

DE L'HÔTEL AU BORDEL : LE BALLET CAPITALISTE DE LA RECHERCHE

– Clément Paradis, UJM Saint-Etienne, CIEREC¹
c.paradis@live.fr

« Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. » (Mallarmé, 1945, 368)

Il y a chez Proust, comme dans l'espace social du XIX^e siècle, un théâtre du capital. Dans la Recherche, la mise en scène de la survivance de l'ancien régime prend place dans un riche réseau d'analogies théâtrales, au sein duquel les hôtels tiennent une place particulière. Des cérémonies silencieuses du Grand Hôtel aux révélations de la maison de passe de Jupien, le pouvoir mondain est célébré. En descendant dans les hôtels, le héros nous fait en réalité descendre au cœur même de la modernité économique : les prostitués y sont la « marchandise clé », ces sujets réifiés à l'origine de l'engendrement réciproque du marché et du désir. De manière inattendue, Proust décrit ainsi, dans l'envers de son roman de la psyché, un système économique complexe qui montre comment la mondanité assure sa domination par la promotion réciproque du pouvoir de l'argent, du sexe, de la jeunesse et de la beauté, dans un véritable marché du désir, dont notre article se propose d'exposer le fonctionnement.

Comme le note Brigitte Mahuzier : « la critique littéraire a eu tendance à éviter la question de l'argent et des métaphores qui y ont trait chez Proust, ces questions étant toujours reléguées dans le champ de la biographie et donc déconsidérées *a priori* puisque la biographie est un genre qui, par définition (la graphie du *bio*), se mêle des choses matérielles de la vie. Chez un écrivain dont on s'accorde, à juste titre, à admirer la profondeur de la pensée, le matériel n'est pas censé faire bon ménage avec le spirituel » (Mahuzier, 2014, 70). Les « réalistes purs et durs, marxistes ou autres » (Rubin Suleiman, 1988, 107), les chercheurs concernés par la prodigalité du monde socio-économique, se tournent en effet plus volontiers vers l'étude d'un Zola ou d'un Balzac. Du côté des études proustiennes, les chercheurs se concentrent donc sur le parcours d'une *psyché* dont la richesse semble inépuisable. L'ouvrage de Jean-Yves Tadié publié en 1971, *Proust et le*

¹ Clément Paradis a reçu le soutien de l'ARC5 et de la région Auvergne-Rhône-Alpes.

roman, pose les bases d'une lecture de l'œuvre cherchant à dénouer la complexité de la psychologie de l'amant, et de son lien avec le travail de l'écrivain. L'enseignement tiré sur le sujet est particulièrement abondant. Mais se pourrait-il que Proust ait son mot à dire dans d'autres sphères ? Notre culture faite de cosmologies séparatives a du mal à l'envisager, et ainsi l'étude perçante de la *psyché* semble-t-elle exclure *mécaniquement* la pertinence d'un propos sur l'autre grande sphère de notre monde, celle de la *praxis*, de l'être social et de ses échanges qui produisent la réalité effective. Cette scission est particulièrement sensible lorsque se pose la question économique : à la suite de cette réviviscence des études proustiennes, une nouvelle école va prendre l'habitude de considérer que le réalisme économique a déserté le champ proustien à dessein. Julien Gracq lui-même, dans *En lisant en écrivant*, s'étonne de cette société de la *Recherche* qui semble vivre en dehors des réalités, dégagée de toutes contingences, de toute logique, de tout réalisme économique :

tout le solide qui supporte ces irisations mondaines : la composition, les confluences et l'évolution de la fortune des Guermantes, les relations du duc avec son agent de change, son banquier, son notaire, son régisseur, toute la coupe en profondeur balzacienne [...] se font ici [...] explicitement désirer. (Gracq, 1981, 98-99)

Il fait état du caractère inépuisable, et selon lui irréaliste, des fortunes de la société proustienne qui a « franchi, au moins littérairement, la vitesse de libération » (Gracq, 1981, 99). Walter Benjamin, à l'inverse, met le lecteur en garde contre le monde d'illusions que construit et déconstruit l'auteur de la *Recherche*. Dans son article « L'image proustienne », où il tente de démonter cette société du mensonge qui est celle du roman, Benjamin explique ceci : « Proust décrit une classe qui est obligée, en toutes ses parties, de camoufler sa base matérielle et qui, pour cela précisément, doit imiter une féodalité, en elle-même sans signification économique, mais d'autant plus utilisable comme masque de la grande bourgeoisie » (Benjamin, 2000, 148). Le caractère illimité des fortunes, que critique Julien Gracq, ne serait-il qu'une illusion entretenue par les personnages du roman eux-mêmes, et non pas le fruit d'un impensé de l'auteur ? Le critique berlinois nous invite à la plus grande prudence et à l'observation la plus minutieuse du fait économique chez Proust. Le monde de l'argent s'annonce pour lui comme un monde de masque, de déguisement, un monde de théâtre.

