



HAL
open science

Proust et les rites

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

| Stéphane Chaudier. Proust et les rites. 2005. hal-01685471

HAL Id: hal-01685471

<https://hal.science/hal-01685471>

Submitted on 16 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 : « Proust et les rites », *Cahiers électroniques de l'imaginaire* n°3 sous la direction de D. Mertens et M. Watthee-Delmotte, C.R.I., Louvain-la-Neuve (Belgique), <http://www.uclouvain.be/209146.html> (site en cours de réaménagement).

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

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

Résumé : La notion de rite peut-elle susciter une nouvelle lecture de *La Recherche* ? *La Recherche* peut-elle à son tour nous apprendre quoi que ce soit sur les rites, leur fonction, leur signification ? Pour lire Proust, Livio Belloï s'est inspiré des théories d'Erving Goffman ; mais comme l'indiquent assez le titre et le sous-titre de son ouvrage – *La Scène proustienne, Proust, Goffman et le théâtre du monde* –, il privilégie chez Goffman la métaphore théâtrale (*La Mise en scène de la vie quotidienne*) au détriment de la métaphore religieuse (*Les Rites d'interaction*). La notion de rite est éclipse ; elle est pourtant décisive. Elle permet de comprendre le sens qu'ont les interactions sociales pour les sujets qui s'y livrent. Livio Belloï a certes raison d'affirmer que Proust et Goffman partagent le même point de vue sur leur objet – la vie sociale de leurs contemporains. Pour eux, les individus sont engagés dans des rôles dictés par les circonstances. La métaphore théâtrale décrit avec justesse l'interaction, c'est-à-dire la mise en présence des individus et les influences réciproques qui découlent d'un tel contact. Mais pourquoi les sujets adhèrent-ils à ces rôles que la société leur fait jouer ? Quel profit en tirent-ils ? Pourquoi s'attachent-ils à ce point à la « scène » et aux contraintes qu'elle leur impose ? La notion de rite s'avère indispensable. La sociologie de Goffman justifie qu'on rapporte la notion religieuse de rite à l'étude de cette fiction littéraire qu'est *La Recherche*. La greffe interprétative du rite prend d'autant mieux qu'elle s'insère sur un corps bien préparé à la recevoir. Les trente-cinq occurrences des mots « rite » et « rituel » dans *La Recherche* manifestent l'existence d'une pensée du rite propre à Proust. Cette pensée n'est pas systématique mais intuitive et opératoire. Pour Proust comme pour Goffman, le concept de rite éclaire les faits psychologiques et sociaux qu'ils observent. Dans l'œuvre de Proust, le mot rite, la réalité qu'il désigne et parfois reconstruit, impliquent d'autres enjeux, esthétiques notamment, qui échappent à la prise du sociologue.

Proust et les rites

Pour Jean Leclercq

Rite et épistémologie

La notion de rite peut-elle susciter une nouvelle lecture de *La Recherche* ? *La Recherche* peut-elle à son tour nous apprendre quoi que ce soit sur les rites, leur fonction, leur signification ? Pour lire Proust, Livio Belloï s'est inspiré des théories d'Erving Goffman ; mais comme l'indiquent assez le titre et le sous-titre de son ouvrage – *La Scène proustienne, Proust, Goffman et le théâtre du monde*¹ –, il privilégie chez Goffman la métaphore théâtrale (*La Mise en scène de la vie quotidienne*²) au détriment de la

¹ *La Scène proustienne*, L. Belloï, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre ».

² E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, La Présentation de soi*, tome 1 (1959, 1973 pour la traduction française, Paris, Minuit) et *Les Relations en public*, tome 2 (1971, 1973 pour la traduction française, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun »).

métaphore religieuse (*Les Rites d'interaction*³). La notion de rite est éclipsée ; elle est pourtant décisive. Elle permet de comprendre le sens qu'ont les interactions sociales pour les sujets qui s'y livrent. Livio Belloï a certes raison d'affirmer que Proust et Goffman partagent le même point de vue sur leur objet – la vie sociale de leurs contemporains. Pour eux, les individus sont engagés dans des rôles dictés par les circonstances. La métaphore théâtrale décrit avec justesse l'interaction, c'est-à-dire la mise en présence des individus et les influences réciproques qui découlent d'un tel contact. Mais pourquoi les sujets adhèrent-ils à ces rôles que la société leur fait jouer ? Quel profit en tirent-ils ? Pourquoi s'attachent-ils à ce point à la « scène » et aux contraintes qu'elle leur impose ? La notion de rite s'avère indispensable. La sociologie de Goffman justifie qu'on rapporte la notion religieuse de rite à l'étude de cette fiction littéraire qu'est *La Recherche*. La greffe interprétative du rite prend d'autant mieux qu'elle s'insère sur un corps bien préparé à la recevoir. Les trente-cinq occurrences des mots « rite » et « rituel » dans *La Recherche* manifestent l'existence d'une pensée du rite propre à Proust. Cette pensée n'est pas systématique mais intuitive et opératoire. Pour Proust comme pour Goffman, le concept de rite éclaire les faits psychologiques et sociaux qu'ils observent. Dans l'œuvre de Proust, le mot rite, la réalité qu'il désigne et parfois reconstruit, impliquent d'autres enjeux, esthétiques notamment, qui échappent à la prise du sociologue.

S'il se rapporte à l'index de l'édition française de *Les Rites d'interaction*, le lecteur surpris constate que l'item « rituel » ne comporte que huit références. Aucune d'entre elles n'est signalée comme saillante ; on ne trouve aucune définition de ce terme clé de l'ouvrage de Goffman⁴. La thèse présentée n'en est pas moins forte : pour Goffman, « la face » est « la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action » qu'elle met en œuvre « au cours d'un contact particulier⁵ ». Cette image idéalisée de soi permet à l'acteur de jouer son rôle. Elle fonde son identité sociale, garantit son intégration. Elle transforme un individu sans qualité reconnue en un interactant : pour lui, elle est « son bien le plus précieux, son refuge le plus plaisant⁶ ». Nullement « logée à l'intérieur ou à la surface de son possesseur⁷ », la face est mise en jeu dans un comportement, un discours, des gestes ; elle s'expose au flux des événements de la rencontre. Tout acteur impliqué dans une interaction est donc à la fois un « joueur » (jouant plus ou moins bien son rôle) et une « face » : ce dispositif produit l'image de soi que réclame la situation. Un joueur maladroit peut s'exposer à « perdre la face ». Si Goffman définit le moi « comme un objet cérémoniel et sacré⁸ », c'est précisément parce que cette « face » dont le joueur est responsable (et sans laquelle il ne peut jouer) ne lui appartient pas en propre : elle est l'œuvre et la propriété du groupe social, et par-delà, de la société tout entière. Par l'attachement qu'il voue à sa face, le joueur manifeste sa soumission à l'ordre social qui lui donne sa légitimité. La « face » n'est en effet qu'un « prêt que lui consent la société » : si la personne « ne s'en montre pas digne, elle lui sera retirée⁹ ». Goffman n'oublie pas de lier la sacralité de la face à sa précarité : « en tant qu'objets sacrés, les hommes sont sujets aux affronts et aux profanations¹⁰ ». C'est précisément la fonction du rite que de prévenir toute altération attentatoire à la sacralité

³ E. Goffman, *Les Rites d'interaction*, 1967, 1974 pour la traduction française, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».

⁴ Pour une définition du mot « rituel » dans le contexte de l'analyse interactionnelle, voir la synthèse de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, pp. 509-512. C. Kerbrat rappelle le caractère « codifié », « réglé » de ces rituels ; pour en expliquer la dimension sacrée, elle invoque sa « signification symbolique forte » ; rituel et micro-rituel incarnent les « “valeurs-totems” » de la société concernée.

⁵ *Les Rites d'interaction*, ouvrage cité, p. 9.

⁶ *Les Rites d'interaction*, ouvrage cité, p. 13.

⁷ *Les Rites d'interaction*, ouvrage cité, p. 10.

⁸ *Les Rites d'interaction*, ouvrage cité, p. 81.

⁹ *Les Rites d'interaction*, ouvrage cité, p. 13.

¹⁰ *Les Rites d'interaction*, ouvrage cité, p. 31.

de la face ; quand la profanation ne peut pas être évitée, il prévoit les procédures qui excluent ou réintègrent (selon la gravité du délit) le joueur fautif.

Ainsi résumée, la pensée de Goffman fournit le cadre épistémologique qui donne sens à l'emploi profane du mot « rite ». Mais en quoi cette acception du terme rend-elle compte de la pensée profonde de Proust, telle qu'elle se laisse ressaisir sous la diversité des occurrences du mot « rite » dans *La Recherche* ? Livio Belloï fait à ce sujet une proposition tout à fait convaincante :

Marcel, dans l'attente du baiser, se heurte à un Code (l'enfant ne doit pas déranger les sujets qui interagissent dans le jardin) et découvre un espace, nouveau et mystérieux, qui s'interpose cruellement entre lui et la Mère. Cet espace deviendra par la suite l'objet d'un questionnement oppressant [...]¹¹.

