

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

La Table mystique des Guermantes

par

Michel Fournier

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M. A.

Ottawa – 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-57117-3

Canada

À mes parents

Résumé

L'itinéraire du héros de *À la recherche du temps perdu*, qui, au terme de son cheminement, le conduit à prendre conscience de sa vocation d'écrivain, correspond à une double évolution, à la fois artistique et sociale. Comment, sur le plan thématique, s'articulent précisément, dans l'oeuvre de Proust, les rapports entre l'initiation sociale de Marcel au monde aristocratique et son initiation à l'art? Telle est la question que pose cette étude et à laquelle elle s'efforce de répondre en montrant que le roman proustien laisse apparaître un complexe thématique à trois termes (art, religion et aristocratie), dont elle analyse les rapports.

Il paraît en effet fructueux, dès lors que Proust use d'une métaphore religieuse pour décrire l'une et l'autre de ces deux initiations, de chercher à éclaircir leurs rapports en s'appliquant successivement, pour chacune d'entre elles, à élucider la signification de cette figure de style. Le sens et le rôle que Proust attribue notamment à l'art en reçoit peut-être un éclaircissement supplémentaire, d'où il ressort, entre autres choses, que l'inspiration biblique et évangélique est particulièrement marquée dans l'oeuvre de Proust.

Remerciements

Je tiens à exprimer les plus vifs remerciements à Madame Nicole Bourbonnais dont la rigueur et la précision, au cours de cette longue maïeutique, m'ont inspiré une admiration sans cesse croissante.

NOTE LIMINAIRE

Les oeuvres de Proust renvoient à la Bibliothèque de la Pléiade, citée dans la Bibliographie :

CS : *Du côté de chez Swann.*

JF : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

G I : *Le Côté de Guermantes I*

G II : *Le Côté de Guermantes II*

SG : *Sodome et Gomorrhe*

P : *La Prisonnière*

AD : *Albertine disparue*

TR : *Le Temps retrouvé*

Introduction

Je ne devais plus cesser [...] d'être invité [...] à ces repas dont je m'étais autrefois figuré les convives comme les Apôtres de la Sainte-Chapelle. Ils se réunissaient là en effet, comme les premiers chrétiens [...] dans une sorte de Cène sociale.¹

On considère en général, d'une part, que le sujet premier et essentiel du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, est l'éclosion progressive d'une vocation d'écrivain : « *La Recherche* est le récit d'un désir d'écrire »² dit Roland Barthes, ce qu'il formule ailleurs sous la forme suivante : « On sait que la *Recherche du temps perdu* est l'histoire d'une écriture »³, en précisant cette fois que cette « histoire [...] racontée par le narrateur a [...] tous les caractères dramatiques d'une initiation ; il s'agit d'une véritable mystagogie, articulée en trois moments dialectiques : le désir (le mystagogue postule une révélation), l'échec (il assume les dangers, la nuit, le néant), l'assomption (c'est au comble de l'échec qu'il trouve la victoire) »⁴. On est souvent frappé, d'autre part, par le caractère *religieux* de cette initiation à l'art, tenant non seulement aux grandes phases qui la composent et qui évoquent les initiations religieuses traditionnelles⁵, mais aussi au vocabulaire religieux dont le narrateur fait lui-même usage lorsqu'il décrit ses grands moments. Or ce narrateur, parallèlement à la découverte de l'art, du sens de l'art et de son importance dans sa vie, prend part à une autre initiation, d'ordre social celle-là, qui l'amène à connaître de mieux en mieux le « monde », singulièrement le milieu des Guermantes. Et, bien que l'on puisse croire à première vue que le cheminement social du narrateur soit peu déterminant à l'égard de sa vocation d'écrivain, qu'il aurait fort bien pu être entièrement

¹ G II, 802-803.

² R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Oeuvres complètes*, tome III, Seuil, 1993, p. 827.

³ R. Barthes, « Proust et les noms », *Nouveaux essais critiques*, Seuil, collection Points, 1972, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ Comme le remarque implicitement Barthes dans la dernière citation en parlant de « révélation » et d'« assomption ».

différent, il apparaît plutôt que ces deux grandes initiations de la *Recherche* ne sont pas purement et simplement parallèles, que l'initiation aristocratique du narrateur ne représente pas, par exemple, tout simplement, une vaste métaphore de l'autre. Une lecture attentive de la *Recherche* conduit au contraire à penser que ces deux initiations ne vont pas entièrement l'une sans l'autre, que le mode de vie, la façon de penser, les conceptions morales des Guermantes, par exemple, influent sur l'esthétique du narrateur et sur les buts qu'il assigne à l'oeuvre d'art. Bien que les rapports entre ces deux types d'initiation ne soient pas toujours explicitement énoncés ni systématiquement exposés, ils sont néanmoins présentés par petites touches, de façon impressionniste, selon l'« esthétique de recherche » typiquement proustienne exigeant du lecteur qu'il *s'initie* à son tour et s'efforce de comprendre l'oeuvre de l'intérieur⁶, ou selon le principe wagnérien des *leitmotive* (d'abord seulement esquissés, plus tard mieux développés), et ils correspondent à une pensée et à un système *reconstituables* : « Mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction », écrit Proust à Jacques Rivière⁷, assertion d'autant plus digne d'intérêt, en l'occurrence, que l'idée qu'elle implique – celle d'une pensée unique, exprimée sous une forme éclatée mais dont les éléments sont réassemblables dans leur unité logique simple, primitive et complète – se retrouve plusieurs fois dans la *Recherche*. Ainsi, le narrateur dit en une certaine occasion que « [les paroles d'Andrée] étaient les débris informes et *reconstituables* [d'une pensée qu'il avait] fait exploser, en la heurtant, malgré Andrée. »⁸ Il apparaît du reste de plus en plus, au fur et à mesure que l'on étudie Proust, que le fond « dogmatique » de la *Recherche*, le système d'idées sur lequel elle est fondée, est d'autant plus cohérent qu'il est préalable à la composition de l'ouvrage. Les ouvrages relativement

