



**HAL**  
open science

## La cocotte polyglotte chez Bourget, Proust, Larbaud

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. La cocotte polyglotte chez Bourget, Proust, Larbaud. Danielle Perrot-Corpet, Christine Queffelec (dir.). Citer la langue de l'autre, mots étrangers dans le roman de Proust à W. G. Sebald, Presses Universitaires de Lyon, p. 35-51., 2007, Collection Pasages. hal-01677018

**HAL Id: hal-01677018**

**<https://hal.science/hal-01677018>**

Submitted on 7 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 cocotte polyglotte chez Bourget, Proust, Larbaud », *Citer la langue de l'autre, mots étrangers dans le roman de Proust à W. G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 35-51.

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

**Mots-clés :** Proust, *À la recherche du temps perdu*, Larbaud, Bourget, vénalité, bilinguisme et plurilinguisme

**Résumé :** Quel démon pousse Bourget, Proust, Larbaud, écrivains français, à écrire un mot anglais au lieu de son équivalent français ? Pourquoi jouer sur la concurrence de deux signes, l'un français, l'autre anglais, puisqu'il n'existe qu'un seul référent ? Personne n'invoquera, je crois, le prestige de l'intraduisible. Quel est donc le paradoxe de cette langue si peu *autre* qu'elle ne peut que désigner le *même* ? Sitôt posé, le problème se résout : par ses sonorités étrangères, le mot fait valoir l'étrangeté cosmopolite du monde ou du demi-monde, de l'univers futile du plaisir sans conséquence ou de la noce. L'esthétique réaliste explique le procédé. Parmi tous les traits qui font reconnaître un type, la courtisane de haute lignée, il y a celui-ci : la cocotte est anglophile (Bourget, Proust), elle est polyglotte (Larbaud). Faut-il s'en tenir là ? Sylvie Pierron l'a fort bien dit : dans toute *La Recherche*, Odette est « le seul personnage bilingue ou dont le langage est la représentation d'un bilinguisme ». Tel est le nœud du problème : l'association d'une figure, la cocotte, et d'une langue étrangère a retenu l'attention d'un écrivain qui n'est pas Bourget... mais Proust. Pourquoi la vénalité éprouve-t-elle le besoin de se marquer par la langue étrangère ? Quelle est la menace que conjure, sur le mode enjoué de la satire, le texte littéraire ? La cocotte est une institution sociale. Et pourtant, le roman invite à croire que l'offense aux bonnes mœurs secrètement se relie à l'offense faite à la belle langue : le français littéraire, qui n'est pas seulement la langue maternelle, mais une langue apprise et conquise de haute lutte. Que peut nous révéler le bilinguisme de la cocotte sur les rapports inavouables entre l'écrivain et sa langue ?

### La cocotte polyglotte chez Bourget, Proust, Larbaud

Albert Toré est « un vieux beau, plus blond que nature ». Il ne se contente pas de se teindre les cheveux. « Il a ce ridicule délicieux de se croire irrésistible, parce qu'il a été, quinze durant, le *fancy-man* attiré d'une duchesse anglaise » (*GH*, 21<sup>1</sup>). Quel démon pousse Bourget, écrivain français, à écrire « *fancy-man* », ce mot anglais ? Pourquoi jouer sur la concurrence de deux mots, l'un français, l'autre anglais, puisqu'il n'existe qu'un seul référent ? Personne n'invoquera, je crois, le prestige de l'intraduisible : nul besoin de l'anglais pour comprendre qu'Albert n'est qu'un jouet. Chacun à sa manière, la duchesse et l'écrivain s'en amusent. Quel est donc le paradoxe de cette langue si peu *autre* qu'elle ne peut que désigner le *même* ? Sitôt posé, le problème se résout : la duchesse, après tout, est anglaise ; polyphonique, le roman intègre des fragments de discours sociaux. Par ses sonorités étrangères, le mot fait valoir l'étrangeté cosmopolite du demi-monde, de l'univers de la noce. L'esthétique réaliste explique le procédé. Parmi tous les traits qui font reconnaître un type, la courtisane de haute lignée, il y a celui-ci : la cocotte est anglophile (Bourget, Proust), elle est polyglotte (Larbaud). Faut-il s'en tenir là ?

---

<sup>1</sup> Bourget, « Gladys Harvey », *Pastels, dix portraits de femmes*, Paris, Lemerre, 1889. Désormais abrégé en *GH*.

Sylvie Pierron l'a fort bien dit : dans toute *La Recherche*, Odette est « le seul personnage bilingue ou dont le langage est la représentation d'un bilinguisme<sup>2</sup> ». Tel est le nœud du problème : l'association d'une figure, la cocotte, et d'une langue étrangère a retenu l'attention d'un écrivain qui n'est pas Bourget... mais Proust. Pourquoi la vénalité éprouve-t-elle le besoin de se marquer par la langue étrangère ? Quelle est la menace que conjure, sur le mode enjoué de la satire, le texte littéraire ? La cocotte est une institution sociale. Et pourtant, le roman invite à croire que l'offense aux bonnes mœurs secrètement se relie à l'offense faite à la belle langue : le français littéraire, qui n'est pas seulement la langue maternelle, mais une langue apprise et conquise de haute lutte. Que peut nous révéler le bilinguisme de la cocotte sur les rapports inavouables entre l'écrivain et sa langue ?