Autrement dit, « le vrai drame de Marcel est un *drame de l'interaction* : c'est à la représentation, et non pas seulement à Swann, que la mère sacrifie son fils¹² ». Dès l'enfance, l'espace domestique de Combray est en effet clivé en deux territoires sur lesquels ne s'exerce pas la même juridiction. Dans le premier, l'espace affectif, le rapport entre la mère et le fils est soumis à des « rites » qui sont ceux de l'amour :

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait ma porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude [...]. (« Combray », *RTP*, I, 13¹³)

Ce rite amoureux est condamné par le père ; celui-ci n'est pourtant pas particulièrement brutal ou cruel. Il ne fait qu'exprimer le point de vue – la *doxa* – des adultes qui, entièrement requis par l'espace mondain où ils évoluent, méconnaissent les valeurs et les codes qui régissent l'espace affectif. Combray présente deux systèmes rituels rivaux entre lesquels la mère est écartelée. Le premier est strictement intime. Les formes qu'il revêt, le rapport de force qui s'y inscrit, sont l'œuvre commune de la mère et du fils. Création singulière, le rite affectif porte l'empreinte de la sensibilité profonde des personnages : « elle avait penché vers son lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir¹⁴ ». La métaphore religieuse marque l'alliance de l'intensité amoureuse et de la poésie pure. Mais cette alliance que le texte considère comme une valeur est au contraire décriée dans l'espace de la diégèse, à Combray. Le rite affectif y est à la fois incompris et condamné car il rend témoignage à ce « moi profond » que les autres membres de la famille ont visiblement sacrifié à leur « moi social¹⁵ ». Ayant renoncé à la passion amoureuse, ils ne trouvent d'intérêt que dans le jeu complexe des interactions sociales. La scène mondaine est interdite à l'enfant ; mais aux yeux de sa mère, elle prévaut sur l'espace intime de leurs relations. À l'enfant frustré, le désir de la mère

¹¹ *La Scène proustienne*, ouvrage cité, p. 143.

¹² *La Scène proustienne*, ouvrage cité, p. 22.

¹³ Les citations de *À la recherche du temps perdu* sont tirées de l'ancienne édition Pléiade en trois volumes établie par P. Clarac et A. Ferré (Paris, Gallimard, 1954). Le relevé des occurrences des mots « rite » et « rituel » est fourni par *Le Vocabulaire de Proust, étude quantitative*, d'É. Brunet, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983, lequel se réfère à l'édition citée ci-dessus.

¹⁴ « Combray », *RTP*, I, 13.

¹⁵ Sur cette opposition si importante pour Proust, voir *Contre Sainte-Beuve*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1971, pp. 219-225.

désigne le monde comme objet de désir. La prédilection du héros pour « le Côté de Guermantes » est déjà et tout entière inscrite dans la prédilection de sa mère pour la soirée donnée en l'honneur de Swann. La notion de rite – et les conflits dont elle fait l'objet – sont donc bien au cœur de l'imaginaire de Proust. Mais peut-on trouver une pensée cohérente du rite dans le déploiement de cet imaginaire romanesque ?

Une œuvre comme *La Recherche* ne se contente pas de représenter des savoirs existants, de les archiver. Par la manière dont elle les mobilise et les insère dans le roman, elle les tient à distance, les interroge ; cette mise à l'épreuve conduit le romancier à risquer de nouvelles hypothèses, à reconfigurer le champ du savoir. C'est pourquoi, pour aborder la question du rite dans *La Recherche*, on se peut fier à ce que Proust lui-même désigne comme des « rites » ; le « vocabulaire » est ici l'indice d'un travail de la pensée. La spécificité et la profondeur de la pensée de Proust sur les rites se laissent mieux appréhender si on les confronte à la réflexion de Des Esseintes et à celle de Barthes. Commençons par cet extrait de *À rebours* :

Depuis des années, les huiles saintes étaient adultérées par de la graisse de volaille ; la cire, par des os calcinés ; l'encens par de la vulgaire résine et du vieux benjoin. [...] Maintenant enfin, l'on était allé plus loin : l'on avait osé supprimer complètement le blé et d'éhontés marchands fabriquaient presque toutes les hosties avec de la fécule de pomme de terre !

Or Dieu se refusait à descendre dans la fécule. C'était un fait indéniable, sûr ; dans le second tome de sa théologie morale, S. E. le cardinal Gousset, avait, lui aussi, longuement traité de cette fraude au point de vue divin ; et suivant l'incontestable autorité de ce maître, l'on ne pouvait consacrer le pain composé de farine d'avoine, de blé sarrasin, ou d'orge. [...]

Ah ! le temps était bien loin où Radegonde, reine de France, préparait elle-même le pain destiné aux autels, le temps où, d'après les coutumes de Cluny, trois prêtres ou trois diacres, à jeun, vêtus de l'aube et de l'amict, se lavaient le visage et les doigts, triaient le froment grain à grain, l'écrasaient sous la meule, pétrissaient la pâte dans une eau froide et pure et la cuisaient eux-mêmes sur un feu clair, en chantant des psaumes !¹⁶

Pour Des Esseintes, le sens du rite s'épuise dans l'analyse des conditions matérielles nécessaires à sa réalisation. L'ironie du texte sanctionne l'aporie théologique où ses « croyances déjà débiles » conduisent le personnage : « comment admettre cette omnipotence qu'arrêtent une pincée de fécule ou un soupçon d'alcool ?¹⁷ » Des Esseintes est un positiviste qui s'ignore. Son regard est obsédé par des visibilités objectives ; elles l'enchantent d'abord ; inévitablement, elles finissent par le déprimer. Jamais Des Esseintes n'interroge son regard ni le sens de ce qu'il voit. Pour Proust au contraire, la signification d'un rite ne peut être que d'ordre relationnel. Pour comprendre le rite, il faut entrer dans la conscience de celui qui y participe ; même si l'individu ne pense pas ou ne parvient pas à les formuler, celui-ci sait qu'il a de « bonnes raisons¹⁸ » d'adhérer au rite et d'y croire.

Pour Goffman et Proust, la notion de rite rend compte de la manière dont les acteurs sociaux appréhendent les interactions. Ceux-ci trouvent intérêt à s'y investir. En

¹⁶ Huysmans, *À rebours*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », pp. 344-346.

¹⁷ *À rebours*, ouvrage cité, p. 346.

¹⁸ Je m'inspire ici de la démarche de Raymond Boudon : « J'ai proposé de parler de rationalité subjective pour désigner ces raisons qui, bien qu'objectivement non fondées, sont cependant bel et bien des raisons » (*L'Idéologie ou l'origine des idées reçues*, Fayard, 1986, repris en « Points essais », « Préface à la nouvelle édition », p. V).

reconstituant le mélange inextricable d'affects et de calculs qui les guident, on peut accéder au sens subjectif du rite ; mais cette « compréhension » intime n'empêche pas l'évaluation des rites représentés par le texte. Or le critère d'appréciation que choisit Proust n'est pas d'ordre sociologique mais ontologique. Sur ce point, il se sépare d'une approche hypercritique comme celle de Barthes, telle qu'elle s'exprime par exemple dans le célèbre *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont je tire ces deux extraits :

Mais puisque de la religion subsiste seule la fascination du rite, il aimait garder les menus rites de l'amitié : fêter avec un ami la libération d'une tâche, l'éloignement d'un souci : la célébration renchérit sur l'événement, lui ajoute un supplément inutile, une jouissance perverse¹⁹.

Car ce que le fantasme impose, c'est [...] l'écrivain moins son œuvre : forme suprême du sacré, la marque et le vide²⁰.

