



HAL
open science

La poésie et les usages mondains dans la Recherche

Stéphane Chaudier, Delphine Camus

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier, Delphine Camus. La poésie et les usages mondains dans la Recherche . Bulletin d'informations proustiennes, 2011, n° 41, n° 41, p. 55-71. hal-01676862

HAL Id: hal-01676862

<https://hal.science/hal-01676862>

Submitted on 6 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 : « *La poésie et les usages mondains dans la Recherche* » (avec Delphine Camus), Paris, *Bulletin d'Informations Proustiennes* n° 41, 2011, p. 55-71.

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

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*,

Résumé : Le monde, rappelle le philosophe Sloterdijk, fut longtemps une injure chrétienne. L'évangéliste Jean professe une incompatibilité radicale entre le monde – ou les ténèbres – et la Vérité ou la Lumière, c'est-à-dire l'enseignement du Christ. On est tenté de laïciser cette prestigieuse antithèse en l'appliquant à *La Recherche* : entre le monde et la poésie, il y aurait plus qu'un abîme : un irréductible antagonisme. D'un côté, la vanité, la bêtise, la méchanceté ; de l'autre, le réservoir des valeurs qui font que la vie mérite d'être vécue. Mais c'est alors que le paradoxe romanesque éclate : car il n'est guère de lieu dans *La Recherche* où l'on cite, où l'on commente autant les poètes que dans le monde ; à telle enseigne que le débat sur la poésie et ses valeurs apparaît, dans le roman de Proust, comme une spécialité non des revues intellectuelles ou des cénacles culturels (qui ne figurent guère dans le récit) mais des Guermantes ou des Cambremer. Entre la mondanité et la poésie, *La Recherche* établit un double mouvement de relativisation. À la poésie pure échappera toujours un certain sens du réel – celui qui permet au roman d'assumer la matérialité triviale de l'existence, la trame des intérêts et des passions vulgaires qui, pour être vulgaires, n'en sont pas moins complexes, déroutants, et dignes d'être décrits. La mondanité, elle, ne peut pas combler l'exigence d'idéalité qui étreint le sujet insatisfait par l'ordre des choses, qu'il soit naturel ou social. En faisant la recension romanesque des usages mondains de la poésie, Proust ne prétend pas seulement articuler deux ordres de réalité ; il interroge le rapport plus général, plus problématique, de l'art et du réel. En montrant comment la sphère mondaine instrumentalise la sphère poétique, comment le monde des intérêts particuliers s'empare du monde des généralités désintéressées, elle rétablit cette « hiérarchie » entre les pratiques humaines.

Delphine Camus – Stéphane Chaudier

La poésie et ses usages mondains dans *La Recherche*

La poésie. Le monde. Le monde, rappelle le philosophe Sloterdijk, fut longtemps une injure chrétienne. L'évangéliste Jean professe une incompatibilité radicale entre le monde – ou les ténèbres – et la Vérité ou la Lumière, c'est-à-dire l'enseignement du Christ. On est tenté de laïciser cette prestigieuse antithèse en l'appliquant à *La Recherche* : entre le monde et la poésie, il y aurait plus qu'un abîme : un irréductible antagonisme. D'un côté, la vanité, la bêtise, la méchanceté ; de l'autre, le réservoir des valeurs qui font que la vie mérite d'être vécue. Mais c'est alors que le paradoxe romanesque éclate : car il n'est guère de lieu dans *La Recherche* où l'on cite, où l'on commente autant les poètes que dans le monde ; à telle enseigne que le débat sur la poésie et ses valeurs apparaît, dans le roman de Proust, comme une spécialité non des revues intellectuelles ou des cénacles culturels (qui ne figurent guère dans le récit) mais des Guermantes ou des Cambremer. Chez les Verdurin, où l'on fait profession d'aimer la musique et la peinture, dans « “ce petit cercle intelligent, agréable, pas méchant, tout simple, pas snob et où on a de l'esprit jusqu'aux bouts des ongles” » (*RTP, SG, III, 286*), la poésie ne retient guère : au grand magasin de l'esthétique mondaine, elle passe par pertes et profits.

Mais sitôt énoncé, le paradoxe s'évapore ; car si, dans les faits, la poésie apparaît bien dans le monde, en droit, il subsiste une infranchissable frontière entre ces deux « ordres ». Le

roman ne consent à les mettre en contact que pour fustiger, par la satire, la méconnaissance que le monde a de la poésie. Il existe pourtant une poésie intrinsèque à la mondanité, rarement perçue mais néanmoins réelle, et qui n'a pas échappé au baron de Charlus :

[...] M. de Charlus était en quelque sorte leur poète, celui qui avait su dégager dans la mondanité ambiante une sorte de poésie où il entrait de l'histoire, de la beauté, du pittoresque, du comique, de la frivole élégance. Mais les gens du monde, incapables de comprendre cette poésie, n'en voyant aucune dans leur vie, la cherchaient ailleurs et mettaient à mille pieds au-dessus de M. de Charlus des hommes qui lui étaient infiniment inférieurs, mais qui prétendaient mépriser le monde [...]. (*RTP, TR, IV, 345*)

Le romancier reconnaît à certains mondains un « sens » poétique qu'ils appliquent aussi bien à leur propre sphère sociale qu'à la façon dont ils parlent de la poésie. Au cœur de la mondanité, un usage sensible et sensé de la poésie se révèle donc possible. Quels sont les enjeux de ce *continuum* entre le monde et la poésie, entre l'univers de l'insignifiance et celui de la « sursignifiance » ?

Entre la mondanité et la poésie, *La Recherche* établit un double mouvement de relativisation. À la poésie pure échappera toujours un certain sens du réel – celui qui permet au roman d'assumer la matérialité triviale de l'existence, la trame des intérêts et des passions vulgaires qui, pour être vulgaires, n'en sont pas moins complexes, déroutants, et dignes d'être décrits. La mondanité, elle, ne peut pas combler l'exigence d'idéalité qui étreint le sujet insatisfait par l'ordre des choses, qu'il soit naturel ou social. En faisant la recension romanesque des usages mondains de la poésie, Proust ne prétend pas seulement articuler deux ordres de réalité ; il interroge le rapport plus général, plus problématique, de l'art et du réel. À cet égard, la découverte du romancier – qui en cela se sépare de la figure idéalisée du poète – est simple : elle se borne à constater que le réel n'est pas un ; qu'il n'est pas fait uniquement de la substance de la vie intérieure. Cette complexité du réel – si simple à énoncer, si difficile à décrire – inflige à l'être sensible sa plus grande blessure : car dans le monde, l'affect cesse d'être considéré comme une précieuse valeur. Il n'est plus cette matière subjective dont naît la poésie ; il faut l'évaluer depuis le point de vue extérieur de l'intérêt bien compris, soupeser les risques bien réels auxquels s'expose celui ou celle qui exprime une émotion, un sentiment, sincérité dont la malveillance universelle a tôt fait de s'emparer. La vie intérieure n'a pas cours dans le monde, où seule règne l'intelligence pratique. Cette intelligence éminemment adaptative ignore la morale mais se montre très sensible à la dimension esthétique de ses manifestations : car le souci de l'élégance décide de tout. Ce raffinement du paraître n'est-il pas la poésie du monde ? Parfois, cet esprit du monde, qui se sublime dans ce que les Guermantes nomment l'Esprit, s'exerce aux dépens de la poésie, tout en prétendant lui rendre, comme le vice à la vertu, un hypocrite hommage. De fait, le mondain spirituel cite des vers et les détourne pour instituer, dans la conversation, un rapport de force favorable ou une image flatteuse de lui. Mais l'impure poésie du roman réaliste – et de la prose – peut seule donner forme, sens et beauté à ce petit coup de théâtre : l'apparition dans un salon d'une citation, d'une allusion, d'une référence à la poésie. En cela, et bien qu'elle opère un travail de relativisation, la poétique romanesque de Proust n'agit pas comme une école de relativisme (selon laquelle tout s'équivaut) ; en montrant comment la sphère mondaine instrumentalise la sphère poétique, comment le monde des intérêts particuliers s'empare du monde des généralités désintéressées, elle rétablit cette « hiérarchie » entre les pratiques humaines. Elle articule poésie et mondanité sans renoncer à la différence « capitalissime » qui les rend incommensurables l'une à l'autre. Le réalisme romanesque, de ce point de vue, protège l'idéal poétique des atteintes que le monde, dans son existence même de monde, ne cesse de lui infliger.