⁶ À l'exemple de la grand-mère du narrateur « qui était venue à [Mme de Sévigné] par le dedans, par l'amour pour les siens, pour la nature [et] avait appris [au narrateur] à en aimer les vraies beautés » (JF, 14).

⁷ Lettre citée par Anne Henry dans *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 5.

⁸ JF, 281 ; nous soulignons.

récents d'Anne Henry, en particulier, insistent sur cette caractéristique typiquement proustienne.

Les découvertes du narrateur relatives à l'art seraient donc, disons-nous, reliées en quelque façon à sa découverte du monde aristocratique. Mais selon quelles modalités? C'est ce que cette thèse aura pour tâche d'expliquer. Afin de tenir cependant compte du procédé d'exposition par *leitmotive* de la *Recherche* et de proposer dans cette optique un énoncé plus simple et fonctionnel du problème qui nous intéresse – celui de liens étroits entre l'initiation « religieuse » du narrateur à l'art et son initiation (également « religieuse », comme on le verra, par suite du vocabulaire utilisé) au monde aristocratique – nous le reformulerons comme suit : les thèmes de l'art, de la religion et de la noblesse forment un complexe thématique fortement unifié dans la *Recherche*. Par là, on entend que le système dogmatique sur lequel se fonde l'édifice proustien établit des liens logiques forts entre ces trois thèmes. D'après l'intuition d'où est né ce projet, intuition ayant germé dans notre esprit au fil d'une assez longue fréquentation de l'oeuvre romanesque de Proust, il nous semble même que chacun d'entre eux serait, à chaque fois qu'il apparaîtrait, logiquement co-occurent aux deux autres, autrement dit que la présence de l'un quelconque de ces trois thèmes impliquerait à chaque fois les deux autres.

Afin d'indiquer d'ores et déjà comment ces trois thèmes se rencontrent dans la *Recherche*, rappelons pour mémoire que, d'une part, l'expérience mystique du narrateur est précisément de nature artistique, en ce sens que la « vraie vie », telle que la conçoit Proust, ne correspond ni au monde matériel et social cousu de vanités, ni à la sphère des passions et de l'amour inévitablement empoisonnée de souffrance, mais, avant tout, à l'art, qui se nourrit de l'essence des choses. C'est pourquoi, dit-il dans le *Temps retrouvé*, « le talent d'un grand écrivain [...] n'est qu'un instinct religieusement écouté au milieu du silence imposé à tout le reste »⁹, et « l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école

⁹ TR, 472.

de la vie, et le vrai Jugement dernier »¹⁰. D'autre part, en ce qui a trait au troisième thème, le milieu des Guermantes, aristocratique, catholique et ritualiste, est présenté dans la *Recherche* non seulement comme plus authentiquement libre et favorable à une vision artistique des choses que les milieux bourgeois, plus cléricalement bornés ou, au contraire, positivistes et laïcs (mais toujours plus mesquinement tyranniques sur le plan social et réfractaires à l'*esprit* sur le plan intellectuel), mais, surtout, comme participant lui-même de la nature de l'oeuvre d'art.

Comme, d'après notre hypothèse, ces trois thèmes constituent un complexe thématique indissoluble, il paraît naturel de les étudier conjointement, nous voulons dire dans le cadre d'une même étude. En cela, notre projet est assez original, car si l'on s'est à plusieurs reprises intéressé aux thèmes de la religion et de l'art chez Proust ou, un peu plus rarement, aux rapports entre religion et groupes sociaux dans la *Recherche*, l'idée d'éclairer le sens de chacun de ces thèmes d'après ses rapports avec les deux autres n'a jamais été explicitement formulée et exploitée.

Jean Pommier, par exemple, dans *La Mystique de Marcel Proust* (1939), ne s'intéresse, conformément au titre de son ouvrage, qu'à la dimension mystique de la *Recherche* : il va de soi pour lui que l'art permet d'accéder à une vision mystique des choses, comme l'affirme précisément Proust lui-même, et ce statut particulier de l'art ne fait pas l'objet de remarques critiques de sa part. Pommier, sur un ton lyrique, relève les passages de la *Recherche* où s'exprime ce point de vue mystique en établissant des rapprochements avec Baudelaire et Nerval, notamment, et en ajoutant à ces descriptions de passages de la *Recherche* un commentaire qui paraphrase souvent les idées mêmes de Proust, sans que le ton admiratif de l'ensemble établisse de distance critique marquée avec le texte.

¹⁰ TR, 458.