Barthes applique au rite sa conception du signe : pour lui, le signe ne renvoie pas à la réalité, à l'existant ; il ne désigne rien. Il est mû par l'intention perverse de tromper la personne à qui il est destiné. Il doit faire croire à ce qui n'est pas, en vue de masquer ce qui est vraiment (le désir ou l'exploitation). En cela, le signe est plus fallacieux qu'un simple leurre ; ce dernier se contente de reproduire un modèle en se faisant passer pour lui. Le signe, lui, crée de toutes pièces un modèle qui n'est qu'illusion. C'est pourquoi, pour Barthes, le stade suprême du sacré, son dernier niveau et le plus significatif, c'est le signe vide qui se dénonce comme tel, le rite pur. Le signifiant, la forme perceptible, s'ouvrent sur un sens et un référent nuls. Seul le contexte euphorique de l'amitié retient Barthes sur sa pente démystificatrice. La célébration des « menus rites de l'amitié » ne « surenchérit » pas sur l'événement, elle est l'événement. Elle le nomme, l'inscrit dans une forme, dans une mémoire ; le rite est la condition même de l'événement. Proust ne partage pas ce point de vue radical. Dès *Jean Santeuil*, on trouve cette phrase admirable qui atteste l'existence d'une présence qui préexiste au rite : « [...] si beau que soit l'ostensoir, ce n'est qu'au moment où on ferme les yeux qu'on sent passer Dieu²¹ ». La construction syntaxique met en valeur l'adjectif « beau » ; elle rapproche ainsi la question du rite et celle de l'œuvre d'art. Ces artifices ne valent que s'ils parviennent, à l'instar des yeux clos, à capter, en partie ou en totalité, la chose visée en sa présence même ; car c'est elle et elle seule qui est l'objet de la quête. Autrement dit, l'existence du rite – et de sa forme somptueuse – ne peuvent être légitimés que par la fin qu'ils se proposent : permettre à un sujet de s'approprier une altérité désirable, que celle-ci soit envisagée ou non sous la catégorie du « divin²² ».

Tous les éléments sont désormais réunis pour reconstituer la pensée de Proust concernant les rites. Inscrite sur le fond d'une œuvre profane, et qui ne s'intéresse guère au divin, la notion de rite retient pourtant Proust. Celle-ci permet en effet de mesurer l'intensité des investissements affectifs et intellectuels que les sujets projettent dans les interactions sociales. Proust les considère comme de véritables créations, à la frontière du collectif et de l'individuel ; à ce titre, il les confronte à l'art, l'activité créatrice par excellence. L'art et les rites doivent en effet tous deux mettre le sujet en relation avec une

¹⁹ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975 pour l'édition originale, 1995 pour l'édition posthume et complétée, « les amis », p. 66.

²⁰ *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvrage cité, « L'écrivain comme fantasme », p. 76.

²¹ *Jean Santeuil*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 478.

²² Dans *L'Expérience humaine du divin* (Paris, Cerf, 1988), Michel Meslin définit les rites comme « des actions collectives par lesquelles l'homme tente s'expérimenter le divin en entrant en relation avec lui », p. 135.

énergie ou une présence dont la rencontre est censée illuminer la vie : c'est donc la qualité existentielle d'une expérience que Proust évalue quand il analyse les rites.

Proust se plaît à mettre en scène sa propre faculté d'interprétation des rites. Dans un premier temps, ceux-ci ne résistent guère au regard puissant qui les interroge. Cette approche qui cumule science positive et intuition triomphe en effet des épaisseurs temporelles qui s'interposent entre le rite et son exégète. Traversant les frontières des consciences, le savoir omniscient du romancier parvient à reconstituer de l'intérieur la relation entre les individus et leurs rites. Le « rite de l'autre » est un objet que l'intelligence (se fantasmant souveraine) parvient à dominer. Mais dès qu'il se rapporte au héros, le rite conduit au cœur du désir intime, en révèle les contradictions ; la transparence cède la place à la perplexité, à l'inquiétude. Le rapport entre rite et vérité devient problématique ou douloureux : le rite est soupçonné d'être un mensonge, l'œuvre néfaste de la mauvaise foi. Ce deuxième temps – critique – ouvre la voie à la question majeure : le sujet peut-il s'approprier le rite dans un travail de création, de refondation du rite ? Quelle est la part de la subversion et de la transgression dans cette œuvre ?

Plaisir au rite

L'imaginaire de Proust lie fortement le rite et le temps ; ainsi s'explique la fascination du romancier pour les rites. Comme tout objet immergé dans le temps, le rite est à la fois la manifestation d'un moment précis du devenir et le conservatoire des qualités propres d'une époque disparue. C'est pourquoi le rite est un bel objet herméneutique. Il contient l'essence du passé et invite à la rechercher. Il témoigne de l'altérité du passé (disparu, non immédiat) mais aussi de sa persistance dans le présent :

Le passé n'est pas fugace, il reste sur place. Ce n'est pas seulement des mois après le commencement d'une guerre que des lois votées sans hâte peuvent agir efficacement sur elle, ce n'est pas seulement quinze ans après un crime resté obscur qu'un magistrat peut encore trouver les éléments qui serviront à l'éclaircir ; après des siècles et des siècles, le savant qui étudie dans une région lointaine la toponymie, les coutumes des habitants, pourra encore saisir en elles telle légende bien antérieure au christianisme, déjà incomprise, sinon même oubliée, au temps d'Hérodote et qui, dans l'appellation donnée à une roche, dans un rite religieux, demeure au milieu du présent comme une émanation plus dense, immémoriale et stable. (*Le Côté de Guermantes*, II, 418)

Le lecteur de Proust s'étonne de la proposition qui ouvre le texte et que celui-ci illustre et commente : « le passé n'est pas fugace, il reste sur place ». Cette conception du temps s'autorise de la présence du « magistrat » et du « savant ». Ces figures paternelles incarnent deux légitimités que le texte se plaît à réunir : celle de l'action décisive (« le magistrat »), celle du savoir (« le savant »). Ces « autorités » sont nécessaires à qui veut retrouver le temps sous sa forme la plus archaïque ; celui-ci demeure sous la forme d'une « émanation ». Ce mot est un emprunt au latin chrétien. Son sens originel persiste dans le vocabulaire de la théologie et de la métaphysique : « l'autorité de l'Église est une émanation de la puissance de Dieu » explique Littré. Mais le mot a aussi une acception physique, matérielle – « les odeurs sont des émanations de certains corps » – et cet emploi explique que le mot ait été repris et aménagé par une langue scientifique aujourd'hui datée mais toujours valide au temps de Proust²³. Le rite est « émanation » en ce qu'il mobilise

²³ Comparons l'entrée de Littré – « 2° Terme de physique. Émission de particules lumineuses, dans le système qui attribue la lumière à l'émission de corpuscules » – et celle d'Alain Rey : « au XVIII^e s., *emanation* signifie en sciences (1755) "émission

aussi bien la sensibilité que la connaissance. Pour être perçu, le rite exige en effet que le sujet soit apte à goûter des différences qualitatives dans le mode de présence des choses ; mais seule la science peut extraire de « l'émanation » sa signification. Littré évoque une expression philosophique, « le système de l'émanation dans lequel on suppose que tous les êtres sortent, par des dégagements successifs, de l'un qui est Dieu ». Ce système peut s'appliquer au texte de Proust. Du temps qui contient tout procède la « légende » d'où émane le « rite religieux », lequel engendre à son tour l'interprétation – œuvre de science et de sensibilité : le rite trouve sa place dans le système de médiations ininterrompues qui rattachent le présent au passé. En cela, il entre dans l'ensemble des dispositifs culturels qui permettent à l'homme d'avoir prise sur l'énergie première du temps, à la fois une, multiforme et sacrée²⁴.

Mêlés au tissu de la vie la plus quotidienne, les rites sont les marques d'une identité familiale et sociale que les êtres humains ont plaisir à commémorer :

« Ça évitera l'embêtement des scènes de remerciement, des manifestations, des phrases. » Monsieur Verdurin ajouta un mot qui signifiait évidemment ce genre de scènes touchantes et de phrases qu'ils désiraient éviter. Mais il n'a pu m'être dit exactement, car ce n'était pas un mot français, mais un de ces termes comme on en a dans les familles pour désigner certaines choses, surtout les choses agaçantes, probablement parce qu'on veut pouvoir les signaler devant les intéressés, sans être compris. Ce genre d'expression est généralement un reliquat contemporain d'un état antérieur de la famille. Dans une famille juive, par exemple, ce sera un terme rituel détourné de son sens et peut-être le seul mot hébreu que la famille, maintenant francisée, connaisse encore. Dans une famille très fortement provinciale, ce sera un terme du patois de la province, bien que la famille ne parle plus et ne comprenne même plus le patois. [...]. Et à la génération suivante, le mot n'existera plus qu'à titre de souvenir d'enfant. On se rappellera bien que les parents, à table, faisaient allusion aux domestiques qui servaient, sans être compris d'eux, en disant tel mot, mais les enfants ignorent ce que voulait dire au juste ce mot, si c'était de l'espagnol, de l'hébreu, de l'allemand, du patois, si même cela avait jamais appartenu à une langue quelconque et n'était pas un nom propre, ou un mot entièrement forgé. Le doute ne peut être éclairci que si on a un grand-oncle, un vieux cousin encore vivant et qui a dû user du même terme. Comme je n'ai connu aucun des parents des Verdurin, je n'ai pu restituer exactement le mot. Toujours est-il qu'il fit certainement sourire M^{me} Verdurin, car l'emploi de cette langue moins générale, plus personnelle, plus secrète, que la langue habituelle donne à ceux qui en usent entre eux un sentiment égoïste qui ne va jamais sans une certaine satisfaction. (*La Prisonnière*, III, 325-326)

Le texte saisit Proust dans son magistère de philologue positiviste. Il s'agit pour lui de « restituer exactement » la forme d'un mot qui contient toute l'histoire d'une famille. Or le premier exemple qui illustre ces destins domestiques met en scène une famille juive, comme si à la prégnance du fait biographique s'ajoutait une primauté épistémologique : car la famille juive est la seule qui signale le lien explicite entre le rituel profane et langagier, et le rituel religieux. Au-delà de la philologie, c'est donc une anthropologie

ou exhalaison de particules impalpables, de corpuscules qui se détachent de certains corps", emploi vieilli [...] » (*Dictionnaire historique de la langue française*).

