



HAL
open science

**“ A mulher artista e a igualdade dos sexos :
ambivalências proustianas ” (“ La femme artiste et
l’égalité des sexes : ambivalences proustiennes ”, article
traduit du français et publié en portugais - Brésil)**

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ A mulher artista e a igualdade dos sexos : ambivalências proustianas ” (“ La femme artiste et l’égalité des sexes : ambivalences proustiennes ”, article traduit du français et publié en portugais - Brésil). Alexandre Bebiano et Philippe Willemart (dir.). Proust 2011, Econtro Internacial de Pesquisadores Proustianos, FAPESP, p. 293-326, 2013, coll. “ Humanitas ”. hal-01675990

HAL Id: hal-01675990

<https://hal.science/hal-01675990>

Submitted on 5 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « *A mulher artista e a igualdade dos sexos : ambivalências proustianas* » (« La femme artiste et l'égalité des sexes : ambivalences proustiennes », article traduit du français et publié en portugais - Brésil), *Proust 2011, Encontro Internacional de Pesquisadores Proustianos*, Alexandre Bebiano et Philippe Willemart dir., Sao-Polo, FAPESP, coll. « *Humanitas* », 2013, p. 293-326.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, Jean Santeuil, figures d'artiste, genres, femme, homme, féminisme, égalité des sexes

Résumé : Cette étude prend le risque de lire une œuvre comme celle de Proust à la lumière de la problématique de l'émancipation des femmes et de leur accès à l'égalité, étant entendu que cette question très politique suscite aujourd'hui encore des débats et des controverses qui, par certains aspects, sont parfaitement étrangers à l'œuvre de Proust ? Dès *Jean Santeuil*, la problématique de l'égalité des sexes s'inscrit dans la fiction à la faveur d'une analyse subtile des rapports de force entre mari et femme au sein du couple Santeuil. Mme Santeuil, la mère du héros éponyme, est en effet contrainte de dissimuler ses mérites, de s'humilier, pour respecter une hiérarchie factice. Afin de ne pas offenser son mari, elle s'applique à se conformer, elle si intelligente et sensible, à ses préjugés sexistes. Il faut toutefois garder à l'esprit que décrire une situation d'injustice, quand on est romancier, ne signifie nullement vouloir y mettre fin, et encore moins inviter le lecteur à agir pour réformer ou abolir l'ordre social qui la rend possible. Il n'est pas sûr que pour Proust le cas Santeuil relève de ce qu'on a depuis nommé la « domination masculine », c'est-à-dire un système social visant à masquer et à perpétuer l'oppression des femmes. La description d'un mal social, y compris quand elle manifeste de la sympathie à l'égard du dominé, n'implique donc en aucun cas une pensée progressiste, qui veut éradiquer le mal qu'elle a si bien diagnostiqué. La question de l'égalité des sexes connaît dans *La Recherche* un déplacement remarquable ; ce n'est plus, en effet, dans le cadre conjugal ou amoureux qu'elle surgit, mais à l'intérieur du champ artistique. En vrai romancier réaliste qu'il est aussi, Proust figure – c'est-à-dire modélise plus encore qu'il ne la représente – la rivalité des sexes pour accéder à la légitimité esthétique. Hommes et femmes sont-ils montrés comme égaux face à la création artistique ? Les deux sexes sont-ils présentés comme également capables et désireux de s'imposer comme des artistes à part entière, reconnus comme tels ? Quelle est la nature des obstacles rencontrés par une femme qui veut devenir artiste, à la manière du héros narrateur qui veut devenir écrivain ? Ces obstacles résident-ils en elle – ou dans la société ? Sont-ils d'ordre psychologique ou institutionnel ? Existe-t-il une frontière étanche entre ces deux types de handicaps ? Tout ceci présuppose bien sûr qu'une vocation artistique au féminin soit pour Proust quelque chose de possible, de souhaitable – ou plus simplement encore de pensable... On verra que ce n'est guère le cas.

La femme artiste et l'égalité des sexes : ambivalences proustiennes

Peut-on prendre le risque, sans s'égarer, de lire une œuvre comme celle de Proust à la lumière de la problématique de l'émancipation des femmes et de leur accès à l'égalité, étant entendu que cette question très politique suscite aujourd'hui encore des débats et des controverses qui, par certains aspects, sont parfaitement étrangers à l'œuvre de Proust ? Je voudrais montrer que, dès *Jean Santeuil*, la problématique de l'égalité des sexes s'inscrit dans la fiction à la faveur d'une analyse subtile des rapports de force entre mari et femme au sein du couple Santeuil. Mme Santeuil, la mère du héros éponyme, est en effet contrainte de dissimuler ses mérites, de s'humilier, pour respecter une hiérarchie factice. Afin de ne pas offenser son mari, elle s'applique à se conformer, elle si intelligente et sensible, à ses préjugés sexistes. Il

faut toutefois garder à l'esprit que décrire une situation d'injustice, quand on est romancier, ne signifie nullement vouloir y mettre fin, et encore moins inviter le lecteur¹ à agir pour réformer ou abolir l'ordre social qui la rend possible. Il n'est pas sûr que pour Proust le cas Santeuil relève de ce qu'on a depuis nommé la « domination masculine », c'est-à-dire un système social visant à masquer et à perpétuer l'oppression des femmes. La description lucide et émouvante des torts subis par une femme tenue pour exemplaire peut même amener à penser qu'il est préférable que les femmes continuent à souffrir l'injustice sans se plaindre. Selon cette perspective assez perverse, la vertu des femmes – ce sens remarquable du sacrifice et de l'abnégation que le texte n'a pas manqué de saluer – consiste à laisser la première place, au nom de valeurs prétendument supérieures comme l'ordre social, à des hommes qui ne les valent certes pas. La description d'un mal social, y compris quand elle manifeste de la sympathie à l'égard du dominé, n'implique donc en aucun cas une pensée progressiste, qui veut éradiquer le mal qu'elle a si bien diagnostiqué. Qu'en est-il à propos de Proust ?

La question de l'égalité des sexes connaît dans *La Recherche* un déplacement remarquable ; ce n'est plus, en effet, dans le cadre conjugal ou amoureux qu'elle surgit, mais à l'intérieur du champ artistique. En vrai romancier réaliste qu'il est aussi, Proust figure – c'est-à-dire modélise plus encore qu'il ne la représente – la rivalité des sexes pour accéder à la légitimité esthétique. Hommes et femmes sont-ils montrés comme égaux face à la création artistique ? Les deux sexes sont-ils présentés comme également capables et désireux de s'imposer comme des artistes à part entière, reconnus comme tels ? Quelle est la nature des obstacles rencontrés par une femme qui veut devenir artiste, à la manière du héros narrateur qui veut devenir écrivain ? Ces obstacles résident-ils en elle – ou dans la société ? Sont-ils d'ordre psychologique ou institutionnel ? Existe-t-il une frontière étanche entre ces deux types de handicaps ? Tout ceci présuppose bien sûr qu'une vocation artistique au féminin soit pour Proust quelque chose de possible, de souhaitable – ou plus simplement encore de pensable...

Pour introduire le débat

Une telle problématique suscite de multiples questions qu'il convient de préciser ; elles s'inscrivent dans le cadre d'une épistémologie critique appliquée à la littérature qui, si j'ai bien compris sa pensée, devrait constituer selon Jacques Bouveresse l'enjeu majeur de la théorie littéraire qu'il appelle de ses vœux². À propos d'un problème épineux comme celui de la situation des femmes dans une société donnée, peut-on déterminer avec exactitude ce que sait l'écrivain, ce qu'il ignore et ce qu'il esquive, c'est-à-dire ce qu'il choisit ou feint de ne pas savoir ? Comment l'écrivain sait-il ce qu'il sait ? Peut-on expliquer pourquoi il ignore ce que manifestement il ignore ? Comment s'articulent ressources intellectuelles et puissances d'aveuglement (qu'elles soient volontaires ou non) dans son œuvre ? Une fois déterminé l'horizon de connaissances propre à l'écrivain, on peut se demander ce qu'il en fait, quelle contribution il apporte à l'élaboration de la vérité. Ce mot de vérité peut être entendu en son sens le plus simple : une description des faits est vraie quand elle correspond à la réalité ; mais à cette vérité d'adéquation des mots aux choses, il convient d'ajouter un autre type de vérité, d'ordre éthique. Quel type de « lumière » un écrivain offre-t-il à « ses » lecteurs, qui eux aussi doivent et veulent apprendre se conduire dans le monde³ ?