Mauriac, dans *Du Côté de chez Proust* (1947), s'intéresse bien au christianisme de Proust, mais dans le cadre d'un récit hagiographique et anecdotique où sont évoqués ses rapports personnels avec lui ; il n'est donc pas question dans ce contexte d'une analyse de ce thème dans son oeuvre.

Jean Mouton, dans *Proust*¹¹, cherche à faire le point sur les croyances de Proust d'après les éléments connus de sa biographie et d'après sa correspondance, outre maints passages de son oeuvre. Il examine cette question par rubriques : quelle était l'attitude de Proust devant la charité? la prière? Quelle était son attitude devant le Christ et, finalement, devant Dieu? Il se pose donc plus ou moins la même question que Mauriac, sous une forme plus systématique et à l'aide d'une documentation plus étendue. La conclusion de cette recherche est d'ailleurs proche de celle de Mauriac : Proust est un esprit profondément religieux et même mystique (comme l'affirme également Pommier), bien qu'il ait plutôt fait en général profession d'agnosticisme (à cet égard, tout dépend de la personne à qui il s'adresse, car on constate que, dans sa correspondance, il tend, même pour cet ordre de questions, à s'adapter à son interlocuteur) ; cependant, dit en conclusion Mouton, il a préféré tourner son regard vers l'Homme plutôt que vers Dieu. Cet ouvrage de Mouton est donc entièrement axé sur la question des croyances personnelles de Proust et n'aborde pas directement la question des rapports entre ses idées religieuses et sa conception de l'art.

Barbara Bucknall, dans *The Religion of Art in Proust* (1969), est déjà plus proche de notre sujet : d'une part, elle traite deux des thèmes de notre recherche ; d'autre part, sa façon de procéder s'apparente davantage à la critique thématique et cherche avant tout à éclaircir les rapports entre religion et art au sein même de la *Recherche* plutôt que dans la vie de Proust. Elle estime que le vocabulaire religieux de Proust, appliqué à l'art, est

¹¹ Jean Mouton, *Proust, Les Écrivains devant Dieu*, n° 19, Paris, Desclée de Brouwer, 1968.

entièrement factice en ce sens que, n'exprimant rien d'authentiquement religieux, il ne constitue qu'un procédé stylistique mis au service de la glorification de l'art. Comme on peut le constater, cette façon de voir les choses ne correspond pas tout à fait à celle des trois auteurs déjà cités, puisque Bucknall va jusqu'à dénier toute dimension véritablement spirituelle à l'oeuvre de Proust. Ce point de vue trop radical est cependant digne d'intérêt, car il n'est malgré tout pas exempt d'une certaine pertinence.

La perspective de Bucknall sur les thèmes de l'art et de la religion synthétise les idées de plusieurs auteurs dont les recherches se rapprochent également, à l'occasion, par leur sujet et leur traitement, de notre propre idée de recherche : il s'agit notamment de Curtius, de Zaehner, de Girard, d'Elliott Coleman, de Dominique Jullien¹² et de Jean Starobinski. Chacun d'entre eux analyse les rapports entre art et religion (pour s'accorder en général à dire que l'expérience mystique relatée dans la *Recherche* se rapproche de la Grâce divine du christianisme et pour voir en particulier une correspondance entre la structure d'ensemble de la *Recherche* et celle de la rédemption chrétienne), mais ces études sur les rapports entre art et religion ne tiennent pas compte du fait qu'une autre grande référence à la religion (ou métaphore religieuse) traverse toute la *Recherche*, qui concerne les groupes sociaux. Or, comme le thème de l'art est également omniprésent dans le roman de Proust en rapport avec les groupes sociaux (les « chapelles » sociales), il apparaît d'autant plus utile d'analyser cette métaphore religieuse appliquée à ces groupes si l'on souhaite éclaircir le sens profond des allusions religieuses appliquées au domaine de l'art. Cette approche n'a pourtant jamais été tentée, bien que plusieurs travaux, comme on vient de le voir, portent sur les rapports entre l'art et la religion dans la *Recherche*. En effet, lorsqu'on s'avise de traiter ces deux thèmes, tâche en elle-même relativement complexe, c'est tantôt pour indiquer que l'imagerie religieuse de Proust évoque la Trinité

¹² Deux articles de Jullien indiqués dans notre bibliographie. Nous pensons plus particulièrement ici à « *Fiat lux* », in *Revue des sciences humaines*, n° 236, 1994, p. 125-151.

(Coleman), tantôt pour proposer une origine philosophique (plus spécialement platonicienne) aux passages de la *Recherche* où Proust associe systématiquement le caractère littéraire et le caractère divin de l'acte créateur (Jullien), tantôt pour étudier chez Proust le thème de la cathédrale, en examinant alors l'influence sur Proust de la pensée médiévale et des écrits de Ruskin (Clogenson), tantôt pour analyser en détail l'influence de la Bible sur les thèmes de son oeuvre et son style (Mingelgrün).