²⁴ Il est significatif que l'adverbe « encore » soit associé à l'évocation du travail du magistrat et du savant, véritables héros de la quête intellectuelle proustienne. Cette configuration stylistique signale la possibilité de surmonter l'abîme que creuse le temps entre les époques.

poétique que construit le texte. Le tabou religieux est devenu un tabou social ; il met en jeu « les convenances ». Le rite change alors de fonction. Il permet de contourner un interdit, de désigner ces « choses agaçantes » qu'il faut cacher à ceux qui les provoquent. Il donne un surcroît de pouvoir : la coïncidence momentanée avec un état archaïque et fondateur de l'identité, la mise en œuvre d'une langue aux sonorités secrètes, tout cela permet de transcender les conditions qui président au jeu habituel des interactions.

La jubilation qui accompagne la pratique rituelle se manifeste encore plus nettement dans le célèbre passage des cris de Paris. Le rite sort du temple ; il est ressaisi dans une situation profane. Cet « écart » volontaire produit une métaphore elle-même source d'enchantement, car la jouissance pour Proust est toujours liée non à la situation en tant que telle mais aux ressources qu'elle offre à la créativité langagière :

Certes, la fantaisie, l'esprit de chaque marchand ou marchande, introduisaient souvent des variantes dans les paroles de toutes ces musiques que j'entendais de mon lit. Pourtant un arrêt rituel mettant un silence au milieu du mot [...] évoquait constamment le souvenir des vieilles églises. Dans sa petite voiture conduite par une ânesse [...], le marchand d'habits, portant un fouet, psalmodiait : « Habits, marchand d'habits, ha... bits » avec la même pause entre les deux dernières syllabes d'habits que s'il eût entonné en plain-chant : « *Per omnia saecula saeculo... rum* » ou « *Requiescat in pa...ce* », bien qu'il ne dût pas croire à l'éternité de ses habits et ne les offrît pas non plus comme linceuls pour le suprême repos dans la paix. (*La Prisonnière*, III, 118²⁵)

Une voix mystérieuse, et de qui l'on eût attendu des propositions plus étranges, insinua : « Tonneaux, tonneaux ! » On était obligé de rester sur la déception qu'il ne fût question que de tonneaux, car ce mot était presque entièrement couvert par l'appel : « Vitri, vitri-er, carreaux cassés, voilà le vitri, vitri-er », division grégorienne qui me rappela moins cependant la liturgie que ne fit l'appel du marchand de chiffons, reproduisant sans le savoir une de ces brusques interruptions de la sonorité, au milieu d'une prière, qui sont assez fréquentes dans le rituel de l'Église : « *Praeceptis salutaribus moniti et divina institutione formati, audemus dicere* » dit le prêtre en terminant vivement sur « *dicere* ». (*La Prisonnière*, III, 127)

Dans *La Recherche*, toute séquence poétique, surtout quand elle se donne à lire sur le mode ludique, met en abyme le procédé sur lequel elle repose : ce sont ses propres qualités d'artiste que Proust aime à reconnaître dans « la fantaisie, l'esprit de chaque marchand ou marchande ». Couché dans son lit, le « je narré », le héros de l'histoire n'est que le truchement fictionnel par lequel l'auteur signale et fait partager la joie que lui procure le libre exercice de sa rêverie. Le rite est là encore un bon conducteur du plaisir. Pour Proust, les « églises » sont « vieilles » par définition ; les mots de la liturgie n'ont pas de prise sur la vie morale du héros. Délestés du poids effectif que leur donnerait la croyance religieuse, ils sont disponibles pour d'autres usages : ce sont des formes sans signification. Par leur inactualité même, les paroles latines invitent à la transposition profane, à la recreation humoristique et esthétique. Dans le corpus liturgique, Proust retient d'ailleurs les versets les plus rebattus. Il ne s'agit nullement de déployer les trésors ignorés d'une

²⁵ Le « fouet » et « l'ânesse » sont des attributs christiques : le premier sert à châtier les marchands du temple, la seconde apparaît lors de l'entrée triomphale à Jérusalem. Proust multiplie les allusions religieuses ; la valeur parodique de cette pratique ostentatoire est manifeste dans le pseudo parallèle qui clôt le texte, et qui interdit toute interprétation sérieuse de l'analogie entre le prêtre et le marchand d'habits.

tradition dont l'écrivain serait le conservateur pieux. Le rite chrétien, pour Proust, n'est que le prétexte ou l'occasion de rendre hommage à sa propre pratique moderniste.

Légué par une tradition aussi bienveillante qu'inoffensive, le rite permet à l'individu de reconquérir son identité, toujours fragile et menacée. Cet usage narcissique du rite explique son « succès » social, son omniprésence, de la cuisine de Françoise aux salons les plus huppés de l'aristocratie :

Aussi, si je m'étais moqué d'elle qui, navrée d'avoir eu à quitter un immeuble où l'on était « si bien estimé de partout », avait fait ses malles en pleurant, selon les rites de Combray, et en déclarant supérieure à toutes les maisons possibles celle qui avait été la nôtre, en revanche, moi qui assimilais aussi difficilement les nouvelles choses que j'abandonnais aisément les anciennes, je me rapprochai de notre vieille servante quand je vis que l'installation dans une maison où elle n'avait pas reçu du concierge qui ne nous connaissait pas encore les marques de considération nécessaires à sa bonne nutrition morale, l'avait plongée dans un état voisin du dépérissement. (*Le Côté de Guermantes*, II, 9)

Les derniers rites achevés, Françoise, qui était à la fois, comme dans l'église primitive, le célébrant et l'un des fidèles, se servait un dernier verre de vin [...]. (*Le Côté de Guermantes*, II, 17)

[...] les Guermantes étaient si nombreux que même pour ces simples rites, celui du salut de présentation par exemple, il existait bien des variétés. Chaque sous-groupe un peu raffiné avait le sien, qu'on se transmettait des parents aux enfants comme une recette de vulnérable et une manière particulière de préparer les confitures. (*Le Côté de Guermantes*, II, 446)

Par exemple chez les Courvoisier, les rites de l'amabilité dans la rue se composaient d'un certain salut, fort laid et peu aimable en lui-même, mais dont on savait que c'était la manière distinguée de dire bonjour, de sorte que le monde, effaçant de soi le sourire, le bon accueil, s'efforçait d'imiter cette froide gymnastique. Mais les Guermantes en général, et particulièrement Oriane, tout en connaissant mieux que personne ces rites, n'hésitaient pas, si elles vous apercevaient d'une voiture, à vous faire un gentil bonjour de la main, et dans un salon, laissant les Courvoisier faire leurs saluts empruntés et raides, esquissaient de charmantes révérences [...] de sorte que tout d'un coup, grâce aux Guermantes, entrait dans la substance du chic, jusque-là un peu creuse et sèche, tout ce que naturellement on eût aimé et qu'on s'était efforcé de proscrire, la bienvenue, l'épanchement d'une amabilité vraie, la spontanéité. (*Le Côté de Guermantes*, II, 448)

Vivants échantillons de la féodalité française, le peuple de Combray et l'aristocratie sont les classes « lévitiqes » de *La Recherche* : ce sont elles que l'auteur charge, en raison de leurs liens supposés avec un passé fantasmagique, de perpétuer les rites ancestraux. Un déménagement, le repas, le salut : qu'elles soient euphoriques ou critiques, toutes les situations sociales exigent de recourir à des séquences comportementales codifiées. En s'abandonnant au pouvoir des rites, les acteurs sociaux savent ce qu'ils font et pourquoi ils le font ; en revanche, la conscience distanciée de leur propre « étrangeté rituelle » leur fait défaut. En participant au rite, les personnages se croient « normaux » ; ils ignorent cette singularité constitutive d'eux-mêmes ; à leur insu, elle fait d'eux des types offerts à

l'investigation analytique, et des objets poétiques. C'est à ce défaut de conscience que supplée l'omniscience expérimentale du romancier :