¹ Dans ce contexte, l'emploi au masculin de ce mot est une pure convention linguistique que je crois sans rapport avec le sexe des personnes concernées.

² Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

³ J'entends le mot « lumière » au sens relativement plat que lui donne Wittgenstein, pour qui une lumière n'est nullement « une voie d'accès à ces vérités qu'on appelle "transcendantes" », mais plus modestement, et selon lui

Dans le cas qui nous occupe, ce faisceau de questions très générales se ramène en pratique à trois interrogations cruciales. La première met en jeu les rapports entre littérature et histoire. Comment Proust décrit-il la situation des femmes dans le champ esthétique de son temps ? Le chercheur en littérature peut montrer comment cette description émerge et se construit, tout au long de l'œuvre. Il offre à l'historien les matériaux spécifiquement littéraires pour que ce dernier puisse évaluer leur degré d'exactitude ; car il n'est pas sûr que l'historien soit toujours suffisamment aguerri pour entrer dans les méandres ou les replis d'un texte littéraire. Ce n'est pas faire injure au talent et au savoir de Michelle Perrot que de souligner la faiblesse de son bref commentaire de *La Recherche* :

Le féminisme est souvent considéré comme le symbole de la décadence des mœurs et de l'individualisme corrompue. Chez Roth, comme chez Michelet, quand les femmes usurpent le pouvoir, l'histoire se dérègle. Chez Proust aussi, dans un certain sens. Dans le Faubourg Saint-Germain, « douairière gâteuse » qui ignore les codes et confond les rites, les femmes qui ont, par le sexe et la culture, préparé leur avènement, règnent enfin : Odette, maîtresse du Duc, Mme Verdurin, légitime princesse de Guermantes, scellent, par leur ascension, la mort d'une aristocratie et d'un monde⁴.

Rapportée à Proust, cette analyse oublie deux choses ; d'une part, avant l'ascension d'Odette et de Madame Verdurin, c'étaient déjà deux femmes, Oriane et Marie Gilbert de Guermantes, qui régnaient sur le Faubourg. Il est donc impossible de corréler pouvoir féminin et décadence aristocratique. D'autre part, dans *Le Temps retrouvé*, la métaphore de la « douairière gâteuse » pour désigner Le Faubourg renvoie moins à une analyse sociologique ou politique qu'au point de vue nostalgique d'un héros qui déplore les effets destructeurs du Temps. La véritable loi sociologique est celle qui constate que de tout temps, l'aristocratie fut un milieu composite, ne cessant d'agrèger des « parvenus ». L'idée ou l'idéal d'une pureté originelle du Faubourg, de son homogénéité, est une illusion à dissiper, illusion esthétique précisément née de ce défaut de sens historique qui afflige le héros, et que le narrateur se fait fort de corriger !

Au temps où, moi-même à peine parvenu, j'étais entré [...] dans le milieu des Guermantes, j'avais dû y contempler comme faisant partie intégrante de ce milieu des éléments absolument différents, agrégés depuis peu et qui paraissaient étrangement nouveaux à de plus anciens dont je ne les différenciais pas et qui eux-mêmes, crus par les ducs d'alors membres de tout temps du Faubourg, y avaient, eux, ou leurs pères, ou leurs grands-pères, été jadis des parvenus. (*RTP, TR, IV, 545*⁵)

Ainsi, à tous les moments de sa durée, le nom de Guermantes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux comme ces jardins où à tout moment des fleurs déjà en bouton, et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà, se confondent dans une masse qui semble pareille, sauf à ceux qui n'ont pas toujours vu les nouvelles venues et qui gardent dans leur souvenir l'image précise de celles qui ne sont plus. (*RTP, TR, IV, 548*)

Michelle Perrot fausse quelque peu la matière du roman dans le désir d'y trouver l'illustration d'une thèse sans rapport, je crois, avec la logique et la complexité de la fiction.

La deuxième interrogation porte sur les rapports entre littérature et idéologie. Aucun être rationnel ne peut aujourd'hui, étant donné l'état de nos connaissances, avancer le moindre argument sérieux qui justifierait l'inégalité des hommes et des femmes face à la double capacité

plus utilement, « une direction à suivre dans la vie ». Jacques Bouveresse, *Que peut-on faire de la religion ?*, Marseille, Agone, 2011, pp. 121-122.

⁴ Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, repris en poche dans la coll. « Champs », p. 359.

⁵ *À la recherche du temps* est cité dans la nouvelle édition « Pléiade » en quatre volumes dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989. Les initiales réfèrent aux titres des romans, le chiffre romain au tome, le chiffre arabe à la page.

de créer une œuvre et de mener une carrière artistique. Proust partage-t-il notre horizon de rationalité ? Peut-on déterminer son point de vue sur cette question ? Si oui, comment ce point de vue intervient-il dans la fiction ? Antoine Compagnon nous aide à préciser le problème :

Pour que [le roman] se termine bien et que le héros devienne écrivain, il a fallu qu'Albertine meure. C'est une très vieille histoire, point moderne du tout. Pour qu'un homme grandisse, devienne adulte, trouve sa vocation, une femme doit toujours mourir, comme Eurydice à qui Orphée survécut pour devenir le patron de la poésie, comme Manon à qui Des Grieux survécut pour devenir un saint homme et publier un commentaire du quatrième livre de *L'Énéide*, le livre de l'amour. Aujourd'hui, au temps de la parité idéale, la leçon peut toutefois s'entendre sans faire acception des genres, dans sa positivité neutre : « Deviens qui tu es⁶. »

Cette analyse est certes séduisante. Mais on pourrait estimer que la mort d'Albertine n'a pas de rapport direct avec le fait de devenir écrivain ; elle résulterait plutôt de la dynamique de la peinture de l'amour. Dans son désir de montrer l'autonomie du sentiment par rapport à celle qui le cause, Proust voulait expliquer que la jalousie survit à la mort de l'amante et même se renforce ; car les progrès de la connaissance ou le déploiement du fantasme peuvent continuer à fournir de nouvelles images de la « trahison » féminine que n'apaiseront plus les démentis ou les caresses de l'aimée. Certes, le narrateur éprouve de la culpabilité à infuser dans ses livres une expérience amoureuse tragique dont il tire seul un bénéfice intellectuel et littéraire ; mais l'accès à l'écriture dépend d'un « hasard » – le souvenir involontaire – qui mobilise des dons enfouis dont l'éclosion n'implique nullement la mort d'une femme. La vocation sacrificielle imposée à Albertine n'est qu'une lecture possible de son parcours ; elle n'épuise certainement pas la diversité des destins de femmes agencés par le roman. On peut ainsi faire valoir, *a contrario*, qu'il faut que M. Verdurin meure pour que sa femme triomphe dans le Faubourg, en épousant successivement le duc de Duras et le prince de Guermantes. L'analyse d'Antoine Compagnon souligne toutefois combien l'enracinement d'un texte dans une tradition – et qui est une dimension constitutive de la littérarité – peut plaider contre la prise en compte de la problématique égalitariste du roman : on verra que son diagnostic est parfaitement confirmé par la conclusion de notre étude.

La dernière question renvoie spécifiquement à la problématique du « genre ». Au lecteur qui voudrait aujourd'hui réfléchir sur les rapports entre une œuvre d'art et le sexe de son auteur, quels éclaircissements Proust apporte-t-il ? On peut juger cette dernière question encore plus piégée par l'idéologie que les précédentes. Le chercheur qui s'aventure sur ce terrain peut en effet instrumentaliser le texte littéraire à des fins militantes : il sera suspecté de vouloir s'en faire un allié ou un adversaire de choix. La seule façon de surmonter cette objection légitime consiste sans doute à assumer pleinement la littérarité du texte. L'œuvre de Proust n'est évidemment pas un pamphlet pour ou contre l'émancipation des femmes, ni une monographie historique, ni un traité de sociologie politique. Il n'en reste pas moins que le roman s'est saisi de cette question et qu'il l'aborde avec les moyens qui sont les siens, en vue de produire ce qu'il estime être des effets d'intelligibilité. Une telle prétention heuristique est-elle justifiée ?