D'autres travaux traitent du mode de description, chez Proust, des groupes sociaux. Lorsque c'est le cas, l'approche adoptée est presque exclusivement sociologique. On se demande par exemple dans quelle mesure le flair sociologique de Proust le rapproche de Durkheim, de Mauss ou de Louis Dumont¹³, ou encore l'on étudie l'approche psychopolitique de Proust, laquelle consiste à lier psychologie individuelle et mentalité collective.¹⁴ Mais, dans le cas de ces descriptions sociologiques, même lorsqu'il est fait allusion au style de description « religieux » des groupes sociaux de la *Recherche*, l'on se contente d'indiquer, en guise de commentaire, que ce mode de description permet, par exemple, de camoufler la théorie sociologique de Tarde¹⁵ et de l'adapter à un cadre littéraire¹⁶, sans cependant tenir compte du fait, dans ce dernier cas, que ce même style de description « religieux » est également appliqué par Proust à l'art.

Notre méthode d'analyse, la critique thématique, consistera à nous intéresser à cette unité de signification qu'est le thème et au réseau d'associations significatives entre les thèmes retenus (l'art, l'aristocratie, la religion) et l'ensemble de l'oeuvre, système de

¹³ Cf. C. Bidou-Zachariasen, « Le "jet d'eau d'Hubert Robert" ou Proust analyste de la mobilité sociale », in *Ethnologie Française ; Cultures bourgeoises*, vol. 20, n° 1, 1990, p. 34-41.

¹⁴ Cf. J. M. Delacomptée, « La métaphore contre l'État : psychopolitique de Proust », in *Littérature*, n° 90, 1993, p. 34-48.

¹⁵ Gabriel de Tarde, 1843-1904. Sociologue français, contemporain et rival de Durkheim, auteur de *Les Lois de l'imitation* (1890) et *La Logique sociale* (1893). Cf. chapitre 1 ci-dessous où quelques explications sont fournies sur sa théorie.

¹⁶ Anne Henry, *op. cit.*. Cf. ci-dessous, chapitre 1.

connexions reflétant la conscience ou – pour choisir un terme mieux approprié au cas de Proust – la pensée de l'auteur.

Les formes retenues pour notre enquête, d'après cette hypothèse préalable, correspondent à la vision, dans l'oeuvre de Proust, d'un réseau imaginaire cohérent et uni à partir duquel il s'agira de retrouver une façon de penser. Cette manière de procéder s'inspire de la démarche critique d'un Georges Poulet ou d'un Jean Rousset : saisir la singularité d'une « cogito » et d'un « être-au-monde » particulier à travers certaines figures privilégiées qui, d'après notre lecture de l'oeuvre, en régissent plus particulièrement l'organisation. Mais tout l'intérêt de cette démarche (comme le signalait Proust lui-même, qui a contribué au développement théorique de la critique thématique) tient au degré d'intériorité atteint dans l'appréhension de l'oeuvre étudiée.

Nous utiliserons surtout, dans le cadre de cette étude, certains passages du *Côté de chez Swann*, du *Côté de Guermantes II* et du *Temps retrouvé*, sans pour autant nous restreindre à ces livres, car il y aura souvent lieu de citer d'autres parties de la *Recherche*.

Pour examiner notre hypothèse, nous étudierons les rapports entre les trois thèmes retenus en nous intéressant, dans chaque chapitre, à deux de ces trois thèmes à la fois, à savoir, dans le premier chapitre : *religion* et *aristocratie* ; dans le deuxième : *art* et *religion* ; et dans le troisième : *aristocratie* et *art*. Ce mode de traitement permettra de dégager progressivement de la somme proustienne l'ensemble des éléments pertinents à l'analyse des rapports entre l'initiation de Marcel à l'art et son initiation au monde aristocratique.

Le premier chapitre sera plus précisément consacré à l'étude des « chapelles » sociales de la *Recherche*, c'est-à-dire des diverses coteries en présence, effectivement décrites comme des sectes ou des églises. On s'intéressera plus particulièrement aux clans des Verdurin et des Guermantes, antithétiques à plusieurs égards. Plusieurs critiques ont évidemment déjà fait remarquer que les clans Verdurin et Guermantes présentent des caractéristiques antithétiques, mais sans avoir traité, comme c'est ici notre cas, l'analyse

parallèle des deux groupes dans le cadre d'une analyse du recours généralisé, de la part de Proust, à une métaphore religieuse pour la description dans la *Recherche* des groupes sociaux. Cette étude différentielle fera ressortir, au sujet du milieu aristocratique des Guermantes (représentatif de la grande aristocratie en général), que, sur le plan religieux, il tend, plus qu'aucun autre groupe social, à se confondre avec l'Église catholique dans ce qu'elle a de plus ancien et de plus authentique, ce qui, comme on le verra au troisième chapitre, n'est pas sans conséquence sur le plan artistique ni, plus particulièrement, sur l'éclosion de la vocation d'écrivain de Marcel.

Le deuxième chapitre, axé sur les thèmes de l'*art* et de la *religion*, veut montrer que la conception proustienne de l'art revêt une dimension religieuse. Cette remarque, en elle-même, n'a rien d'original ; mais la variété de points de vue adoptés pour démontrer cette caractéristique de l'art proustien l'est davantage. L'ouvrage de Mingelgrün¹⁷ auquel nous nous référons contribue en particulier à enrichir la question, car cet auteur analyse de manière fouillée et précise les thèmes et les structures bibliques dans l'oeuvre de Proust. Il ne tire en revanche aucune conclusion plus générale sur la place à attribuer à la religion dans la conception proustienne de l'oeuvre d'art, alors que, pour notre part, nous abordons cette question.