Notre étude commence donc ici, non pas au moment où le capital se révèle mais au moment où il se dérobe, ou fait mine de se dérober. Proust ne se piquait pas d'être un théoricien du capitalisme ou de la monnaie, mais il est un fin observateur des travers de l'économie de son temps. Nous verrons bientôt que son roman fait preuve d'une compréhension profonde de la manière dont fonctionnait le capitalisme dans la haute société française. Cette compréhension, Proust ne la formule bien sûr pas dans une « littérature de notation », cette littérature vue comme un « défilé cinématographique des choses » (R² IV, 461), ce qu'il abhorre ; elle trouve au contraire son chemin dans le roman par le truchement d'un réseau de métaphores dont nous nous proposons d'égrener les occurrences les plus significatives.

Trois moments de la *Recherche* seront discutés dans les pages qui suivent afin de révéler le ballet capitaliste qui anime la haute société du roman ; trois moments qui témoignent de ce mouvement incessant et chorégraphié des mondains qu'irrigue un véritable marché du désir, dont les marchandises-clefs, les prostitués, exposent le caractère à la fois hégémonique et inconscient. Comme la plupart des ballets, celui-ci n'a pas de chorégraphie écrite, scientifiquement répertoriée ; les règles du marché ne sont pas données, elles échappent d'ailleurs à la plupart des intervenants. Nous verrons donc en préambule de notre étude que le roman lui-même met en place un réseau de ruses stylistiques pour parler du monde de l'argent, un jeu de masques benjaminien qu'avec le sémioticien Jacques Fontanille nous qualifierons de « principe esthétique et théorique » (Fontanille, 2010, 433), supposé « engendrer des modèles de vérité, sous-jacents à l'apparence immédiate des comportements et des situations romanesques ».

De cette mascarade primordiale de la survie de l'ancien régime nous verrons bientôt que découle un « monde inversé » (Hegel, 1941, II, 132) qui permet de légitimer et rendre pérenne un lacs de servitudes dont la façade spectaculaire s'incarne dans l'« aquarium » de Balbec et dont le nœud ne se découvre qu'à l'approche des épiphanies du *Temps retrouvé*, dans l'hôtel de passe de Jupien.

Le théâtre du rêve aristocratique

Pour Walter Benjamin, les grands de ce monde nous ont invités au théâtre. La critique proustienne a depuis largement glosé cette question théâtrale dans la *Recherche* : selon Julia Kristeva, l'être social serait, tel que l'entend Proust, « déjà et à jamais un spectacle » car « le groupe social est une histoire, un spectacle rebattu dont les règles du jeu sont évidentes » (Kristeva, 1994, 210 et 210-211). Si les règles du jeu sont évidentes pour les personnages (ou plutôt *apparaissent* comme telles), elles ne se dévoilent que progressivement au lecteur qui pénètre les arcanes de la mondanité. Sur la scène se trouve le jeu de masque : le capital bourgeois y disparaît ; non pas selon une volonté ou une pudeur proustienne mais peut-être, bien au contraire, par souci de réalisme. Car le secret du tour qui fait disparaître le capital n'est pas tu par le roman, loin de là. Une de ses révélations les plus directes se trouve dans un monologue intérieur de la mère de la princesse de Parme, contenant le véritable catéchisme légitimiste qui mêle pouvoir divin et pouvoir de l'argent :

Dieu a voulu dans sa bonté que tu possédasses presque toutes les actions du canal de Suez et trois fois autant de Royal Dutch qu'Edmond de Rothschild [...]. Aussi n'aie jamais l'air en parlant de te rappeler de si grands privilèges, non qu'ils soient précaires (car on ne peut rien changer à l'ancienneté de la race et on aura toujours besoin de pétrole), mais il est inutile d'enseigner que tu es mieux née que quiconque et que tes placements sont de premier ordre, puisque tout le monde le sait. (R² II, 720)

Le propos qui nous est donné à lire, aussi révélateur soit-il, est un discours de comédien. Il s'agit pour la vénérable aristocrate « d'avoir l'air » ou de ne pas avoir l'air, de mimer la naturalité d'une situation à travers des paroles et des gestes mesurés, afin de représenter pour ses interlocuteurs

l'immutabilité d'une situation. Le message que veut incarner la mère de la princesse de Parme est simple : malgré la Révolution, rien n'a changé. L'âge du capital est encore celui de l'aristocratie. Tout continue comme avant.

Si la *Recherche* se termine par la description de la décrépitude de cette société qui croit vivre hors du temps, une telle conclusion ne peut advenir que parce que le roman accueille dans son développement le théâtre de la survie de l'Ancien Régime, dont nous avons là une des comédiennes les plus habiles. Cette survie est, comme l'explique Benjamin, un jeu de masques : elle est faite de faux-semblants et de passages sous silence d'une logique économique foncièrement bourgeoise, celle de la Bourse et de la spéculation sur les hydrocarbures, qui permet à l'aristocratie de se passer de la « cassette royale » balayée par la Révolution.