Pour établir cette démonstration, quatre temps seront nécessaires. La première partie précise la nature des phénomènes sur lesquels porte l'analyse ; il faut tenter de dire ce qu'est la poésie, ce qu'est le monde pour Proust et en quoi leurs rapports suscitent des tensions que prend

en compte le roman. La deuxième partie se place sous le signe de la satire : celle-ci prescrit une lecture dédoublée, à la fois ironique et réflexive, des citations poétiques en contexte mondain. À la satire de la mondanité ignorante de la poésie succède la satire plus complexe de la mondanité cultivée (troisième partie). Le gain heuristique de cette double satire peut être résumé par l'expression critique de « poéthisme ». La dernière partie de cette étude propose une réflexion esthétique sur les rapports entre poésie et mondanité.

Monde et poésie : le débat perpétuel

Dans *La Recherche*, il n'est sans doute pas de compétition plus âpre que celle qui s'engage entre le monde et la poésie. Laquelle de ces deux instances coïncide avec le vrai ? Laquelle domine l'autre ? Laquelle est dépositaire de la légitimité ? Si le monde représente pour le poète un danger, la poésie, à son tour, fait figure de menace aux yeux du monde : elle conteste sa prétention à régir le tout de l'existence humaine. Le poète doit-il se faire l'ami ou l'adversaire du monde ? Le point de vue de Brichot a le mérite de poser clairement le problème :

Celui-ci [Charlus] avait surtout pour Brichot le charme que l'universitaire demandait avant tout dans la vie mondaine, et qui était de lui offrir des spécimens réels de ce qu'il avait pu croire longtemps une invention des poètes. Brichot, qui avait souvent expliqué la deuxième *Eglogue* de Virgile sans trop savoir si cette fiction avait quelque fond de réalité, trouvait sur le tard, à causer avec M. de Charlus, un peu du plaisir qu'il savait que ses maîtres M. Mérimée et M. Renan, son collègue M. Maspéro avaient éprouvé, voyageant en Espagne, en Palestine, en Égypte, à reconnaître, dans les paysages et les populations actuelles de l'Espagne, de la Palestine et de l'Égypte, le cadre et les invariables acteurs des scènes antiques qu'eux-mêmes dans les livres avaient étudiées. (*RTP, P, III, 831*)

Brichot est un double inversé du héros : son parcours le fait passer de la poésie au monde ; il dessine ainsi les contours d'une véritable « contre vocation ». Une telle évolution n'est certes possible que parce que le rapport de Brichot à la littérature est superficiel ; l'universitaire ne crée pas, il commente. Or Brichot ne comprend pas les textes qu'il explique ; il ne peut ressentir en lui-même leur « fond de réalité ». Aussi se tourne-t-il vers le monde pour lui demander de pallier le déficit de son imagination ou de sa sensibilité, qu'il impute à la littérature. Pour Brichot, c'est le monde qui authentifie la littérature ; celle-ci ne possède pas en elle-même les critères de sa propre valeur ; elle dépend du monde auquel elle sert de propédeutique. On se souvient que le héros lui aussi voulait demander à ses parents de visiter les lieux décrits dans les œuvres qu'il aimait, comme si le monde pouvait garantir la vérité des œuvres d'art. Pourtant, dans *La Recherche*, aucune leçon d'esthétique n'est plus constamment réaffirmée : la poésie ne réside pas dans les choses mais en soi, dans un travail de l'esprit. « Sans cela », précise le narrateur dans une parenthèse sagace, « les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques » (*RTP, SG, III, 153*).

Brichot, sans le vouloir, dégage du monde ce qui en fait la force : la visibilité, qui certifie l'existence d'un phénomène. De ce point de vue, la polysémie du mot « monde » n'est nullement fortuite. Dans *La Recherche*, le monde se présente avant tout au lecteur comme l'espace social où s'exerce la mondanité ; le monde social, comme le cosmos, sont réglés par des lois. Mais le monde des mondains participe, en sa qualité de monde, à cet espace englobant, lui aussi nommé monde, où surgissent toutes les choses visibles. Sans monde, rien ne vient à la vue, rien ne tombe sous les sens. En cela, le monde définit l'espace partageable, la référence commune. On appelle « réalité » tout ce qui opère dans le monde, y laisse une trace ; et ces traces n'appartiennent en propre à personne. Des institutions existent pour les mesurer, leur donner sens. Système des visibilitées, le monde est puissant en ce qu'il confère aux phénomènes qui s'y déroulent la qualité de l'existence, qu'elle soit admise par tous ou qu'elle fasse débat.

En raison de sa visibilité, garantie par toutes les institutions sociales, le monde conteste l'existence de tout ce qui naît et se développe sur le plan de la vie invisible, purement intérieure.

On appelle « poète », dans *La Recherche* comme partout ailleurs, l'être qui s'autorise à exprimer son insatisfaction à l'égard du monde et du cours ordinaire des choses. Selon le monde, les poiriers ne sont que des poiriers. Mais vus par des yeux de poète, une autre réalité, invisible, ontologiquement non mondaine, se découvre :

Gardiens des souvenirs de l'âge d'or, garants de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit, que la splendeur de la poésie, que l'éclat merveilleux de l'innocence peuvent y resplendir et pourront être la récompense que nous nous efforcerons de mériter, les grandes créatures blanches merveilleusement penchées au-dessus de l'ombre propice à la sieste, à la pêche, à la lecture, n'était-ce pas plutôt des anges ? (*RTP, CG, II, 458-459*)

Tant que la poésie ne s'est pas incarnée dans l'écriture, dans une œuvre qu'il peut revendiquer comme sienne, le héros doit se contenter de recevoir des signes auxquels reste toujours attaché un coefficient de doute : qu'est-ce qui garantit la vérité, perçue par lui seul, de ce que lui promettent les poiriers ? Le monde a beau jeu de refuser à la poésie la possibilité de tenir un discours sur le réel. Elle serait vouée à la chimère, à l'inexistant. Ainsi à Combray, chez Léonie, les odeurs des chambres sont « heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu » (*RTP, CS, I, 49*). La poésie ne s'accomplit-elle pas en tournant le dos à la vie effectivement vécue ou subie ? De même, pour savoir ce qu'est une chose – comme le son du cor –, sans doute vaut-il mieux l'appréhender indépendamment de son revêtement poétique, qui l'esthétise et la travestit :

[...] le son du cor, comme on l'entend la nuit de la Mi-Carême, et souvent des autres fêtes, [...] parce qu'il est alors sans poésie, est plus triste, sortant d'un mastroquet, que « le soir au fond des bois ». (*RTP, JF, I, 480*)

La visibilité des phénomènes mondains s'oppose à l'invisibilité de la pensée sur laquelle repose la poésie : « Dans ses premiers poèmes, Victor Hugo pense encore, au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser » (*RTP, CG, II, 837*). Donner à penser, à sentir, exalter la vie intérieure, tel est le rôle de la poésie. Proust appelle vie l'ensemble des processus qui intensifient le sentiment qui permet à un sujet d'entrer en possession de ses propres pouvoirs. La prééminence de la poésie tient à la nature du rapport qu'elle entretient avec la vie. La poésie ne se contente pas, en effet, d'exprimer la vie avec des mots qui lui seraient étrangers ; elle participe de la vie qu'elle manifeste ; elle incarne la possibilité offerte à l'homme de rejoindre la vie, de la comprendre, de coïncider avec elle.