Le dernier chapitre, par le sujet qu'il aborde, est sans doute le plus original des trois. Il vise à montrer comment le système de fonctionnement du monde aristocratique et le mode de perception de ce monde par un observateur extérieur ne peuvent manquer, d'après le texte de la *Recherche*, d'être favorables à l'art, autant pour encourager sa compréhension que pour animer sa production. Dans le prolongement de cette réflexion, ce chapitre s'efforce, en tenant compte des résultats des chapitres précédents, de répondre à la question des rapports entre la vocation artistique du héros de la *Recherche* et sa

¹⁷ A. Mingelgrün, *Thèmes et structures bibliques dans l'oeuvre de Marcel Proust*, L'Âge d'homme, 1978.

rencontre des milieux aristocratiques. Dans le cadre de cette même démonstration, il apparaîtra d'autre part, fort logiquement, que le thème de la *religion* est étroitement relié aux deux autres.

Proust, comparant son oeuvre à une cathédrale, écrivit vers la fin de sa vie, dans une lettre à Jean de Gaigneron :

J'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche, Vitraux de l'abside, etc., pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties.¹⁸

Inspiré par cette remarque, il nous est apparu que le lieu du récit où il est question d'une « sainte table » et d'une « table mystique », vers le milieu de l'oeuvre, devait correspondre à un moment clé, susceptible de mener à une compréhension profonde du roman proustien si l'on réussissait à éclaircir sa signification.¹⁹ Tel est bien le projet de cette thèse, car cette « table mystique » des *Guermites*, où Marcel est reçu pour la première fois dans *Le Côté de Guermites II* et où il passe la soirée à parler littérature, nous apparaît à la fois comme le lieu de transmission d'une tradition et un lieu de *consécration* jouant un rôle essentiel dans le récit de la vocation du héros.

¹⁸ Lettre citée par Luc Fraisse, *L'oeuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale*, Librairie José Corti, 1990, p. 11.

¹⁹ Je ne devais plus cesser [...] d'être invité [...] à ces repas dont je m'étais autrefois figuré les convives comme les Apôtres de la Sainte-Chapelle. Ils se réunissaient là en effet, comme les premiers chrétiens [...] dans une sorte de Cène sociale [...]. Je savourais des ortolans accommodés selon les différentes recettes que le duc élaborait et modifiait prudemment. Cependant, pour qui s'était déjà assis plus d'une fois à la table mystique, la manducation de ces derniers n'était pas indispensable. [...] On admira mon influence parce que je pus à l'orangeade faire ajouter une carafe contenant du jus de cerise cuite, de poire cuite. [...] Sous ces modestes espèces, la communion sociale n'en avait pas moins lieu. (G II, 802-803).

Chapitre 1

**Aristocratie et religion :
les églises sociologiques de la *Recherche***

La teneur sociologique du présent chapitre tient à la nécessité de situer le contexte descriptif du thème de l'*aristocratie* dans la *Recherche*, ce qui exige de notre part que l'on distingue en quoi le mode de description d'un certain groupe social (celui du monde aristocratique, en particulier le milieu des Guermantes) se distingue des autres groupes de la *Recherche* (en particulier celui des Verdurin, à plusieurs égards antithétique de celui des Guermantes). On verra d'ailleurs qu'en abordant le thème de l'*aristocratie* par ce biais sociologique, on retrouve rapidement l'autre thème faisant l'objet de ce chapitre, la *religion*, puisque les groupes sociaux de la *Recherche* sont décrits à la façon de « petites chapelles ». Par ailleurs, bien que le troisième thème du complexe thématique auquel nous nous intéressons, l'*art*, ne fasse pas directement l'objet de ce chapitre, nous le verrons également figurer en passant, car le critère habituel suivant lequel s'établissent les principales distinctions entre les petites « chapelles » ou « églises » en question tient à l'attitude idéologique de chaque groupe par rapport à l'art. Avant de commencer l'analyse proprement dite, relevons, pour baliser le terrain, deux remarques de critiques sur ce mode de classification proustien de groupes sociaux en « petites chapelles ».

Il arrive en effet que certains auteurs fassent plus ou moins directement allusion à l'utilisation par Proust de cette métaphore religieuse pour la description des groupes sociaux. Barbara Bucknall, entre autres, s'étonne que Proust applique un vocabulaire religieux à des situations sans rapport avec les sujets religieux traditionnels. Elle trouve curieux, en particulier, que ce vocabulaire apparaisse à propos des Verdurin : « We are struck, first of all, by the way in which such terms are applied to the Verdurins »²⁰, et elle fait remarquer que Proust, loin de limiter l'utilisation de ce vocabulaire aux seuls Verdurin, l'applique à la description de plusieurs autres groupes sociaux (notamment aux Guermantes qu'elle range en gros dans la même catégorie que les Verdurin) : « It is

²⁰ Barbara Bucknall, *The Religion of Art in Proust*, University of Illinois Press, Urbana, 1969, p. 140.

surprising how often Proust describes snobs, social climbers, and people of some social rank in religious terms »²¹. Elle ne cherche cependant pas à approfondir la question de l'utilisation d'un vocabulaire si particulier, de la part de Proust, pour décrire des coteries et des salons. Elle se contente en effet, pour illustrer son propos, de citer le portrait de Mme de Cambremer, dans *Sodome et Gomorrhe*, où celle-ci est accoutrée à la façon d'un « vieil évêque en tournée de confirmation »²² et, pour le reste, d'envelopper ces quelques remarques d'un étonnement tout rhétorique lui servant à établir que, malgré l'utilisation fréquente, de la part de Proust, d'un vocabulaire religieux, la *Recherche* n'est pas notablement imprégnée de valeurs chrétiennes. La question qui nous intéresse, abordée de biais et accessoirement par Barbara Bucknall, est donc à peine effleurée dans son ouvrage : le peu de choses énoncées à ce sujet ne fournit aucune explication sur la raison d'être de ce mode de description des groupes sociaux dans la *Recherche*.