Aurait-on affaire à une lubie proustienne déconnectée de la réalité historique ? Notre réponse ne peut être que négative : à travers ce théâtre, Proust saisit en fait précisément le mouvement historique dans lequel paradent les dernières élites aristocratiques. La situation n'est pas inédite : de même que lorsque meurt la chevalerie, elle « essaie de se ressaisir par des fictions » (Duvignaud, 1965, 110), l'aristocratie française prise dans le siècle des révolutions survit dans le faste qu'offrent les nouvelles pratiques du capital bourgeois. Comme l'explique l'historien Arno Mayer,

pendant tout le XIX^e siècle l'aristocratie française a été privée du garant de légitimité qu'aurait constitué une monarchie héréditaire sacrée par l'Église, du spectacle mystique d'une cour royale, de la perspective revigorante d'anoblissements périodiques, et de la force de cohésion que leur aurait procurée une clientèle politique. [...] Comme pour compenser la chute de son pouvoir politique et son relatif déclin économique, la noblesse française a affiché son savoir-vivre et son orgueil plus que toute autre noblesse européenne. [...] L'aristocratie dans son ensemble a continué à séduire la bourgeoisie par ce qui au fond n'était que vaines illusions et apparences. (Mayer, 2010, 105-108)

Arno Mayer rappelle ainsi à quel point « les vieilles élites excellaient à récupérer, à adapter et à assimiler les idées et les techniques nouvelles sans bouleverser leur situation, leur vision du monde et leur tempérament traditionnels » (Mayer, 2010, 20). La culture « de classe » récupère et codifie ce qu'elle ne peut empêcher².

² Karl Marx, ce lointain cousin de Proust (si l'on en croit Evelyne Bloch-Dano, 2004, 38), dans sa *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, décrit aussi un ordre social qui « ne fait plus que s'imaginer qu'il croit à sa propre essence et demande au monde de pratiquer la même croyance ». Marx s'exprime ainsi : « S'il croyait à sa propre essence, essaierait-il de la cacher sous l'apparence d'une essence étrangère et de trouver son salut dans l'hypocrisie et le sophisme ? L'ancien régime moderne n'est plus que le comédien d'un ordre social, dont les héros réels sont morts. L'histoire ne fait rien à moitié, et elle traverse beaucoup de phases quand elle veut conduire à sa dernière demeure une vieille forme sociale. La dernière phase d'une forme historique, c'est la comédie. Les dieux grecs, une première fois tragiquement blessés à mort dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, eurent à subir une seconde mort, la mort comique, dans les *Dialogues* de Lucien. Pourquoi cette marche de l'histoire ? Pour que l'humanité se sépare avec joie de son passé. » (Marx, 1998, 16-17). Y-a-t-il plus beau roman que la *Recherche* qui propose de se séparer « avec joie » de son passé ?

Il y a donc chez Proust, comme dans l'espace social du XIX^e siècle, un théâtre du capital, un théâtre qui « ne montre pas *moins* que "la" réalité (ce qu'on appelle la réalité), mais pourrait-on dire, *plus*, puisqu'il montre une réalité jusque-là invisible, une réalité psychique informée par le fantasme et le désir » (Viala, Mesguich, 2011, 19). C'est ce que Jacques Fontanille nomme le « *principe esthétique et théorique* » : cette présence théâtrale dans la *Recherche* ne fonctionne pas comme une analogie dont le principe exposerait des structures sociales imitant le théâtre (et vice-versa), mais comme un modèle herméneutique développant une « sémiotique du spectacle » (Fontanille, 2010, 433). La théâtralité ne montre pas, elle déploie un savoir : l'analogie entre le théâtre et certains aspects de la vie sociale explique « une bizarrerie ou une énigme propre à la narration elle-même » (Fontanille, 2010, 422). Nous verrons donc que la présence théâtrale dans la *Recherche* modélise *aussi* la relation d'argent et la résurgence de l'inconscient, le théâtre étant le moyen qu'a choisi Proust pour exprimer les pensées et impensés sur l'argent et le spectacle qui pourrait leur être lié. Et comme il n'est pas de théâtre sans décor, la scène sur laquelle le narrateur de la *Recherche* va commencer à décrire la mise en mouvement des « masses inertes d'argent » (R² II, 580), cet étrange ballet capitaliste, est le Grand Hôtel de Balbec.

Regards croisés dans les remous d'or

Pour le narrateur, le Grand Hôtel de Balbec n'est pas seulement une scène, c'est un théâtre tout entier, avec son décor et son personnel, qui semblent pouvoir se confondre en une seule entité : « Je comprenais très bien le charme que ce grand palace pouvait offrir à certaines personnes. Il était dressé comme un théâtre, et une nombreuse figuration l'animait jusque dans les plinthes » (R² III, 570). La « nombreuse figuration » fait, entre autres, référence aux employés de l'hôtel, dont nous essayerons bientôt de comprendre l'ambivalent travail d'*animation*. Les premiers rôles de ce théâtre sont, eux, tenus par les mondains de la *Recherche*, et leur arrivée va permettre le déploiement de l'*aquarium*, structure de mise en scène du désir, servant de panoptique au narrateur. La métaphore apparaît à plusieurs reprises dans le roman : à l'Opéra (R² II, 343), au jardin de Rivebelle (R² II, 170), à la Raspelière (R² III, 436) ou lors du Bal de têtes (R² IV, 505). Mais l'une des évocations les plus marquantes de cet espace est certainement celle de la grande salle à manger de l'hôtel de Balbec :

[...] merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger)³ (R² II, 41).