Il nous reste à définir ce que nous entendons, dans notre perspective, par l'expression à la fois limpide et litigieuse d'égalité des sexes. Elle signifie simplement que l'accès à une capacité n'est nullement conditionné – ni en fait, ni en droit – par le sexe de la personne qui prétend exercer ladite capacité. Deux activités majeures se partagent l'univers proustien des capacités : la production d'un chef-d'œuvre, d'une part, et la conduite d'un salon, de l'autre.

⁶ Antoine Compagnon, « La Recherche à hauteur d'homme », *Le Magazine Littéraire*, avril 2010 n° 496, p. 48.

La façon dont chacun des deux champs se structure fait apparaître les « ambivalences⁷ » de la pensée proustienne quant à l'égalité des sexes. Dans le champ de la mondanité, qui est pour Proust le lieu même où triomphe le pouvoir grâce à la fabrication de l'Opinion, il est indéniable que ce sont les femmes qui dominent. Qu'il soit exercé par Oriane de Guermantes, Mme Verdurin ou même Odette Swann, le pouvoir mondain – qui, pour chaque cercle, définit qui est reçu et qui est exclu – offre à la femme mariée l'occasion appréciable de limiter, voire de surmonter, sa sujétion au sein de l'institution conjugale. On peut certes faire valoir que le salon proustien est profondément apolitique⁸ ; que la pensée « sérieuse » et l'action publique restent sous la III^e République l'apanage quasi exclusif des hommes ; mais il se trouve que ces territoires de la masculinité active sont fortement dévalorisés par le roman, comme le montre la figure du diplomate conservateur qui les incarne le mieux, le marquis de Norpois, que Bergotte traite non sans quelque raison de « vieux serin » (*RTP*, I, 552).

Dans le champ de la création artistique, en revanche, il est patent que la compétition des sexes tourne à l'avantage des hommes. Le théâtre étant une pratique à la fois prestigieuse et marginale par rapport à la triade musique / peinture / littérature, l'art du comédien offre un expédient commode pour cantonner le « génie féminin » dans un territoire qui ne menace aucune des prérogatives masculines. Sur la scène, la femme triomphe : son corps se prête admirablement à l'interprétation de chefs-d'œuvre écrits par des hommes. Certes, la figure de l'artiste en devenir, telle qu'elle est exemplifiée par le héros – c'est-à-dire, faut-il le rappeler, par un homme – défie les assignations identitaires traditionnelles ; mais un homme qui n'est pas viril (au sens souvent abusivement normatif qu'on donne à ce mot) n'en reste pas moins un homme, et la critique de la virilité ne suffit sans doute pas à faire de l'art, tel que Proust le pense et le représente, un vecteur d'émancipation féminine. Voit-on émerger, dans *La Recherche*, l'art comme un espace et une pratique neutres, profondément indifférents au sexe des créateurs et étrangers comme tels à toute assignation générique ? Il semble que cette question délicate a longtemps été éclipsée par l'étude des représentations des homosexualités, ce que confirme à sa manière le remarquable *Dictionnaire Marcel Proust* ; curieusement, il ne comporte pas les entrées « Femme » et « Homme » qui permettraient de poser le problème de l'égalité des sexes dans l'œuvre de Proust.

Jean Santeuil ou l'inscription de la problématique féministe

Il est significatif que la question du « silence des femmes », c'est-à-dire de leur soumission, apparaît dans *Jean Santeuil* au cours d'un développement consacré à l'Affaire Dreyfus :

Le dîner n'était pas encore servi. M. Santeuil lisait le journal au salon. En face de lui Mme Santeuil paraissait dormir. « On dit que le colonel Picquart aura peut-être cinq ans de forteresse, dit M. Santeuil. – Quoi ? s'écria Mme Santeuil en se redressant vivement. – Voyons, calme-toi dit ironiquement M. Santeuil à sa femme dont la figure, devenue subitement celle d'un malade qui souffre, restait contractée, et passait ses mains sur ses yeux comme pour ne pas voir ce qui l'effrayait trop, comme pour appuyer sur sa face, faire rentrer en soi à travers la peau les révoltes qui l'avaient hérissée. [...] La tristesse désolée qui s'échappait par ses yeux ne laissait aucun doute sur la nature de ce mal. [...] C'était cette tristesse que les maux seuls des autres leur inspirent et qui tendresse impuissante et blessée, jaillit, s'élance vers ceux qu'elle ne peut rejoindre, sur qui elle voudrait se répandre en bien-être, en soulagement, en consolation. La douleur de Mme Santeuil était si vive qu'elle n'eut pas la force de répondre par un sourire à la

⁷ Nous reviendrons sur ce concept si fécond que nous devons à Nathalie Heinich. Voir en particulier *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996 et *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁸ Voir à ce sujet l'analyse pénétrante de Julien Gracq, dans *En lisant*, en écrivant [1980], repris dans *Œuvres complètes*, édition de Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1989-1995, t. II., p. 604.

plaisanterie de son mari : « Allons, calme-toi. » Sans cela ce fût ainsi qu'elle eût répondu, car, se tenant elle-même pour rien et admirant beaucoup son mari, elle tenait sa sagesse, assez forte pour ne s'émouvoir de rien, pour l'exemple qu'elle aurait dû suivre, et la vive douleur qu'elle éprouvait en ce moment pour une exagération blâmable. (*JS*, 657-658⁹)

Contrairement à son mari, Mme Santeuil est dreyfusarde. De ce texte éminemment pathétique, trois idées se dégagent. D'une part, l'émotion offre à la femme la seule possibilité de manifester une opinion politique ; ainsi s'expliquent la compassion de Mme Santeuil pour le colonel Picquart et la vivacité de sa réaction. Le corps peut dire ce que le discours doit taire. La grande loi de « l'inter-dit », si caractéristique des systèmes répressifs, trouve ici son application. En second lieu, la description précise du corps féminin montre sans ambiguïté la violence subie : sa « figure contractée », « devenue subitement celle d'un malade qui souffre » et « la tristesse désolée qui s'échappait par ses yeux » sont certes causés par les coups portés à Picquart et Dreyfus mais aussi par ceux que lui inflige son mari. Ce dernier annonce sans aucun ménagement ce qui est pour elle une mauvaise nouvelle ; il lui fait honte de sa sensibilité ; il dénigre ses idées sans les entendre ni les discuter. La femme apparaît comme l'éternelle mineure soumise à la pédagogie humiliante du mari. Lorsque Mme Santeuil comprime « sa face », fait « rentrer en soi à travers la peau les révoltes qui l'avaient hérissée », elle n'agit plus pour manifester sa solidarité avec l'innocent mais pour réprimer la transgression majeure qu'elle a commise. Le mot « révoltes » ne reçoit pas de complément qui en spécifie l'objet, pas plus que le participe passé de sens passif, dans l'expression « sa tendresse impuissante et blessée », n'exprime l'agent responsable de la blessure. L'institution conjugale n'est pas attaquée de front. Dreyfus, muré dans sa dignité muette d'officier, ne peut murmurer contre l'armée qu'il respecte ; de même, dans la prison de son corps, Mme Santeuil ne peut se rebeller contre l'ordre conjugal qu'elle chérit. La chair de cette femme « blessée » réalise le rêve progressiste de la conjonction des oppressions : être dreyfusard et femme, c'est être doublement victime d'un pouvoir patriarcal illégitime et brutal, quel que soit le lieu où il se réalise : dans la sphère publique – le Tribunal et la Chambre – et dans la sphère privée. Une fois institué le camp des victimes et des oppresseurs, reste à penser, puis à mener, le combat « contre l'infâme ». C'est évidemment le pas politique que le texte ne franchit pas.