Anne Henry, en revanche, dans *Marcel Proust : Théories pour une esthétique*, fournit un élément de réponse à cette question lorsqu'elle constate que Proust, lorsqu'il décrit les divers groupuscules sociaux de la *Recherche*, s'inspire d'une même théorie sociologique, qui est celle de Tarde²³. Rappelons que, pour expliquer les phénomènes sociaux, la théorie de Tarde considère que la structure signifiante n'est pas le fait des classes définies par leur pouvoir économique, ni d'une mentalité de classe qui se substituerait à une psychologie individuelle. Tarde explique les phénomènes sociaux à partir de la psychologie individuelle tout en considérant l'*imitation* comme élément régulateur des rapports sociaux. Le recours à une métaphore religieuse favoriserait donc bien la transposition de cette pensée sociologique, car celle-ci, opposée à celle de l'école de Durkheim, attache une importance particulière à l'*opinion* dans la formation des

²¹ *Idem.*

²² SG, 218.

²³ Anne Henry, *op.cit.*, p. 345-346.

groupes sociaux. Or, comme le fait remarquer Anne Henry, ce principe correspond précisément à celui qu'a retenu Proust comme mode d'explication des groupes sociaux : « Tout est dans l'opinion, la croyance, le désir. [... Proust] abolit ainsi la peinture des classes sociales, anéantit leur justification traditionnelle ; il n'y a que des clans constitués autour d'un credo commun, valeurs demi-castor d'Odette ou fleur des pois aristocratique des Guermantes, valeurs de la classe de violon pour Morel [etc.] ».²⁴ On déduit de cette remarque sur l'influence théorique tardienne que Proust a vraisemblablement choisi, dans son oeuvre, de recouvrir cette théorie sous une même métaphore religieuse pour que l'unité du procédé de transposition permette, dans le cas de chacun des groupuscules sociaux décrits dans la *Recherche*, de conserver la valeur d'explication générale de la théorie de Tarde.²⁵

Mais, s'il paraît indéniable que Proust s'inspire de la sociologie de Tarde, la métaphore religieuse qu'il utilise pour la transposer dans la *Recherche* ne comporte-t-elle pas une justification supplémentaire? Les différences sociologiques entre les groupes sociaux de la *Recherche* portent notamment sur le rôle de la religion dans ces groupes, et il apparaît à cet égard que Proust, bien qu'il quitte rarement une certaine légèreté de ton lorsqu'il aborde ainsi indirectement les questions de « sociologie religieuse », exprime

²⁴ *Ibid*, p. 357.

²⁵ L'oubli où Tarde est tombé tient notamment au fait que la sociologie marxiste, dont les présupposés sont directement antagonistes à ceux de cette sociologie, a escamoté cette pensée originale. Mais, pour donner une idée de l'importance et du contenu de la théorie de Tarde, indiquons simplement qu'elle resurgit notamment chez Mac Luhan, lequel lui doit toute sa théorie des médias.

En ce qui concerne l'influence de Tarde sur Proust, A. Henry indique par ailleurs ceci : « Pour qui a fréquenté l'oeuvre de Tarde et celle de Proust, la communauté des conceptions en matière sociale s'impose avec tant d'évidence que la relation d'influence du premier sur le second s'établit avant qu'entrent en oeuvre les documents ». (*Ibid*, p. 344).

Plus concrètement, on constate que les placards de l'édition Grasset (1913) comportent des enrichissements concernant surtout le domaine de la sociologie et qui ne sont que « des variations, des appropriations de démonstrations, de suggestions tardiennes » (*Ibid.*, p. 346), enrichissements témoignant d'une « assimilation méthodique [...] par un créateur conscient de ses besoins. » (*Ibid.* p. 346).

pourtant un certain nombre d'idées sur le rôle du catholicisme dans la société. Comme on le verra dans ce chapitre, le statut de la religion catholique dans le milieu Guermantes est assez particulier et tranche nettement sur celui des autres groupes décrits. On verra donc ainsi que, dans la description sociologique de Proust, intervient une réflexion sur le christianisme, car il ressort des diverses descriptions de milieux sociaux traversant la *Recherche* que, d'une part, celui des Guermantes est plus authentiquement chrétien que les autres et, d'autre part, qu'il a une incidence sur la vocation d'artiste de Marcel.

