

Écrire (d')après Proust. Alain Satgé, *Tu n'écriras point simple*

Geneviève Henrot Sostero

Même s'il lance « scandaleusement », à mi-livre, un « Proust ne m'aura donc servi à rien¹ », Alain Satgé ne cache pas l'ascendant que l'auteur de la Recherche a eu sur son projet d'autofiction. Plutôt, il jette au lecteur maintes amorces à peine transfigurées, que celui-ci est trop heureux de saisir si facilement, pour se cogner un peu plus loin à l'ironique pied-de-nez de Polichinelle : de secret, dans l'allusion, point. Mais une « poussière de motifs désintégrés » qui fait aussi la poésie du Tristan de Wagner (p. 160). De l'incipit en miroir « Longtemps, nous nous sommes levés de bonne heure » (p. 13 et 279) à la transition de chapitre « Monsieur Charles est servi » (p. 163 et 184), de la servante Madeleine (p. 17 et 18) au village de Saint-Hilaire (p. 20 et passim), du charme collectif des enfants de la chorale (p. 118-119) au deuil déchirant de Caroline, maints motifs satgéens qui résonnent ouvertement en clé de Proust. L'auteur, ses œuvres, ses personnages, ses thèmes, ses motifs, ses figures, ses procédés de style, ses structures narratives si particulières ponctuent de claires évocations toute la longueur du roman Tu n'écriras point. Car enfin, mémoire affective et paradis perdu, villégiatures bénies et amours maudites, et l'envie d'écrire tout cela, font de Satgé un écrivain d'après-Proust : « (Le Hibou aura tout de même fini par me servir de modèle) » (p. 332).

Lecteur de lui-même sur la partition de la Recherche, Satgé reparcourt et interprète son passé à l'aune de la musique et de la littérature, ces « codes qui viennent, après coup, donner sens à la vie déjà vécue et éprouvée » (p. 22, 180). Loin de m'attarder sur le semis citationnel ou allusif qui inscrit la Recherche comme hypotexte² privilégié (mais pas unique) du roman, c'est à un aspect particulier du style que j'attacherai mon attention : une certaine complexité formelle qui, pour les besoins de l'analyse, se déclinera en « composé », en « composite » et en « complexe ». L'espace imparti à ce court article obligera à manier un rasoir d'Ockham aiguisé comme un sabre de Samourai.

Posons d'entrée de jeu ces trois concepts opératoires (pour ce qu'ils valent), chacun dans son acception commune (Le Grand Robert) :

- le composé est « formé par l'assemblage, la combinaison de parties », « formé de plusieurs éléments » qui sont « strictement ordonnés et obéissent à un plan » (c'est moi qui souligne) : il s'accorde à une vision méronymique ou hyponymique des

ontologies, qui relie le tout avec ses parties et ses propriétés, ou le genre et ses espèces, dans un geste de description et de détermination référentielles ; les figures qui s'y prêtent le mieux sont la métonymie et la synecdoque, mais aussi l'hypotypose ;

- le composite est « formé d'éléments très différents, souvent disparates », « divers », « hétéroclites » : il suppose donc une vision stéréoscopique qui rapproche, associe, combine des éléments de nature différente, non intégrée thématiquement ; ses figures de prédilection sont la métaphore, la comparaison et l'antithèse ;

- le complexe « contient, réunit plusieurs éléments différents », que sa complication rend difficile à comprendre, tant il peut être « compliqué, embrouillé, emmêlé » : le complexe combine donc une récursivité horizontale (l'étalement de séries) à une récursivité verticale (l'emboîtement d'ensembles non isomorphes). Son instrument premier est la syntaxe.

	Mode d'assemblage	Rang des éléments	Nature des éléments	Matériau thématique	Figure	Structure syntaxique
Composé	Série	Même	Homogène	Même	Métonymie Synecdoque Hypotypose	Juxtaposition, coordination
Composite	Série	Même	Hétérogène	Autre	Métaphore Comparaison Antithèse	Juxtaposition, coordination
Complexe	Gigogne	Autre	Hétérogène	Autre	Hypotaxe Déplacement Parenthèses	Subordination Détachement Insertion

Pour jalonner de seuils syntaxiques discrets les traits définitoires de ces trois notions, nous poserons que le « composé » assemble en séries homogènes, par juxtaposition ou coordination, des composants de même nature ou catégorie (par exemple des noms, des adjectifs, des propositions relatives), de même rang et de même matière thématique ; que le « composite » assemble par juxtaposition ou coordination, en séries cette fois hétérogènes, des éléments de même rang mais de nature différente ; que le « complexe » assemble des éléments hétérogènes de rangs ou niveaux différents, en inclusions gigognes assurées par la subordination ou l'insertion syntaxique (cf. tableau ci-dessus).