Il faut pourtant souligner, et c'est le troisième point, que le texte ne présente à aucun moment le point de vue du mari comme pertinent. L'ironie de M. Santeuil interprète la réaction de sa femme en termes d'excès, la renvoyant à sa pathologie hystérique. Le texte se désolidarise d'une approche aussi vulgaire – celle-là même que l'épouse a pourtant choisi de considérer comme un modèle de sagesse en lui donnant une justification rationnelle. Le texte repose sur une double disjonction : la première est interne au personnage, inconscient, malgré son intelligence, de sa propre valeur ; c'est le paradigme de « la noble erreur » qui émane non de l'ignorance mais de la délicatesse. Le second clivage oppose Mme Santeuil et le point de vue du narrateur ; c'est à un texte écrit par un homme qu'il revient de souligner les mérites de cette femme qui ne songe pas à les faire valoir. Ce surplomb masculin des « contradictions » de la femme noue dans une même tresse trois traits hétérogènes. Mme Santeuil unit la générosité (palier éthique), la rectitude du jugement (palier cognitif) et l'impuissance réelle (palier politique). Mérite et pouvoir ne sont pas seulement disjoints, ils sont inversement proportionnels. Mais, à aucun moment, le narrateur ne fait état d'une légitime aspiration à l'action, sans parler du droit et du devoir de se révolter contre l'injustice

L'analyse de Proust peut sembler conservatrice car elle souligne la dignité éthique de la résignation, laquelle émousse le scandale logique et moral d'une domination infondée ; cet

⁹ *Jean Santeuil*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1971.

éloge de la vertu impuissante finit par conforter l'ordre injuste et arbitraire des choses. C'est dans *La Recherche* qu'on peut voir se dénouer la tension entre ces ordres de valeur : mais à quel prix ? Le récit enjoué de la conversion du duc de Guermantes au dreyfusisme déplace sur un mode euphorique toutes les contradictions relevées dans *Jean Santeuil* :

Dans l'intervalle, le duc de Guermantes avait connu aux eaux trois charmantes dames (une princesse italienne et ses deux belles-sœurs). En les entendant dire quelques mots sur les livres qu'elles lisaient, sur une pièce qu'on jouait au Casino, le duc avait tout de suite compris qu'il avait à faire à des femmes d'une intellectualité supérieure et avec lesquelles, comme il le disait, il n'était pas de force. Il n'en avait été que plus heureux d'être invité à jouer au bridge par la princesse. Mais à peine arrivé chez elle, comme il lui disait, dans la ferveur de son antidreyfusisme sans nuances : « Hé bien, on ne nous parle plus de la révision du fameux Dreyfus », sa stupéfaction avait été grande d'entendre la princesse et ses belles-sœurs dire : « On n'en a jamais été si près. On ne peut pas retenir au bain quelqu'un qui n'a rien fait. – Ah ? Ah ? » avait d'abord balbutié le duc. [...] Les trois charmantes dames trouvaient qu'il n'allait pas assez vite et le rudoyaient un peu : « Mais au fond personne d'intelligent n'a pu croire qu'il y eût rien. » Chaque fois qu'un fait « écrasant » contre Dreyfus se produisait et que le duc croyant que cela allait convertir les trois dames charmantes, venait le leur annoncer, elles riaient beaucoup et n'avaient pas de peine, avec une grande finesse de dialectique, à lui montrer que l'argument était sans valeur et tout à fait ridicule. Le duc était rentré à Paris dreyfusard enragé. Et certes nous ne prétendons pas que les trois dames charmantes ne fussent pas, dans ce cas-là, messagères de vérité. (RTP, SG, III, 137-138)

Proust est parfaitement capable de concevoir un « romanesque » progressiste et de l'inscrire au cœur d'une aristocratie éclairée. Le scénario implique, chez la femme, l'union du charme et de l'intelligence ; chez l'homme, cette ouverture d'esprit qui le rend heureux de fréquenter des femmes cultivées, et capable de modifier ses convictions à leur contact. De fait, le duc de Guermantes n'est qu'un M. Santeuil devenu, par la grâce de sa noblesse, intelligent. La résolution de la tension se fait en déplaçant le problème le plus loin possible du ménage bourgeois ; c'est dans le cadre « exotique » d'une ville d'eau cosmopolite, au sein de la sociabilité aristocratique, hors des contraintes conjugales, que la vérité et le droit emportent la victoire. Le mérite éthique de *Jean Santeuil* consiste à poser le problème de l'égalité des sexes en termes « réalistes », sans recourir aux plaisantes hyperboles de l'exception romanesque.

Roman inachevé, impubliable du vivant de Proust et souvent jugé archaïque, *Jean Santeuil* expose avec netteté un problème sur lequel *La Recherche* n'osera plus revenir : le statut de l'épouse au sein du couple bourgeois. Dans les deux textes, celle-ci est en outre la mère du héros, c'est-à-dire du personnage dont le point de vue et les désirs organisent le récit et qui, à ce titre, peut apparaître comme le protagoniste le plus proche du romancier ; il n'y a pourtant que dans *Jean Santeuil* qu'on trouve la « radiographie » lucide des apories de la condition des femmes :

Les archives les plus minutieuses de cette époque ne mentionneront aucun acte de Mme Santeuil où semble s'être réalisée cette tendresse incessante [...]. Son nom n'est inscrit parmi les présidentes, les vice-présidentes, les dames patronnesses d'aucune œuvre. Elle n'a jamais signé d'appel à aucune femme de France, elle n'a été dans aucun hôpital soigner des malades. Même, s'étant restreinte comme elle l'a fait à la vie obscure de la famille, elle n'a pas, dans le choix de son mari, ou en ne se mariant pas, faute de trouver un mari « dans ses idées », laissé un témoignage quelconque des généreuses aspirations de sa nature, comme certaines femmes, qui par un choix éclatant, cherchent en dehors de leur milieu un mari artiste ou humanitaire [...]. De telles jeunes filles montraient dès leur jeunesse maints présages d'un mariage semblable, présages qui affectaient la forme de toilettes extravagantes ou négligées, de sorties seules ou avec des amies unies dans le même amour de la musique ou le même mépris de la vie bourgeoise, sorties dirigées non vers la visite où attendent le banal petit-beurre et la conversation illettrée, mais vers le Louvre, la Sorbonne ou peut-être l'amphithéâtre de dissection. De telles jeunes filles donnent, dans le choix de leur époux ou dans leur virginité dédaigneuse de tous les partis, une marque de leur nature élevée. Des amies peu intelligentes commentent en plaisantant leurs fiançailles qui se sont faites à Bayreuth et leur appartement de mariée où l'on dit qu'il y a un orgue mais pas de cuisine, tandis que d'autres prennent vivement leur défense et laissent échapper l'admiration qu'elles leur inspirent, en ne

dissimulant pas que, si leurs mères et les convenances ne les forçaient pas, c'est là le genre de vie qu'elles eussent préféré. (*JS*, 658-659).

En faisant l'éloge d'une femme admirable mais obscure, le texte supplée aux lacunes des archives, ce qui est une manière de les enrichir. Mme Santeuil est à la fois privée du droit d'investir la sphère publique et dépourvue des ressources qui la rendraient capable de laisser à ses contemporains (sans parler de la postérité) « un témoignage quelconque des généreuses aspirations de sa nature ». Le texte confronte les choix de cette épouse traditionnelle à d'autres stratégies possibles, plus audacieuses, et raillées comme il se doit par des « amies peu intelligentes ». S'élevant au-dessus de la recension des ridicules inévitables qui accompagnent sans le discréditer un désir naissant d'émancipation, le texte décrit la quête de la liberté comme une aventure digne de susciter l'admiration. Elle requiert bien des calculs, suppose bien des renoncements. On peut regretter que les multiples romans féministes ébauchés dans *Jean Santeuil* n'aient pas trouvé par la suite le narrateur perspicace et doué qu'ils méritent. De fait, jamais dans *La Recherche* le thème de la vocation au féminin ne sera plus abordé. Pourquoi ce silence ?