³ Le phénomène est aussi évoqué dans *Albertine disparue* (R² IV, 102).

Une paroi s'est formée autour des gens très fortunés, une sorte de quatrième mur pour le théâtre de l'argent, derrière lequel un peuple de spectateurs apparaît. Dans cette ombre, à l'extérieur, règne l'indistinction sociale ; « ouvriers », « pêcheurs », « petits bourgeois » sont mélangés dans un espace « sans qualité », qui se définit moins par la pauvreté que par la fascination pour la richesse ainsi mise en scène. Pour Proust, la limite qui sépare les classes est à la fois fragile et hermétique (la thématique de la clôture reviendra d'ailleurs tout au long de l'œuvre (Gay, 1993, 35-50)) ; l'animalité ne caractérise pas seulement le peuple, mais ces êtres étranges que sont les « riches ». À l'inégalité des conditions répond une métaphore qui, elle aussi, distribue inégalement la faculté de voir : les riches, qui s'offrent à la vue, ne voient pas ceux qui les regardent – et cet aveuglement est lourd de menaces.

À travers le Grand Hôtel, Proust construit un théâtre complexe avec son décor, ses figurants, ses premiers rôles, ses scènes extraordinaires et son public. Le texte agence aussi un jeu de regard : nous savons précisément qui observe ce qui se déroule et qui est absorbé dans les remous d'or de sa propre consommation ostentatoire. L'hôtel devient en conséquence un point nodal du roman, dans lequel les classes révèlent la logique de leur pouvoir ou leur absence de prise sur le monde. Le Narrateur ne se contente cependant pas de poser ce spectacle du capital : en filant la métaphore, il dévoile tout au long de l'intrigue les principes cryptiques de sa scénographie.

Athalie à Balbec, d'une cérémonie l'autre

Dans *Sodome et Gomorrhe*, la description du Grand Hôtel se poursuit. Le narrateur examine maintenant la « nombreuse figuration » qui anime ce théâtre « jusque dans les plinthes ». Un ballet très étrange s'offre à ses yeux : l'hôtel est, dit-il, « une sorte de tragédie judéo-chrétienne ayant pris corps et perpétuellement représentée » (R² III, 171). Le monde cérémoniel d'*Athalie*, la pièce de Racine, se rappelle à sa mémoire alors qu'il observe les faits et gestes des chasseurs et constate leur apparente inutilité :

[...] dès le hall, ce qu'au XVII^e siècle on appelait les Portiques, « un peuple florissant » de jeunes chasseurs se tenait, surtout à l'heure du goûter, comme les jeunes Israélites des chœurs de Racine. Mais je ne crois pas qu'un seul eût pu fournir même la vague réponse que Joas trouve pour Athalie quand celle-ci demande au prince enfant : « Quel est donc votre emploi ? » car ils n'en avaient aucun. Tout au plus, si l'on avait demandé à n'importe lequel d'entre eux, comme la nouvelle Reine : « Mais tout ce peuple enfermé dans ce lieu, à quoi s'occupe-t-il ? », aurait-il pu dire : « Je vois l'ordre pompeux de ces cérémonies et j'y contribue. » Parfois un des jeunes figurants allait vers quelque personnage plus important, puis cette jeune beauté rentrait dans le chœur, et, à moins que ce ne fût l'instant d'une détente contemplative, tous entrelaçaient leurs évolutions inutiles, respectueuses, décoratives et quotidiennes. (R² III, 171)

On joue *Athalie*, cette tragédie sur l'antagonisme de deux croyances, de deux « côtés », à Balbec (Martine Benjamin, 2006, 117-134). L'hôtel est maintenant un théâtre jouant une scène religieuse