### Des étrangetés toute relatives

Définir ce qu'est un mot étranger dans un texte littéraire français entre 1880 et 1920 ne va pas de soi. En 1889, dans *Gladys Harvey*, Bourget écrit : « à la manière dont sa robe tombe, sans tournure, on reconnaît la femme souple et agile, la joueuse de *tennis* qu'elle est restée, célèbre parmi les paumiers » (*GH*, 25). « *Tennis* » en italique semble offert au lecteur comme un mot étranger ; aujourd'hui, c'est plutôt le mot « paumier » qui paraît étrange. Il n'importe : le mot « *tennis* » va bien avec Gladys : cette cocotte d'origine anglaise est frottée de mœurs britanniques. Le « *tennis* », la vie dissolue, le « *you are a very jolly fellow* » lancé à son voisin qui lui fait du genou (*GH*, 28), cela fait, comme dirait le père du narrateur proustien, « tout un ensemble ». En 1911, dans *Fermina Márquez*, on lit : « Il y avait, près de la serre, un emplacement aménagé pour le tennis. C'était un jeu de filles, que nous méprisions, "un jeu de Yankee"<sup>3</sup> ». La chose est peut-être « "Yankee" », c'est-à-dire, pour ces collégiens épris d'héroïsme hispano-américain, méprisable : mais « *tennis* » n'en est pas moins devenu un mot français. Quant à « Yankee », il est enregistré par Littré, qui précise : « c'est le mot *english*, anglais, déformé par la prononciation des Peaux-Rouges ». En 1919, dans *Les Jeunes filles*, Proust rapporte ceci – la scène se passe vers 1885 :

Il semblera plus étrange, puisque tout le monde parle ainsi et peut-être même maintenant à Combray, que je n'eusse pas à la première minute compris de qui voulait parler Mme Swann, quand je l'entendis me faire l'éloge de notre vieille « nurse ». Je ne savais pas l'anglais, je compris bientôt pourtant que ce mot désignait Françoise. (*RTP*, I, 499).

Comment Françoise, la cuisinière, la bonne, la domestique, l'incarnation du village français, ce vivant conservatoire des mœurs et des langues du passé, comment Françoise pourrait-elle être une « nurse » ? Deux univers langagiers se télescopent ; « on disait autrefois », explique Alain Rey, « *bonne d'enfants* », expression sortie d'usage « en même temps que *bonne*, terme disqualifié, le mot *nurse* devenant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le seul disponible, au moins dans les milieux riches<sup>4</sup> ». Le paradoxe éclate : incongru dans le discours de la fiction, où le conservatisme linguistique de Combray sert de norme, le mot « nurse » ne l'est pas dans l'usage, dont Odette témoigne. Malicieusement retourné contre le héros, le mot soi-disant étranger de « nurse » accuse par contraste la singularité d'un jeune homme ignorant la langue de son époque.

Que retenir ? En fonction des xénismes disponibles à une époque donnée, c'est-à-dire des emprunts épisodiques à une langue étrangère, chaque texte, au moyen d'italiques, de guillemets ou de gloses, désigne à l'attention du lecteur tel ou tel mot comme étranger. Le texte littéraire fixe la norme de francité lexicale au regard de laquelle tel ou tel mot apparaît comme

<sup>2</sup> Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel : Proust et la langue*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du texte », 2005, p. 112. Voir aussi Daniel Karlin, *Proust's English*, O.U.P., Oxford, 2005.

<sup>3</sup> Valéry Larbaud, *Fermina Márquez, Œuvres*, Paris, Pléiade, p. 314. Désormais abrégé en *FM*.

<sup>4</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992 pour la 1<sup>ère</sup> édition, article « nurse », p. 1341.

plus ou moins *exotique*, et ceci quel que soit son degré attesté d'intégration à la langue écrite ou parlée. Bourget, toujours en 1889 : « dans quel bar à la mode connut-il le beau marquis de Vardes, et à la suite de combien de cock-tails bus ensemble ce véritable élégant s'intéressait-il aux efforts de ce jeune bourgeois en train de *déserviniser* ? » (*GH*, 12) Dérivé du nom propre « Servin », le néologisme « déserviniser » est en italique, alors que « cock-tails » ne l'est pas. Et pourtant, le trait d'union, qui rappelle la composition du mot – littéralement « queue de coq » –, fait entendre, pour qui connaît l'anglais, le sens caché du texte. « Cock-tail » désigne en effet le cheval bâtard auquel on coupe un muscle de la queue pour qu'elle se redresse comme celle d'un coq, puis, par métaphore, un homme de noblesse incertaine ; enfin une boisson alcoolisée obtenue par des mélanges. La boisson est donc symbolique : dégustée dans un bar « à la mode », elle signale le brassage contemporain des langues, des saveurs et des classes. La véritable élégance aristocratique (Vardes) se compromet avec sa caricature bourgeoise (Servin le servile, au nom bien porté). On ne peut mieux le suggérer : tous ces mélanges, toutes ces bâtardises pervertissent la nature des choses. Mais cela ne peut être pleinement suggéré qu'avec un vocable... anglais.

