

Proust mondain et moderniste ?

Kazuyoshi Yoshikawa (Collège de France, 16 mars 2020)

Les salons mondains que nous fait visiter le roman de Proust sont souvent considérés comme une satire de la haute aristocratie parisienne de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. S'ils n'étaient que cela, cependant, la plupart des lecteurs d'aujourd'hui, indifférents aux futilités de ce qu'on nommait il y a plus d'un siècle le faubourg Saint-Germain, éprouveraient un ennui bien légitime devant la série de longues scènes mondaines qui forment la trame d'*À la recherche du temps perdu*. Toutes les fanfaronnades, tous les traits d'ironie et les sarcasmes, dont la *Recherche* est semée, seraient perdus pour quiconque n'est pas au fait du contexte qui en faisait tout le prix à l'usage des lecteurs contemporains : l'affaire Dreyfus, qui agitait la société française au tournant du siècle, les personnalités royales, aristocratiques et bourgeoises, les divers événements artistiques de l'époque, qui reviennent souvent dans les conversations mondaines rapportées dans le roman, sont la toile de fond sur laquelle s'apprécie la portée de la satire et la signification de ces longues plages narratives.

La succession des salons mondains dans la *Recherche* s'inscrit dans une gradation : on s'élève progressivement dans leur hiérarchie, de la réception de « *five o'clock* » selon l'expression de Legrandin (*RTP*, II, 452) chez la marquise de Villeparisis, dans *Le Côté de Guermantes*, au dîner suivi de la soirée chez la duchesse de Guermantes, pour atteindre enfin un sommet social avec la soirée chez la princesse de Guermantes, dans *Sodome et Gomorrhe*. Un détail amusant est la corrélation qui s'établit entre le prestige croissant des réceptions et leurs horaires de plus en plus tardifs. Chacune de ces scènes occupe deux ou trois cents pages. Une si prodigieuse dilatation textuelle peut-elle se laisser enclore dans l'étroite optique d'une satire visant les futilités de la haute société parisienne de cette époque, même en faisant la part de la dénonciation des philistins, ignorants des

choses de l'art, que Proust avait tellement à cœur ? Il est raisonnable de supposer, à mon avis, que Proust ne pouvait se limiter à un but aussi étroit.

La conversation mondaine du *Côté de Guermantes* roule sur les nouvelles provenant d'autres salons, sur l'affaire Dreyfus, sur une élection à l'Académie, tout en brassant des propos artistiques. On y entend des sarcasmes mordants envers quelqu'un qui ne plaît pas, des discours d'autojustification, des prétentions orgueilleuses, des exclusions prononcées contre des personnes de rang inférieur. Cet étalage de défauts humains offre à tout lecteur un spectacle ridicule, mais lui tend aussi une sorte de miroir. La description de ces lieux si singuliers renferme une peinture de la bêtise humaine omniprésente dans tous les temps, dans toutes les classes sociales, dans l'aristocratie aussi bien que dans le peuple, en Occident aussi bien qu'en Orient. On la retrouvera, par exemple, dans le roman de Soseki, *Je suis un chat*, contemporain de la *Recherche*, satire mordante des intellectuels et des artistes de l'époque Meiji au Japon.

La duchesse de Guermantes est réputée pour avoir « la première maison du faubourg Saint-Germain » (*RTP*, II, 328), et la description de son salon est souvent considérée comme la plus balzacienne de la *Recherche*. Mais l'épisode du dîner chez la duchesse ne comporte presque aucune description détaillée de l'intérieur de sa maison, ni de la physionomie ou de la toilette de ses invitées nobles. Tout au plus voit-on le protagoniste introduit dans le salon, comme (**fig.2**) « Parsifal au milieu des filles-fleurs », « entièrement décolletées » (*RTP*, II, 716). Les plats servis sont eux aussi rarement décrits ; on apporte d'abord « la soupe fumante » (*RTP*, II, 727), sans autre précision, qui ne fait qu'annoncer le début du dîner. La mention des « asperges sauce mousseline » semble n'avoir pour but que de donner une occasion au duc de Guermantes d'éreinter la *Botte d'asperges* peinte par Elstir (*RTP*, II, 791). La glace servie en dessert ne fait que fournir un prétexte à M. de Bréauté pour étaler ses connaissances sur « une plante qui s'appelle le vanillier » : « Celle-là produit bien des fleurs à la fois masculines et féminines, mais une sorte de paroi dure, placée entre elles, empêche toute communication. Aussi ne pouvait-on jamais avoir de fruits jusqu'au jour où un jeune nègre natif de la Réunion et nommé Albius, ce qui, entre parenthèses, est assez comique pour un

Noir puisque cela veut dire blanc, eut l'idée, à l'aide d'une petite pointe, de mettre en rapport les organes séparés » (*RTP*, II, 806). Toutes ces ellipses et omissions indiquent que le salon lui-même, la toilette des invitées, la cuisine servie, sont des éléments accessoires du dîner Guermantes.

Mais quelle en est alors la substance ? Quelle est la raison de sa présence massive au cœur de l'œuvre ? Les invités du dîner sont, à l'exception de son invitée d'honneur la princesse de Parme, composés en principe de membres de la famille : le prince d'Agrigente, le duc de Châtellerauld, M. de Grouchy, dont l'épouse est née Guermantes. Autour de ce noyau s'agrègent d'éminents représentants de l'aristocratie : M. de Bréauté, le prince de Foix, le prince de Von, etc., sans oublier Mme d'Arpajon, une des anciennes maîtresses du duc de Guermantes. Tous sont là pour applaudir « l'esprit » des Guermantes. De quoi s'agit-il ?