C'est pourquoi, dès son adolescence, le héros se veut « écrivain et poète » (*RTP, CS, I, 176*). Il imagine la duchesse de Guermantes s'intéressant à son œuvre : « elle me faisait lui dire le sujet des poèmes que j'avais l'intention de composer » (*RTP, CS, I, 170*). Mais de quelles ressources intimes doit-il disposer pour devenir poète ? L'exemple de Charlus montre que la sensibilité ne suffit pas :

« Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier ou poète ! Non pas pour décrire ce qu'il verrait, mais le point où se trouve un Charlus par rapport au désir fait naître autour de lui les scandales, le force à prendre la vie sérieusement, à mettre des émotions dans le plaisir, l'empêche de s'arrêter, de s'immobiliser dans une vue ironique et extérieure des choses, rouvre sans cesse en lui un courant douloureux. » (*RTP, TR, IV, 410*)

Qu'on soit romancier ou poète, une seule chose rend possible l'exercice de la littérature : l'art littéraire dépend du sérieux avec lequel on considère sa vie intérieure. Ses désirs étant criminels, l'inverti est condamné à leur prêter une extrême attention : pour lui, apprendre à les connaître, c'est apprendre à les cacher. Mais M. de Charlus n'en est pas pour autant poète ou romancier.

Il lui manque le privilège que la fiction réserve au héros : être le sujet de l'expérience par laquelle l'aspirant à la littérature reçoit l'équipement spirituel qui lui permet, si l'on peut dire, de passer à l'acte. L'épisode est bien connu : un dispositif sensible crée un effet mémoriel qui remplit le héros d'une énergie insoupçonnée, la joie. Venue de l'extérieur, incontrôlable, cette force pénètre les ressorts de la vie psychique et lève tous les obstacles à l'accomplissement du désir d'écrire.

Plusieurs conséquences découlent d'une telle conception. La poésie – entendue comme faculté créatrice et synonyme de littérature – s'oppose au monde comme le *thymos* s'oppose à l'*eros*. L'homme soumis à l'*eros* désire ce qui est hors de lui, dans le monde, et ne l'obtient jamais ; les plaisirs de l'amour et de la mondanité s'évanouissent sitôt qu'ils se réalisent. Dans le monde, le désir place le sujet dans la dépendance d'un objet extérieur. En revanche, l'homme qui se voue à son *thymos* possède en lui les ressources qui lui permettent d'agir et de s'estimer conformément à sa nature. Mais dans *La Recherche*, l'artiste ne se crée pas lui-même capable de créer ; les « gisements profonds » (*RTP, CS, I, 19*) de la vie créatrice sont à la fois enfouis en lui et inaccessibles ; le moi les reçoit – et donc se reçoit – des mains du hasard. C'est pourquoi la poésie n'est jamais affaire d'institutions ; elle ignore les champs, les marchés, les genres et les carrières. Norpois, qui ne connaît que ces mots-là, est présenté comme incompetent en manière littéraire. La vocation du Narrateur ne doit rien au paradigme réaliste des stratégies, des réseaux et des influences. Elle se fonde uniquement sur la notion de « poésie », terme prestigieux qui tout à la fois désigne la prééminence de la littérature et assure son indépendance par rapport à la vie sociale. Mais une telle notion de la poésie a un coût, qui apparaît nettement lors de la fameuse déploration qui précède « L'Adoration perpétuelle » :

« Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie desséchée, qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais ». (*RTP, TR, IV, 433-434*)

Dans cette page, deux paradigmes génériques s'opposent, non seulement par leur contenu, mais aussi par la valeur que le héros leur prête. Le poète lyrique se caractérise par son objet (la nature), sa faculté créatrice (le cœur, siège des affects), son régime d'activité (chanter). Il incarne seul le pôle désirable de la littérature. Devenir poète, c'est donc abandonner l'étude des hommes, des mœurs, au roman, dont l'art analytique procéderait d'un cœur desséché. Mais après l'expérience de réminiscence, qui décide de la vocation du héros, le mot de littérature, délié de toute référence trop précise à un genre, l'emporte ; il subsume l'opposition entre poésie et roman : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (*RTP, TR, IV, 474*). « Littérature » – et non poésie. Jusque-là disjoints, les deux pans de la création littéraire – la poésie ou expression de la vie intérieure et, d'autre part, le roman, ou la description réaliste du monde et de ses lois – se rejoignent. L'enjeu se découvre : si la littérature, sous l'espèce du roman, peut assumer le monde, si elle peut en rendre compte et l'évaluer, c'est parce qu'elle s'appuie sur le socle des valeurs et des vertus que résume le mot « poésie » et dont le sens se précise, se fixe, lors des expériences de réminiscences. Quand la poésie de l'éternité et de l'invisibilité triomphe, alors le monde et ses séductions cessent d'être perçus comme des dangers : « par lui-même il n'était pas plus capable de vous rendre médiocre qu'une guerre héroïque de rendre sublime un mauvais poète » (*RTP, TR, IV, 497*). Seule, la poésie peut créer la distance intérieure qui libère, chez le narrateur, la possibilité d'un rapport juste au monde ; ce rapport tient la fascination et la répulsion à bonne distance ; il épure le geste critique de toute aigreur, de tout ressentiment anti-mondain.

La satire de la mondanité inculte

Le réseau de citations poétiques permet d'établir l'existence, dans *La Recherche*, d'une culture poétique commune – d'un socle de références que se partagent aussi bien les mondains que le héros. Initié à l'avant-garde par son camarade de lycée Bloch (*RTP, CS, I, 89* et *JF, II, 126-127*) mais aussi familier des classiques grâce à ses mentors maternels, le héros entre dans le monde muni d'un solide viatique poétique. Cette culture sans faille lui donne un avantage sur ses hôtes aristocratiques : il peut non seulement comprendre toutes les allusions, suivre tous les débats sur la poésie, mais encore évaluer avec justesse la culture poétique dont font preuve les différents convives. Hugo et La Fontaine constituent les pierres angulaires de la culture poétique mondaine. Si elle présente une originalité, ce n'est pas par les références qu'elle mobilise, mais par l'usage qu'elle en fait : en contexte mondain, le texte poétique, sitôt cité, est aussitôt détourné, instrumentalisé. Il est capté par le jeu des intérêts et des rapports de force. Mais pour se livrer à cet exercice, encore faut-il connaître et reconnaître les textes. De l'ignorance abyssale de certains mondains, le narrateur tire un parti comique évident ; mais l'efficacité de la satire est tout à la fois garantie et limitée par l'énormité de la tare à dénoncer.