Chacune de ces trois modalités de composition servira de guide pour une comparaison formelle de la complexité stylistique selon Proust et selon Satgé.

Le composé

Les phrases de Proust sont simples. Beaucoup plus simples qu'il n'y paraît, si on prête attention aux procédés syntaxiques qui déterminent sa proverbiale longueur. Ainsi par exemple, la fameuse longue phrase des « chambres » de l'Ouverture³ est constituée d'un syntagme nominal sujet (« je ») et d'un syntagme verbal prédicat : point final ! Sauf que ce même syntagme verbal, dont le verbe tête est transitif (« me les rappelais toutes »), s'applique à énumérer et détailler chacune des chambres que résume « toutes », avec force expansions épithétiques constituées de tout ce qui peut remplir cette fonction : suites d'adjectifs, de propositions participes, de propositions relatives dites justement « adjectives ». Juxtaposer

(comme ici : « chambres d'hiver... ; chambres d'été... ; ») ou coordonner (ailleurs) des éléments de même fonction (C.O.D.) et de même nature (appartenant à un même domaine ontologique, par exemple des espaces intimes) consiste donc à « composer » (selon deux acceptions du mot, ensembliste et scripturale) une longue phrase. Cette infusion propre à Proust donne lieu, par exemple, à des suites d'adjectifs, à des énumérations de substantifs ou à des convergences de compléments, par redoublement de position, et que supporte un même point d'incidence (comme ici le pronom « toutes »), dans une structure en peigne qui a été baptisée « convergence stylistique⁴ » : « je me les rappelais toutes : 1) 2) 3) 4) ».

Ce procédé de balayage amplificateur fédéré par l'anaphore de « chambres » incidente à « toutes » s'exerce également sous la plume de Satgé, comme par exemple lorsqu'il décrit le spectacle de *La belle nuit d'Aix*, vu des coulisses :

« Jusqu'à ce que, réduit à son essence lumineuse, résumé par ses cinq, dix ou quinze effets, l'acte tout entier puisse, comme dans un songe dans lequel les scènes glisseraient et se fondraient les unes dans les autres, se jouer en dix minutes... Spectacle elliptique, allusif, impondérable et labile, spectacle algébrique, protégé, comme la page mallarméenne, des regards profanes, spectacle hermétique au creux duquel tout gît – situations, caractères, coups de théâtre, changeant de tempo et de tonalité, humour et mélancolie : spectacle latent, plus beau peut-être et plus fort que celui qui sera le lendemain présenté au public, dans sa version explicite, développée et illustrée à l'usage des mélomanes. » (p. 86).

Les phrases de Satgé, en termes de longueur, n'ont rien à envier à celles de Proust, loin de là. Et les recettes de ses infusions ont un air de famille : lui aussi aime à égrener, pour un même pantonyme ou hypéronyme, l'ensemble des éléments qui en composent la classe ontologique, fournissant de son objet ce qu'on nomme une définition par extension, qu'il énumère, comme Noé dans l'arche, les animaux dont imiter le cri par jeu (p. 113), le nom des vignes et des tours des environs de Servièrès (p. 93), des avions et des insectes qui vrombissent l'été (p. 54), ou encore, décorant le mur du hall :

« [...] la rangée de fusils (la petite douze, la carabine de nos chasses clandestines, l'archaïque seize, que ses percuteurs manuels faisaient ressembler à un mousquet, et le chef-d'œuvre, le Darne de Bon-papa, sur la crosse duquel ses initiales sont entrelacées, notre premier fusil officiel, celui auquel nous aurions droit à tour de rôle » (p. 21).

Dans l'ordre de l'infusion non plus hyponymique (le genre et ses espèces) mais méronymique (le tout et ses parties), la description des espaces (maison, parc, opéra) donne également lieu à un balayage systématique de l'ensemble et de ses composants, à l'instar de ces cartes postales en guise de clés musicales qui, alignées, réécrivent le village sur une partition iconique délicieusement elliptique, énigmatique : « Tout Combray/Servièrès, ville et jardins. »

Sur un même plan syntaxique, Satgé aligne lui aussi ses suites d'adjectifs, de noms, de syntagmes ou de propositions qui convergent vers un même support, comme les dents d'un râteau. Cependant le flacon, à la saveur proustienne, ne donne pas la même ivresse. Là où Proust s'efforce de dénommer chaque chose par le *seul* terme juste, approprié, expressif, précis, irremplaçable, là où donc les énumérations contribuent à l'accumulation de concepts divers, Satgé procède au contraire à des dénominations synonymiques ou co-hyponymiques d'un seul et même concept, par touches et retouches, par approximations successives, si possible en crescendo :

« [...] il faisait de ses auditeurs ses associés, ses actionnaires. Ses copropriétaires. » (p. 36).