muette. Le décorum rappelle la richesse des légendaires rois orientaux et leur règne de symboles et de rituels complexes, parfois violents, mais tout ne semble pas pouvoir se dérouler comme dans la pièce de Racine : les chasseurs sont pris dans une sorte d'inactivité chorégraphiée. Ils ne peuvent « fournir même la vague réponse que Joas trouve pour Athalie » et l'échange théâtral n'existe plus que dans la molle gestuelle. Comme dans toute cérémonie, un pouvoir est célébré, mais ce pouvoir est passé sous silence et le spectateur doit se contenter du spectacle d'un chœur muet, sans emploi apparent. Les protagonistes font face à des attitudes symboliques qui ont perdu leur sens. Un monde de non-dits nous est ici révélé par le narrateur : quelle est la nature de cette célébration ? À quoi servent ces employés ? À cet instant, le narrateur n'est sûr que de deux choses : d'abord, les chasseurs sont tous beaux, et tous suivent religieusement une chorégraphie silencieuse. Le sociologue américain Thorstein Veblen et sa *Théorie de la classe de loisir* peuvent nous aider à mettre des mots sur cette situation. Pour Veblen, « le service domestique est une fonction spirituelle » (Veblen, 1970, 42). Il explique dans son ouvrage de 1899 les subtilités de la fonction : « Ces spécialistes sont plus utiles pour l'apparat que pour le service réellement accompli. » Ils sont là pour attester de la fortune du maître, et ainsi « leur office tend positivement à comporter toujours moins de tâches, et pour finir, à se faire purement nominal » (Veblen, 1970, 39). Leur utilité consiste finalement, pour l'essentiel, à faire bien voir qu'ils sont exempts de travail productif, et à « démontrer par-là que leur maître possède richesse et puissance » (Veblen, 1970, 40). L'affaire de ce « peuple florissant » est donc le « loisir par procuration » (Veblen, 1970, 47). Autrement dit : le capital anime l'hôtel jusque dans l'inactivité des protagonistes. Une partie du personnel consomme par délégation pour le compte de la clientèle fortunée, tout en étant témoin de cette surabondance de bonnes choses dont les résidents ne sauraient faire usage à eux tous seuls. En outre, il est pris à témoin de l'aisance avec laquelle les clients des deux « côtés » observent l'étiquette. Ainsi, tandis qu'un groupe de serviteurs produit des services à l'usage de la clientèle, un autre groupe gaspille pour son compte en affichant le loisir (Veblen, 1970, 44). L'hôtel, qui demande à ses habitués d'être des possédants, manifeste par là qu'il est capable de faire face à de grands détriments sans ébrécher sa richesse car elle est très élevée – à l'image de celle de ses clients.

La *Recherche* pousse cependant le lecteur à ne pas se contenter de cette première explication. La contemplation et la contribution à « l'ordre pompeux de ces cérémonies » n'est qu'une part de ce que la métaphore théâtrale met en branle. Dans ce climat de consommation ostentatoire, le Narrateur ne dit pas que rien n'est consommé. Il insiste sur la beauté, la jeunesse, la séduction du « peuple florissant », pour une raison connue : bon nombre des membres du personnel de ce Grand Hôtel sont convoités par des clients, et obtenus le plus souvent contre rémunération. C'est le cas du jeune commis amant de Nissim Bernard (R² III, 236-239), du lift que Saint-Loup poursuit de ses assiduités (R² IV, 260) et bien sûr d'Aimé, le maître d'hôtel (R² III, 378-382), dont on apprend que « les avances qu'une étrangère ou un étranger lui faisaient, il

ne les repoussait pas, fallût-il rester toute la nuit. Car le travail doit passer avant tout⁴ » (R² III, 379). Le loisir par procuration est donc aussi le masque d'une réalité plus violente.

Une maladresse de M. Cottard (R² III, 462) avait indiqué au lecteur que la bâtisse que tout le monde prend pour un hôtel de luxe à Maineville est en fait une maison de plaisir, construite « avec un luxe de mauvais goût capable de rivaliser avec celui d'un palace » (R² III, 181). À mesure que le narrateur détaille la vie des personnages, la distance entre les deux édifices se réduit toujours plus, pour signifier que le palace est *aussi* un hôtel de passe. Mais les codes de cet envers du décor ne sont dévoilés que bien plus tard, dans *Le Temps retrouvé*, à l'intérieur de l'hôtel de Jupien où se retrouve une société qui n'est pas étrangère à celle rencontrée à Balbec.

Dans les coulisses du marché du désir

Un soir de bombardement, le narrateur de la *Recherche* vient trouver refuge dans un petit hôtel parisien qui s'avère être une maison de passe tenue par Jupien, l'amant du baron de Charlus. Dans les couloirs de l'hôtel, le héros observe aussi les circonvolutions de jeunes hommes mais, cette fois, la scène n'est plus silencieuse et l'atmosphère de prostitution n'a plus rien de symbolique : les prostitués parlent ouvertement de leurs actes et rémunérations (R² IV, 407-408). L'obscur ballet du Grand Hôtel de Balbec fait place à un de ces hôtels de passe « plus bruyant que la Bourse ou l'Hôtel des Ventes » (R² III, 465), dans lequel l'argent circule aussi sans cesse. Ici la haute société, de Charlus au prince de Foix (R² IV, 406) en passant par Saint-Loup (R² IV, 289, 397, 399, 406) et un député de l'Action libérale (R² IV, 495), vient chercher ce que ses quartiers ne lui offrent pas : la compagnie sexuelle d'hommes du peuple, qu'ils soient ouvriers, militaires ou marins (R² IV, 390). À plus d'un titre, l'hôtel de Jupien est donc la coulisse des palaces du roman, un lieu « où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation », où l'on « peut emmagasiner les accessoires scéniques et les éléments de la façade personnelle, en y entassant en vrac des répertoires entiers d'actions et de personnages⁵ » (Goffman, 1973, I, 110). C'est dans la maison de passe de Jupien que l'on découvre l'homosexualité de Saint-Loup, ayant perdu sa croix de guerre, c'est aussi dans cette maison que l'on découvre les véritables fantasmes de Charlus. Mais dans cette coulisse, cet envers de la vie sociale où peuvent se dévoiler pleinement les personnages (Bendhif-Syllas, 2006, 193), une autre révélation est faite, qui ne concerne plus seulement la psyché des individus mais l'organisation économique et politique de la mondanité. Jupien va en effet confier au héros le « code économique » de la mondanité. Surpris en train de fournir des prostitués au baron de Charlus, l'ancien giletier s'explique :