De vieux amis de M. et de M^{me} de Guermantes venaient les voir après dîner, « en cure-dents » aurait dit Mme Swann, sans être attendus, et prenaient l'hiver une tasse de tilleul aux lumières du grand salon, l'été un verre d'orangeade dans la nuit du petit bout de jardin rectangulaire. On n'avait jamais connu, des Guermantes, dans ces après-midi au jardin, que l'orangeade. Elle avait quelque chose de rituel. Y ajouter d'autres rafraîchissements eût semblé dénaturer la tradition [...]. On admira mon influence parce que je pus à l'orangeade faire ajouter une carafe contenant du jus de cerise cuite, de poire cuite. [...]. Rien ne lasse moins que cette transposition en saveur de la couleur d'un fruit, lequel, cuit, semble rétrograder vers la saison des fleurs. Empourpré comme un verger au printemps, ou bien incolore et frais comme le zéphir sous les arbres fruitiers, le jus se laisse respirer et regarder goutte à goutte [...]. Malgré ces compotes, l'orangeade traditionnelle subsista comme le tilleul. Sous ces modestes espèces, la communion sociale n'en avait pas moins lieu. En cela, sans doute, les amis de M. et de M^{me} de Guermantes étaient tout de même, comme je me les étais d'abord figurés, restés plus différents, que leur aspect décevant ne m'eût porté à le croire. Maints vieillards venaient recevoir chez la Duchesse, en même temps que l'invariable boisson, un accueil assez peu aimable. Or, ce ne pouvait être par snobisme, étant eux-mêmes d'un rang auquel nul autre n'était supérieur ; ni par amour du luxe : ils l'aimaient peut-être, mais, dans de moindres conditions sociales, eussent pu en connaître un splendide [...]. Ils n'étaient même pas certains de trouver là des opinions absolument conformes aux leurs, ou des sentiments spécialement chaleureux [...]. Sans doute, s'ils gardaient là leurs habitudes, était-ce par éducation affinée du gourmet mondain, par claire connaissance de la parfaite et première qualité du mets social, au goût familial, rassurant et sapide, sans mélange, non frelaté dont ils savaient l'origine et l'histoire aussi bien que celle qui la leur servait, restés plus « nobles » en cela qu'ils ne le savaient eux-mêmes. (*Le Côté de Guermantes*, II, 513-514)

C'est dans un rite apparemment insignifiant que Proust saisit l'essence de l'aristocratie, cette « différence » que le héros cherche dans la vie des salons et qui toujours semble se dérober à sa prise. C'est par la voie étroite du paradoxe que le rite livre tout son sens : pourquoi des nobles, qui pourraient jouir ailleurs de plus d'amabilité ou de luxe, s'obstinent-ils à venir chez la duchesse boire « un verre d'orangeade dans la nuit du petit bout de jardin rectangulaire » ? Banalement décevantes, ces apparences sensibles n'expliquent rien. Ce n'est qu'au terme d'un détour méthodologique que le sens – identifié au plaisir de la participation rituelle – se révèle.

Le rite aristocratique est immuable. Gage de pérennité, cette permanence a cependant une conséquence désastreuse : on ne s'interroge pas sur ce qui n'évolue pas et semble se confondre avec l'ordre des choses. Bourgeois, snob, parfaitement intégré, le héros, lui, a toute latitude pour faire varier le rite et le détourner. Au cœur de la « communion sociale », il introduit de nouvelles « espèces » – les compotes de cerise et de poire. En elles, il jouit de la « transposition en saveur » d'une « couleur » qui, par association, évoque à son tour un verger en fleur, au printemps. Du paysage au jus de fruit, c'est une même essence qui s'offre sous deux « espèces » différentes : comme dans l'eucharistie, le sens du rite excède son apparence visible. Mais loin de le couper de la « communion sociale », le plaisir solitaire du héros lui offre les clés du rituel

aristocratique ; la métaphore gustative – « gourmet mondain », « mets social », « goût familial, rassurant et sapide » – souligne la continuité de l'isotopie du plaisir à travers les deux expériences analysées, l'une mondaine, l'autre sensible. Le sens du rite tient au bonheur qu'il engendre. À ceux qui y participent, il présente l'objet de leur désir. Quelle est donc la nature de ce manque qui oblige l'aristocratie à inventer un rite où, périodiquement, ce défaut sera comblé, c'est-à-dire nié ? Ce manque est ontologique : l'essence aristocratique est fuyante, incertaine, indéfinissable. La noblesse n'a plus de légitimité, d'utilité ; son existence est menacée ; seul le rite peut encore lui donner l'illusion d'une différence fondatrice. La nécessité existentielle du rite accuse par contraste la vacuité de l'être aristocratique : dans le plaisir de l'orangeade, il y a bien de la mélancolie. La noblesse s'y affirme comme différence pure, différence sans objet. Le rite fonde une identité en s'y substituant. Sa perfection formelle révèle la béance qu'elle voulait cacher. L'aristocratie se consomme, se consume elle-même au lieu que le rite du héros conduit à appréhender une authentique altérité : l'essence, la plénitude sensorielle, d'un verger au printemps. Au terme de cette première enquête, le rite découvre son ambivalence : il met l'individu ou le groupe en contact avec son désir, ce que rappelle le préfixe étymologique des mots « communion » et « connaissance » ; ce faisant, il permet d'évaluer un tel désir. Le rite suppose et met en œuvre un savoir : Proust évoque l'« éducation affinée », la « claire connaissance » du mondain, qui goûte « l'origine et l'histoire » du « mets social » qu'on lui sert. Mais quel est l'objet d'un tel savoir et quelle est sa finalité ? Parce qu'il est envisagé comme une passerelle vers l'être, vers ce que le désir conçoit de plus haut, le rite offre à la pensée une occasion de s'exercer, fût-ce aux dépens du rite, quand celui-ci se substitue à l'être.

Critique du rite

La critique du rite s'enracine dans une expérience originelle, celle du bonsoir et du baiser maternels. Ambivalente, cette scène interdit de célébrer le rite sur un mode univoque et naïvement nostalgique :

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait ma porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude [...]. Or la voir fâchée détruisait tout le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers son lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. (« Combray », I, 13)

Censé produire une communion de paix, le geste rituel échoue à calmer durablement l'enfant, qui demande à ce qu'il soit répété. Au cœur du rite, dans l'intimité de la relation de la mère et du fils, le désaccord un instant suspendu reprend ; le rite divise, les évaluations et les stratégies divergent. La comparaison avec l'eucharistie éclaire l'échec du rite intime. Alors que la théologie sacramentelle distingue Dieu et l'hostie – le signe n'est pas Dieu mais Il est présent en lui –, l'amour fusionnel que réclame l'enfant les confond. Le syntagme « présence réelle » est significativement précédé d'un

conditionnel. Certes, on peut penser que ce verbe indique la postériorité – encore que l'ordre des procès dans la phrase eût suffi à marquer la subséquence de « puiser » par rapport à « avait tendue », lui-même précédé dans le discours et la chronologie par « avait penché ». La forme « puiseraient » rend virtuelle une présence pourtant qualifiée de « réelle ». Procédant d'une autorité médiatrice, œuvre d'une institution agissant à la manière d'un tiers transcendant toute dualité, le rite impose un rapport réputé juste entre le sujet et l'objet de son désir. En cela, le rite éduque et humanise. Dans l'œuvre de Proust au contraire, le rite semble dès l'origine pâtir d'une insuffisance de la loi ; il ne parvient pas à canaliser les forces qui le dévoient, troublent son œuvre de justice et de vérité.

Le temps est la première des énergies qui altèrent le rite. Celui-ci contient le temps, mais il est aussi contenu en lui. C'est pourquoi le temps défait la signification qui motive le rite :

Et bien plus tard, quand l'arrangement (ou le simulacre rituel d'arrangement) des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore « faire catleya », devenue un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de la possession physique – où d'ailleurs l'on ne possède rien, – survécut dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié. (« Un amour de Swann », I, 234)

Les rites, comme les civilisations, sont mortels. Proust observe avec un détachement cruel la lente agonie des formes : « fut depuis longtemps tombé en désuétude », « survécut », « commémorait ». La phrase s'achève par un paradoxe : le rite « oublié » n'a pas pour autant disparu. Plus fidèles en cela que les hommes, les choses témoignent de l'existence du passé. Au dernier stade de sa dégénérescence, le rite n'est plus que coquille vide :

« Alors, demain soir, si vous avez besoin de moi pour quelqu'un, vous me ferez chercher. »

Et quand on était « venu la chercher », en effet, et qu'elle se trouvait seule dans la chambre avec ce quelqu'un, elle savait si bien ce qu'on voulait d'elle qu'après avoir fermé la porte à clef, par précaution de femme prudente, ou par geste rituel, elle commençait à ôter prestement toutes ses affaires, comme on fait devant le docteur qui va vous ausculter [...]. (II, *Le Côté de Guermantes*, 158)