Méconnue, mal comprise, la poésie nourrit en effet une satire de l'inculture mondaine. Quand M^{me} d'Arpajon prétend faire valoir son jugement en matière de poésie, elle échoue lamentablement à convaincre, non son interlocutrice, mais le lecteur :

Cependant M^{me} d'Arpajon avait échangé avec la princesse de Parme, sur la poésie tragique et autre, des propos qui ne me parvinrent pas distinctement, quand j'entendis celui-ci prononcé par M^{me} d'Arpajon : « Oh ! tout ce que Madame voudra, je lui accorde qu'il nous fait voir le monde en laid parce qu'il ne sait pas distinguer entre le laid et le beau, ou plutôt parce que son insupportable vanité lui fait croire que tout ce qu'il dit est beau, je reconnais avec Votre Altesse que, dans la pièce en question, il est des choses ridicules, inintelligibles, des fautes de goût, que cela donne à lire autant de peine que si c'était écrit en russe ou en chinois, car évidemment c'est tout excepté du français, mais quand on a pris cette peine, comme on est récompensé, il y a tant d'imagination ! ». De ce petit discours je n'avais pas entendu le début. Je finis par comprendre non seulement que le poète incapable de distinguer le beau du laid était Victor Hugo, mais encore que la poésie qui donnait autant de peine à comprendre que du russe ou du chinois était :

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de la famille

Applaudit à grands cris...

pièce de la première époque du poète et qui est peut-être encore plus près de M^{me} Deshoulières que du Victor Hugo de la *Légende des Siècles*. (*RTP, CG, II, 782*)

Le procédé comique repose sur une métalepse : le commentaire se développe sans que le texte commenté ne soit mentionné. La compétence argumentative que le texte accorde à M^{me} Arpajon invite le lecteur à lui supposer une certaine compétence sur le fond. La phrase complexe procède par exhaustion : tous les arguments sont énumérés ; l'épanorthose (« ou plutôt ») révèle un louable souci de préciser sa pensée. Le soupçon finit par effleurer le lecteur : cette belle machine rhétorique pourrait bien tourner à vide. Les concessions faites à la princesse, qui ne brille pas par son intelligence, font déjà craindre quelque sottise. Les hyperboles laissent pressentir un décalage entre le discours critique et son référent. La curiosité du lecteur porte alors moins sur le nom du poète visé que sur la stratégie du récit proustien : le potentiel comique de la situation sera-t-il exploité, et si oui, de quelle manière ? Sitôt que le nom de Hugo paraît, la stupidité du raisonnement éclate. Le commentaire final du narrateur établit la norme critique au regard de laquelle le discours du personnage est jugé. Mais la scène comique se poursuit de manière à faire apparaître la césure qui traverse la sphère mondaine :

« M^{me} d'Arpajon aime beaucoup la poésie » dit à M^{me} de Guermantes la princesse de Parme, impressionnée par le ton ardent avec lequel le discours avait été prononcé.

« Non, elle n'y comprend absolument rien » répondit à voix basse M^{me} de Guermantes [...]. (*id.*)

Associant aussi bien l'instance productrice (M^{me} d'Arpajon) que réceptrice (la princesse de Parme) du discours, l'ironie dédouble sa cible. Oriane, qui semble seule échapper au jeu de massacre de la satire, ne prend aucune précaution oratoire pour contredire la princesse ; elle ne se soucie pas de la convaincre et réserve ses arguments pour sa propre improvisation sur Hugo. Comparée à celle de M^{me} d'Arpajon, elle fait figure, il faut bien l'avouer, de chef-d'œuvre critique. L'enjeu de cette petite passe d'armes entre les deux rivales consiste à séparer, au sein de la scène mondaine, les personnages dotés de culture et de sensibilité poétiques, de ceux qui en sont dépourvus.

De cette différence de statut naissent des frictions qui alimentent la *vis comica* du roman : les personnages mondains ne parlent pas tous le même idiome, faute de partager la même culture. Dans *Le Temps retrouvé*, Gilberte entretient involontairement un malentendu après que M^{me} de Morienval a eu l'imprudence de lui demander des éclaircissements sur une fable qu'elle ne connaît mal :

Quand [Rachel] eut fini celle-ci, « Les Deux Pigeons », M^{me} de Monriental s'approcha de M^{me} de Saint-Loup, qu'elle savait fort lettrée sans se rappeler assez qu'elle avait l'esprit subtil et sarcastique de son père, et lui demanda : « C'est bien la fable de La Fontaine, n'est-ce pas ? » croyant bien l'avoir reconnue mais n'étant pas absolument certaine, car elle connaissait fort mal les fables de La Fontaine et, de plus, croyait que c'était des choses d'enfant qu'on ne récitait pas dans le monde. Pour avoir un tel succès l'artiste avait sans doute pastiché des fables de La Fontaine, pensait la bonne dame. Or, Gilberte, jusque-là impassible, l'enfonça sans le vouloir dans cette idée, car n'aimant pas Rachel et voulant dire qu'il ne restait rien des fables avec une diction pareille, elle le dit de cette nuance trop subtile qui était celle de son père et qui laissait les personnes naïves dans le doute sur ce qu'il voulait dire. Généralement plus moderne, quoique fille de Swann – comme un canard couvé par une poule – elle était assez lakiste et se contentait de dire : « Je trouve d'un touchant, c'est d'une sensibilité charmante. » Mais à M^{me} de Monriental Gilberte répondit sous cette forme fantaisiste de Swann à laquelle se trompaient les gens qui prennent tout au pied de la lettre : « Un quart est de l'invention de l'interprète, un quart de la folie, un quart n'a aucun sens, le reste est de La Fontaine », ce qui permit à M^{me} de Monriental de soutenir que ce qu'on venait d'entendre n'était pas « Les Deux Pigeons » de La Fontaine mais un arrangement où tout au plus un quart était de La Fontaine, ce qui n'étonna personne, vu l'extraordinaire ignorance de ce public. (*RTP, TR, IV, 579-580*)

Le personnage ignorant avoue son infirmité culturelle par sa demande. Dans le monde des dominants, une nouvelle dissymétrie se crée. À une question purement factuelle, Gilberte répond par une évaluation critique plus raffinée ; celle-ci porte non sur La Fontaine mais sur son interprète. Chaque interlocuteur apporte dans l'échange sa propre préoccupation et méconnaît celle de l'autre. Ce type de friction entre mondes culturels divergents se trouve une variante populaire dans la lettre de Joseph Périgot (*RTP, CG, II, 854-855*). Aussi savant que Gilberte mais plus pédagogue qu'elle, le narrateur prend soin d'explicitier, pour son lecteur, les tenants et les aboutissants de la situation. À cette solidarité idéale, le texte oppose sa vision du monde comme prisme communicationnel déformant : plus l'erreur se diffuse et plus elle

1 Ce texte fait l'objet d'une étude dans « L'amour n'est pas aimé : Proust lecteur de Musset », dans *Musset – Poésie et Vérité*, colloque organisé par Gisèle Séginger, les 18-20 novembre 2010, actes à paraître.

s'impose, acquérant ainsi la solidité d'une opinion reçue faute de trouver face à elle le correctif qu'elle devrait pourtant appeler.

Si on se déplace de Paris en province, M. de Cambremer offre un autre exemple de l'inculture mondaine. La prudence proverbiale des Normands peut expliquer sa stratégie :

Il parlait du reste fort peu, sachant qu'il avait épousé une femme supérieure. « Moi, indigne », disait-il à tout moment, et citait volontiers une fable de La Fontaine et une de Florian qui lui paraissaient s'appliquer à son ignorance, et, d'autre part, lui permettre, sous les formes d'une dédaigneuse flatterie, de montrer aux hommes de science qui n'étaient pas du Jockey qu'on pouvait chasser et avoir lu des fables. Le malheur est qu'il n'en connaissait guère que deux. Aussi revenaient-elles souvent. (RTP, SG, III, 307)

Les possibilités comiques de la situation sont vite épuisées, en raison de l'inculture même du personnage. Mais il existe un second niveau de satire, qui prend pour cible les mondains cultivés, lettrés, dont Oriane de Guermantes et Charlus sont les représentants les plus éminents. L'instrumentalisation de la poésie devient alors presque un art – une pratique virtuose qui contribue efficacement à leur pouvoir de séduction. Celui-ci s'exerce aussi bien sur les autres personnages que sur le lecteur. Mais ce dernier n'en demeure pas moins en position de surplomb ; car le texte qui institue la séduction permet aussi d'en décrypter les ressorts et les limites.