Je ne voudrais pas que vous me jugiez mal, me dit-il, cette maison ne me rapporte pas autant d'argent que vous croyez, je suis forcé d'avoir des locataires honnêtes, il est vrai

⁴ Proust note ainsi comme Constantin Pecqueur cité par Marx, « la prostitution de la classe non propriétaire sous toutes ses formes » (Marx, 2007, 58).

⁵ Le texte de Goffman, déjà suscité par Livio Belloï (1993), reste éclairant, même si comme l'explique Jacques Fontanille, « le modèle théâtral de Proust est plus puissant et raffiné que celui de Goffman ! » (Fontanille, 2010, 422).

qu'avec eux seuls on ne ferait que manger de l'argent. Ici c'est le contraire des carmels, c'est grâce au vice que vit la vertu. (R² IV, 409)

Jupien invoque tout d'abord pour sa défense le bon sens économique : « il faut faire tourner la boutique ». Mais une justification révélatrice emboîte vite le pas aux évidences questionnables : un hôtel ne vit pas de ses clients honnêtes. Le vice finançant la vertu, le bordel est donc l'envers nécessaire de la belle scène mondaine. L'hôtel de passe met en lumière tout ce qui se cache sous la mise en scène des palaces : le capital omniprésent, dépensé par les mondains pour satisfaire leurs besoins de consommation libidinale, ludique, marginale (Clouscard, 1981, 112), mais aussi un argent capté efficacement par des travailleurs qui ont mis de côté une certaine morale pour servir la haute société qui les fascine parfois. La scène proustienne est cette unité de contraires : le Grand Hôtel et le petit hôtel ne font qu'un. Ce qui est caché à Balbec et ce qui s'exhibe pleinement chez Jupien, c'est la prédominance d'une économie qui répond aux désirs des mondains qui payent pour donner des rôles à des acteurs, comme le fait Charlus chez Jupien. Le principe divin de la cérémonie racinienne du Grand Hôtel (il est tentant d'écrire : du *Grand Autel*) est un veau d'or.

Le propos de Jupien n'est pas seulement anecdotique : il dévoile la logique invisible de la mondanité et dénoue pour le lecteur le circuit de l'argent du roman. Ce circuit, loin d'être irréaliste, rejoint ici la théorie économique la plus structurée. La réplique de l'ancien giletier paraphrase en effet la leçon essentielle de la *Fable des abeilles* de Bernard Mandeville, qui inspira les grands penseurs libéraux des siècles suivants⁶ : « les vices privés font le bien public » (Mandeville, 1998, 21).

Dans son poème satirique de 1705, Mandeville déploie la thèse de l'utilité sociale de l'égoïsme. Il décrit la société de son époque sous la forme d'une ruche dont les actions des habitants seraient conduites uniquement par l'égoïsme. Mandeville annonce le succès de ce système : « c'est ainsi que, chaque partie étant pleine de vice, Le tout était cependant un paradis » (Mandeville, 1998, 33). À l'inverse, les actions altruistes peuvent, selon Mandeville, nuire à l'intérêt général : la ruche momentanément délivrée de la fraude avant le dénouement de l'intrigue de la fable se met à dépérir. Jupien, sans le savoir, est bon élève : à la suite de Mandeville, il annonce en effet la naissance du nouveau système en déplaçant le centre de l'économie ; il propose de passer d'une économie pensée en termes de *besoins* à une économie pensée en termes de *désirs*, au-delà de toute morale. Au moment où se dévoilent les plus noirs secrets de la haute société de la *Recherche*, dans cette maison de plaisir, c'est bien ce processus qui est expliqué par Jupien au héros, un processus qui, à partir d'une proposition simple, met en branle la ruche mondaine et fait dialoguer vice et vertu, argent et pauvreté dans le grand ballet de l'économie prostitutionnelle.

Ainsi, la haute société possède un véritable marché de désir, animé par les plus bas instincts des protagonistes. Le philosophe Michel Clouscard en fait l'analyse en ces termes : « le

⁶ Marx écrivait de Mandeville, tout en critiquant ses idées, qu'il était « un homme honnête et une tête lucide » (Marx, 1993, 689). Le théoricien du néolibéralisme Friedrich Hayek, quant à lui, voit en Mandeville un des grands précurseurs des théories de l'ordre spontané (Hayek, 2007, 535).

marché du désir est l'envers de l'économie politique. Il révèle ce qui doit être exclu pour constituer l'économie politique licite et normative » (Clouscard, 2003, 37). Dans ce marché, la ou le prostitué(e) est la « marchandise-clé » de l'économie parallèle et souterraine, « elle est à l'origine de l'engendrement réciproque du marché et du désir » (Clouscard, 2003, 36). Chez Proust, l'économie politique est dans les grands hôtels et les salons, où se rejoignent et conversent aristocrates et grand bourgeois influents, et le marché du désir qui les accompagne s'expose pleinement dans les lieux uniquement dédiés à l'assouvissement des « vices privés » qui « font le bien public », les bordels. Le héros prend conscience sur le seuil de la maison de passe de Jupien qu'il vit *aussi* dans ce marché du désir, et que l'économie normative de la haute société en représentation, ainsi que les désirs les plus intimes, sont pris dans un inextricable mouvement dialectique. De fait chez Proust, la prostitution fait émerger l'ordre économique invisible qui soutient la liberté et l'insouciance apparente des palaces.