Rachel la prostituée est juive. Est-ce pour cela que sa « routine » professionnelle se relie encore, par l'adjectif « rituel », à un fond religieux ancestral et perdu ? Mais que reste-t-il de sacré dans ce commerce sans charme ni transgression, platement comparé à une visite chez le médecin, comme pour accentuer l'affligeante banalité de ce corps qui se livre ? Dans l'agonie juive, par une inversion remarquable, les rites des vivants contrastent par leur caractère « mécanique » avec l'énergie d'un mourant débordant du désir de vivre :

[...] ils se débattent indéfiniment dans des agonies terribles qui peuvent se prolonger au-delà de tout terme vraisemblable, quand déjà on ne voit plus qu'une barbe de prophète surmontée d'un nez immense qui se dilate pour aspirer les derniers souffles, avant l'heure des prières rituelles et que commence le défilé ponctuel des parents éloignés s'avançant avec des mouvements mécaniques, comme sur une frise assyrienne. (II, *Sodome et Gomorrhe*, 705)

La vie semble se concentrer tout entière dans ce nez dilaté : le symbole caricatural de la judéité est étrangement retourné en signe hyperbolique de force, de résistance à la mort. En revanche, les rites sont ridicules. Dépourvus de beauté, ils font l'effet d'une pure mécanique plaquée sur le vivant²⁶. Si le sens est bien le fruit d'une énergie intellectuelle qui s'efforce de poser une continuité vivante entre l'homme et lui-même, entre l'homme et le monde, le rite machinal symbolise au contraire l'enfermement tragique du sujet dans une sphère séparée du reste de l'univers :

Les jours avaient succédé aux jours, ces habitudes étaient devenues machinales, mais comme ces rites dont l'Histoire essaie de retrouver la signification, j'aurais pu dire (et ne l'aurais pas voulu) à qui m'eût demandé ce que signifiait cette vie de retraite où je me séquestrais jusqu'à ne plus aller au théâtre, qu'elle avait pour origine l'anxiété d'un soir et le besoin de me prouver à moi-même, les jours qui la suivraient, que celle dont j'avais appris la fâcheuse enfance n'aurait pas la possibilité, si elle l'avait voulu, de s'exposer aux mêmes tentations. (*La Prisonnière*, III, 81)

L'idéal intellectualiste que nous évoquions plus haut s'est éclipsé. « l'Histoire essaie » – mais y parvient-elle ? – de retrouver la signification de ces rites devenus l'emblème d'une vie gâchée. Le héros, lui, connaît cette signification ; mais une telle connaissance ne lui sert à rien. On se souvient que, pour Descartes, l'erreur est l'œuvre d'une volonté abusive qui refuse de ratifier le travail de l'entendement. Le rite proustien est le fruit de cette volonté perverse qui divorce de la vérité. Il est l'obstacle qu'une étrange puissance de mort dispose entre le sujet et la vérité, pour dénouer le lien vital du sens.

Proust est très attentif aux différentes forces sociales qui, en nous, refusent la vérité. Le rite procède de la facilité, de la lâcheté, comme le montrent les exemples suivants :

« Tout ceci de vous à moi », me dit Bergotte en me quittant devant ma porte. Quelques années plus tard, je lui aurais répondu : « Je ne répète jamais rien. » C'est la phrase rituelle des gens du monde, par laquelle chaque fois le médisant est faussement rassuré. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 572)

« Ah ! ce Brichot, s'écria Ski, en qui l'égrillarde plaisanterie de Brichot éveillait la gaieté de tradition, il est toujours le même », bien qu'il ne sût pas, à vrai dire, si l'universitaire avait jamais été polisson. Et pour ajouter à ses paroles consacrées le geste rituel, il fit mine de ne pouvoir résister au désir de lui pincer la jambe. « Il ne change pas, ce gaillard-là » continua Ski, et sans penser à ce que la quasi-cécité de l'universitaire donnait de triste et de comique à ces mots, il ajouta : « Toujours un petit œil pour les femmes. » (II, *Sodome et Gomorrhe*, 922)

²⁶ Proust présente une variante intéressante de ce lien entre rite, agonie et machinisme. Dans *Le Temps retrouvé* (III, 998), la Berma, vieille actrice moribonde, donne une réception à laquelle personne n'assiste car « ce même attrait de l'élégance, du prestige social, de la vie, avait, le jour de la fête chez la princesse de Guermantes, fait pompe aspirante et avait amené là-bas, avec la force d'une machine pneumatique, même les plus fidèles habitués de la Berma ». Vaincue par l'inhumaine machinerie du grand spectacle parisien, la Berma déchuée mange « silencieusement et avec une lenteur solennelle, des gâteaux défendus, ayant l'air d'obéir à des rites funèbres ». « Mais bientôt la chasse d'air qui emportait tout vers les Guermantes [...] fut la plus forte, [...] laissant Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires » (III, 999). Confondue avec son rôle, vivante allégorie de la Mort, la Berma transforme un banal goûter en un rite chargé de sens, spectacle tragique que personne ne peut voir : il enseigne en effet la vanité du monde et de ses pompes, divertissements auxquels le tout Paris sacrifie allègrement.

Au sujet qui renonce à penser ou à sentir, la phrase, le geste rituels offrent leur secours. Ils signalent l'aliénation de l'individu qui endosse un « rôle » certes adapté à l'interaction en cours, mais fondamentalement insatisfaisant au regard des exigences de l'esprit ou du cœur. La critique du rite invoque des valeurs transcendantes qu'elle retourne contre la relativité des usages ; elle en appelle au droit de la conscience singulière contre les créations collectives. L'exemple de Ski est révélateur. Le rite marque la coïncidence acceptée du sujet avec les stéréotypes de l'identité masculine. Débusquer le rite et le nommer comme tel, analyser le travail qu'il produit, tout cela conduit à refuser d'identifier la vie sociale avec « la nature » des choses. Artifice commode pour entretenir l'interaction, le rite coupe les êtres de la réalité vivante, en l'occurrence, de la réalité douloureuse de la maladie. En cela, il est l'instrument du refoulement social. L'écriture serait alors le rite qui surplombe et défait tous les rites, au nom précisément du pouvoir que lui reconnaît la société de suspendre le refoulement, de prendre en charge les sentiments et les pensées interdits de séjour dans l'ordinaire de nos vies.

Symptôme d'un rapport faussé au réel, le rite est un enjeu épistémologique. La fiction démonte le subtil mécanisme par lequel le sujet s'empare de la notion de rite et reconstruit une réalité fallacieuse mais conforme à son désir :

Certes, j'étais bien loin d'en conclure qu'elle et ses invités fussent des êtres pareils aux autres. Je comprenais bien que ce qu'ils faisaient là n'était qu'un jeu, et que pour préluder aux actes de leur vie véritable (dont sans doute ce n'était pas ici qu'ils vivaient la partie importante) ils convenaient en vertu des rites ignorés de moi, ils feignaient d'offrir et de refuser des bonbons [...]. (II, *Le Côté de Guermantes*, 42)

Nous tendons à croire que l'objet de notre désir mérite d'être désiré ; nous projetons sur lui des valeurs qui lui sont étrangères mais qui le légitiment à nos yeux ; et quand l'expérience dément notre « roman », quand l'objet désiré se révèle médiocre, nous faisons de cette médiocrité une apparence dont la cause se trouverait dans « des rites ignorés » de nous. Nous créons un « arrière-monde » pour éloigner cette vie à laquelle nous ne pouvons nous mesurer :

Enfin comme la série des papiers à lettres que Gilberte possédait, pour nombreuse que fût cette série, n'était pas illimitée, au bout d'un certain nombre de semaines, je voyais revenir celui qui portait, comme la première fois qu'elle m'avait écrit, la devise : *Per viam rectam*, au-dessous du chevalier casqué, dans une médaille d'argent bruni. Et chacun était choisi tel jour plutôt que tel autre en vertu de certains rites, pensais-je alors, mais plutôt, je le crois maintenant, parce qu'elle cherchait à se rappeler ceux dont elle s'était servie les autres fois, de façon à ne jamais envoyer le même à un de ses correspondants, au moins de ceux pour qui elle prenait la peine de faire des frais, qu'aux intervalles les plus éloignés possibles. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 504)

La généalogie du rite invite à interroger la force en nous qui a besoin de croire en l'existence des rites. Pourquoi, demande Proust, prêtons-nous aux rites cette efficacité que souligne bien l'expression récurrente « en vertu de certains rites », « en vertu des rites ignorés de moi », expression que l'on retrouve encore dans ce passage consacré à Odette Swann ?