La satire de la mondanité cultivée

La mise en scène mondaine d'une culture poétique – superficielle mais non nulle – revêt en elle-même une certaine *aura* poétique. Paradoxalement, l'instrumentalisation sociale de la poésie peut se révéler un vecteur de poésie. Y aurait-il une poétique de ce qu'on appellera bien des années plus tard, et dans de tout autres contextes, « la récupération » ? La citation ingénieusement malveillante, l'art de détourner les textes, l'audace cynique qui préside à de tels abus, impliquent une certaine forme de créativité opportune. Cette pratique suspecte pourrait constituer une manière peu orthodoxe d'habiter le monde en poète. Mais encore faut-il savoir faire preuve, en la matière, d'habileté. De même que l'erreur de la fille de cuisine fait involontairement briller la vérité de Françoise, de même, l'ambassadrice de Turquie manifeste la supériorité d'Oriane de Guermantes. La Fontaine offre l'occasion de les départager :

Le nom de M. de Luxembourg étant revenu sur le tapis, l'ambassadrice de Turquie raconta que le grand-père de la jeune femme (celui qui avait cette immense fortune venue des farines et des pâtes) ayant invité M. de Luxembourg à déjeuner, celui-ci avait refusé en faisant mettre sur l'enveloppe : « M. de ***, meunier » à quoi le grand-père aurait répondu : « Je suis d'autant plus désolé que vous n'avez pas pu venir, mon cher ami, que j'aurais pu jouir de vous dans l'intimité, car nous étions en petit comité et il n'y aurait au repas que le meunier, son fils et vous ». Cette histoire était non seulement odieuse pour moi, qui savais l'impossibilité morale que mon cher M. de Nassau écrivît au grand-père de sa femme (duquel du reste il savait devoir hériter) en le qualifiant de « meunier » ; mais encore la stupidité éclatait dès les premiers mots, l'appellation de meunier étant trop évidemment placée pour amener le titre de la fable de La Fontaine. Mais il y a dans le faubourg Saint-Germain une niaiserie telle, quand la malveillance l'aggrave, que chacun trouva que c'était « envoyé » et que le grand-père, dont tout le monde déclara aussitôt de confiance que c'était un homme remarquable, avait montré plus d'esprit que son petit-gendre. (RTP, CG, II, 827)

À partir d'une donnée balzacienne, empruntée au *Père Goriot*² le narrateur invente une situation où la référence à la fable, qui devrait donner tout son sel à l'histoire, se retourne contre

² Goriot est vermicellier. La duchesse de Langeais rappelle à son amie Clara de Beauséant que M^{lle} Goriot, devenue M^{me} de Restaud, se fit présenter à la cour en même temps que la fille d'un pâtissier. À cette occasion, le roi « a dit

l'anecdote. L'auditoire, une fois de plus, se partage : à la suite du héros, le lecteur est invité à se désolidariser du public mondain, chez qui la bassesse éthique rejoint le mauvais goût esthétique. La culture met en accusation celle qui y recourt : car la complaisance avec laquelle les données de la vie se conforment au modèle livresque fait éclater le caractère fabriqué du récit. L'artifice ôte au petit genre ce caractère spontané qui fait tout son attrait. Rien de tel chez Oriane, chez qui les traits s'enchaînent avec aisance :

« – Nous avons dîné avec elle hier chez Blanche Leroi, vous ne la reconnaîtriez pas, elle est devenue énorme, je suis sûre qu'elle est malade.

– Je disais justement à ces messieurs que tu lui trouvais l'air d'une grenouille.

M^{me} de Guermantes fit entendre une espèce de bruit rauque qui signifiait qu'elle ricanait par acquit de conscience.

– Je ne savais pas que j'avais fait cette jolie comparaison, mais, dans ce cas, maintenant c'est la grenouille qui a réussi à devenir aussi grosse que le boeuf. Ou plutôt ce n'est pas tout à fait cela, parce que toute sa grosseur s'est amoncelée sur le ventre, c'est plutôt une grenouille dans une position intéressante.

– Ah ! je trouve ton image drôle, dit M^{me} de Villeparisis qui était au fond assez fière, pour ses visiteurs, de l'esprit de sa nièce.

– Elle est surtout *arbitraire*, répondit M^{me} de Guermantes en détachant ironiquement cette épithète choisie, comme eût fait Swann, car j'avoue n'avoir jamais vu de grenouille en couches. En tout cas cette grenouille, qui d'ailleurs ne demande pas de roi, car je ne l'ai jamais vue plus folâtre que depuis la mort de son époux, doit venir dîner à la maison un jour de la semaine prochaine. J'ai dit que je vous préviendrais à tout hasard. » (*RTP, CG, II, 507-508*)

La satire se met en abîme. Madeleine de Villeparisis joue parfaitement son rôle d'impresario. Elle introduit le motif, salue la performance de l'artiste, incite l'auditoire à renchérir sur les compléments : elle modélise la réception du « mot ». La mention du nom « grenouille » permet de constituer, impromptu, un petit recueil thématique de fables : « La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf », et, en jouant sur le titre du personnage visé, la reine de Suède, « Les grenouilles qui demandent un roi ». Mais tant d'habileté, à force d'être soulignée, finit susciter chez le lecteur l'effet inverse de celui qu'escomptent les personnages : le processus de fabrication du consensus mondain retient davantage que le contenu de l'anecdote – d'autant plus que le lecteur n'a aucun moyen de vérifier la pertinence des reproches assez malveillants ainsi formulés. Le mot « arbitraire » révèle à l'insu d'Oriane la loi qui préside à la scène : les allusions à La Fontaine, nullement désintéressées, servent à perpétuer la tradition de l'esprit des Guermantes, empreint de calomnie, lequel est néanmoins nécessaire à l'exercice de la domination dans les salons.

Un glissement parfois s'opère de la satire au lyrisme. Le personnage de Booz l'atteste ; il sert aussi bien le comique crûment malveillant d'Oriane (exemple 1) que la mélancolie feinte, ou du moins complaisamment étalée, de Charlus (exemple 2) :

Exemple 1

« Cela ne m'étonne du reste pas qu'il vous apprécie, me dit M^{me} de Guermantes, il est intelligent. Et je comprends très bien », ajouta-t-elle pour les autres, et faisant allusion à un projet de mariage que j'ignorais, « que ma tante, qui ne l'amuse pas déjà beaucoup comme vieille maîtresse, lui paraisse inutile comme nouvelle épouse. D'autant plus que je crois que, même maîtresse, elle ne l'est plus depuis longtemps. Elle n'a de rapports, si je peux dire, qu'avec le bon Dieu. Elle est plus bigote que vous ne croyez et Booz-Norpois peut dire comme dans les vers de Victor Hugo :

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,

en latin un bon mot sur la farine. Des gens [...] *ejusdem farinae* ». *Le Père Goriot*, édition de G. Gengembre, Paris, Magnard, coll. « Texte et contextes », 1985, p. 188.