« Ils ne savent pas mais ils le font pratiquement » : subtilités mondaines

La traversée de ce monde de prostitution éclaire le théâtre construit par la haute société d'une nouvelle manière, redéfinissant le fonctionnement de la mondanité et son rapport à l'argent. La mondanité n'est en effet pas seulement une réunion d'individus riches, qu'ils soient aristocrates ou bourgeois. La première caractéristique de la mondanité est bien d'être un *ballet*, un mouvement : le ballet des employés de l'hôtel autour du héros, le ballet des poissons dans l'aquarium, le ballet de la « bonne société » allant de Paris aux bains de mer, le ballet des mondains présentant leurs désirs comme des besoins. Michel Clouscard, lecteur de Proust et de la société du XX^e siècle qu'il critique, explique la chose de la manière suivante : la mondanité est « la mise en relation du narcissisme et de l'économie de marché » (Clouscard, 2003, 52) ; ce qui fait de notre *ballet* un mouvement de l'argent et une justification esthétique à sa présence, qui renforce son pouvoir et sa puissance d'animation machinale. Pour Michel Clouscard, « le mondain ce n'est ni le pouvoir de l'argent, ni celui du sexe, ni celui de la jeunesse, ni celui de la beauté. Mais le meilleur système de leurs rapports. Leur promotion réciproque. Chaque terme, sans les autres, n'est rien » (Clouscard, 1981, 202).

La mise en scène des hôtels de luxe camoufle la réalité mondaine de la prostitution tout en la rendant paradoxalement plus effective, présentant ce qui doit être consommé, mettant les employés en relation avec les clients. Le jeu de regards, de masques et d'aveuglements régissant ces configurations est complexe, il nourrit un ballet d'autant mieux suivi que ses participants, quels qu'en soit l'origine, n'en connaissent pas tous les ressorts. Le modèle théâtral chez Proust agit donc de manière exceptionnellement fine : il permet aux personnages, narrateur y compris, de « ne pas savoir », de révéler sans (le) savoir⁷ (Clouscard, 2005, 119).

⁷ Pour Clouscard, c'est le rôle que joue le romanesque lui-même dans la vie quotidienne de la bourgeoisie occidentale : le roman permet à la bourgeoisie de « camoufler son jardin secret, son grand secret de classe » (Clouscard, 2005, 119), tout en gérant « la contradiction intime de la classe dominante » (Clouscard, 2005, 52). On pourrait donc voir le modèle théâtral de la *Recherche* comme une mise en abîme du modèle romanesque dans la société moderne occidentale.

À première vue, la mondanité semble donc une chose ordinaire qui se comprend d'elle-même mais on constate en l'analysant que, comme aurait pu le dire Marx lui-même, « c'est en fait une chose extrêmement embrouillée, pleine de lubies métaphysiques et de lubies théologiques » (Marx, 1993, 81). Jupien et « Athalie » ont démasqué un monde de fétiches, un monde inversé digne de celui décrit par Marx. Si, chez le philosophe rhénan, au lieu d'être une chose, le capital est « un rapport social entre des personnes médiatisé par des choses » (Marx, 1993, 859), de même chez Proust, la mondanité n'est pas un groupe d'individus mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des choses, et des êtres humains faits choses comme les prostitués. La mondanité que nous avons décrite est ainsi le capitalisme porté à son plus haut niveau de subtilité et de complexité. Proust lui-même avertit son lecteur à ce sujet : la mondanité repose sur la « transmutation des matières consistantes en éléments de plus en plus subtils⁸ » (R² III, 214). Autrement dit : fou est celui qui voudrait réduire cette société mue par le capital à sa seule richesse palpable, car ce fétiche grossier qu'est l'argent *doit* disparaître dans d'autres formations pour rester effectif. Souvenons-nous des propos que tenait la mère de la princesse de Parme, où l'argent et son pouvoir sont présents fugacement mais doivent finalement se faire oublier. Si la mère de la princesse de Parme joue la comédie, c'est sans le savoir ; convaincue par son propre discours, elle ne joue que par conformité « de classe ». C'est cette situation que Marx résume dans *Le Capital* par la célèbre paraphrase de l'Évangile : « ils ne savent pas mais ils le font pratiquement⁹ » (Marx, 1993, 85). Le ballet capitaliste des mondains relève d'un *inconscient* de classe. Pris dans ce *ballet*, les membres de la haute société n'ont pas besoin de le penser : il faut avant tout jouer au plus juste, mener la danse de la promotion réciproque. Faire partie du spectacle est le seul impératif : le marché du désir tend de ce fait à réduire les désirs au marché.