(**fig.3**) À travers « une sorte d'exposition des mots que la duchesse avait eus » (*RTP*, II, 754), se déploie un « esprit alerte, dépouillé de lieux communs et de sentiments convenus, qui descend de Mérimée et a trouvé sa dernière expression dans le théâtre de Meilhac et Halévy » (*RTP*, I, 328). Cette collection de « trait[s] d'esprit », ou de « mots » d'Oriane (*RTP*, II, 757), se réduit cependant en pratique à une série de calembours, de médisances, de paradoxes, qui semblent indignes de la finesse propre à une personne noble. En vertu de quelle étrange logique cette vulgarité serait-elle estampillée de l'esprit des Guermantes ?

La duchesse de Guermantes est censée détester « les calembours » (*RTP*, II, 551), et le duc intervient d'ailleurs pour écarter « un mauvais jeu de mots, indigne d'Oriane » (*RTP*, II, 551). Et pourtant, contrairement aux dires du couple, les jeux de mots sont la spécialité d'Oriane. À l'arrivée de Saint-Loup dans le salon Villeparisis, elle a déjà salué son apparition : « Tiens, quand on parle du Saint-Loup » (*RTP*, II, 551), en une transparente allusion à la locution, « Quand on parle du loup, on en voit la queue ». Pendant le dîner qu'elle accueille chez elle, elle gratifie ses convives d'une série de jeux de mots : « Taquin le Superbe » (*RTP*, II, 756), ou, au sujet de la cuisine « parcimonieuse » de sa cousine : « si elle avait sept bouchées, les bouches, si j'ose dire m'exprimer ainsi, devaient dépasser la douzaine » (*RTP*, II, 778).

Plus encore que les calembours, Oriane affectionne les propos bassement dénigrants vis-à-vis des défauts d'autrui. Elle n'hésite pas à dire d'une de ses cousines : **(fig.4)** « c'est un cas pour un médecin, cela a quelque chose de pathologique, c'est une espèce d'“innocente”, de crétine, de “demeurée” » (*RTP*, II, 776). Voici ce qu'elle réserve aux écrivains peu féconds : « les auteurs constipés qui pondent tous les quinze ans une pièce en un acte ou un sonnet » (*RTP*, II, 777). Et à l'écrivain Henri de Bornier (membre de l'Académie française depuis 1893) : « Le charmant Hoyos avait cru me faire plaisir en flanquant sur une chaise à côté de moi cet académicien empesté. Je croyais avoir pour voisin un escadron de gendarmes. J'ai été obligée de me boucher le nez comme je pouvais pendant tout le dîner, je n'ai osé respirer qu'au gruyère ! » (*RTP*, II, 779). Le comble de médisance est atteint par ses propos sur Zola : « C'est l'Homère de la vidange ! Il n'a pas assez de majuscules pour écrire le mot de Cambronne » (*RTP*, II, 789).

Oriane va jusqu'à inventer de fausses histoires afin d'amuser ses invités. **(fig.5)** Au jeune prince du Luxembourg, qui avait dit : « J'exige que tout le monde se lève quand ma femme passe », elle rétorque : « Il faut qu'on se lève quand passe ta femme, cela changera de sa grand-mère, car pour elle les hommes se couchaient » (*RTP*, II, 704). Elle prétend que chez sa tante, Mme de Villeparisis, on est obligé de manger des choses horribles : « Vous avez bien fait de ne pas venir dîner avant-hier, il y avait une barbue à l'acide phénique ! Ça n'avait pas l'air d'un service de table, mais d'un service de contagieux » (*RTP*, II, 794).

Tous ces propos étant évidemment déplacés dans la bouche d'une femme de haute distinction, faut-il en conclure que l'esprit d'Oriane n'est qu'un vain « mot », un slogan vide de sens ? Ce n'est pas mon avis. L'esprit d'Oriane réside justement dans cette distorsion entre son rang et sa vulgarité apparente, et dans la mise en scène efficace qui la met en relief et lui gagne les applaudissements du salon.

Il s'agit d'un dispositif concerté, qui confère au duc de Guermantes la fonction de faire-valoir, et à la princesse de Parme celle du bon public. Le duc, tout « en ayant l'air de la gourmander à propos des incidents qui les avaient provoqués, l'amenait comme involontairement à redire » (*RTP*, II, 754-755). Il joue ainsi « son rôle de falaise qui, en s'opposant à la vague, la force à lancer plus haut son panache d'écume » (*RTP*, II, 800). Et si la princesse de Parme devient l'invitée d'honneur

des Guermantes, si Proust lui consacre un portrait long de plusieurs pages (*RTP*, II 717-722), de même qu'à son salon, par la suite (*RTP*, II, 746-749), ce n'est pas seulement en sa qualité de dernière descendante du royaume de Parme, mais aussi pour la publicité complaisante qu'elle assure aux « mots » d'Oriane, comme l'indique la formule (**fig.6**) placée comme résumé au début du deuxième chapitre du *Côté de Guermantes II* : « L'esprit des Guermantes devant la princesse de Parme » (*RTP*, II, 641).