Le roman d'Albertine s'est développé, dans *La Recherche*, en privilégiant la question de l'amour. Il reflète les sinuosités du discours profondément misogyne de la jalousie, cette pathologie de la possession que de grands lecteurs ont prise pour une théorie crédible de l'amour, en la mettant sur le compte du romancier :

Je remarquais que chaque fois Albertine regardait un instant toutes ces filles avec une attention profonde et se retournait aussitôt vers moi. [...] Cette attention, d'ailleurs, qui m'eût semblé criminelle de la part d'Albertine (et tout autant si elle avait eu pour objet des jeunes gens), je l'attachais, sans me croire un instant coupable – et trouvant presque qu'Albertine l'était en m'empêchant par sa présence de m'arrêter et de descendre – sur toutes les mininettes. On trouve innocent de désirer et atroce que l'autre désire. (*RTP*, P, III, 675-676)

Mais ce qui me torturait à imaginer chez Albertine, c'était mon propre désir perpétuel de plaire à de nouvelles femmes, d'ébaucher de nouveaux romans ; c'était de lui supposer ce regard que je n'avais pu, l'autre jour, même à côté d'elle, m'empêcher de jeter sur les jeunes cyclistes assises aux tables du bois de Boulogne. Comme il n'est de connaissance, on peut presque dire qu'il n'est de jalousie que de soi-même. (*RTP*, P, III, 887)

Le texte restitue la logique interne du jaloux, son caractère pervers et aberrant ; il souligne, sans avoir besoin de s'en indigner, le caractère scandaleusement irrationnel de la dissymétrie qui fonde son point de vue : « On trouve innocent de désirer et atroce que l'autre désire ». Dira-t-on que le Narrateur se fait ici le héraut d'une pensée de la différence, et qu'il reproche à son amante non de désirer des hommes, mais des femmes ? Si l'homosexualité d'Albertine fait d'elle le double et le rival de son amant, elle ne justifie en rien la privation de liberté et le contrôle permanent que lui inflige son amant. La pathologie du jaloux bloque toute possibilité d'envisager sereinement la question de l'égalité des sexes. C'est pourquoi, dans *La Recherche*, celle-ci se déporte de la sphère intime à la sphère publique, structurée par l'opposition de l'art et de la mondanité.

Anna de Noailles précurseur

Rendant compte en 1907 des *Eblouissements*, un recueil de poèmes d'Anna de Noailles, Proust ne peut s'empêcher de signaler la continuité entre la beauté du poète et celle de ses vers, ce que Proust, naturellement, ne songerait nullement à faire si le poète était un homme et s'appelait Jammes ou Claudel. Seules les femmes, c'est connu, ont un corps, et un beau corps :

Gustave Moreau a souvent, dans ses tableaux et ses aquarelles, essayé de peindre cette abstraction : le Poète. [...] on se demande, à le bien regarder, si ce poète n'est pas une femme. Peut-être Gustave Moreau a-t-il voulu signifier que le poète contient en lui toute l'humanité, doit posséder les tendresses de la femme ; mais si, comme je le crois, il voulait aussi envelopper de poésie le visage, les vêtements, l'attitude de celui dont l'âme est poésie, c'est seulement parce qu'il a situé cette scène dans l'Inde et la Perse qu'il a pu nous laisser hésitants sur le sexe du poète. S'il avait voulu peindre son poète à notre époque et dans nos pays et l'entourer cependant d'une beauté précieuse, il aurait été obligé d'en faire une femme. [...]

Je ne sais si Gustave Moreau a senti combien, par une conséquence indirecte, cette belle conception du Poète-femme était capable de renouveler un jour l'économie de l'œuvre poétique elle-même. Dans notre triste époque, sous nos climats, les poètes, j'entends les poètes-hommes, dans le moment même où ils jettent sur les champs en fleurs un regard extasié, sont obligés de s'excepter de la beauté universelle, de s'exclure, par l'imagination, du paysage. [...] Mme de Noailles, elle, sait bien qu'elle n'est pas la moins délicieuse des mille beautés dont respandit un radieux jardin d'été où elle se confond. Pourquoi comme le poète-homme qui a honte de son corps, cacherait-elle ses mains [...] ? À la fois l'auteur et le sujet de ses vers, elle sait être alors en une même personne Racine et sa princesse, Chénier et sa jeune captive. (CSB, 534-535)

L'éloge ne parvient à masquer l'inquiétude que suscite cette nouveauté : l'apparition, dans un territoire masculin, d'une rivale douée. Toute femme qui prétend être l'égale des hommes se voit aussitôt soupçonnée de concurrence déloyale ; son génie, réputé anémique, ne serait pas soumis aux mêmes règles, aux mêmes limites que celui des hommes. La supériorité dont on fait crédit aux femmes est encore une manière, agréable mais pernicieuse, de ne pas les reconnaître comme des égales. Pour approfondir sa thèse différentialiste – fondée comme il se doit sur l'évidente différence des corps – Proust dispose différents jardins qui lui permettent de confronter les poétiques en présence. Dans son enclos, Maeterlinck convoque et donne à voir son savoir ; son champ est celui de la méditation savante, mêlant science et philosophie. Régnier, lui, pratique l'*ekphrasis* ; à la grâce naturelle de son domaine, il ajoute, pour la couronner, les artifices de la sculpture, de l'hydraulique et de l'architecture. Régnier est un descripteur précieux. Jammes sublime la simple beauté des choses par la louange de leur Créateur. Les poètes masculins fondent leur art sur quelque chose qui est à la fois extérieur et irréductible à la nature : la connaissance, que celle-ci se déploie dans le champ de la spéculation profane, de la rhétorique ou de la théologie. Seule la femme est *naturellement* poète ; son corps et sa sensibilité s'accordent pleinement (et sans effort ?) à la beauté du jardin. Elle a transformé l'obstacle physique en tremplin, en élan créateur. « Elle sait que la pensée n'est pas perdue dans l'univers, mais que l'univers se représente au sein de la pensée. Elle dit au soleil : “Mon cœur est un jardin dont vous êtes la rose” » (CSB, 540). Proust, écrivain sans œuvre, crédite en 1907 Noailles de la découverte qu'il réservera, dans *La Recherche*, au duo masculin d'Elstir et Bergotte : engendrer des « métaphores qui recomposent et nous rendent le mensonge de notre première impression », « ces charmantes et toutes vives comparaisons qui substituent à la constatation de ce qui est, la résurrection de ce que nous avons senti » (CSB, 542). La femme poète est-elle pour l'artiste en devenir une menace, un modèle ou une compagne ? Comment *La Recherche* s'empare-t-elle de la question et quelles réponses lui donne-t-elle ? Anna de Noailles, célébrée dans un essai, a-t-elle sa place dans le roman ?

Le statut de la femme artiste dans *La Recherche*

Dans *La Recherche* comme dans la vie, trois ressources sont nécessaires à l'artiste qui veut réussir : un minimum de talent, sans lequel rien n'est possible ; la culture, qui permet de transformer un don naturel en expression ; et enfin l'ambition, ce désir légitime de se faire reconnaître par le public et par ses pairs. L'ensemble des personnages artistes de *La Recherche* se déploie en un système complexe où le critère du sexe et de l'origine sociale des artistes joue un rôle déterminant. À un premier niveau, on trouve les personnages dotés par la fiction d'un

tempérament ou d'une nature artiste, mais dépourvu de la moindre conscience de leurs dons (pour les personnages populaires) ou de la moindre ambition (pour les personnages issus des classes dominantes). Les niveaux 2 et 3 regroupent les personnages qui ont franchi l'obstacle institutionnel et assument les risques d'une carrière d'artiste. On peut alors opposer, à chaque niveau, les créateurs que le roman considère comme majeurs et ceux qu'il tient pour mineurs. La différence entre ces deux niveaux tient à l'application d'un critère générationnel, sans pertinence au niveau 1. Le niveau 2 rassemble les artistes de la génération qui précède celle du héros ; le niveau recense ses contemporains. Soit le tableau suivant :

Niveau 1 : les artistes sans œuvre

Dons éminents (génie) Capital social et culturel nul	Hommes - Jupien	Femmes - Françoise - Les sœurs courrières du Grand Hôtel : Maris et Céleste - Albertine ?
Dons moindres Grande culture et absence d'ambition	Hommes - Charlus	Femmes - Oriane de Guermantes - Mère et grand-mère du Narrateur - Odette Swann ?