« La fierté d'être malgré moi transformé en funambule, en jongleur et en prestidigitateur. » (p. 98).

« [...] qu'ils rasant les ruines fumantes, qu'ils m'amputent de ma mémoire, m'opèrent de mon enfance, qu'ils procèdent, sans anesthésie, à l'ablation totale de Caroline (on croit lire quelque chose comme « carolinectomie ») et de son milieu. » (p. 53).

Ainsi, alors que l'énumération chez Proust relève d'une pulsion à saisir un même objet sous toutes ses facettes et de tous les points de vue, confiant à un seul mot⁵ l'expression la plus appropriée de chacune de ses propriétés et qualités, Alain Satgé procède pour ainsi dire à l'inverse, du moment que ce qu'il décline, ce n'est pas tant la spécificité unique et absolue de l'objet, mais au contraire son appartenance à une classe de sosies, qu'il convoque sur la scène, sous forme de complaisante variation. Et la conscience qu'il a de ce trait de style se lit en clair dans la comparaison qu'il en fait avec cet autre langage qui offre sa portée à l'expression de son monde : une œuvre musicale « où l'interprète jouerait plusieurs fois la même note, mais en la variant, en la nuancant, en introduisant d'infinies différences de touche, d'intensité » (p. 116). Aussi peut-on dire que le style énumératif de Satgé tend davantage au *composé* (séries homogènes) que le style *composite* de Proust, dont les éléments énumérés relèvent régulièrement d'un domaine, voire d'une dimension thématique différente (séries hétérogènes), lui qui rallie autour de l'objet des saisies sensorielles non réductibles entre elles, qui dégagent tour à tour des effets de synesthésie⁶, d'hypallage⁷, de métaphore ou de comparaison⁸. Voici, en contraste, un exemple de série adjectivale chez chacun d'eux, qui montrera bien cette radicale différence sémantique supportée par une même forme, l'énumération :

Proust : « [...] je revenais toujours avec une convoitise inavouée m'engluant dans l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée du couvre-lit à fleurs [de tante Léonie] » (RTP I, 61)

Satgé : « vestige et abrégé du Bénédictin. Sa forme personnelle, active, pratique et ménagère de prière » (p. 79)

Mais, si Satgé semble donc investir davantage l'axe du composé que ne le fait Proust, par son emploi des séries synonymiques et des déclinaisons extensionnelles de classes d'objets homogènes, il ne manque pas non plus de pratiquer le composite, qui se distingue du précédent par l'hétérogénéité sémantico-référentielle des éléments associés par la phrase. Ce vecteur du composite retiendra désormais notre attention, à travers l'éventail de la convergence stylistique et la queue d'aronde d'isotopies divergentes.

Le composite

La pratique d'infusion par composite, qui frappe notamment les séries d'adjectifs de Proust, caractérise également ses convergences stylistiques : en particulier, ces fréquents paradigmes de causes hypothétiques qu'il raccorde à un seul et même prédicat. L'humour qui se dégage souvent de ces éventails d'hypothèses est proportionnel à la distance (à l'hétérogénéité) qui sépare chacun de ses items : « soit que... soit que... ou encore que... ». Satgé sonde de la même manière exploratoire les raisons d'une « fixation » esthétique aux Saisons des années '70 (p. 40), la divergence du souvenir et de son modèle (p. 123), ou bien, à coups de « peut-être », le charme de l'accent du Midi (p. 108-109), ou encore, entre tirets, les mobiles d'une repartie blessante : « À quoi elle réplique – ironie, cruauté, inconscience, provocation simple politesse ou véritable affection ? – tu sais bien que tu fais partie de la famille. » (p. 138)

Mais le paradigme des items divergents peut se limiter à deux, qui suffisent à éclairer une ressemblance inédite : alors que, chez Proust, la binarité des motifs tressés s'allie le support corseté de la syntaxe, comme, ici, une coordination régulièrement réitérée :

« D'un côté de son lit était [...] une table qui tenait à la fois de l'officine et du maître-autel, où, au-dessus d'une statuette

de la Vierge et d'une bouteille de Vichy-Célestins, on trouvait des livres de messe et des ordonnances de médicaments, tous ce qu'il fallait pour suivre de son lit les offices et son régime, pour ne manquer l'heure ni de la pepsine, ni des Vêpres. » (RTP, I, 51)