Dans ce contexte, se comprennent plus aisément les longs passages portant sur les Courboisier (*RTP*, II, 733-769), intercalés entre « la soupe fumante » et le dîner proprement dit. Cette longue digression a de quoi déconcerter la plupart des lecteurs, au point peut-être de leur faire abandonner un texte dépourvu d'intérêt. Les études proustiennes ne lui ont d'ailleurs pas accordé la moindre attention, négligeant le rôle d'amplificateur de l'esprit anticonformiste d'Oriane que Proust a confié à cette haute maison parente des Guermantes mais fidèle à l'étiquette la plus stricte. Un exemple : juste après cette digression sur les Courboisier, intervient cette réplique de Mme de Grouchy à son mari arrivé en retard : « Je vois [...] que même pour les petites choses, être en retard c'est une tradition dans votre famille » (*RTP*, II, 773). Tout le monde aura perçu l'allusion voilée à son ascendant Emmanuel de Grouchy (1766-1847), dont « l'absence au début de Waterloo avait été la cause principale de la défaite de Napoléon » (*RTP*, II, 726). Le narrateur se borne à l'observation suivante, afin de faire rire ses lecteurs : « Sa femme, si elle avait été Courvoisier, fût morte de honte. Mais Mme de Grouchy n'était pas Guermantes "pour des prunes" » (*RTP*, II, 773).

Puisque l'esprit d'Oriane s'avère une fiction forgée par la mise en scène à laquelle se prête son entourage, on se gardera de prendre à la lettre les propos méprisants que les Guermantes affectent de tenir sur leur haute situation mondaine. Oriane, (**fig.7**) s'adressant au grand-duc de Russie, manifeste sa sympathie pour les idées révolutionnaires, son hostilité envers l'État et même la propriété privée : « Hé bien ! Monseigneur, il paraît que vous voulez faire assassiner Tolstoï ? » (*RTP*, II, 739). En d'autres circonstances, elle affiche ostensiblement des affinités de politique intérieure : « Vous parlez de correspondances, je trouve admirable celle de Gambetta », « pour montrer qu'elle ne [craint] pas de s'intéresser à un prolétaire

et à un radical » (*RTP*, II, 780). De tels propos surprennent l'assistance noble de son salon, parce que, sortant de sa bouche, ils paraissent en contradiction avec sa haute situation. Il en va de même des commentaires négatifs que lui inspire sa situation mondaine : « Non, vous n'aimez pas le monde ? Vous avez bien raison, c'est assommant » (*RTP*, II, 675), confie-t-elle au narrateur, à qui elle répétera plus loin : « ce que ça peut être ennuyeux de dîner en ville ! Il y a des soirs où on aimerait mieux mourir ! » (*RTP*, II, 874). Cette insistance suggère qu'Oriane est consciente du succès que ces phrases non conformistes peuvent lui attirer dans sa haute situation.

Mais tel n'est pas, bien évidemment, son véritable sentiment. Ses « principes affichés », à savoir que « la noblesse ne compte pas, qu'il est ridicule de se préoccuper du rang, que la fortune ne fait pas le bonheur, que seuls l'intelligence, le cœur, le talent ont de l'importance » (*RTP*, II, 741), sont démentis par le soin qu'elle conserve de sa condition. C'est bien en vain (**fig.8**) que les Courvoisier se risquent à espérer qu'« Oriane épouserait quelqu'un qui ne serait pas du monde, un artiste, un repris de justice, un va-nu-pieds, un libre penseur, qu'elle entrerait définitivement dans la catégorie de ce que les Courvoisier appelaient “les dévoyés”. » (*Ibid.*)

C'est avec la même affectation que le duc de Guermantes prétend que sa femme et lui sont « des gens simples, à la bonne franquette » (*RTP*, II, 754), et se revendique « extrêmement moderne, contempteur plus que quiconque de la naissance, et même républicain » (*RTP*, II, 819). Ces postures n'entament nullement son attachement à la tradition et son obsession du rang que sa maison a à tenir : de là son refus inflexible d'inviter des gens qu'il n'en juge pas dignes, au prétexte que sa femme, « qui aime tant être aimable », serait fatiguée des « visites à n'en plus finir » (*RTP*, II, 745).

Qu'il s'agisse des « attaques [...] violentes contre les nobles » de Legrandin, « allant jusqu'à reprocher à la Révolution de ne les avoir pas tous guillotiné » (*RTP*, I, 67), ou du penchant en apparence fort prononcé de Charlus envers les jolies femmes élégantes, les véritables sentiments des personnages de la *Recherche* doivent souvent être interprétés à rebours de ce qu'ils se donnent pour être. Mais cette loi dépasse le premier cercle des personnages. La société dans son

ensemble (**fig.9**) est remplie d'hommes intelligents, crédités d'une « réputation d'esprits larges, brillants, et même supérieurs » (*RTP*, I, 247), parce qu'ils semblent s'affranchir, dans leurs opinions, de ce qui constitue le cœur de leur identité même : les « médecins qui ne croient pas à la médecine, [les] professeurs de lycée qui ne croient pas au thème latin » (*Ibid.*), les riches qui exhibent leur mépris de l'argent, les décorés qui n'ont que dédain pour les honneurs. Le salon mondain des Guermantes vise au-delà d'une représentation de la haute société, en direction d'un universel anthropologique dont il est censé être le miroir.