Ô Seigneur, a quitté ma couche pour la vôtre ! (RTP, CG, II, 818-819)

Exemple 2

« Malheureusement, reprit-il, je n'ai pas le don de faire reflourir ce qui a été une fois détruit. Ma sympathie pour vous est bien morte. Rien ne peut la ressusciter. Je crois qu'il n'est pas indigne de moi de confesser que je le regrette. Je me sens toujours un peu comme le Booz de Victor Hugo : *Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe.* » (RTP, CG, II, 849)

Les deux citations ne sont pas si éloignées que le lecteur ne puisse percevoir, même à la première lecture, un effet de variations et d'échos ; le thème commun à ces emprunts est celui de la sexualité. Dans les propos d'Oriane, les allusions sexuelles sont explicites, signe manifeste de distance. L'art de la conversation tient à la souplesse des enchaînements mis en œuvre : de l'intelligence de Norpois, Oriane passe à l'examen de sa situation sentimentale. Le parallèle (« vieille maîtresse » / « nouvelle épouse ») est suivi par une surenchère, qui se réalise par le biais de l'épanorthose : le mondain revient sur son dire, le précise, le cisèle, pour en faire valoir la portée malveillante. L'art langagier devient le paravent de la méchanceté : ce n'est plus l'inconduite d'une « maîtresse » qui est raillée, mais la frigidité d'une dévote. Après la syllepse sur le nom « rapport », dûment soulignée par la locutrice, le couplet s'achève par une citation virtuose : car si le mot « couche », dans le poème de Hugo, relève d'une poétique qui « gaze » les inévitables trivialités de l'existence par un haut registre langagier, le contexte, lui, l'intègre dans l'isotopie de la sexualité, prégnante tout au long du morceau. La citation *joue* à la fois contre M^{me} de Villeparisis et contre Hugo ; procédant de l'esprit burlesque, elle délégitime le style noble du poème et introduit une dimension grivoise qui en est notoirement absente. Reprenant avec brio l'art mondain du portrait satirique – où triomphe Célimène –, la tirade de la duchesse peut susciter une certaine forme d'admiration ; mais l'ingéniosité de la forme ne fait que mettre à nu le caractère bien convenu de la satire.

Plus la culture du personnage est profonde, plus ce personnage sera susceptible de réconcilier lyrisme et emprunt intertextuel. Si Oriane ne s'intéresse pas aux sentiments de Booz, il n'en va pas de même pour Charlus. La citation se fait dans un contexte intime, saturé d'affects. Le baron s'identifie au patriarche biblique pour mieux confier au héros, qu'il espère séduire, sa solitude et son inévitable corollaire, le désir d'être aimé. Mais la déclaration est trop indirecte pour pouvoir être comprise. La citation est prise dans un jeu de réticence et d'aveu : le héros, à qui la confiance est destinée, ne saisit pas la perche tendue. Le lecteur est partagé entre la compassion et le sourire : certes le baron est, comme Booz, bel et bien veuf ; mais la mélancolie du deuil est mise en scène pour susciter une compassion dont le baron espère tirer un parti érotique. En contexte mondain, la citation, qu'elle soit élégiaque ou satirique, se met au service de la volonté de puissance. Cet égotisme citationnel traduit un rapport somme toute superficiel à la poésie.

Peut-on alors trouver chez Oriane un usage plus abouti de la poésie ? Elle s'introduit dans le roman en étant porteuse d'un espoir : celui d'une réconciliation idéale entre la beauté physique, la puissance sociale et la culture. Aux yeux de ses admirateurs, elle symbolise la conjonction du Beau, du Juste et du Vrai. Le texte, se modelant en cela sur les affects du héros, adopte une stratégie ambivalente : Oriane suscite une déception à la mesure du pouvoir de séduction dont elle est investie. À son sujet, le texte entretient chez le lecteur les mouvements opposés de la rêverie et de la distance critique, les équilibre, les alterne, si bien que jamais le personnage ne tombe entièrement ni du côté de la satire, ni, bien sûr, de celui de l'exemplarité romanesque. Ainsi, lorsqu'elle explique, en retournant l'ironie contre elle-même, pourquoi elle fréquente certaines femmes du monde, le vers de Hugo, même perverti par le contexte, confère une certaine noblesse à sa résignation enjouée d'épouse bafouée, que son esprit n'abandonne jamais :

« C'est toujours chez sa bonne amie du moment qu'on me rencontrait le plus parce qu'il me disait : « Ne manquez pas d'aller lui faire une visite ». Au fond, cela me paraissait un peu inconvenant cette espèce de « visite de digestion » qu'il m'envoyait faire une fois qu'il avait consommé. J'avais fini assez vite par m'y habituer, mais ce qu'il y avait de plus ennuyeux c'est que j'étais obligée de garder des relations après qu'il avait rompu les siennes. Ça me faisait toujours penser au vers de Victor Hugo :

« Emporte le bonheur et laisse-moi l'ennui. »

Comme dans la poésie, j'entraîs tout de même avec un sourire, mais vraiment ce n'était pas juste, il aurait dû me laisser, à l'égard de ses maîtresses, le droit d'être volage, car, en accumulant tous ses laissés-pour-compte, j'avais fini par ne plus avoir une après-midi à moi. » (RTP, TR, IV, 583-584)

Le contexte vertueux de l'épithalame hugolien est contraint de s'insérer dans la sphère des bassesses et compromissions d'un mariage de convenance : la forme du vers conserve le souvenir d'un idéal que la duchesse oppose ironiquement à la triviale réalité. Celle-ci est dénoncée par la métaphore alimentaire qui réfère à la sexualité. La citation poétique établit une friction entre congruence et incongruité ; cet usage est révélateur d'une tendance à mêler l'authenticité lyrique aux puissances suspectes de l'amour-propre et de la mauvaise foi.

Oriane incarne ce mixte ambigu de ruse et de poésie qui ne permet pas au lecteur ni d'adhérer pleinement à son entreprise de séduction, ni de s'en détacher tout à fait. Faisant face à M^{me} d'Arpajon, maîtresse du duc, elle semble s'abandonner au pouvoir de la poésie :

Et avec un sentiment juste, faisant sortir la triste pensée de toutes les forces de son intonation, la posant au-delà de sa voix, et fixant devant elle un regard rêveur et charmant, la duchesse dit lentement :

« Tenez :

*La douleur est un fruit, Dieu ne le fait pas croître
Sur la branche trop faible encor pour le porter,*

ou bien encore :

*Les morts durent bien peu,
Hélas, dans le cercueil ils tombent en poussière
Moins vite qu'en nos coeurs ! »*

Et tandis qu'un sourire désenchanté fronçait d'une gracieuse sinuosité sa bouche douloureuse, la duchesse fixa sur M^{me} d'Arpajon le regard rêveur de ses yeux clairs et charmants. (RTP, CG, II, 784)

Au cœur de la mondanité, la duchesse fait entendre la voix et peut-être les droits du lyrisme. Le texte commence par la créditer d'une intention sincère : le sentiment est « juste », le regard « rêveur et charmant ». En révélant « l'accent cordial » qui inspira Hugo, l'actrice semble révéler le fond de son âme, qu'on aurait pu croire tout occupé par les soins du paraître mondain. Le lecteur néanmoins commence à être intrigué par la récurrence des épithètes qui montrent le travail d'esthétisation de l'affect : le sourire « désenchanté » imprime une moue « gracieuse » à la bouche, comme si la profondeur du sentiment à exprimer le disputait à la nécessité mondaine de rester belle. À la répétition de « rêveur » et « charmant », en fin de phrase, s'ajoute l'adjectif « clairs », qui détonne : car ce regard clair, que fait pétiller la conscience de sa supériorité sur sa rivale, est l'indice discret d'une rationalité pratique qui affleure dans l'expression de l'empathie poétique. La reprise du participe présent « fixant » par le verbe « fixa » est le point d'orgue qui permet de comprendre le double jeu de la duchesse : n'ayant jamais perdu de vue les enjeux strictement mondains de la scène, Oriane n'a fixé son regard devant elle que pour mieux fixer et « viser » sa rivale.