Niveau 2 : les artistes ou intellectuels influents de la génération précédente

Artistes majeurs	Hommes - Bergotte (écrivain) puis « le nouvel écrivain » - Elstir (peintre) - Vinteuil (compositeur)	Femmes - La Berma (comédienne)
Artistes ou intellectuels mineurs	Hommes - Swann, M. Verdurin (critiques d'art) - Legrandin (écrivain) - Norpois (essayiste) - Ski (sculpteur) - Brichot (universitaire) - Duroc (professeur de stratégie militaire)	Femmes - Madeleine de Villeparisis (peintre et écrivain) - Mme Verdurin (mécène)

Niveau 3 : les artistes contemporains du héros

Artistes majeurs	Hommes - le Narrateur (écrivain) - « Octave dans les choux » (écrivain)	Femmes
Artistes ou intellectuels mineurs	Hommes - Bloch (agrégé, auteur d'une thèse sur Philippe II, intellectuel et écrivain) - Saint-Loup (intellectuel) - Morel (violoniste)	Femmes - Rachel (comédienne)

Il ne reste qu'à commenter le tableau du point de vue qui nous retient : celui de la répartition des sexes à chacun des trois niveaux dégagés. Une première remarque s'impose : les femmes sont surreprésentées au niveau 1 (proportion de 3 femmes pour 1 homme) et sous-représentées au niveau 2 (proportion inverse : 1 femme pour 3 hommes) ; elles sont quasi absentes au niveau 3. Il faudra revenir sur la seule case blanche du tableau : elle correspond aux femmes artistes contemporaines du héros, case que pourrait occuper Albertine, l'élève et l'émule peut-être trop douée du Narrateur, mais qui meurt avant qu'on voie s'épanouir ses dons.

Le premier niveau fait apparaître une césure sociale, à la fois importante en valeur absolue, mais sans incidence sur l'unité de la classe. Les personnages d'origine populaire sont les dépositaires inconscients de puissances esthétiques imaginaires qui se manifestent en eux. Ces forces coalisées de la langue, du terroir, de l'histoire et du peuple donnent une saveur incomparable à ces figures :

Nées au pied des hautes montagnes du centre de la France, au bord de ruisseaux et de torrents (l'eau passait même sous leur maison de famille où tournait un moulin et qui avait été dévastée plusieurs fois par l'inondation), elles semblaient en avoir gardé la nature. [...] Je n'ai jamais connu de personnes aussi volontairement ignorantes, qui n'avaient absolument rien appris à l'école, et dont le langage eût pourtant quelque chose de si littéraire que sans le naturel presque sauvage de leur ton, on aurait cru leur parole affectée. [...] Céleste me disait : « Oh ! petit diable noir aux cheveux de geai, ô profonde malice ! je ne sais pas à quoi pensait votre mère quand elle vous a fait, car vous avez tout d'un oiseau. Regarde, Marie, est-ce qu'on ne dirait pas qu'il lisse ses plumes, et tourne son cou avec souplesse ? il a l'air tout léger, on dirait qu'il est en train d'apprendre à voler. Ah ! vous avez de la chance que ceux qui vous ont créé vous aient fait naître dans le rang des riches ; qu'est-ce que vous seriez devenu, gaspilleur comme vous êtes ? Voilà qu'il jette son croissant parce qu'il a touché le lit. Allons bon, voilà qu'il répand son lait [...] ». « Ah ! sac à ficelles, ah ! douceur, ah ! perfidie, rusé entre les rusés, rosse des rosses ! Ah ! Molière ! (C'était le seul nom d'écrivain qu'elle connût, mais elle me l'appliquait, entendant par là quelqu'un qui serait à la fois capable de composer des pièces et de les jouer). (RTP, SG, III, 240-241)

Dépourvue elle aussi d'instruction, Françoise déborde d'une culture infuse qui lui donne une compréhension intuitive de la création mille fois supérieure à celle des amateurs mondains et autres « célibataires de l'art ». La cohorte sympathique et belle des Françoise, Marie et autre Céleste est très rassurante pour l'artiste masculin qui se met sans aucun risque à leur écoute, ou à leur école. Comme Combray, idéalisé par le souvenir, ces femmes illettrées sont de vivants réservoirs de poésie ; elles incarnent le passé qui subsiste, non sans altération, en plein XIX^e siècle. Cette alliance entre l'artiste bourgeois et la femme du peuple est exemplifiée par le couple apparemment étrange que forment Françoise et le héros à la fin de l'œuvre. Cette « dyade » créatrice éclipse les unions que le lecteur aurait cru plus aptes à vivre selon un idéal esthétique : la mère et son fils, mais surtout Albertine et le héros. Chacun d'eux aurait pu être le lecteur de l'autre : cette étroite complicité érotique et intellectuelle, cette exigeante collaboration, avec ses heurts et ses joies, n'eussent pas été sans charme romanesque ; mais c'est précisément ce possible narratif que l'œuvre choisit de ne pas faire advenir avec la mort brutale de l'héroïne. L'homme écrit donc seul – sans « maîtresse » ni rivale.

Dans la classe dominante, bourgeois et aristocrates cultivés partagent les mêmes goûts, les mêmes modes de vie et la même culture, ce qui n'est guère étonnant puisqu'ils ont les mêmes revenus¹⁰. C'est ainsi que dès qu'ils se rencontrent à Balbec, la grand-mère du héros et Charlus

¹⁰ Il est piquant de constater combien les lectures sociologiques de Proust insistent, à la suite du héros de *La Recherche*, sur la distinction entre noblesse et bourgeoisie, alors que le texte montre au contraire combien ces deux pseudo-classes se ressemblent, chacune s'ingéniant à exagérer ce qui la distingue de l'autre. Pour une critique très éclairante de la notion de « distinction » chez Proust, voir Serge Gaubert, *Proust et le roman de la différence*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980 ; voir aussi le mémoire de Clément Paradis, *La Bourse ou la vie : argent, dépense et spéculation dans l'œuvre de Proust*, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2008.

communient dans la lecture et la compréhension des classiques, qui sont le *vade-mecum* littéraire de la mondanité : gare à l'impétrant qui ne connaît son La Fontaine ni son Molière ! Oriane cite Victor Hugo avec le même tact que la mère, quand elle lit George Sand à son fils. Mais toute cette culture, parfois immense comme celle de Charlus, ne produit rien tant que le levain de l'ambition ne l'a pas fécondée. Les aristocrates ont sur les bourgeois le seul avantage d'être parfois, comme le peuple, les conservatoires plus ou moins conscients d'une francité très largement fantasmée. Sur ces corps que le snobisme pare de toutes les séductions passent les reflets fugitifs d'une tradition où se mêlent l'histoire, la géographie et les arts, les paysages et les noms, les traditions folkloriques et les accents locaux, que le Narrateur lettré, qui les connaît par les livres, a le bonheur de reconnaître dans la vie factice des salons.

Au deuxième niveau, les femmes se font plus rares : si paradoxal que cela paraisse, la Berma recueille en partie l'héritage d'Anna de Noailles. L'art de la grande tragédienne est en effet un art du corps, un art profondément anti-platonicien où la chair révèle et fait briller les complexités spirituelles d'un texte et d'un rôle, toute cette poésie que l'interprète géniale recrée, exalte, démultiplie. Le corps de la Berma ne fait pas obstacle à l'âme ; il la manifeste ; il en est même l'enveloppe lumineuse. Dans ce corps devenu transparent, la profondeur des contradictions (Phèdre païenne et janséniste) se communique à la foule la plus grossière, qui les comprend et les admire. Le troisième niveau fait apparaître la loi secrète qui gouverne la répartition des figures de créateur en fonction de leur sexe : la femme artiste n'est admissible que si elle est située à bonne distance du héros, le plus éloignée possible, dans l'espace social ou le temps, de cette figure exemplaire de l'artiste masculin en devenir, dont la « vocation invisible » fait la trame du roman. Les origines populaires, la relégation sur la scène théâtrale, la distance générationnelle sont autant de procédés qui permettent d'éviter la rencontre du héros avec une « concurrente », une égale. Gilberte Swann hérite de l'esprit de son père mais non de ses aspirations à l'écriture ; elle ne vit aucune expérience esthétique susceptible d'être confrontée à celle du héros. Mais c'est évidemment l'absence d'Albertine dans le tableau qui constitue la clé du mystère et l'indice le plus troublant de l'existence d'un « système caché » au cœur du roman.