Le plan de ce chapitre reprend la métaphore religieuse de Proust consistant à décrire les groupes sociaux de la *Recherche* en petites « chapelles » ou en « églises » sociologiques. Les deux principales de ces « églises » sont celles des Verdurin et des Guermantes auxquelles nous nous intéresserons surtout après avoir présenté d'autres « petites églises » moins importantes de la *Recherche* à titre d'exemple. Pour chacun de ces groupes sociaux, on verra comment fonctionne la métaphore de l'« église » ; et quels rapports l'on y entretient, s'il y a lieu, avec l'art et les artistes.

1 Les petites églises

1.1 La chapelle de l'ordre social et patriotique : Norpois

Norpois, ancien ambassadeur et ami des parents de Marcel, est le type même du diplomate ou, plus généralement, de l'homme ayant assumé dans sa carrière de hautes fonctions sociales. Il est par suite porté à surévaluer les questions relevant de cet ordre d'activités. Son langage trahit une idéologie (ou une morale) patriotique et sociale, qui mérite d'être qualifiée de *religion*, car Proust, dans son cas comme dans celui de plusieurs autres groupes sociaux, se plaît à souligner le caractère *sectaire* de ses idées en mettant dans sa bouche des expressions à valeur religieuse : « La France dans son immense

majorité désire le travail dans l'ordre! Là-dessus ma religion est faite »²⁶, dit-il par exemple. Cette « religion » se manifeste avec une clarté particulière, dans le choix du vocabulaire de Norpois, lorsqu'il s'exprime sur des questions philosophiques importantes : celle, notamment, du sens de l'art. Les expressions dont il use se chargent alors spontanément de connotations religieuses : « Je sais [dit-il au narrateur à propos du style de Bergotte] que c'est blasphémer contre la Sacro-Sainte École de ce que ces messieurs appellent l'Art pour l'Art, mais à notre époque il y a des tâches plus urgentes que d'agencer des mots d'une façon harmonieuse »²⁷. Pour Norpois, on ne saurait donc écrire simplement « pour la gloire de Dieu » par exemple, ou pour donner, par *l'harmonie* de son art, une idée de l'harmonie céleste. Si l'on écrit, c'est dans un but social. On distingue assez clairement l'ordre de ses préoccupations lorsqu'il dit : « dans un temps comme le nôtre où la complexité croissante de la vie laisse à peine le temps de lire, où la carte de l'Europe a subi des remaniements profonds et est à la veille d'en subir de plus grands encore peut-être, où tant de problèmes menaçants et nouveaux se posent partout, vous m'accorderez qu'on a le droit de demander à un écrivain d'être autre chose qu'un bel esprit »²⁸. Ainsi, lorsqu'il parle d'art, dès lors que son système de valeurs subordonne son intérêt à des buts utilitaires, ce n'est pas tant l'art lui-même qu'il critique (et dont, par conséquent, il parle), que les buts qu'on lui assigne. Aussi, tout en reconnaissant à Bergotte certaines qualités de forme, il ne peut que porter sur lui un jugement négatif : « [La façon] de Bergotte est parfois assez séduisante, je n'en disconviens pas, mais au total tout cela est bien mièvre, bien mince, et bien peu viril. »²⁹ Suivre un tel exemple aux yeux de Norpois, ne saurait en quelque sorte qu'éloigner le narrateur de la « vraie foi » (sociale), comme l'indique encore une fois son vocabulaire, puisqu'il ajoute :

²⁶ G I, 543.

²⁷ JF, 465.

²⁸ JF, 465.

²⁹ JF, 465.

À tout *péché* miséricorde et surtout aux péchés de jeunesse. Après tout, d'autres que vous en ont de pareils sur la conscience, et vous n'êtes pas le seul qui se soit cru poète à son heure. Mais on voit dans ce que vous m'avez montré la mauvaise influence de Bergotte.³⁰

1.2 La chapelle théâtrale : illusion et idolâtrie

Saint-Loup, quant à lui, épris d'une jeune actrice, et que sa famille juge sévèrement en cela, estimant qu'il s'est « dévoyé », voue un véritable *culte* à l'objet de son amour. Ici également il est à remarquer que la littérature joue le rôle de pierre de touche pour mettre en évidence les fondements « cultuels » des rapports de Saint-Loup avec Rachel :

Et comme [Saint-Loup] était imbu d'un certain langage qu'on parlait autour de cette femme dans des milieux littéraires : " Elle a quelque chose de sidéral et même de vatique, tu comprends ce que je veux dire, le poète qui était presque un prêtre."³¹

Proust présente ce culte de Saint-Loup comme le type même de l'idolâtrie. Il parle de « la folie de faire d'une fille une inaccessible idole »³². L'étendue de la méprise de Saint-Loup est révélée par le gouffre séparant son propre point de vue sur Rachel et celui de Marcel, lequel a, par hasard, déjà croisé cette même personne dans une maison de passe :
dans cette femme qui était pour [Saint-Loup] tout l'amour, toutes les douceurs possibles de la vie, dont la personnalité, mystérieusement enfermée comme dans un Tabernacle, était l'objet [...] sur lequel travaillait sans cesse l'imagination de [s]on ami, qu'il sentait qu'il ne connaîtrait jamais, dont il se demandait ce qu'elle était en elle-même, derrière le voile des regards et de la chair,

Marcel reconnaît une fille que lui proposait régulièrement la maquerelle de cette maison de passe³³. Ce qui se *révèle* dans ce rapprochement, derrière cette enveloppe de mystère, c'est une femme dans toute sa matérialité, d'ailleurs littéralement nue, et ne pratiquant en fait de rituel, que celui des gestes habituels à son métier :

³⁰ JF, 465 ; nous soulignons.