L'esprit des Guermantes, qui anime tous les « mots » d'Oriane, est la création des applaudissements du public, qui en assurent la propagation à d'autres salons. Les « mots » de la duchesse de Guermantes, aussi bien que les « vers » des grands poètes cités de manière approximative par Joseph Péricot, le jeune valet de pied de Françoise (*RTP*, II, 854-855), ne sont, comme la plupart des propos qui circulent dans le monde, que l'écho ou la copie de ce qui a été dit avant nous. La réputation qui distingue certains d'entre eux ne dépend en aucun cas de leur originalité ni de leur vérité, mais simplement de leur aptitude à être tenus pour tels. Proust étudie ce mécanisme à travers l'exemple de la rumeur qui se diffuse parmi les invités de Mme de Villeparisis commentant « la grande nouvelle, la séparation qu'on disait déjà accomplie entre le duc et la duchesse de Guermantes » (*RTP*, II, 666). Il montre aussi comment un bon mot entendu dans un restaurant, « J'aimerais mieux de la glycérine. Oui, chaude, très bien » (*RTP*, II, 701), peut être pris pour une commande. Investissant le salon des Guermantes comme un milieu expérimental propice à démonter les ressorts de la transmission de l'information, l'œil perspicace de Proust élucide les formes modernes de l'opinion publique, avec une prescience remarquable des structures actuelles de la société médiatique, de Twitter aux réseaux hypertextuels.

Que représente en fin de compte la matinée chez la princesse de Guermantes, qui clôt le thème de la mondanité dans la *Recherche* ? La lecture habituelle qui en est faite consiste à souligner, dans la personne de Mlle de Saint-Loup, l'union, voire la fusion des deux classes sociales représentées respectivement du côté de chez Swann et du côté de Guermantes. Mais le plus important, dans cette

transformation complète du monde à la fin du roman, c'est moins Mlle de Saint-Loup, me semble-t-il, que Mme Verdurin devenue princesse de Guermantes. Cette dernière en effet domine toute la *Recherche*, depuis l'origine de l'amour entre Swann et Odette (fin des années 1870 ou début des années 1880), dont découlent la naissance de Gilberte et son mariage avec Saint-Loup (début des années 1900), jusqu'à la dernière scène du « Bal de têtes » (vers 1925). Gilberte, marquise de Saint-Loup, est promise, d'après l'indication entre parenthèses dans *Albertine disparue*, à devenir « bientôt après [...] la duchesse de Guermantes » (*RTP*, IV, 247). En outre, Odette est devenue la maîtresse du duc de Guermantes dans tous les sens du terme, puisqu'elle lui impose sa loi. Si bien que le dénouement mondain du *Temps retrouvé* est improprement assimilé à une fusion aimable de l'aristocratie et de la bourgeoisie ; bien plus marque-t-il la prise de pouvoir de cette dernière, la confiscation du « côté de Guermantes » par le « côté de chez Swann ».

Parmi les membres des Guermantes, Saint-Loup a déjà disparu, Charlus, sénile, est absent du dernier salon chez la princesse, et le duc, parvenu au « sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années », vacille comme s'il était juché sur « de vivantes échasses » (*RTP*, IV, 625). Par contraste avec ces Guermantes dont la descendance et le prestige sont en voie de disparition, les femmes de trois générations issues des Swann ont pris l'ascendant sur cette soirée, à côté de l'ex-Mme Verdurin : Odette, Gilberte et Mlle de Saint-Loup. Proust note avec ironie le triomphe de Mme Verdurin et le règne sur les Guermantes de l'épouse et de la fille de Swann, que celui-ci n'aurait pu soupçonner.

Tandis que Mme de Guermantes trônait par nature au sommet du faubourg Saint-Germain, Mme Verdurin a dû déployer bien des stratagèmes et des séductions pour se constituer une clientèle d'invités, attirés par ses manifestations artistiques, comme la musique de Vinteuil, les Ballets russes, le violon de Charles Morel, et par son intérêt pour les débats d'actualité, l'affaire Dreyfus, la Grande Guerre : « Vous viendrez à 5 heures parler de la guerre », dit-elle « comme autrefois “parler de l’Affaire”, et dans l'intervalle : “Vous viendrez entendre Morel” » (*RTP*, IV, 308). Ce qui donne à la dernière scène de la *Recherche* une tonalité assez triste, me semble-t-il, c'est l'achèvement du rôle de mécène artistique et de précurseur en la matière auquel sa stratégie d'ascension sociale avait poussé Mme Verdurin. Dans

ce « Bal de têtes », on n'entend plus la musique de Vinteuil qui avait révélé à Swann la valeur artistique du compositeur, ni le violon de Morel qui avait enivré Charlus. On ne gagne pas au change avec la récitation outrée de vers par Rachel, saluée par l'approbation complaisante d'Oriane : « C'est admirable ! » (*RTP*, IV, 578). Devenue princesse de Guermantes, Mme Verdurin n'a plus besoin de procurer à ses invités une authentique qualité artistique.

Cependant, n'oublions pas que la construction du *Côté de Guermantes* inscrit ces scènes mondaines en contrepoint de la maladie et de la mort de la grand-mère. Dès le début du volume, le narrateur annonce (**fig.10**) que sa famille vient habiter dans « un appartement qui [dépend] de l'hôtel de Guermantes », « parce que [sa] grand-mère ne se portant pas très bien, [...] [a] besoin d'un air plus pur » (*RTP*, II, 310). La maladie et la mort de la grand-mère, placées entre le salon Villeparisis (au début du volume) et celui du duc et de la duchesse de Guermantes (à la fin du volume), constituent le volet central du *Côté de Guermantes*. Les moments douloureux vécus par le protagoniste aux côtés de sa grand-mère prennent, dans ce dispositif qui fait ressortir l'antithèse par la symétrie du tryptique, une valeur d'accusation implicite mais évidente contre la frivolité de sa vie mondaine.