D'autant plus que, déjà persuadé qu'*en vertu de la liturgie et des rites dans lesquels M^{me} Swann était profondément versée*²⁷, sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique, les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois ; et pour connaître le trouble nouveau de la saison, je ne levais pas les yeux plus haut que son ombrelle, ouverte et tendue comme un autre ciel plus proche, rond, clément, mobile et bleu. Car ces rites, s'ils étaient souverains, mettaient leur gloire, et par conséquent M^{me} Swann mettait la sienne, à obéir avec condescendance au matin, au printemps, au soleil, lesquels ne me semblaient pas assez flattés qu'une femme si élégante voulût bien ne pas les ignorer [...]. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 637)

Le rite sert à préserver la croyance qui le fonde. Pour un esprit religieux, la vérité du rite est soutenue par la présence réelle de la divinité ou de la puissance sacrée qui s'y manifeste. Dans *La Recherche*, la plupart du temps, les croyances ne sont que chimères. C'est pourquoi le mot « rite » y reçoit un caractère très ironique. Il renvoie au point de vue erroné du héros. Le texte dénonce cette erreur par l'inadéquation du mot et de la réalité à laquelle il s'applique. C'est donc l'évaluation rationnelle qui, dans l'ironie, sert de mesure à toute chose. L'élégance de M^{me} Swann est certes remarquable, mais elle n'est nullement mystérieuse. Elle s'explique par les contraintes, les conventions de la vie sociale. Mais le héros a beaucoup de mal à admettre que ce qui lui apparaît comme beau ne soit pas en même temps profond ; que cela ne soit pas l'expression des lois fondamentales et cachées de la vie. Là où il n'y a qu'arbitraire et contingence – les canons de l'élégance obligent la femme à tenir compte des saisons – le héros postule un lien « nécessaire » et « unique ». Il nie l'arbitraire et la contingence par un acte tout aussi arbitraire et contingent de son esprit : « déjà persuadé que [...] », « me semblaient naître ». Le *credo* auquel obéit cette croyance est celui de l'esthétisme fin de siècle : l'artifice est plus vrai que la nature, car il est la nature devenue consciente d'elle-même, de sa propre beauté et des lois qui en assurent l'émergence. C'est bien ce qu'indique la comparaison paradoxale qui suit : « les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois ». Le « rite » supposé fonde *a priori* la justesse de cette « impression » ; mais contrairement à l'impression de l'artiste, celle-ci ne restitue pas la logique d'une perception véritable. Elle résulte au contraire de la projection sur ce que voit le héros d'une théorie, d'une culture – en l'occurrence : le souvenir probable des toiles impressionnistes d'un Monet amateur d'ombrelles. Ce savoir d'esthète se substitue au contact authentique avec la réalité ; il informe la vision ; il désigne ce qui mérite d'être qualifié de beau. C'est ce subterfuge que révèle et dénonce l'emploi du mot « rite ».

Plus encore que le contexte esthétique, le contexte mondain met en lumière l'ironie critique de Proust s'exerçant sur le rite. Encore faut-il bien préciser la cible et les enjeux d'une telle ironie. C'est moins sans doute au rite en tant que tel que s'en prend le texte qu'à son usage dévoyé par une subjectivité désireuse de s'aveugler :

Les premiers rites d'exorcisme une fois accomplis, comme une fée hargneuse dépouille sa première apparence et se pare de grâces enchanteresses, je vis cet être dédaigneux devenir le plus aimable, le plus prévenant jeune homme que j'eusse jamais rencontré. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 732)

²⁷ C'est moi qui souligne.

Saint-Loup est comparé à une sorcière devenue fée. Mais on le sait, comparaison n'est pas raison, surtout lorsque l'irréalisme ludique de l'analogie signale nettement le caractère plus fantaisiste que vraiment explicatif de la similitude invoquée. Seule une interprétation ironique permet d'envisager la métaphore filée comme le symptôme d'une vérité qui n'ose s'avouer explicitement²⁸. En réalité, le héros est snob ; il souhaite ardemment entrer en relation avec un « jeune lion » aussi lancé que Saint-Loup. Balbec permet ces rapprochements sociaux « contre-nature ». La présence de la vieille marquise, M^{me} de Villeparisis, offre une occasion inespérée. Ces « rites d'exorcisme » recouvrent donc d'un voile pudiquement humoristique le lent travail d'approche, les manœuvres et les espérances d'un héros séduit et qui entreprend à son tour de séduire le bel aristocrate. La réutilisation du même matériel métaphorique dans une situation un peu différente témoigne de la cohérence de la « vision » de Proust :

Chaque personne en visite chez une autre devenant différente, sans parler des métamorphoses merveilleuses qui s'accomplissaient ainsi chez les fées, dans le salon de M^{me} Swann, M. de Bréauté, soudain mis en valeur par l'absence des gens qui l'entouraient d'habitude, par l'air de satisfaction qu'il avait de se trouver là aussi bien que si, au lieu d'aller à une fête, il avait chaussé des bécasses pour s'enfermer à lire *La Revue des deux mondes*, par le rite mystérieux qu'il avait l'air d'accomplir en venant voir Odette, M. de Bréauté lui-même semblait un homme nouveau. (II, *Sodome et Gomorrhe*, 749)

Une fois encore, le vocabulaire religieux et celui du conte de fées se recoupent : aux extrémités de la phrase, « métamorphoses merveilleuses » et « rite mystérieux » se répondent. L'isotopie du surnaturel renvoie au regard naïf qui s'étonne et admire faute de chercher à comprendre. Toute la phrase est construite pour retarder le plus longtemps possible le prédicat verbal associé au thème « M. de Bréauté », thème lui-même répété, tant la disjonction est forte. Comment le « clubman » le plus averti, le plus recherché, le plus apte à signifier par sa présence ou son absence la qualité mondaine d'un salon pourrait-il passer pour un « homme nouveau » ? Pour sentir tout le sel du paradoxe proféré – « M. de Bréauté lui-même semblait un homme nouveau » – il faut avoir été initié aux arcanes de la vie mondaine dont Proust, pédagogue infatigable, enseigne les détours à son lecteur. Tout repose sur une savoureuse hypallage : l'adjectif « nouveau » qualifie correctement non M. de Bréauté, mais le salon d'Odette, qui est en passe de réussir sa percée mondaine. Le mot « rite » s'offre donc comme le signal qui invite le lecteur à se reporter aux articles de cette immense grammaire mondaine qu'est *La Recherche* pour retrouver la loi qui expliquera la présence, nullement incongrue mais tout à fait prévisible, de M. de Bréauté chez Odette.

Le roman ne peut débusquer le mensonge ou l'illusion qui travaillent le rite que parce qu'il dispose d'une norme à l'aune de laquelle il confronte pratiques rituelles et discours sur le rite. Or même s'il a ses origines dans l'univers religieux, ce modèle ne peut être fourni que par l'art. Lui seul peut refonder le rite ; mais comment ? À la musique, Proust confie le soin de maintenir et préserver le système spiritualiste et l'expérience religieuse que lègue la tradition. Dans cet univers de pensée, le rite est adopté et recherché

²⁸ L'emploi d'un participe passé passif sans agent exprimé permet de voiler la vérité : qui, exactement, accomplit ces rites d'exorcisme ? De même, le recours à la locution temporelle « une fois » minore l'existence de la cause efficiente pour mettre en valeur le résultat obtenu. Mais toute stratégie de dissimulation étant par définition « visible », les marques qu'elle dépose dans l'énoncé se changent, à l'insu du locuteur, en autant d'invitations adressées au destinataire pour qu'il remonte jusqu'à la vérité qu'on lui cache.

parce que, seul, il met l'homme en présence de l'essence des choses. Mais la littérature propose un autre rapport aux rites, plus déroutant sans doute, mais aussi plus fécond.