Outre leur origine anglaise, « nurse », « tennis » et « cocktail » ont un point commun : ils ne figurent pas dans Littré (1863-1877). Alain Rey nous apprend qu'ils sont pourtant bien attestés : dès 1836 pour « tennis » et « cocktail » ; en 1855 pour « nurse ». Intégrés à l'usage passif ou actif du lectorat français, ces mots n'ont nul besoin d'être traduits ou expliqués. Ils n'en sont pas moins privés de légitimité littéraire ; gageons qu'ils donnaient aux lecteurs de l'époque le frisson de la nouveauté, lequel est souvent cosmopolite. Ils pouvaient apparaître comme littérairement « vierges » alors même qu'ils étaient déjà usés socialement ; et gageons encore que, de ce statut incertain, ils tiraient leur intérêt esthétique. Mais comment l'apprécier ? Inséré dans un texte français, le mot « étranger » devient, par sa seule présence, un indice métalinguistique : l'écrivain donne à voir la défaillance passagère de la langue à laquelle il se voue. Il met en scène, il arbitre une rivalité entre deux codes linguistiques. Mais quel est le sens d'une telle pratique ? Usant et abusant de l'anglais, le discours de la cocotte permet d'observer ce qui se joue dans la coexistence (ou le conflit) des langues.

### **L'anglicisme : idiolecte ou sociolecte ?**

Mettons-nous à l'écoute d'Odette. Elle est en train de ferrer son poisson, l'homme qui deviendra son mari :

Quelque temps après cette présentation au théâtre, elle lui avait écrit pour lui demander à voir ses collections qui l'intéressaient tant, « elle, ignorante qui avait le goût des jolies choses », disant qu'il lui semblait qu'elle le connaîtrait mieux, quand elle l'aurait vu dans « son home » où elle l'imaginait « si confortable avec son thé et ses livres », quoiqu'elle ne lui eût pas caché sa surprise qu'il habitât ce quartier qui devait être si triste et « qui était si peu *smart* pour lui qui l'était tant<sup>5</sup> ».

Humilité, douceur, décence de la cocotte. On appréciera son style. Le discours indirect et le montage citationnel en font valoir l'élégance : la clause, en particulier, est remarquable. L'antithèse fait surgir un paradoxe ; Odette corrige par un éloge ce que son reproche pouvait avoir de blessant. Scrupule, délicatesse. Mais quelle est la place de l'anglais dans ce morceau ? Inscrit dans les signifiants « home » et « *smart* », dans l'emploi atypique de « confortable » (que Balzac connaît aussi), et même, par connotation, dans le nom « thé » et dans la poétique de l'intime qu'il suggère, le sème /anglicité/ relève du sociolecte : depuis Bourget, qui a construit le type littéraire, l'anglais caractérise le discours et l'éthos de la cocotte de haut vol. Sa Gladys Harvey est une sentimentale littéraire, qui lit et traduit de mauvais romans anglais :

---

<sup>5</sup> « Un amour de Swann », *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, Pléiade, 1987-1989, tome I, p. 193. Désormais abrégé en *RTP*.

« En ai-je dévoré de ces récits où l'on boit des tasses de thé à chaque chapitre, où il y a un vieux gentleman qui prononce la même plaisanterie avec le même tic dans sa physionomie, où la jeune fille et le jeune homme se marient à la fin, après s'être aimé gentiment, convenablement, durant trois tomes ! » (*GH*, 41).

Mis dans la bouche du personnage, ce petit morceau de critique ironique montre que la cocotte, chez Bourget, n'est pas sotte : contrairement à Emma Bovary, elle n'est pas dupe de cette anglophilie romanesque dont elle fait ses délices.

Rien n'est donc moins surprenant, pour le lectorat de l'époque, que les anglicismes d'Odette : dire « son home » au lieu de « son hôtel », « *smart* » au lieu d'« élégant », tout cela relève de la convention du roman mondain. Par l'anglais, la cocotte marque sa participation à la vie élégante de l'époque. Bourget l'a noté, à propos de son héros bourgeois : « deux séjours en Angleterre [...] lui avaient ouvert une vue sur le monde cosmopolite » (*GH*, 13). Depuis la Révolution, la pratique d'une langue étrangère est devenue un trait caractéristique de l'élite intellectuelle du XIX<sup>e</sup> siècle :

Beaucoup [d'émigrés] ont dû apprendre les langues. Plusieurs ont découvert des littératures. [...] De cette expérience, multipliée et variée à l'infini, sortira plus tard l'esprit critique, particulier à notre XIX<sup>e</sup> siècle érudit et compliqué. Une vérité apparaît [...] : qu'il y a beaucoup de façon légitimes, bien que contradictoires, de rêver le rêve de la vie<sup>6</sup>. »