Le ballet de la haute société, cet étalage complexe de symboles, est ce qui rend l'économie décrite dans le roman acceptable, agréable, mais aussi possible. Les marchandises (dont l'argent) et les règles tendent à disparaître dans la promotion d'une esthétique. C'est ainsi que le marché du désir est « blanchi » : il acquiert une justification esthétique. Et cette esthétique construit les fétiches nécessaires à la survie de cette économie et à la séduction des classes inférieures.

Au moment de la *Recherche* où il s'y attend le moins, le lecteur découvre que l'inconscient de la haute société n'est pas structuré comme un langage (comme aurait pu le dire Lacan), mais comme un marché, avec son offre et sa demande. Le Grand Hôtel de Balbec est sa face consciente, celle qui pointe ce qui n'est pas dit, et l'hôtel de Jupien à Paris révèle sa face inconsciente, celle qu'il faut oublier pour rendre possible la vie en société. Si le capitalisme proustien à l'œuvre dans la mondanité capte aujourd'hui plus que jamais notre attention, c'est qu'il se présente, entre les hôtels et les bordels, dans toute son actualité, c'est à

⁸ C'est ainsi que l'on apprend que « la fortune considérable » de M^{lle} Legrandin, tout comme son éducation et sa culture, « devait se volatiliser, trouver sa sublimation dernière dans le plaisir de dire un jour : "ma tante d'Uzai" », marqueur mondain aussi définitif qu'évanescent.

⁹ Sur la question de la part de conscience à l'œuvre dans l'idéologie dominante, le lecteur peut se référer à Tort, 2006.

dire déjà comme ce capitalisme « libéral-libertaire » qui ne dit pas seulement comment *produire* mais aussi comment *consommer*, et *in fine* comment vivre.

Bibliographie

- Livio Belloï, *La Scène proustienne, Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993.
- Myriam Bendhif-Syllas, « Maison de passe et maison d'illusions », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n°4, Numéro spécial : *Proust et le théâtre* / Édité par Romana Godendorp, Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar, Manet van Montfrans, Annelies Schulte Nordholt et Sabine van Wesemael, 2006.
- Martine Benjamin, « Athalie à Baalbec ou le théâtre de la cruauté », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n°4, Numéro spécial : *Proust et le théâtre* / Édité par Romana Godendorp, Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar, Manet van Montfrans, Annelies Schulte Nordholt et Sabine van Wesemael, 2006.
- Walter Benjamin, « L'image proustienne » [1934], *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.
- Evelyne Bloch-Dano, *Madame Proust*, Paris, Grasset, 2004.
- Michel Clouscard, *Le Capitalisme de la séduction - Critique de la social-démocratie libertaire*, Paris, Éditions sociales 1981.
- , *Critique du libéralisme libertaire, généalogie de la contre-révolution* [1985], Paris, Éditions Delga, 2005.
- , *Refondation progressiste face à la contre-révolution libérale*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003.
- , *Traité de l'amour fou. Genèse de l'Occident*, Paris, Éditions sociales, 1993.
- Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre – sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.
- Jacques Fontanille, « L'artistisation de la nature dans Sodome et Gomorrhe », *Au corps du texte, Hommage à Georges Molinié*, Michael Rinn & Delphine Denis, eds., Collection « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », Paris, Champion, 2010.
- Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et Cultures*, n°6, 1993.
- Ervin Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne* [1959], deux tomes, Paris, Minit, 1973.
- Julien Gracq, En lisant *En écrivant*, Paris, José Corti, 1981.
- Friedrich Hayek, *Droit, législation et liberté* [1973-1979], traduction de Raoul Audouin, Paris, PUF, 2007.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit* [1807], deux tomes, traduction de Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1941.
- Julia Kristeva, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
- Brigitte Mahuzier, *Proust et la guerre*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- Bernard Mandeville, *La Fable des abeilles, première partie* [1714], traduction de Paulette et Lucien Carrive, Paris, Vrin, 1998.

Karl Marx, *Le Capital, livre 1* [1867], publié sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, 1993.

—, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* [1843], traduction de Jules Molitor, Paris, Allia, 1998.

—, *Critique de l'économie politique – Manuscrits de 1844* [1932], présenté et traduit par Kostas Papaïoannou, Paris, Allia, 2007.

Arno Mayer, *La Persistance de l'Ancien Régime. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre* [1981], traduction de Jonathan Mandelbaum revue par l'auteur, Paris, Flammarion, 2010.

Susan Rubin Suleiman, « Passion / fiction : L'Affaire Dreyfus et le roman », *Littérature*, n°71, Paris, Larousse / Université Paris VIII, 1988.

Patrick Tort, *Marx et le problème de l'idéologie. Le modèle égyptien*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* [1899], traduit par Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1970.

Alain Viala & Daniel Mesguich, *Le Théâtre*, Paris, PUF, 2011.