L'intensité pathétique de ce récit d'agonie culmine en deux endroits : la conversation téléphonique que le protagoniste a avec elle à Doncières, et la scène de leurs retrouvailles à Paris. Entendant « cette voix si proche » qui lui parle dans le téléphone, le héros éprouve l'intuition de sa mort imminente : celle-ci lui parvient par le truchement d'une « présence réelle [...] dans la séparation effective ! », qui lui semble portée sur « des lèvres à jamais en poussière » (*RTP*, II, 432). Par la suite, à son retour à Paris, il surprend sa grand-mère vieillie, difficilement reconnaissable (*RTP*, II, 438-439).

La communication téléphonique de Doncières est directement inspirée, on le sait, d'une conversation similaire vécue par Proust avec sa mère à Fontainebleau en octobre 1896. Le bouquet de comparaisons mythologisantes associées aux « Demoiselles du téléphone », successivement dépeintes en « Vierges Vigilantes », en « Toutes-Puissantes », en « Danaïdes » (*RTP*, II, 432), en « Filles de la Nuit », et

en « capricieuses Gardiennes » (*RTP*, II, 435), est un recyclage d'un texte déjà publié en mars 1907 dans le compte rendu des *Mémoires* de Mme de Boigne¹.

Mais il me paraît plus intéressant d'associer ces deux passages du *Côté de Guermantes* par le recours parallèle à deux technologies de pointe de l'époque : le téléphone, qui transporte la voix de la grand-mère, et la photographie, qui permet de mesurer l'altération de son visage vieilli. Pour le premier épisode, on s'arrêtera tout particulièrement à la combinaison de la technologie moderne et de la mythologie antique. Ce couplage de l'ancien avec le moderne fait penser aux premiers vers d'*Alcools*, publiés par Apollinaire en 1913 (l'année où paraît également *Du côté de chez Swann*) : la Tour Eiffel, symbole de la modernité, y est interpellée comme une « bergère » de pastorale, la comparaison étant filée par l'analogie entre les ponts de la Seine et un « troupeau de moutons » : « À la fin tu es las de ce monde ancien / Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts² ».

Mais la quintessence de l'effet poétique agencé par l'écrivain va au-delà du modernisme quelque peu superficiel. L'intérêt majeur de ces deux passages qui font intervenir des vecteurs narratifs insolites est de secouer le joug de l'habitude, dans lequel notre sensibilité est prise, et de mettre à nu une vérité que nous dérober la routine quotidienne. L'usage constant est en effet d'écouter son interlocuteur en le regardant dans les yeux. Ainsi (**fig.11**) le narrateur confie-t-il avoir toujours suivi « jusque-là » « ce que [sa grand-mère] disait », « sur la partition ouverte de son visage » (*RTP*, II, 433). Or le téléphone est un médium par lequel la voix arrive « seule et sans l'accompagnement des traits de la figure ». Et cette voix nue lui fait percevoir « les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie ». Il prête aussi l'oreille à « cet isolement de la voix [qui est] comme un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de [sa] grand-mère, pour la première fois séparée de [lui]. » (*Ibid.*). La vive sensibilité du protagoniste se manifeste encore dans cette réflexion consécutive à une brusque interruption de la communication : le téléphone coupé le « laiss[e] plus seul encore » (*RTP*, II, 434) : « Je palpiais de la même angoisse que, bien loin dans le passé, j'avais éprouvée autrefois, un jour que petit enfant, dans une foule, je l'avais perdue, angoisse moins de ne pas la

¹

² Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1965, p. 39.

retrouver que de sentir qu'elle me cherchait, de sentir qu'elle se disait que je la cherchais » (*Ibid.*). L'ingéniosité de l'écrivain a consisté à faire du téléphone un outil d'expérimentation psychologique et affective, et à traiter l'isolement de la sensation auditive comme une figuration de leurs deux solitudes désaccordées.

C'est la même méthode de défamiliarisation et de décomposition des impressions courantes qui opère au moment où le héros, de retour chez lui, aperçoit un instant sa grand-mère comme si elle était une vieille femme inconnue assise sur le canapé du salon. À cet instant, afin de rendre compte du surgissement inopiné de sa figure (déliée de sa voix et de tous les signes usuels de reconnaissance) dans le champ visuel du protagoniste, c'est la photographie qui est mise à contribution : le potentiel d'étrangeté de cette autre innovation technologique de l'époque est exploité à plein : (**fig.12**) « De moi — par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence — il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. » (*RTP*, II, 438).

D'un côté, la connaissance par la seule sensation auditive, filtrée par le téléphone qui ne transporte que la voix ; de l'autre, une connaissance purement visuelle. Deux façons de détacher « les êtres chéris » du flux affectif qui les éloigne de la vérité objective : « le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle. » (*RTP*, II, 438-439). Il revient à la photographie de restaurer cette objectivité, d'en donner à saisir un instantané qui se dévoile fugitivement au protagoniste – et Proust a pris soin de repousser cette vision à la fin d'une longue phrase : « une vieille femme accablée qu'[il] ne connaissai[t] pas » (*RTP*, II, 440).