Mœurs et certitudes se dissolvent. La société s'euro-péanise. L'emploi d'une langue étrangère relève, on le voit, du diagnostic social ; dans les faits les plus anodins – la langage d'une cocotte –, le romancier saisit l'esprit d'une époque, son frivole scepticisme, son sens de la relativité. L'Angleterre est aussi le pays qui donne le ton, comme le révèle le snobisme naïf de Louis Servin de Figon :

« Vous n'en prenez pas ? D'excellentes cigarettes d'Égypte... Philippe et moi nous les faisons venir du Caire directement... C'est lord\*\*\* (ici un des plus beaux noms du *Peerage*) qui nous a donné l'adresse... » (*GH*, 17)

L'anglais ouvre les portes d'un monde élégant, raffiné. Toutes ces richesses culturelles, sentimentales et mondaines, la cocotte anglophone, généreusement, les offre à son amant : elles forment « ce sertissage précieux et fin » dont elle enrichit « la vie fruste et mal dégrossie des hommes » (*RTP*, I, 77). On se souvient des paroles aimables de la dame en rose : « Est-ce qu'il ne pourrait pas venir une fois prendre *a cup of tea*, comme disent nos voisins les Anglais ? » (*RTP*, I, 77). Tout l'inconnu d'une vie prestigieuse se résume dans ce mot ignoré du héros. Mais ce mot n'est-il pas l'amorce d'un vain plaisir ? L'anglais, langue mondaine, n'est-il pas un miroir aux alouettes ?

Dans *La Recherche*, l'anglais est rarement appréhendé comme langue d'art. Il règne dans les conversations, cette forme dévoyée de la création. Deux exemples nous ont semblé particulièrement éclairants :

Le dreyfusisme était maintenant intégré dans une série de choses respectables et habituelles. Quant à se demander ce qu'il valait en soi, personne n'y songeait, pas plus pour l'admettre qu'autrefois que pour le condamner. Il n'était plus *shocking*. (*RTP*, IV, 305)

Et comme je m'excusais de mon veston : « Mais, voyons, c'est parfait. Ici ce sont des dîners de camarades. Je vous offrirais bien de vous prêter un de mes smokings, mais il ne vous irait pas ». Le *shake-hand* plein d'émotion que, en pénétrant dans le vestibule de La Raspelière, et en manière de condoléances pour la mort du pianiste, Brichot donna au Patron, ne provoqua de la part de celui-ci aucun commentaire. [...] Brichot craignait que

---

<sup>6</sup> Paul Bourget, « Flaubert » (1882), dans *Essais de psychologie contemporaine, Études littéraires* (1883-1899), édition préfacée par A. Guyaux, Paris, Gallimard « TEL », 1993, p. 85.

sa poignée de main n'eût pas été comprise. « Hé, bien ! Ce pauvre Dechambre ! », dit-il, mais à mi-voix [...]. (RTP, III, 291-292)

Quel que soit le contexte, le mot anglais est là pour signifier une inconvenance, une faute contre la mémoire, qu'elle soit collective ou privée. Sur le mode de la citation oblique, « *shocking* » restitue la frivolité des évaluations mondaines. On nie l'histoire en l'oubliant. Symbole de passion politique, signifiant majeur de l'engagement à *la française*, le nom de Dreyfus se dilue dans l'inconsistance de ce que Céline appellera les « papotages crépusculaires ». Le mot « *shake-hand* » dénonce la même pose, le même aveuglement : à l'égoïsme de Brichot, qui veut montrer sa belle âme lors de la mort de Dechambre, répond le cynisme de M. Verdurin, qui tient à ne pas gâcher la fête. Dans les mots « *smoking* » et le « *shake-hand* », le signe mondain cher à Gilles Deleuze épouse le signifiant anglais. « Le *smoking* » du héros (ou plutôt son absence) suscite les commentaires qu'on refuse au « *shake-hand* » de Brichot. La petite musique de l'anglais renvoie aux oubliettes celle du pianiste mort, qui n'a plus qu'à aller se faire entendre *ailleurs*. Outre-Manche, peut-être ?

### La cocotte, une rivale à évincer

Mais il y a plus. À l'écrivain français, la figure de la cocotte anglophile sert de repoussoir : il traite sur le mode de la condescendance amusée celle qu'il représente dans sa tentative d'établir un nouveau canon, une nouvelle esthétique. Qui est autorisé à définir ce qu'est l'élégance en matière de langage ? L'écrivain ou la femme à la mode ? Celle-ci illustre et défend une norme où le français cesse d'être la référence unique, le critère dirimant de la valeur. Pour prétendre à la distinction sociale, la langue maternelle ne suffit plus : le français doit s'allier à l'anglais. Comment le romancier français réagit-il à cette mode, à ce coup de force ? La cocotte anglophile a ce mérite d'attirer l'attention sur un aspect peu connu de Proust. Le romancier génial, le théoricien du style, l'apôtre du bégaiement de la langue, celui qui, dans sa découverte du nouvel écrivain, fait de l'illisibilité le critère avant-gardiste de la valeur poétique, est aussi celui qui, dans sa représentation de la cocotte, défend pied à pied les privilèges traditionnellement attachés à sa fonction sociale. Dans le conflit linguistique qui l'oppose à sa rivale, la cocotte, Proust, à la suite de Bourget, manifeste son intention de modéliser le comportement langagier du lectorat, de fixer et pérenniser les hiérarchies esthétiques, de réglementer le bon usage de la langue littéraire. En étudiant le rapport de Proust à l'anglais, Daniel Karlin insiste au contraire sur son goût de la bigarrure, du « composite », gage et condition de la liberté de l'artiste :