Refonder le rite

C'est dans la musique qu'apparaît le mieux le contraste entre la production matérielle d'une œuvre d'art et l'univers spirituel auquel elle donne accès. Le langage des sons conduit à appréhender le surnaturel ; cette expérience vécue oblige à renverser la place et la hiérarchie des actants du verbe « jouer » :

Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, [...] Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'amener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. (« Un amour de Swann », 347-348)

La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore), s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle. (« Un amour de Swann », 352-353)

L'œuvre n'est plus le produit d'une interprétation, d'un dialogue. Conçue sur le modèle d'une essence divine, elle crée autour d'elle le dispositif matériel qui lui permet d'entrer en relation avec les auditeurs. Une chaîne de médiations se met en place : au niveau plus élevé, « l'âme » du créateur s'identifie à sa « parole ineffable ». Elle se confond avec la « musique ». Ce réseau serré d'équivalences assure la coïncidence sans reste et sans obstacle entre l'art et la vie spirituelle. Cette synthèse n'est perceptible à l'homme que grâce au « déguisement d'une apparence sonore ». Le beau son n'est donc pas une fin en soi mais un moyen. Ressaisies dans cette dynamique spiritualiste, les réalités concrètes de l'exécution musicale sont transfigurées. Ce changement de statut, cette dignité nouvelle que leur confère le contact avec l'âme se traduisent dans le vocabulaire. Le jeu des instrumentistes est redéfini par les mots « rites » et « incantations ». « L'estrade » devient un « autel » ; les « instrumentistes » des « officiants » et le concert, une « cérémonie surnaturelle ». Se superposant à la représentation réaliste des choses, l'isotopie religieuse vise à instituer la musique dans sa dimension relationnelle : le « rite » musical trouve sa pleine justification en reliant l'ici-bas – Swann et les « trois cents personnes » – et l'au-delà : « l'âme » évoquée d'un « absent » ou d'un « mort ». Malgré la puissance suggestive de ces phrases célèbres, elles ne semblent pas très originales. Sans doute conscient du cliché, Proust reprend cette thématique et l'inscrit dans la parole de l'un de ses personnages. Charlus offre en effet la version parodique et triviale du chant sublime :

« [...] je crois que le bruit de la conversation vous a empêchée de comprendre qu'il s'agissait non de faire des politesses grâce à une soirée, mais de procéder aux rites habituels à toute véritable célébration. » (III, *Prisonnière*, 272)

Charlus le mélomane se compromet avec l'homme de salon. Dans sa bouche, la belle doctrine spiritualiste perd tout prestige intellectuel. Le baron comprend fort bien l'intention inavouée de sa cousine, M^{me} de Mortemart : « faire des politesses grâce à une soirée » musicale. Dans un ironique contrepoint, les expressions religieuses servent d'antithèse aux manœuvres mondaines. L'approche spiritualiste de la musique passe d'un discours à l'autre, du domaine inspiré de la critique à celui du persiflage : une théorie qui se généralise ainsi se dévalorise. Elle cesse d'exprimer une vérité ; elle n'est plus qu'une opinion. L'indice stylistique de cette évolution est patent : c'est l'adjectif « véritable », utilisé pour se porter garant de la pertinence d'une expression impropre, hyperbolique ou figurée. Mais ce tour n'est pas exempt d'insincérité : il s'emploie pour étayer une métaphore qui s'use, dont on perçoit trop bien l'écart par rapport à la vérité qu'on vise et qu'on ne sait exprimer autrement.

Dans le système des beaux-arts de Proust, la musique occupe la première place. On le dit souvent, et Proust lui-même l'affirme. La question des rites montre au contraire que c'est la théorie littéraire qui, bien plus que la critique musicale, suscite les aspects les plus novateurs de la pensée esthétique de Proust. Qu'on en juge :

Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, avaient à cœur de se multiplier, car, un maître d'hôtel depuis longtemps au service du prince de Guermantes m'ayant reconnu et m'ayant apporté dans la bibliothèque où j'étais, pour m'éviter d'aller au buffet, un choix de petits fours, un verre d'orangeade, je m'essuyai la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; mais aussitôt, comme le personnage des Mille et une Nuits qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux [...]. (III, *Le temps retrouvé*, 868)

C'est dans cette page consacrée à l'accomplissement de la vocation littéraire que se trouve l'éclairage le plus neuf sur la théorie des rites. Le rite y est en effet envisagé en dehors de toute croyance, c'est-à-dire de tout projet : il est accompli sans que le sujet ait eu l'intention de le faire, dans l'ignorance totale des bienfaits qu'il pouvait en attendre. Le rite le plus fécond de *La Recherche*, c'est donc celui que le hasard donne à la manière d'une chance, d'un don gratuit et immérité. Il ne s'agit pas d'une grâce, puisque la grâce procède d'un Dieu qui, par amour, se révèle à Ses élus. Cette théorie du rite se livre sous la forme d'un commentaire ou d'une réminiscence d'un texte lui-même dépourvu de tout sérieux, de toute prétention théorique : un conte des *Mille et une Nuits*, une histoire sans queue ni tête. Mais quel crédit, alors, accorder à ces lignes ? Elles sont capitales. Le rite y est appréhendé comme pure pratique ; il se révèle comme tel après coup, par les effets imprévisibles qu'il produit. Il n'est pas une voie sûre et certaine menant à une Présence dont une théorie spéculative aurait préalablement défini la nature. Il est, au sens fort du terme, une aventure. Or c'est cette ouverture à l'infini qui manquait aux textes de Proust sur la musique : l'audition de la sonate ne faisait que vérifier la justesse d'un discours philosophique autonome, auquel la musique n'était pas intrinsèquement liée.

Traditionnellement, le rite pointe en direction d'un suprême référent, mystérieux sans doute, mais réputé pour l'être. Proust délivre le rite d'un système qui lui assigne un sens préconçu. En cela, il peut être interprété comme l'un des avatars de la métaphore. Comme le rite, la métaphore de Proust se veut exploratoire ; elle n'est pas rhétorique, au sens où elle n'entre pas dans des séquences discursives déterminées par avance pour y exercer telle fonction, y produire tel effet. C'est dans l'avenir aléatoire d'une lecture,

d'une interprétation, qu'elle libère son sens. C'est pourquoi rite et métaphore ont partie liée dans *La Recherche*. Ce dernier ne devient fécond que lorsqu'il est présenté et reçu comme une métaphore ; car c'est de cet écart volontaire entre ce que le texte nomme « rite » et ce que nous pensions être des rites que naît la possibilité d'un nouveau regard sur les choses – et sur les rites. En voici un dernier exemple :

La sirène annonciatrice des bombes ne troublait pas plus les habitués de Jupien que n'eût fait un iceberg. [...] Quelques-uns même de ces Pompéiens sur qui pleuvait déjà le feu du ciel descendirent dans les couloirs du métro, noirs comme des catacombes. Ils savaient en effet n'y être pas seuls. [...] L'obscurité persiste ; plongés dans cet élément nouveau, les habitués de Jupien croyant avoir voyagé, être venus assister à un phénomène naturel comme un mascaret ou comme une éclipse, et goûter au lieu d'un plaisir tout préparé et sédentaire celui d'une rencontre fortuite dans l'inconnu, célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes. (*Le temps retrouvé*, III, 835)

On peut juger ce texte d'un goût douteux. Comme le montrent les « profanations rituelles » des deux lesbiennes à Montjouvain (« Combray », I, 162), l'érotisme est parfois une impasse. Loin d'ouvrir l'aventure humaine à de nouveaux possibles, l'immoralité et la transgression accouchent d'une mise en scène laborieuse qui reproduit les timidités bourgeoises du père et méconnaît la grandeur de son génie. Qu'apporte la métaphore du rite à la description amusée des mœurs homosexuelles ? Elle fait passer le texte de l'anecdote à une méditation sur les rapports qu'entretiennent le désir et le temps. Passant à côté de l'épopée des tranchées, se bornant à explorer les marges de la société, le texte semble limiter son point de vue sur la guerre en faisant le choix d'une prédilection contestable pour le détail infime et l'historiette scabreuse. Ce réalisme un peu court n'est qu'apparence. Le jeu des temps qui s'enchevêtrent transforme l'enjeu du texte.

Une première analogie rapproche le bordel de Jupien (plaisamment nommé le « Temple de l'Impudeur ») de Pompéi (car le trait /débauche/ caractérise la romanité) ; par contagion métonymique, les bombes allemandes font écho à l'éruption volcanique. Sur cette figure se greffe une seconde isotopie, religieuse puis explicitement chrétienne. L'éruption est en effet qualifiée de « feu du ciel ». Cette métaphore biblique évoque le châtement des villes maudites. Au référent païen, elle ajoute une interprétation morale de nature judéo-chrétienne qui, en contexte, rend un son ironique. L'image religieuse est filée par la comparaison du métro avec les catacombes. Le mot est repris à la fin du texte : « les habitués de Jupien [...] célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes ». La disjonction syntaxique intercale des compléments circonstanciels entre le verbe et son objet. Elle permet d'entrelacer dans l'espace de la phrase toutes les isotopies qui fondent la poéticité du texte. À l'anachronisme revendiqué par le texte se superpose donc une figure qui associe les contraires : la ferveur des premiers chrétiens et la libido des invertis modernes. À quoi tendent ces effets de miroirs ? S'agit-il d'une esthétique du trompe-l'œil ? De l'amalgame des situations émerge l'impression forte que le temps pulsionnel (que son objet soit sexuel ou religieux) englobe et dépasse le temps historique des catastrophes (qu'elles soient militaires ou naturelles). Le mot « rite » impose donc une lecture cohérente des événements que rassemble la mosaïque proustienne : la passion n'appréhende le monde que par le biais des possibilités qu'il lui offre. Toute énergie désirante est perverse en ce qu'elle détourne l'espace et le temps à ses propres fins. Telle serait la destination du rite, sa plus signification la plus profonde : porté par une passion

qui ne consent à aucune limite, il est le dispositif par lequel un scénario fantasmatique s'approprie le monde – et donne au désir une dimension cosmique.