La muse mondaine

L'art du romancier consiste à imaginer des situations qui réunissent et confrontent des personnages, et à travers eux, des « ordres » de valeur réputés à tort incompatibles les uns avec les autres : la mondanité, siège de la vanité, et la poésie, symbole de la nécessité, se rencontrent dans le tout venant des conversations de salon. Instituée par le romancier, cette contiguïté invite à se demander si la poésie ne perd pas un peu de son prestige à être « profanée » par des usages mondains qui en méconnaissent la valeur. De ce point de vue, la satire de la mondanité illettrée satisfait chez le lecteur le sens du confort intellectuel et moral ; elle renforce les barrières entre ordres hétérogènes. Que les « heureux de ce monde », les riches, les puissants, les oisifs, soient montrés – et stigmatisés – par un romancier superlativement cultivé comme des imbéciles incultes, satisfait deux passions typiquement petites-bourgeoises, toutes deux liées à la notion de justice distributive. En attribuant aux uns, les mondains, les joies toutes matérielles du luxe, et aux autres, les lecteurs, les joies plus austères mais plus authentiques de la culture et de l'intelligence, le texte valide une très ancienne et toujours pérenne fracture sociale : les lettrés et les riches ne font pas bon ménage. Le texte étant destiné plutôt aux lettrés qu'aux riches, il avive ainsi dans un premier temps le sentiment d'une profonde injustice – la répartition des richesses ignore le critère du mérite intellectuel – qu'apaise, dans un second temps, le sentiment d'une sorte de justice immanente : s'il est avéré que les gens riches sont ignorants et bêtes, il devient évident que la richesse n'achète pas tout. Condamnée par le tribunal de l'intelligence, la richesse perd sa légitimité et cesse de devenir respectable.

Malheureusement, le texte ne s'arrête pas en si bon chemin. En représentant des mondains qui ne sont ni bêtes ni incultes le problème des relations entre culture et mondanité gagne en complexité. Le héros lui-même, revenu de chez les Guermantes, éprouve le besoin de lire et de relire les recueils poétiques du « premier » Hugo :

Or, c'étaient ces « pensées » de Victor Hugo [...] que M^{me} de Guermantes aimait dans le premier Hugo. Mais pas absolument à tort. Elles étaient touchantes [...]. Aussi avais-je eu tort de me confiner jusqu'ici dans les derniers recueils d'Hugo. Des premiers, certes, c'était seulement d'une part infime que s'ornait la conversation de M^{me} de Guermantes. Mais justement, en citant ainsi un vers isolé on décuple sa puissance attractive. Ceux qui étaient entrés ou rentrés dans ma mémoire, au cours de ce dîner, aimant à leur tour, appelaient à eux avec une telle force les pièces au milieu desquelles ils avaient l'habitude d'être enclavés, que mes mains électrisées ne purent pas résister plus de quarante-huit heures à la force qui les conduisait vers le volume où étaient reliés *Les Orientales* et *Les Chants du crépuscule*. [...] Je relus ces volumes d'un bout à l'autre, et ne retrouvai la paix que quand j'aperçus tout d'un coup, m'attendant dans la lumière où elle les avait baignés, les vers que m'avait cités M^{me} de Guermantes. Pour toutes ces raisons, les causeries avec la duchesse ressemblaient à ces connaissances qu'on puise dans une bibliothèque de château, surannée, incomplète, incapable de former une intelligence, dépourvue de presque tout ce que nous aimons, mais nous offrant parfois quelque renseignement curieux, voire la citation d'une belle page que nous ne connaissons pas, et dont nous sommes heureux dans la suite de nous rappeler que nous en devons la connaissance à une magnifique demeure seigneuriale. Nous sommes alors, pour avoir trouvé la préface de Balzac à *La Chartreuse* ou des lettres inédites de Joubert, tentés d'exagérer le prix de la vie que nous y avons menée et dont nous oublions, pour cette aubaine d'un soir, la frivolité stérile. (RTP, CG, 838-839)

Pour être ténus, les liens entre mondanité et culture ne sont pas nuls. Certes, la fréquentation des salons ne saurait prétendre remplacer les lectures solitaires ou de solides et austères études littéraires, toutes deux si nécessaires à la formation de l'écrivain. Mais il n'empêche que la culture ne peut plus être invoquée comme ce qui distingue radicalement la sphère de l'art et celle de la mondanité. Dans le jugement sévère que le texte, au nom des valeurs intellectuelles exemplifiées par l'amour de la poésie, prononce à l'encontre du monde et de sa « frivolité

stérile », la petite bourgeoisie lettrée peut reconnaître et saluer l'expression de son exemplaire intransigeance anti-mondaine. Mais quand le narrateur confesse son plaisir à devoir la connaissance d'une « belle page » « à une magnifique demeure seigneuriale », les frontières entre vanité sociale et culture littéraire se brouillent dangereusement. Dans *La Recherche*, la jouissance mondaine, quoique souvent dénigrée, est parfois aussi assumée, voire célébrée – ce qui, bien évidemment, constitue le péché sans rémission aux yeux de cette petite-bourgeoise intellectuelle. C'est ce mélange soigneusement entretenu d'amour des lettres et de snobisme qui fait toute la complexité – et, sans doute aussi, tout l'intérêt romanesque – de la rencontre problématique entre la poésie et la vie de salon.

Il est inévitable que l'inscription de la littérature au sein de *La Recherche*, fût-ce au sein des pages apparemment les plus frivoles, déporte l'exégète de l'étude des représentations sociales (comment et pourquoi les mondains se servent de la poésie ?) à celle de la réflexivité poétique : la manière dont le narrateur « se compromet » avec les usages mondains de la poésie révèle un aspect de l'art de Proust romancier. Il est possible que *La Recherche* soit beaucoup plus proche qu'elle ne l'avoue explicitement de cet « esprit » des Guermantes que par ailleurs elle dénonce si souvent avec tant de verve. Oriane de Guermantes n'est peut-être, après tout, que l'incarnation, au cœur du roman, de la muse comique de la poésie mondaine ; à ce titre, elle peut prétendre être l'une des inspiratrices les plus pétillantes de l'humour proustien. Qu'on en juge :

Dès le moment, par exemple, où la charmante comtesse G*** entrait chez les Guermantes, le visage de M^{me} de Villebon prenait exactement l'expression qu'il eût dû prendre si elle avait eu à réciter le vers :

Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là,

vers qui lui était du reste inconnu. [...] Et M^{me} de Villebon confessait en cachette qu'elle ne pouvait concevoir comment sa cousine Guermantes recevait une femme qui n'était même pas de la deuxième société, à Châteaudun. « Ce n'est vraiment pas la peine que ma cousine soit si difficile sur ses relations, c'est à se moquer du monde », concluait M^{me} de Villebon avec une autre expression de visage, celle-là souriante et narquoise dans le désespoir, sur laquelle un petit jeu de devinette eût plutôt mis un autre vers, que la comtesse ne connaissait naturellement pas davantage :

Grâce aux dieux! Mon malheur passe mon espérance. (RTP, CG, II, 735)

Entre cette analyse enjouée du narrateur et les propos spirituels d'Oriane, la différence est-elle si grande ? Le « petit jeu de devinette » mi-poétique mi-mondain que le narrateur propose au lecteur pourrait passer pour un exemple de la verve d'Oriane : dans les deux cas, le discours s'abandonne à la joie du « couplet », faisant varier la situation pour le grand plaisir du lecteur. Que dire de cet autre exemple ?

Brouillée avec sa famille, exilée de son pays, ne connaissant plus que la baronne Putbus et la grande-duchesse Eudoxie, chez lesquelles, parce qu'elle n'avait pas envie de rencontrer les amies de la première, et parce que la seconde n'avait pas envie que ses amies rencontrassent la princesse, [la princesse Sherbatoff] n'allait qu'aux heures matinales où M^{me} Verdurin dormait encore, ne se souvenant pas d'avoir gardé la chambre une seule fois depuis l'âge de douze ans, où elle avait eu la rougeole, ayant répondu, le 31 décembre, à M^{me} Verdurin qui, inquiète d'être seule, lui avait demandé si elle ne pourrait pas rester coucher à l'improviste, malgré le jour de l'an : « Mais qu'est-ce qui pourrait m'en empêcher n'importe quel jour ? D'ailleurs, ce jour-là, on reste en famille et vous êtes ma famille », vivant dans une pension et changeant de « pension » quand les Verdurin déménageaient, les suivant dans leurs villégiatures, la princesse avait si bien réalisé pour M^{me} Verdurin le vers de Vigny :

Toi seule me parus ce qu'on cherche toujours

que la Présidente du petit cercle, désireuse de s'assurer une « fidèle » jusque dans la mort, lui avait demandé que celle des deux qui mourrait la dernière se fît enterrer à côté de l'autre. (*RTP, SG, III, 271*)

S'il fallait toutefois marquer une frontière entre les pratiques citationnelles du narrateur et celle de ses personnages mondains les plus cultivés, la différence ne serait alors pas tant d'ordre stylistique qu'éthique.