[The artist, this pleasure-seeker], cannot himself belong to an aristocracy like Saint-Loup ; he cannot be single-minded, or single-gendered ; he cannot commit himself to any destiny except that of art. In turn, this art cannot rest upon a concept of 'purity' which [...] is destructive of originality. Only in what is mixed, impure, composite can art find the resources it needs to create a world anew [...]<sup>7</sup>.

Cette vision, que je partage pour l'essentiel, me semble cependant un peu idéaliste : elle libère l'artiste de toute pesanteur sociale ou institutionnelle.

Écoutons à nouveau parler la cocotte : « Je vous dis que vous êtes une perfection. – Puisque vous le voulez, répondit Odette sur un ton de marivaudage, et elle ajouta : « vous savez que je ne suis pas *fishing for compliments* » (RTP, I, 188). Ces premiers mots d'Odette, dans « Un amour de Swann », imposent un nouvel usage à l'oreille du lecteur : l'expression idiomatique, « *fishing for compliments* », appelle une traduction que le texte ne donne pas. Odette ne se contente plus de vouloir attirer un jeune bourgeois par une « *cup of tea* ». Elle pénètre sur les terres de la métaphore. Sous l'étrangeté des syllabes anglaises se masque en effet

---

<sup>7</sup> Proust's English, op. cit., p. 204.

une image qui n'est qu'une catachrèse. Comme Cottard et de M<sup>me</sup> Verdurin, Odette chérit les expressions toutes faites. Mais plus habile que la Patronne ou le médecin, elle se sert du cliché *sans en avoir l'air*. Elle dissimule le connu, le banal sous le prestige de l'inconnu, de l'original. Du langage de Rachel, la prostituée juive, le narrateur dit ce qu'il pourrait dire de l'anglais d'Odette : ces deux femmes usent d'un idiome « sans se rendre compte du néant d'une originalité qui est à tous » (*RTP*, I, 465). Le mot « originalité » situe Odette et Rachel sur le terrain que Proust revendique comme celui de la littérature. Produite et garantie par le style, l'originalité d'un écrivain fait de la langue une origine à préserver, à révéler, à profaner : dans la cocotte, l'écrivain découvre sa rivale. Grâce à l'anglais, sans même en avoir conscience, elle se hisse au niveau du romancier. C'est cette prétention qu'il faut sanctionner : Proust dénonce l'amalgame de la langue et du style ; il ridiculise celle qui ne peut se « singulariser » qu'en usant de ce qui appartient « à tous » (la langue), même si cette langue n'est, en France, accessible qu'aux initiés. Dangereusement, la cocotte tend à identifier la langue de la « distinction » mondaine et la seule vraie langue pour Proust, celle de l'art.

Prenons garde aux mots : Odette se livre au « marivaudage ». Ce terme introduit le paradigme platonicien de l'imitation, c'est-à-dire de l'imposture. Marivaux est victime de son succès. Se diffusant sur le marché des échanges linguistiques, le style se dégrade en procédé. C'est par une femme, et par une femme vénale, que le scandale arrive : au cœur de la conversation, l'anglais signale l'impure présence de l'argent, de la marchandise, de l'économie ouverte. Le diagnostic est connu : le commerce menace la valeur littéraire. Le marivaudage est à Marivaux ce que l'anglais est au français : l'indice d'une perversion démocratique, d'un changement de paradigme. Gladys et Odette vendent un corps construit pour être un symbole de distinction. La cocotte se veut un modèle d'élégance langagière : or l'écrivain n'est-il pas l'arbitre suprême en la matière ? Rien n'est donc plus urgent pour lui que de remettre la cocotte à sa place : la satire des mœurs, cette institution littéraire, et la qualité d'*homme* de lettres autorisent l'écrivain à tenir ce rôle de haute moralité. C'est pourquoi les anglicismes d'Odette ou de Gladys marquent simultanément le raffinement et le ridicule langagiers, la prétention « poétiste » et son échec.

Felice Francia, le héros esthète d'*Amants, heureux amants...*, confirme l'analyse : « [...] elle lit pendant que Madame Mère regarde d'un air important les chaises vides, les jardinières et les murs du vestibule de l'hôtel (les propriétaires disent : le hall)<sup>8</sup> ». Deux usages, deux classes sociales : d'un côté le propriétaire bourgeois, figure emblématique de l'âge positif, vulgaire, démocratique ; de l'autre le bohème, l'homme du loisir aristocratique, le fin connaisseur des langues et des nuances. Emprunté à l'anglais, où il signifie « salle ou galerie d'un château », entré en usage depuis 1879 au sens de « grande salle par où on accède à un édifice », « hall » redevient étranger quand le discours de Francia (ou de Larbaud) l'oppose au mot français correspondant. Francia aime les langues ; il chérit le jeu d'écart et de différences qu'écrasent des emprunts massifs à l'anglais. Le nom même de Francia signifie l'alliance du purisme (français) et du babélisme (cosmopolite). À la Belle Époque, le pérégrinisme littéraire prend ainsi l'aspect de l'élitisme (Larbaud) ou du corporatisme d'auteur (Proust). Quand le texte signale un conflit entre des normes linguistiques concurrentes, il est rare qu'il reste neutre et n'indique pas, d'une manière ou d'une autre, sa préférence.