... alors que chez Satgé, le rôle est aussi souvent dévolu à l'étanchéité concurrentielle de la distribution parenthétique, suivant le patron *Motif 1* (ou *Motif 2*), comme ici :

« [...] un Jules Verne à peine entamé me faisait à nouveau reporter mon départ, dans l'espoir de retenir l'été, d'éterniser septembre, à la manière du fumeur qui décide d'allumer un nouveau cigare (du buveur qui ouvre une autre bière), non par 'tabacomanie' (ou 'alcoholisme') (à moins qu'on ne choisisse de baptiser ainsi deux formes aigües de maladies de la durée), mais pour avoir l'illusion de suspendre, un moment encore, la marche de la journée. » (p. 92)

Entre le composite et le complexe, s'exerce une différence de forme et de dimension plutôt que de nature : accumulation, convergence, tresse, queue d'aronde et autres procédés contribuant à allonger les phrases atteignent alors un tel degré qu'ils font obstacle à une compréhension indolore, synchrone à la lecture, la contraignant souvent à revenir sur ses pas pour retrouver le « fil ». On passe en effet du niveau microstructurel de la phrase à celui, mésostructurel, du paragraphe ou de la page, mais selon une seule et même logique que, partant, on pourrait qualifier de « fractale ».

Le complexe

Par rapport aux deux modes précédents, le complexe se caractérise par une exigence supplémentaire requise à l'entendement, de nature cognitive et justifiée par l'empan olympique des énoncés porteurs de la pensée. C'est surtout ici que longueur et structure des phrases (expansion para- et hypotactique) s'allient pour mettre à dure épreuve la réception et la respiration du lecteur. Faute de place, nous n'en fournirons qu'une synthèse, vu les pages/plages dont il faudrait disposer pour dérouler et découper les longues phrases de Proust et de Satgé.

Chez Satgé comme chez Proust, le « complexe » du style se manifeste au cœur même des phrases, à la faveur moins de leur structure que de leur expansion, mais aussi dans le tissu du texte, à un niveau supérieur à la phrase, d'ordre macro-syntaxique. Il surgit en particulier lorsque l'écrivain entend imbriquer l'un dans l'autre deux plans représentés, afin d'en illustrer, souvent, l'affinité, la ressemblance, la connivence ou au contraire le contraste, l'opposition. Ces mondes hétérogènes (qu'ils soient factuels – le réel – ou contre-factuels – l'imaginaire –, ou bien actuels – le présent de la narration – ou contre-actuels – le passé du récit –, etc.) exhalent leur valence à l'aune de leur rival, grâce à tous les systèmes corrélatifs qui supportent la comparaison (« plus / moins / autant / aussi ... que »), l'opposition ou la concession (« sinon... du moins, non pas... mais / plutôt... non pas... mais »). Tous ces systèmes corrélés construisent la comparaison au niveau non plus du trope, mais de la syntaxe, comme dans « [...] cette chasse, ces vacances, ne pesaient pas plus lourds à cet instant [du réveil matinal] que l'agonie du Christ devant la léthargie des apôtres » (p. 14).

Toutefois, chez Satgé bien plus souvent que chez Proust, l'opposition de plans différents de saisie du réel s'appuie moins sur la solide charpente unifiante, fédératrice, « homogénéique » de l'hypotaxe que sur le mode « hétérogénique » de l'insertion : les parenthèses, ménageant des îlots étanches dans la nappe de la phrase, lardent la restitution mécanique du réel d'une farce enclavée, comme ici : une brève question rapportée au discours indirect libre, « Elle n'a brisé qu'une fois le silence (parenthèse n° 1) pour demander (parenthèse n° 2) si nous nous retrouverions à Paris », se trouve suspendue, successivement : n° 1 par l'audition simultanée d'une fanfare (un peu comme dans les Comices agricoles de *Madame Bovary* ou une matinée de *La Prisonnière*) et n° 2 par les perplexités interprétatives du protagoniste sur la valeur pragmatique de l'énoncé.