Le génie d'Albertine ou la rivale neutralisée

La liaison avec Albertine se déploie sur le fond d'un grand fantasme tout à la fois érotique et pédagogique, chacun étant censé initier l'autre à ce qui lui manque. La jeune sauvageonne apporte à son amant la part d'audace, de crudité et de transgression qui, dans la joute amoureuse, lui font cruellement défaut ; en échange de quoi, elle reçoit de lui cette éducation littéraire qui pourrait bien la transformer en un véritable artiste en puissance :

[...] Et alors elle me répondit par ces paroles qui me montrèrent en effet combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec, par ces paroles du genre de celles qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi, ces paroles que pourtant je n'aurais jamais dites, comme si quelque défense m'était faite par quelqu'un d'inconnu de [ne] jamais user dans la conversation de formes littéraires. Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer en parlant des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore. Elle me dit (et je fus malgré tout profondément attendri car je pensai : « Certes je ne parlerais pas comme elle, mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre ») : « Ce que j'aime dans les nourritures criées, c'est qu'une chose entendue, comme une rhapsodie, change de nature à table et s'adresse à mon palais. Pour les glaces (car j'espère bien que vous n'en commanderez que prises dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible), toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en mon gosier. »

Je trouvais que c'était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c'était bien dit et elle continua en s'arrêtant un instant quand sa comparaison était réussie pour rire de son beau rire qui m'était si cruel parce qu'il m'était si voluptueux : « Mon Dieu, à l'hôtel Ritz, je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat, ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans une allée élevée à la gloire de Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge (et ici le rire profond éclata, soit satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas ! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance). [...]

Ce passage si célèbre reçoit un nouvel éclairage de la problématique de l'émancipation féminine. Il ne s'agit plus d'admirer l'ingéniosité presque borgésienne du montage narratif, où la jeune femme anticipe sur l'œuvre non encore écrite du Narrateur que le lecteur ne peut s'empêcher de confronter au livre qu'il tient entre les mains – comme si le pastiche du roman précédait – par la magie d'un dispositif spéculaire – le moment de sa création en coïncidant avec celui de sa lecture ! De manière plus prosaïque, le texte montre combien la question, si légitime en droit, de l'émancipation des femmes, suscite de résistances chez un homme qui se voit bien plus volontiers comme l'éducateur, le Pygmalion, que comme l'égal de son amie. La muse réaliste du roman peut-elle devenir poète, à son tour ? Ce serait là une transgression majeure : « Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi ». La logique différentialiste à l'œuvre dans le texte transforme cette simple possibilité en une nécessité d'autant plus implacable qu'elle reste davantage inconsciente.

On touche le cœur de ce que Nathalie Heinich nomme avec justesse les « ambivalences » d'une pensée. Le mot « ambivalence » colore d'affectivité ce que le mot de « contradiction » comporte de trop intellectuel et de trop normatif. L'introduction de cette dimension émotive ne résulte pas d'un parti pris arbitraire en faveur de l'affect mais du désir de mieux cerner les motivations des acteurs sociaux et les raisons qu'ils se donnent de penser ou d'agir comme ils le font¹¹. Pour Nathalie Heinich, la femme moderne à la fois désire et redoute l'émancipation ; certes, elle refuse un statut de dépendance perçu à juste titre comme indigne ; mais à ses yeux la dépendance n'en conserve pas moins une secrète et intermittente séduction – ne serait-ce que parce qu'elle rassure, délivre du poids écrasant de l'autonomie, permet le recours à des stratégies de contournement traditionnelles jugées efficaces. La liberté a parfois un coût écrasant – et ce n'est nullement en nier la valeur que de décrire, par le terme d'ambivalences, les difficultés concrètes que les êtres humains éprouvent à la vivre dans la réalité. Il me semble que cette notion d'ambivalence pourrait être transposée avec profit sur le versant masculin. Par le biais de son narrateur qui offrirait sur ce point un reflet assez fidèle de son auteur, *La Recherche* présente une figure complexe de « dominant », placée sous le sceau de l'ambivalence. L'hypothèse que Proust, en raison de son intelligence, de sa sensibilité et de son sens du complexe, ait la conscience ou l'intuition du caractère mal fondé de la domination masculine, sans pour autant avoir du problème une vision assez nette ou conséquente pour se résoudre à penser et à agir, c'est-à-dire à écrire, contre ses peurs ou ses intérêts, ne manque pas de vraisemblance à mes yeux. Il a souvent été dit que l'artiste bourgeois tire profit d'un ordre social sans pouvoir partager la bonne conscience ou le cynisme d'un dominant « ordinaire ». Cette situation instable fait de lui un individu ancré dans les marges de la domination, voué à l'ambivalence, et tirant de cette dernière quelques-uns des ressorts de sa créativité, en particulier son aptitude à découvrir des situations ambiguës et en à faire valoir l'intérêt ou la beauté. Il ne s'agit donc pas, pour le lecteur de Proust, de juger cette ambivalence comme un

¹¹ Nathalie Heinich, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, ouvrage cité. Sur la question de l'évaluation de la rationalité dans les comportements sociaux des individus voir Raymond Boudon, *Raison, bonnes raisons*, Paris, PUF, coll. « Philosophe en sciences sociales », 2003.

indice de mauvaise foi ou de pusillanimité ; car même si ce jugement s'avérait fondé, il ne permettrait nullement de mieux comprendre les stratégies littéraires de ce dominant ambigu qu'est l'artiste¹². Mais peut-on trouver dans le texte un indice probant qui permette de commencer à étayer l'hypothèse – à défaut de la confirmer ?

Un idiome « clivant » : la virilité

Au cours de son apprentissage, le héros est plus d'une fois confronté à Norpois, le « dominant » sûr de son bon droit, à la fois ridicule par ses propos pompeux et fascinant par sa duplicité. Ce véritable maître *es* réalité est aussi l'idéologue le plus conséquent du Faubourg. Membre de l'Académie des sciences morales, ambassadeur, grand et loyal serviteur de l'État républicain, chroniqueur réputé à la *Revue des deux Mondes*, où il exerce une influence considérable, il fournit à Mme de Villeparisis les personnalités politiques qui font de son salon déclassé un « véritable bureau d'esprit ». Dès son entrée en scène dans *La Recherche*, Norpois fait apparaître dans son discours l'indice lexical et idéologique qui permet de départager sans erreur deux types exemplairement opposés de « masculinité » littéraire. C'est le mot « viril », importé dans le domaine esthétique pour définir une norme littéraire à laquelle Bergotte et son disciple, le narrateur, s'oppose point par point :

« Je sais bien que c'est blasphémer contre la Sacro-Sainte École de ce que ces messieurs appellent l'Art pour l'Art, mais à notre époque il y a des tâches plus urgentes que d'agencer des mots d'une façon harmonieuse. Celle de Bergotte est bien séduisante, je n'en disconviens pas, mais au total tout cela est bien mièvre, bien mince, et bien peu viril. Je comprends mieux maintenant, en me rapportant à votre admiration tout à fait exagérée pour Bergotte, les quelques lignes que vous m'avez montrées tout à l'heure et sur lesquelles j'aurais mauvaise grâce à ne pas passer l'éponge, puisque vous avez dit vous-même en toute simplicité, que ce n'était qu'un griffonnage d'enfant (je l'avais dit en effet, mais je n'en pensais pas un mot) ». (*RTP*, JF, I, 465)

La première rencontre avec Norpois, ardemment désirée par le père du héros, est un véritable et savoureux jeu de dupes. La famille du héros espère un instant que le marquis pourra servir de Mentor au jeune Anacharsis bourgeois qui entreprend son périple social. De fait, il légitime la littérature aux yeux des parents ; grâce à la caution de l'illustre diplomate, elle cesse d'être une activité de bohème et se transforme en une respectable carrière ; mais devenue licite, voire prestigieuse, elle perd aussitôt tout attrait aux yeux du héros, qui découvre effaré ce que signifie le mot littérature pour un conservateur redoutablement puissant.