Par Odette interposée, c'est un autre Proust que nous découvrons : une figure d'écrivain désireux d'exercer son pouvoir, de souligner sa compétence de spécialiste. Ce que, d'une main, Proust donne à sa cocotte – le bilinguisme –, il le reprend d'une autre, en la doublant sur son propre terrain :

Quelquefois, à l'automne, [...], comme la duchesse aimait le café-concert, le duc allait avec elle y passer une soirée. Le public remarquait tout de suite, dans une de ces petites baignoires découvertes où l'on ne tient que deux, cet Hercule en « smoking » (puisqu'en

---

<sup>8</sup> Valéry Larbaud, *Amants, heureux amants...*, *Œuvres, op. cit.*, p. 628.

France on donne à toute chose plus ou moins britannique le nom qu'elle ne porte pas en Angleterre [...] » (*RTP*, II, 771).

Proust (ou son narrateur) fait coup double : il s'autorise de sa compétence en anglais pour donner une petite leçon de rigueur linguistique à ses contemporains. La distribution des rôles est savante : le héros, le « je narré » ignore l'anglais ; c'est là le signe qu'en matière mondaine et amoureuse, il lui reste tout à apprendre<sup>9</sup>. Le « je narrant », en revanche, est détenteur d'un immense savoir en ces matières. Il explique, commente, énonce les lois de l'univers social. C'est pourquoi il lui faut comprendre, connaître l'anglais. La connaissance du monde et des langues va de pair. C'est précisément cette figure omnisciente que pérennisent certains éditeurs de Proust. Comparons ces deux leçons :

(Disons, en passant, pour les amateurs d'un vocabulaire plus précis, que cette porte tambour, malgré ses apparences pacifiques, s'appelle porte revolver, de l'anglais *revolving door*). (*RTP*, II, 695)

(Disons, en passant, pour les amateurs d'un vocabulaire plus précis, que cette porte tambour malgré ses apparences pacifiques, s'appelle porte revolver, de l'anglais *revolving door*). (*CG*, II, 152, édition GF)

« *Revolving* » ou « *revolving* » ? Chaque éditeur se justifie ainsi : « En anglais : “porte qui tourne” (*RTP*, II, 1735). La note du second éditeur est bien différente : « En anglais, “*revolving*” – que Proust orthographie mal en écrivant “*revolving*” – signifie simplement qui tourne, comme, entre autres choses, le barillet d'un revolver » (édition GF, p. 375). En épargnant à Proust la honte posthume d'une faute d'anglais, la première leçon conforte l'*ethos* construit par le texte : celui d'un locuteur dont les leçons portent, qui dispose des qualités requises pour exercer ce magistère à la fois social et linguistique dont la cocotte anglophile et ridicule fait les frais.

## Contre le mystère

Guerre des sexes : homme vs femmes ; guerre des langues : français vs anglais ; affrontement des discours : littérature vs discours social. La netteté structurale avec laquelle s'engrènent les paradigmes trouve son couronnement dans une opposition philosophique. D'un côté, les partisans du mystère, de l'autre, ceux de la simplicité. Comme Gladys avant elle, Odette s'autorise à dédoubler le langage, à le compliquer. « Comme les artistes », elles prétendent à la profondeur, au mystère. Cette illusion, le héros la partage :

« On n'est pas obligé d'aller danser tous les jours » dit Odette à sa fille, avec une sagesse sans doute apprise autrefois de Swann. Puis, redevenant Odette, elle se mit à parler anglais à sa fille. Aussitôt ce fut comme si un mur m'avait caché une partie de la vie de Gilberte, comme si un génie malfaisant avait emmené loin de moi mon amie. Dans une langue que nous savons, nous avons substitué à l'opacité des sons la transparence des idées. Mais une langue que nous ne savons pas est un palais clos dans lequel celle que nous aimons peut nous tromper, sans que, restés au-dehors et désespérément crispés dans notre impuissance, nous parvenions à rien voir, à rien empêcher. (*RTP*, I, 572)

La langue étrangère est un « palais clos » qui abrite le secret plaisir des amantes, les secrets des mères et des filles<sup>10</sup>. Elle fait affleurer à la surface de la langue la nature profonde de la femme : son désir, sa duplicité. Dans *La Recherche*, ce roman qui est aussi une apologie de soi, le héros se sent, se dit, se veut victime de la perversité des femmes. Ce statut fantasmé légitime son

<sup>9</sup> « Tout le monde savait l'anglais, moi seul ne l'avais pas encore appris et étais obligé de le dire à M<sup>me</sup> Swann pour qu'elle cessât de faire sur les personnes qui buvaient le thé ou sur celles qui l'apportaient des réflexions que je devinais désobligeantes sans que j'en comprisse, ni que l'individu visé en perdît, un seul mot. » (*RTP*, I, 535).