Les deux technologies de pointe que sont, pour l'époque, le téléphone et la photographie, ont donc permis à Proust d'analyser en les isolant de manière expérimentale les modalités de la connaissance d'autrui. Il s'en est servi pour

réfléchir cet acte si étroitement constitutif des interactions humaines qu'il est le plus souvent inconscient : la reconnaissance. Ces deux épisodes ont également offert à l'écrivain l'occasion de montrer tout son art dans l'articulation de la plus fine sensibilité à la rationalité la plus rigoureuse.

C'est ce même alliage d'émotion et de perspicacité, ce même dosage d'empathie et de distance, qui était tout particulièrement de mise pour relater la maladie de la grand-mère jusqu'au moment où « sur le lit funèbre, la mort [la couche] sous l'apparence d'une jeune fille » (*RTP*, II, 641). L'œuvre de la mort est le plus profondément décrite dans ce long passage : **(fig.13) « Ce travail du statuaire** touchait à sa fin et, si la figure de ma grand-mère avait diminué, elle avait également durci. Les veines qui la traversaient semblaient celles, non pas d'un marbre, mais d'une pierre plus rugueuse. Toujours penchée en avant par la difficulté de respirer en même temps que repliée sur elle-même par la fatigue, sa figure fruste, réduite, atrocement expressive, semblait, **dans une sculpture primitive, presque préhistorique**, la figure rude, violâtre, rousse, désespérée de **quelque sauvage gardienne de tombeau**. Mais toute l'œuvre n'était pas accomplie. Ensuite, il faudrait **la briser**, et puis, dans **ce tombeau — qu'on avait si péniblement gardé**, avec cette dure contraction — descendre. » (*RTP*, II, 620).

La mort, qui n'est pas encore nommée, est identifiée par métaphore à un « statuaire » qui fait diminuer et durcir le visage de la mourante. Le jeu des images et des allusions trouvera un éclairage dans ce rapprochement avec l'achèvement de l'agonie, où revient, de manière plus explicite, la même image de la mort en sculpteur : « La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille. » (*RTP*, II, 640-641). Si sa figure prend « l'apparence d'une jeune fille », c'est que « la vie en se retirant [vient] d'emporter les désillusions de la vie ». Et pourtant avant la mort, dans son agonie, elle avait la figure « rude, violâtre, rousse, désespérée de quelque sauvage gardienne de tombeau ». Je voudrais relever un autre contraste intéressant : lorsque son visage offre « l'apparence d'une jeune fille », il semble avoir été ciselé par un « sculpteur du Moyen Âge » ; mais lorsqu'il ressemble à celui « de quelque gardienne de tombeau », il est renvoyé, plus loin

dans le temps, à une « sculpture primitive, presque préhistorique ».

Pour quelle raison le visage « rude, violâtre, rousse, désespérée » est-il comparé à celui de « quelque gardienne de tombeau » ? La réponse se trouve dans cette incise : « ce tombeau — qu'on avait si péniblement gardé ». Cette « gardienne de tombeau » n'est autre, je crois, que la grand-mère elle-même, qui n'a cessé de songer à sa propre mort et de s'y préparer. L'action est pourtant rapportée à un sujet impersonnel – non pas « elle », mais « on » – qui s'étend à la phrase suivante, la dernière de notre extrait : « Ensuite, il faudrait la briser, et puis, dans ce tombeau [...] descendre ». Cette action transcrite au conditionnel (c'est-à-dire inscrite dans le futur de cette rétrospection), qui va donc l'accomplir ? À qui reviendra-t-il de « briser » cette œuvre et de « descendre » dans le tombeau ? Le lien anaphorique avec la phrase immédiatement antérieure, « toute l'œuvre n'était pas accomplie », suggère que c'est le « statuaire » lui-même qui va « briser » sa propre œuvre. N'est-ce pas pourtant la grand-mère qui doit « descendre » dans le tombeau ? Le choix d'une construction impersonnelle jette un voile sur ces contradictions, toujours en attente cependant d'une solution. Je propose donc, et j'ai adopté ce parti dans ma traduction, de faire de la grand-mère l'unique référent de ce réseau de métaphores *in absentia* déployé autour de la « gardienne de tombeau ». Cette lecture emporte une conséquence capitale quant à la signification du texte : la mort est l'œuvre de la défunte elle-même, celle-ci ayant su maîtriser, et finalement s'approprier, l'agonie qui la ronge, qui la hante, pour la transfigurer, la sublimer en une action où s'embrase et se consume son reste de vie.

La description pathétique de la maladie et de la mort de la grand-mère, a pour contrepoint la comédie humaine des visiteurs et des médecins qui se pressent autour de son agonie. Le duc de Guermantes, (**fig.14**) qui ne peut « s'empêcher de sourire tout en faisant une figure de circonstance » (*RTP*, II, 633), vient saluer la famille du protagoniste. Le narrateur évoque « quelque parent », « si assidu auprès des mourants », affublé d'un curieux surnom : « ni fleurs ni couronnes » (*RTP*, II, 637). Il décrit aussi le prêtre qui joint « ses mains sur sa figure comme un homme absorbé », mais qui, laissant « un petit écart entre les doigts », profite de « cet abri de ses mains pour observer si [la] douleur [du protagoniste est] sincère » (*RTP*, II, 635).