Défenseur de l'arrière-garde, Norpois pense la littérature comme tournée vers le monde extérieur. Elle relève sinon de l'engagement, du moins de l'intervention publique. C'est à ce titre qu'elle est « virile » : elle est digne de cet homme équilibré qui veut assumer ses responsabilités envers la société. La littérature repose sur la sainte alliance de la rhétorique – qui apprend à se rendre maître de l'Opinion –, du savoir – qui donne la crédibilité –, et de l'action. Sur le bord opposé – celui de la modernité – se tient Bergotte, qui est la transposition masculine d'Anna de Noailles. L'art littéraire refuse la rhétorique et cultive la belle forme originale – le style – qui vaut pour elle-même et *les happy few*, et non pour la communication qu'elle établit avec le grand public. Cette forme extériorise et célèbre la vie intérieure – ce réseau des perceptions, impressions et émotions qui découvrent au cœur du monde sensible l'essence même d'un « moi » irréductible. Cet art est non pas viril mais adolescent : il privilégie l'inachevé, le fluent, le labile, ce que Bergotte nomme « l'inépuisable torrent des belles apparences » (*RTP*, I, 93) et qui deviendra peu ou prou « le *stream of consciousness* » cher à

¹² Je suis redevable sur ces questions aux échanges que j'ai eus avec Clément Paradis, qui s'intéresse à la représentation de la ploutocratie dans *À la recherche du temps perdu*.

Joyce et Larbaud. Dans la vulgate moderniste de Bergotte, on ne sait jamais ce que signifie exactement le mot « apparences ». Sont-elles des illusions à rectifier – comme veulent le croire, avec un brin de piété militante, les wittgensteiniens lecteurs de Proust, au premier rang desquels Vincent Descombes¹³ ? Ou des modes d'apparaître qui permettent de voir la vie, pour les phénoménologues ? Pour eux, l'art moderne se définit par la capacité de scruter avec une patience et une probité extraordinaires la façon dont le monde apparaît à un sujet et le constitue comme une instance reliée à l'absolu, lequel se révèle dans et par des apparences capables de susciter un étonnement, un émerveillement infinis, qui n'est rien d'autre que le commencement de l'art¹⁴ ? Les artistes phénoménologues pratiquent selon Norpois un art « bien mièvre, bien mince et bien peu viril ». Dans la perspective étroitement politique qui est la sienne, il est difficile de lui donner tort, et Sartre, *mutatis mutandis*, se rangera à son avis. Or, malgré la guerre qui semblait devoir « périmer » les conceptions bergottiques, tout le mouvement de *La Recherche* vise au contraire à discréditer les théories de Norpois et à revendiquer pour l'art moderne le droit imprescriptible à l'actualité, à la « sécession » :

« Plus de style avais-je entendu dire alors, plus de littérature, de la vie. » On peut penser combien même les simples théories de M. de Norpois contre « les joueurs de flûte » avaient fleuri depuis la guerre. Car tous ceux qui n'ont pas le sens artistique, c'est-à-dire la soumission à la réalité intérieure, peuvent être pourvus de la faculté de raisonner à perte de vue sur l'art. Pour peu qu'ils soient par surcroît diplomates ou financiers, mêlés aux « réalités » du temps présent, ils croient volontiers que la littérature est un jeu de l'esprit destiné à être éliminé de plus en plus dans l'avenir. (*RTP, TR, IV, 461*).

Rapporté à notre sujet, le grand antagonisme idéologique entre Norpois et le héros révèle le trait d'union qui les rapproche ; l'emploi même du mot « viril », synonyme d'identité stable, et le refus éclatant que lui oppose le Narrateur, nous mettent sur la voie. Aussi peu viril qu'il soit, l'art moderne n'en reste pas moins un territoire d'hommes se disputant sur le fait de savoir quel *ethos* masculin – l'idéal de virilité classique ou de romantisme adolescent – mérite de fonder la littérature qui compte. La thèse de Proust suggère que le meilleur moyen pour l'artiste moderne de ne pas être cet homme étranglé par les assignations identitaires et le faix de ses responsabilités sociales, ce n'est pas de devenir une femme – *horresco referens* – mais de rester un homme, un homme sans virilité, dont l'imaginaire ambivalent se rend apte à toutes les métamorphoses identitaires. Mais de l'imaginaire au réel, il y a sans doute aussi loin que la coupe aux lèvres. La plasticité fascinante de l'identité artiste se paie au prix (assez coûteux) d'un apolitisme résolu qui convient fort bien à notre époque. La porte aux *queer studies* est grande ouverte.

Conclusion

La problématique de l'égalité a été assez peu explorée dans *La Recherche*, ce qui est peut-être le signe que la piste ne mérite guère suivie. Nathalie Heinich a parfaitement montré comment, à l'âge où la poussée de la démocratisation semble s'accélérer, l'art au XIX^e siècle a su se constituer comme le refuge légitime de tempéraments épris d'aristocratie¹⁵, ce qui est d'ailleurs parfois compatible avec un désir d'avant-gardisme révolutionnaire et, plus difficilement peut-être, avec un engagement sincère auprès du peuple. Il reste à se demander comment l'artiste désengagé dont Proust fait le portrait achevé dans *La Recherche* conçoit son inscription dans la cité des hommes – dont il prétend peindre les mœurs et mettre au jour les

¹³ Voir Proust, *Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1987.

¹⁴ Voir Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010 – reprise d'un ouvrage publié aux PUF, coll. « Écritures », 2000.

¹⁵ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste – excellence et singularité à l'âge démocratique*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

lois¹⁶. Mais au nom de quel savoir et à partir de quel point de vue ? C'est ici que la question intrigante de l'égalité se pose – et dans toutes ses dimensions. Dans *La Recherche*, cette problématique invite à se poser la question de la représentation des rapports entre les hommes et les femmes, laquelle déborde largement le champ de l'art auquel je me suis limité dans le cadre de cette étude. Il ne fait aucun doute à ce sujet que la typologie des « états de la femme » élaborée par Nathalie Heinich, à qui ce travail doit décidément beaucoup, ne rende de grands services¹⁷. Le second volet de l'égalité concerne bien évidemment les rapports entre classes sociales, et la répartition des richesses ; la domesticité me semble offrir un poste d'observation privilégié pour cerner là encore ce que je pressens être les « ambivalences » de Proust. Enfin, il convient de ne pas oublier à quel point l'égalité est, plus encore que la liberté, la question qui césure le paysage politique proustien. Il est partagé entre une vision féodale du monde, parfois raillée par le roman comme farfelue et surannée, mais qui apparaît d'autre fois dans la trouble et belle lumière de la nostalgie, et une vision libérale, démocratique, qui est sans doute l'horizon indépassable du monde fictif de Proust, tant il est vrai que le socialisme ou l'anarchisme y sont marginaux. Le paradoxe de l'artiste moderne ne manquera, à l'occasion de ces diverses études, de se rappeler à nous : au créateur qui veut à la fois créer et vivre, il faut des institutions qui fonctionnent pour qu'il puisse tirer un bénéfice de la reconnaissance qu'elles lui donnent, alors même que cette reconnaissance implique la pratique d'un art hétérodoxe, critique et méfiant à l'égard des institutions existantes. Cette hypocrisie à laquelle la société moderne condamne ses artistes est sans doute la cause et la condition de leur subtilité, souvent communicative, et quelquefois épuisante pour un lecteur qui, comme Basin de Guermantes, a parfois la tentation, et peut-être la modestie, de reconnaître qu'il « n'est pas de force ».

¹⁶ L'affaire Dreyfus, que l'on évoque toujours, joue un rôle très marginal dans l'apprentissage du héros. Il est significatif que Deleuze, dans son bref et magistral parcours de *La Recherche*, identifie des signes mondains, des signes amoureux, des signes naturels et des signes d'art – mais aucun signe politique. Voir *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1973 pour la dernière édition, sans cesse réimprimée depuis.

¹⁷ Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, ouvrage cité.