<sup>10</sup> Voir à ce sujet les analyses de Raymonde Coudert dans *Proust au féminin*, Paris, Grasset / Le Monde, collection « Partage du savoir », 1998.

projet de domination de la femme : le jaloux révèle alors la monstrueuse inanité de cette entreprise. « L'entre-deux-femmes » est son domaine : il s'en croit exclu. Il se place toujours hors du « palais » ; de ce choix fondateur, auquel Gilberte ni Odette ne peuvent rien, découle la représentation de la langue étrangère comme espace impartageable.

Le mystère de la femme est l'artifice poétique par lequel le fait – « je ne parle pas anglais » – se transforme en paranoïa : « elles me trompent ». Le sens du complexe est ici le symptôme d'un refus catastrophique du simple. Une fois encore, Proust est très proche de Bourget :

S'il [« le grand viveur »] a des aventures dans le monde ou le demi-monde, c'est avec des femmes comme lui, de celles dont la lingerie intime représente seule une fortune et dont le raffinement ne saurait être surpassé à l'heure présente, *first class ladies*, disent les Anglo-saxons du commun, habitués à tout étiqueter comme des marchandises (*GH*, 6)

Bourget, comme Proust, éprouve le besoin de confier à la langue étrangère le soin d'exprimer le tabou. Pour Proust, l'interdit est d'ordre psychique et sexuel. Bourget, lui, fait signifier à l'anglais ce dont il veut préserver le corps de la langue française, la belle langue maternelle : la vulgarité du monde contemporain où le marchand domine. Or la langue du marchand, c'est l'anglais. Mais Bourget est fondamentalement un doctrinaire : il fait la théorie de ce qu'il déteste ; ses personnages sont ses porte-parole. Le héros proustien, lui, enveloppe de mystère ce qu'il réprovoque et qui le fait souffrir. Ce vertige de l'inconnaissable trouve cependant une limite : celle de l'analyse. Derrière ce mot, passablement décrié, il faut entendre la mise en œuvre par le discours d'un imaginaire de la lucidité, d'une volonté rationaliste de retour au simple. Le mystère, la complexité y sont dénoncés : ils ne sont plus posés comme les chiffres adéquats du réel. Ils apparaissent au contraire comme des écrans de fumée qui offusquent la belle simplicité des faits.

La langue étrangère est sans mystère. Rien ne le montre mieux que l'épisode cocasse du « lift » que Bloch prononce « laïft » (*RTP*, II, 98-99). Ce simple défaut de prononciation articule trois faits inavouables : Bloch est snob, Saint-Loup est homosexuel, le héros est antisémite. Aucun des trois personnages ne reconnaît être ce qu'il est. Le texte révèle la vérité après avoir montré toutes les résistances qu'elle suscite. Le cas le plus simple est celui de Bloch :

« Comme je ne peux pas supporter d'attendre parmi le faux chic de ces grands caravansérails, et que les tziganes me feraient trouver mal, dites au “laïft” de les faire taire et de vous prévenir de suite » (*RTP*, II, 97)

Ce discours est saturé de dénégations. Le jeune Bloch se veut tellement intégré au grand monde qu'il ne peut que multiplier les signes montrant qu'il en est exclu. La faute sur « laïft » disqualifie sa prétention à évaluer avec justesse des *realia* dont il est peu familier. Plus il la nie, plus l'origine juive de Bloch informe sa vision et l'orientalise ; c'est à elle qu'il doit la métaphore du « caravansérail » qu'il partage avec son oncle inverti. Plus retors est le cas de Saint-Loup. Sa rougeur en entendant la bourde de Bloch est d'abord interprétée comme la preuve de son excellente éducation : par délicatesse, il rougirait d'avoir perçu un ridicule auquel il n'attache aucune importance mais dont il sait que Bloch rougirait s'il savait l'avoir commis. Puis le héros apprend que Saint-Loup aurait tenté de violer un jeune liftier (*RTP*, IV, 260-261) : la rougeur du marquis prend une tout autre signification. En entendant le mot « laïft », Saint-Loup aurait éprouvé un sentiment violent : honte, colère, désir<sup>11</sup>. Le mot « laïft » suscite enfin ce commentaire où l'antisémitisme du héros est clairement énoncé :

Personnellement, je tenais pas beaucoup à ce que Bloch vînt à l'hôtel. Il était à Balbec, non pas seul, malheureusement, mais avec ses sœurs qui y avaient elles-mêmes beaucoup de parents et d'amis. Or cette colonie juive était plus pittoresque qu'agréable. (*RTP*, II, 98)

---

<sup>11</sup> Voir à ce sujet Guillaume Perrier, « Rachel, paravent de Saint-Loup », dans *Surprises de La Recherche*, textes réunis par R. Coudert et G. Perrier, Paris, revue *Textuel* n° 45, 2004.