Tous les médecins qui assistent à l'agonie de la grand-mère servent de cible à la satire mordante du narrateur. Proust ne va certes pas jusqu'à mettre en doute la compétence de la médecine : « croire à la médecine serait la suprême folie, si n'y pas croire n'en [était] pas une plus grande, car de cet amoncellement d'erreurs se sont dégagées à la longue quelques vérités. » (*RTP*, II, 594-595). Il n'empêche que les médecins se comportent d'une manière totalement ridicule : (**fig.15**) Cottard s'enquiert directement auprès de la grand-mère : « Malade ? Ce n'est pas au moins une maladie diplomatique ? » (*RTP*, II, 594) ; Dieulafoy prend son « cachet » avec « la souplesse d'un prestidigitateur à le faire disparaître » (*RTP*, II, 638) ; le docteur du Bourbon prétend que toute maladie est imaginaire, et soutient que « sans qu'on soit atteint soi-même de maladie nerveuse, il n'est pas, ne me faites pas dire de bon médecin, mais seulement de médecin correct des maladies nerveuses » (*RTP*, II, 601-602) ; il y a aussi un « spécialiste X », qui vient avec « sa trousse chargée de tous les rhumes de ses clients » (*RTP*, II, 620) ; pour finir, le professeur E... est affligé de la manie de « manœuvrer les boutons » de l'ascenseur, et se montre plus préoccupé par ses « décorations » que par sa malade (*RTP*, II, 610). Après avoir passé en revue avec une ironie cinglante ce déplorable cortège de praticiens, le narrateur en tire cette conclusion amère : « Chaque personne est bien seule » (*RTP*, II, 614).

Une remarque faite par le narrateur, que l'« on se croyait chez Molière » en entendant le nom de Dieulafoy (*RTP*, II, 638), vaut pour tous ces médecins qui semblent tout droit sortis du théâtre de Molière. On ne saurait d'ailleurs mettre sur le compte du hasard le fait qu'une représentation de la *Phèdre* de Racine soit donnée lors de la scène de l'Opéra, et que le théâtre de Molière soit convoqué pour l'agonie de la grand-mère. C'est ainsi que le roman de Proust porte l'ambition de conjuguer une représentation complète de la réalité vivante, avec une résurrection du sublime et du burlesque dans la tradition littéraire française. Toutes les personnes qui assistent à l'agonie de la grand-mère font écho aux grands personnages de la noblesse, également égoïstes, autoritaires et ridicules, qui se réunissent dans le salon des Guermantes.

Revenons pour finir au Jardin des Champs-Élysées, lorsque la grand-mère y est

prise d'une attaque, car on peut y voir se superposer plusieurs éléments symboliques présents dans la *Recherche*. Les Champs-Élysées (Élusion) sont, dans la mythologie grecque, le séjour des âmes vertueuses après la mort. C'est donc dans ce paradis annoncé que la grand-mère est terrassée par la crise qui lui sera fatale. Le docteur du Bourbon lui avait recommandé de s'y rendre, « près du massif de lauriers » : **(fig.16)** « Allez aux Champs-Élysées, madame, près du massif de lauriers qu'aime votre petit-fils. Le laurier vous sera salutaire. Il purifie. Après avoir exterminé le serpent Python, c'est une branche de laurier à la main qu'Apollon fit son entrée dans Delphes. Il voulait ainsi se préserver des germes mortels de la bête venimeuse. Vous voyez que le laurier est le plus ancien, le plus vénérable et j'ajouterai — ce qui a sa valeur en thérapeutique, comme en prophylaxie — le plus beau des antiseptiques. » (*RTP*, II, 599). Cette référence aux lauriers nous renvoie au « massif de lauriers » derrière lequel s'est jouée une scène scabreuse et cependant marquante de l'adolescence du protagoniste : pendant une lutte avec Gilberte, il avait répandu, « comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, [son] plaisir » (*RTP*, I, 485). Cela s'est passé près d'« un petit pavillon », dans « ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo, et en France [...] des water-closets », dont la gardienne avait proposé au héros d'entrer : « Vous ne voulez pas entrer ? en voici un tout propre, pour vous ce sera gratis » (*RTP*, I, 483-484). C'est à nouveau là que sa grand-mère se précipite lors de sa crise (*RTP*, II, 605). Et **(fig.17)** « les murs humides et anciens de l'entrée [de ces toilettes] où je restai à attendre Françoise dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui, m'allégeant aussitôt des soucis que venaient de faire naître en moi les paroles de Swann rapportées par Gilberte, me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexplicable et certaine. » (*RTP*, I, 483). Ce qui est à l'œuvre ici, rappelant au héros « la petite pièce de [son] oncle Adolphe, à Combray, laquelle exhalait en effet le même parfum d'humidité » (*RTP*, I, 485), c'est à coup sûr le phénomène que Proust appelle la mémoire involontaire.