Chez Satgé, l'extrême abondance des parenthèses, souvent emboîtées les unes dans les autres, et dont l'extension peut aller jusqu'au paragraphe entier, contribue à superposer

au fil premier de la narration toute une série d'autres plans rivaux : la pensée à l'action, le monologue intérieur au dialogue proféré, le souvenir du passé au moment présent, une jouissance artistique (musicale, littéraire) à une souffrance prosaïque, etc. La phrase déroule ainsi, sur plusieurs étages, différentes expériences qu'elle a pour mission de raccorder l'une à l'autre, défiant toute logique spatiale ou temporelle du récit : ainsi dans l'acte amoureux, le protagoniste reconnaît-il lui-même qu'il lui est « impossible de ne pas comparer, superposer, regretter » (p. 97). Ce que Proust confiait sciemment, par exemple, à la dense magie de la métaphore (ces « anneaux » d'un beau style), Satgé le débobine amplement sur la portée de l'hypotaxe et de l'insertion parenthétique : aussi la phrase satgéenne peut-elle apparaître, même à des yeux proustiens, encore plus complexe et plus longue que la phrase de Proust. Et le déploiement de ces architectures locales exacerbe encore davantage l'effet de certains procédés que Satgé partage avec Proust, mais qu'il pousse, lui, au paroxysme, tels que la distance anaphorique (qui sépare ci-après « dont » de « un être ») et la suspension énigmatique (qui interpose une parenthèse introspective entre l'adjectif « impensable » et son argument « d'ouvrir le ventre ») :

« La Grande Horloge n'était pas un objet, mais un personnage, un géant débonnaire, bonhomme et ventru : un être vivant, qui semblait nous regarder, presque nous photographier chaque fois que nous entrions dans le hall (si vivant qu'il nous survivrait, que son cœur continuerait de battre longtemps après le nôtre), dont il était donc impensable (on se serait senti plus cruel, plus coupable que l'Enfant sadique de l'opéra de Ravel) d'ouvrir le ventre. » (p. 62)⁹

La complexité du style d'Alain Satgé tient donc pour une grande part au réarrangement des thèmes et motifs sur une partition à plusieurs portées, qui construit et interprète en parallèle les séries d'expériences fortes, les unes appuyées sur les autres : le théâtre et l'opéra, les amours adolescentes, les saisons de vacances et leurs générations. Une seule succession temporelle (celle du récit) est ainsi sommée

d'empiler les différents cycles du temps (ceux de l'histoire) : le cycle de la vie familiale (au fil des générations, de l'aïeul aux arrière-petits-enfants, neveux du protagoniste), celui de la vie personnelle (les étapes de la vie, de l'enfance à la maturité), le cycle des saisons (du printemps à l'hiver), le cycle circadien (du matin à la nuit)¹⁰. Aussi peut-on légitimement, au niveau cette fois macro-textuel (l'empan du roman tout entier) reconnaître à cette complexité une sorte de régularité qui en éclaire la composition, selon la logique toute « naturelle » de la fractalité.

¹ A. SATGÉ, *Tu n'écriras point*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 2003, 186. Toutes les citations étant extraites de cette édition, ne sera plus indiqué entre parenthèses que le numéro de page. Né en 1946, Alain Satgé a été maître de conférences à l'Université de Rouen, enseignant-chercheur au CNRS et conseiller littéraire au Théâtre national de la Colline, Paris (1988-1997). Il est l'auteur de plusieurs essais sur le théâtre et l'opéra, et d'une monographie consacrée à Samuel Beckett.

² Au sens donné à ce terme par Gérard Genette dans G. GENETTE, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976.

³ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, vol. I, 9-10 (désormais RTP).

⁴ Y. LOURIA, *La Convergence stylistique chez Proust*, Paris, Librairie Nizet, 1971 [1957].

⁵ I. SERÇA, « Choisir le mot juste ? » Énumération, reformulation : entre syntaxe, sémantique et rhétorique », in G. HENROT et I. SERÇA (éds.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la « Recherche »*, Paris, Honoré Champion, 2013 ; S. CHAUDIER, « À la recherche d'une figure : la série adjectivale proustienne », *Bulletin Marcel Proust* 50, 2000, 59-80.

⁶ M. VERNA, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2013.

⁷ I. SERÇA, « Vertus de l'hypallage », in A. COMPAGNON et K. YOSHIKAWA (éds.), *Swann, le Centenaire*, Paris, Hermann, « Colloque de Cerisy », 2013.

⁸ S. CHAUDIER, *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2019 ; I. VIDOTTO, *Proust et la comparaison vive. Étude stylistique*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2020.

⁹ La difficulté consiste ici, pour les raisons contingentes déjà évoquées, à parler de longueur et de complexité tout en exposant les exemples les plus brefs possible. Il en va de même pour les références.

¹⁰ Ce trait de composition qu'il partage avec Proust, c'est cependant chez Wagner qu'il le goûte, à noter ce fil conducteur « Du printemps de la *Walkyrie* à l'automne du *Crépuscule des dieux* (ou du matin au soir : *L'Anneau* raconte une vie en une journée) » (p. 155).