Ma grand-mère fut enchantée de M. de Charlus. Sans doute il attachait une extrême importance à toutes les questions de naissance et de situation mondaine, et ma grand-mère l'avait remarqué, mais sans rien de cette sévérité où entrent d'habitude une secrète envie et l'irritation de voir un autre se réjouir d'avantages qu'on voudrait et qu'on ne peut posséder. Comme au contraire ma grand-mère, contente de son sort et ne regrettant nullement de ne pas vivre dans une société plus brillante, ne se servait que de son intelligence pour observer les travers de M. de Charlus, elle parlait de l'oncle de Saint-Loup avec cette bienveillance détachée, souriante, presque sympathique, par laquelle nous récompensons l'objet de notre observation désintéressée du plaisir qu'elle nous procure, et d'autant plus que cette fois l'objet était un personnage dont elle trouvait que les prétentions, sinon légitimes, du moins pittoresques, le faisaient assez vivement trancher sur les personnes qu'elle avait généralement l'occasion de voir. (*RTP, JF, II, 115*)

Cette « bienveillance » de la grand-mère semble bien constituer le modèle éthique auquel le texte lui-même s'efforce de se conformer. Lorsqu'en contexte mondain, les personnages déploient la culture poétique, les qualités de finesse et d'à propos que le texte leur confère, ces manifestations de leur esprit ne sont pas libres ; elles sont obérées par le jeu des intérêts et des amours-propres, inévitables sur la scène sociale. La poésie peut alors servir la méchanceté – et contribue à accréditer la médisance, la calomnie. La grand-mère se définit, elle, par sa position de retrait, de « hors-jeu » ; c'est pourquoi son intelligence donne naissance à une « observation désintéressée », à une interprétation pure, pourrait-on dire, de la réalité sociale et psychologique. Le passage du monde de la fiction (où évolue le je narré) à celui de la narration (domaine du je narrant) produit le même effet éthique que la vieillesse ou la bonté d'âme sur le point de vue de la grand-mère : un effet de détachement. Selon qu'elle est mise en œuvre par un personnage impliqué dans la vie mondaine ou par l'instance narratrice, la citation poétique n'obéit pas tout à fait aux mêmes règles. Certes, les procédés sont les mêmes et tendent à adapter aux réalités insignifiantes du quotidien mondain les contenus nobles de la poésie patrimoniale ; cet effort d'ajustement particularise et « trivialise » le texte poétique, le transforme en lui imposant un référent et souvent même un sens nouveaux : il relève du burlesque. Mais c'est souvent un burlesque offensif et malveillant qui caractérise l'esprit des mondains, alors que celui du narrateur, dénué d'agressivité, respecte une certaine forme d'impartialité et de décence.

Cette ligne de partage éthique entre l'univers des personnages (le « monde ») et la sphère de la narration peut rendre compte aussi de la différence entre Legrandin causeur d'exception, et le héros, apprenti écrivain. La notion de « poème en prose » (*RTP, JF, I, 466*), que le texte emploie pour désigner la description des clochers de Martinville, crée une continuité générique entre les discours de Legrandin et la page du héros. Malgré leur différence de statut, l'une étant une improvisation orale et l'autre un texte écrit, ces productions se caractérisent par leur caractère éminemment littéraire. La différence entre elles s'amenuise encore si l'on adopte le point de vue de la grand-mère sur Legrandin : « elle lui reprochait seulement de parler un peu trop bien, un peu trop comme un livre, de ne pas avoir dans son langage le naturel qu'il y avait dans ses cravates lavallière toujours flottantes [...] » (*RTP, CS, I, 67*). Malgré la justesse de son intuition, la grand-mère ne va pas jusqu'au bout de son diagnostic. Il est pourtant significatif que, de toute la famille du narrateur, ce soit elle, pourtant si idéaliste, qui détecte la première la vérité mondaine que le héros, bien servi par les circonstances, finit par mettre au jour : « Mais

ce que je comprenais c'est que Legrandin n'était pas tout à fait véridique quand il disait n'aimer que les églises, le clair de lune et la jeunesse ; il aimait beaucoup les gens des châteaux [...] » (*RTP, CS, I, 126*). Réalisée par la négation, la litote ironique qui frappe l'adjectif « véridique » met en valeur l'enjeu éthique de l'épisode. Il est frappant de constater la ressemblance entre les goûts poétiques de Legrandin et ceux de Proust lui-même, dont le roman abonde en description d'église, de clairs de lune, de jolies jeunes filles. En inscrivant dès « Combray », au seuil de la fiction, le personnage repoussoir de Legrandin, « cet escroc érudit » (*RTP, CS, I, 131*) qui ne fabrique de belles descriptions esthétisées que pour donner le change sur son snobisme et son homosexualité, Proust a peut-être voulu laver sa propre poétique du soupçon, voire de l'accusation, injuste mais prévisible, d'insincérité. La satire d'un personnage qui met sa culture et ses dons poétiques au service de sa mauvaise foi a valeur d'avertissement. Le lecteur est invité à mesurer l'écart entre la poésie dévoyée d'un snobisme inavouable (celui de Legrandin comme celui des Guermantes) et l'hommage poétique que rend la mondanité assumée du roman à l'esprit des salons parisiens. Cet hommage relève de la loi esthétique si bien dégagée à propos des *Mémoires* de Mme de Villeparisis : « et pour donner dans un livre, ou dans une causerie qui en diffère peu, l'impression achevée de la frivolité, il faut une dose de sérieux dont une personne purement frivole serait incapable » (*RTP, CG, II, 483*).

Conclusion

Malgré son conformisme, la culture mondaine possède un trait – dont elle ne fait, dans *La Recherche*, qu'un usage intermittent et très circonstancié – par où elle rejoint l'écrivain. Tous deux partagent le refus d'être dupe des prétentions mal fondées à l'art ou à l'intellectualité. Quand, invitée à jouer dans le monde, Rachel se produit « un grand lys à la main, dans un costume copié de l'«*Ancilla Domini*» et qu'elle avait persuadé à Robert être une véritable «*vision d'art*» » (*RTP, JF, II, 142*) il n'est pas sûr que le texte (et le lecteur !) ne sympathisent du fond du cœur avec l'épais bon sens du monde, tout vulgaire qu'il est. La mésaventure de l'actrice humiliée par les rebuffades de « cette assemblée d'hommes de cercle et de duchesses » (*idem*) suscite moins de compassion que le commentaire d'un duc ne recueille d'approbation : «*Que diable, aussi, on ne nous sort pas des numéros de cette force-là ! [...] Sapristi ! Paris n'est pas si bête qu'on veut bien le dire. La société n'est pas composée que d'imbéciles.*» » (*ibid.*, p. 143). A-t-il absolument tort ? Il est des postures poétiques qui sont de véritables impostures et qui semblent appeler la saine réaction d'une démystification. Cet art éminemment critique déconstruit les belles apparences poétiques dont se parent, pour mieux se masquer, les *libido* inavouées, au premier rang desquelles on compte le désir sans frein de parvenir, et de dominer.