Dans ce coin du Jardin des Champs-Élysées, près du « massif de lauriers », se concentrent, se superposent ainsi plusieurs allusions symboliques. La lutte

physique avec une jeune fille près d'un « cabinet » de toilettes symbolise la contiguïté du désir sexuel et de celui d'excréter, deux désirs essentiels pour la conservation de la vie. Si le laurier est « le plus beau des antiseptiques » comme dit le docteur du Bourbon, il doit donc être aussi considéré comme un élément vital pour l'espèce humaine. C'est dans ce lieu imprégné d'élan vital que se produit, malgré le pronostic optimiste du docteur, une crise mortelle pour la grand-mère. Pareille coïncidence semble autoriser une interprétation symbolique : cette crise n'est-elle pas un châtement infligé au protagoniste pour sa vie frivole dans la société mondaine des Guermantes ? Ne vient-elle pas aussi punir, à retardement, la volupté goûtée au même endroit dans son adolescence ? Tout près de ce « cabinet » de toilettes, où se mêlent étroitement la vie et la mort, le déclenchement de la mémoire involontaire par l'« image si insignifiante » qui « exhalait [...] le même parfum d'humidité », inspire au protagoniste une sorte de sentiment d'« éternité ». Au beau milieu du *Côté de Guermantes*, la vie, la mort et l'éternité, tout cela se réunit, se superpose dans ces Champs-Élysées, le paradis des âmes vertueuses des héros antiques.

Mais les leçons du « cabinet » des toilettes ne s'arrêtent pas là. Si sa gardienne est appelée la « marquise », (**fig.18**) ce n'est pas seulement parce que Françoise assure qu'elle est « marquise » et appartient à « la famille de Saint-Ferréol » (*RTP*, II, 484). Elle déclare elle-même : « c'est ce que j'appelle mon petit Paris » (*RTP*, II, 605), précisant ainsi ses prétentions : « Et puis, je choisis mes clients, je ne reçois pas tout le monde dans ce que j'appelle mes salons » (*RTP*, II, 606). En effet, quand « une femme mal vêtue » entre précipitamment, la gardienne juge qu'elle ne fait pas partie du « monde de la "marquise" », et l'éconduit sèchement, « avec une férocité de snob » : « Il n'y a rien de libre, madame » (*RTP*, II, 607). Quel lecteur pourra s'empêcher de rire de cette « marquise » qui s'exhibe avec fierté et brandit un sens de l'étiquette intraitable devant un humble « cabinet » de toilettes ? Mais, au fond, quelles sont les différences entre cette étiquette-là et celle des initiés du faubourg Saint-Germain ? Proust a d'ailleurs prêté à la grand-mère une remarque qui achève de confondre l'une et l'autre, exactement sur le même plan. Sortant de son cabinet, où elle vient d'entendre toute la conversation qui s'est déroulée entre cette « marquise » et le garde du jardin, la voici qui lâche ce commentaire : « c'était

on ne peut plus Guermantes et petit noyau Verdurin. Dieu ! qu'en termes galants ces choses-là étaient mises. » (*RTP*, II, 607). Et quand elle ajoute : « En les écoutant, ils me préparaient les délices d'un adieu » (*RTP*, II, 608), Proust souligne la référence implicite : « ceci de sa marquise à elle, Mme de Sévigné » (*Ibid.*). La grand-mère cite en effet une lettre de Mme de Sévigné adressée le 21 juin 1680 à Mme de Grignan : « Ainsi je me ménage les délices d'un adieu charmant qu'il est impossible d'avoir quand on a une bonne compagnie ».

C'est ainsi qu'au milieu du *Côté de Guermantes*, se trouvent réunies en fin de compte trois marquises : la marquise de Villeparisis, la marquise de Sévigné et la « marquise » du cabinet des toilettes. Proust voulait sans doute signifier par là que les pratiques d'exclusion mesquines, l'esprit de clan, se retrouvent partout dans la société, dans les conversations de la Cour, rapportées par Mme de Sévigné au XVII^e siècle, dans celle des mondains contemporains chez la marquise de Villeparisis, mais aussi dans celle de la « marquise » des toilettes. Cette scène du cabinet des Champs-Élysées annonce ainsi de loin le dernier salon chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*, où la duchesse de Guermantes devient semblable à l'ex-Mme Verdurin quand elle accorde son admiration à la mauvaise récitation outrée de Rachel : « C'est admirable ! » (*RTP*, IV, 578). Cette convergence inattendue se reproduit en plus d'un point : par exemple, lorsque la duchesse se vante, toujours au sujet de Rachel, de sa propre perspicacité artistique, dans un complet oubli de ses précédents jugements défavorables : (**fig.19**) « Je vous dirai [...] que cela m'intéresse d'autant plus de l'entendre, et de l'entendre acclamer, que je l'ai dénichée, appréciée, prônée, imposée à une époque où personne ne la connaissait et où tout le monde se moquait d'elle. Oui, mon petit, cela va vous étonner, mais la première maison où elle s'est fait entendre en public, c'est chez moi ! » (*RTP*, IV, 589). Il y a enfin la médisance qui aiguisé la pointe de son adresse au protagoniste, tout à fait dans la manière de Mme Verdurin : « C'est comme tout à l'heure, quand je vous voyais causer avec Gilberte de Saint-Loup. Ce n'est pas digne de vous. » (*RTP*, IV, 603). Gilberte, à son tour, témoigne de « son penchant pour ce qu'elle [croit] une existence artistique » (*RTP*, IV, 561) en disant du mal de sa tante au protagoniste : « Je vous voyais causer avec ma tante Oriane qui a toutes les qualités qu'on voudra,

mais à qui nous ne ferons pas tort, n'est-ce pas, en déclarant qu'elle n'appartient pas à l'élite pensante. » (*RTP*, IV, 563). Loin d'être réductibles à une satire de la haute société parisienne du tournant du siècle, les salons mondains de la *Recherche* font ainsi figure de carrefour privilégié de la bêtise, de l'arrogance, de l'esprit de clan, qui sont bien les choses du monde les mieux partagées.