Le héros ne tient pas à être vu en si mauvaise compagnie : ce « milieu [...] ne plaisait pas, le sentait, voyait la preuve d'un antisémitisme contre lequel il faisait front en une phalange compacte et close où personne d'ailleurs ne songeait à se frayer un chemin » (*RTP*, II, 98). Personne, et surtout pas le héros.

### Les belles étrangères

Ce n'est pas parce qu'elle parle anglais mais parce qu'elle ressemble à un tableau florentin qu'Odette finit par séduire un homme qui n'est pas son genre, Swann. Pour Proust et Bourget, le maniement de l'anglais renvoie au maniement de l'argent. Pour Larbaud, au contraire, la femme et la langue étrangères se confondent dans un même amour, suscitent le même élan esthétique. Mais bien souvent, Babel se réduit à n'être que babil – petite monnaie du commerce des corps : « *“Sono tua !”* Et rire, ensuite, d'un bon rire attendri, et au bout d'un instant dire à voix basse : *“Ma è vero, sai, quelle che ti ho detto : la tua schiava innamorata”* » (*AHA*, 624). Prescriptif, impersonnel, l'infinitif saisit la jeune femme, Inga, l'amie suédoise, dans l'exercice de son métier : elle joue son rôle, la comédie de la femme entretenue. « Il sera dérouté et charmé. Surtout s'il est Français. Toute cette humilité, tous ces “esclavages”, ces agenouillements et ces abaissements, il n'en a pas l'habitude » (*AHA*, 625). Larbaud parle les langues qu'il évoque dans ses textes ; c'est en connaisseur qu'il évalue la qualité sonore d'une performance linguistique<sup>12</sup> :

L'été dernier, je lui ai dit : « Cela me rappelle le lac de Finja ; tu te souviens ? – Ach ! non ho dimenticato nulla ! » Avec ce mauvais accent qu'elle n'a pas en français. (*AHA*, 624)

Sitôt Inga et Romana parties, Francia, le héros, se retrouve seul : « seul avec le bruit de la ville, l'air marin, les voix françaises » (*AHA*, 635). Quand cesse le babil, sa fonction se découvre. Il recouvre de son chatolement exotique un discours livré tout entier au néant du moi : « Vivre pour travailler. Mais il y a quelque chose de plus important que le travail ; ceci que je défends contre moi-même : ma liberté. L'intégralité de la Sérénissime République » (*AHA*, 645). Ayant situé sa liberté en son prestigieux territoire vénitien, le discours s'arrête ; car Francia est bien incapable de préciser l'objet et l'emploi d'une telle liberté ; sa déclaration d'indépendance n'a fait que souligner sa dépendance à l'égard de sa propre rhétorique. Chez Larbaud, tous les mots du monde pointent en direction de la même subjectivité vide, laquelle se diffracte dans le miroitement des langues que le hasard de la vie conduit à découvrir.

### Conclusion

L'écrivain de la Belle Époque navigue entre deux (ou plusieurs) langues, innervant chacune d'elle d'un réseau de valeurs, de fantasmes ou d'affects. Les textes de Bourget, Proust ou Larbaud ne relèvent donc pas, tant s'en faut, d'une idéologie puriste. Partiellement plurilingues, ouvert à la diversité des usages, ces récits n'en proposent pas moins des hiérarchies entre discours et univers langagiers. Les personnages qui manient les langues étrangères le font à leur risque et péril : très souvent, leurs petits jeux – enfantillages ou impostures, plus ou moins bénignes – se retournent contre eux ; les langues étrangères ne leur donnent pas un surcroît de profondeur ou de prestige mais les dépouillent au contraire du peu que la fiction leur prête : la satire reprend tous ses droits.

Ces cocottes polyglottes peuvent être, et à bon droit, invoquées comme les charmants emblèmes des brouillages identitaires, psychologiques, des confusions ou des travestis dont

---

<sup>12</sup> Sur l'italien dans les textes de Larbaud, voir Carmen Licari, « L'usage de l'italien parlé dans *Barnabooth* », et Solange Montagnon, « L'italien dans *Amants, heureux amants...* : langue des anges et des princes » dans *Les Langages de Larbaud*, Presses Universitaire Blaise Pascal, Clermont, 2006.

l'imaginaire de l'époque est friand. De fait, citée et exhibée dans un texte français, la langue étrangère est toujours l'indice d'une secrète faiblesse, d'un défaut inavoué. Thématisées, programmées par les textes, ces incertitudes font valoir par contraste la pérennité des rôles sociaux qu'endosse l'écrivain, chaque fois qu'il se représente en ses fictions. Le rapport de l'auteur à sa langue – où s'insèrent comme des bijoux, parfois un peu toc, les mots étrangers – est aussi ambivalent que son rapport aux pouvoirs en place – aux institutions dont il tient son statut. Tour à tour l'écrivain révère et subvertit, se conforme et se révolte : il attaque et défend la langue, l'illustre et la pervertit. Autant dire qu'il joue sur tous les tableaux, soucieux de construire une *autorité* qui est plutôt le trouble reflet que la contestation radicale du pouvoir qui le laisse s'exprimer.