³¹ G I, 423.

³² G I, 458.

³³ G I, 456.

quand [...] elle se trouvait seule dans la chambre avec [un client], 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.³⁴

Comme le langage de Rachel, qui est celui de son milieu théâtral, fait volontiers usage de termes religieux³⁵, on a l'impression que Proust entend présenter métaphoriquement le théâtre comme une religion de l'apparence, dont Rachel, qui a pour Saint-Loup quelque chose de « vatique » et qui change si facilement d'apparence selon les lieux et les circonstances, est, en effet, comme la grande prêtresse. Elle est même, dans son apparence physique, comme le symbole de cette illusion du théâtre :

Rachel avait un de ces visages que l'éloignement – et pas nécessairement celui de la scène, le monde n'étant qu'un plus grand théâtre – dessine et qui, vus de près, retombent en poussière.³⁶

Rachel est comme la grande idole de l'illusion et de l'apparence, spécialement dans le sens de cette illusion féminine séductrice qui agit sur Saint-Loup. Son nom même, me semble-t-il, fait d'ailleurs allusion à cette caractéristique. Le narrateur qui croit d'abord que ce nom est *faux*, la surnomme « Rachel quand du Seigneur », reprenant les premiers mots d'un air fameux de la *Juive* d'Halévy, à la scène v de l'acte iv. Rachel, qui apparaît dans la *Recherche* sous le signe de la facticité, est ainsi d'emblée transformée en *personnage* d'opéra, ce qui colle très bien à la dimension de facticité du personnage. Il se trouve pourtant que, par un redoublement d'illusion, ce nom est vraiment le sien, ce qui incite à chercher plus loin, en consultant par exemple la Bible... Il est intéressant de constater que la Rachel biblique est également associée à l'autre grand visage de l'amie de Saint-Loup : celui de l'idolâtrie. Rachel, en effet, lors de la fuite de Jacob (*Genèse*, ch.

³⁴ G I, 456 ; nous soulignons.

³⁵ Par exemple : « On se montrait un nouveau, au nez raviné, à la lèvre papelarde, qui, comme disait Rachel en son dialecte, “faisait sacristie”, et chacun regardait avec intérêt le nouvel élu. » (G I, 466).

³⁶ G I, 472.

31), cache (sous ses jupes?) les idoles de Laban, dérobées par elle à l'insu de Jacob.³⁷ Laban, comme Saint-Loup, se laisse mystifier par Rachel ; mais si, comme le narrateur, il avait d'abord su voir sous ses jupes, il aurait eu les moyens de la confondre : il aurait aperçu l'idole à *la place* de la femme. Pour l'une et l'autre Rachel, c'est le mystère de leur *féminité* qui rend possible le subterfuge.

1.3 Église commerciale : le Grand-Hôtel de Balbec

Parmi les autres petites églises métaphoriques, mentionnons également le Grand-Hôtel de Balbec : l'édifice est comparé à une église normande, le *lift* à un organiste³⁸ ; dans *Sodome et Gomorrhe*, ses chasseurs forment le choeur d'un drame biblique. Mais cet hôtel est radicalement distinct des « hôtels » particuliers du Faubourg Saint-Germain, en tant que les règles présidant à son fonctionnement sont celles du commerce et où l'on s'incline profondément devant le dieu argent, le directeur du Grand-Hôtel « mépris[ant en revanche] profondément les personnes pour qui cinq cents francs ou plutôt, comme il disait, "vingt-cinq louis" est "une somme" ».³⁹ Proust analyse les rapports particuliers qui s'y établissent entre les classes sociales, dans la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

1.4 La petite église des chauffeurs d'automobile : apostolat prolétarien

Le chauffeur d'automobile qu'emploie le narrateur à Balbec, comparé à un apôtre et à un évangéliste (parce qu'il *voyage* et qu'il est l'un des premiers représentants d'un métier voué à faire de plus en plus d'adeptes), appartient lui aussi à une « religion »

³⁷ « Rachel avait pris les idoles et les avait mises dans le bât du chameau. Elle s'était assise dessus et Laban fouilla toute la tente sans rien trouver. Elle dit alors à son père : "Que mon seigneur ne m'en veuille pas si je ne puis me lever devant toi, car j'ai ce qui arrive aux femmes." Il fouilla sans trouver les idoles » (Gn 31, 34-35).

³⁸ JF, 26.

³⁹ JF, 23.

parodique (ou métaphorique) d'un type radicalement opposé, comme on le verra, à celle des Guermantes. Ce chauffeur – dont il est question dans un passage consacré à une réflexion sur les théories sociales égalitaires (théories en opposition, précise le narrateur, à l'« esprit de Combray ») – est comme la première graine d'une espèce sociale nouvelle (il tend à avoir des rapports égalitaires avec le narrateur), mais n'a malheureusement, en dépit d'un extérieur franc, ouvert et qui *promet*, rien d'un gentilhomme puisque lui font défaut les qualités d'*honneur* et de *droiture* essentielles à tout homme du monde (aussi bien qu'à tout chrétien véritable) :

la Compagnie, n'ayant qu'à demi confiance dans la véracité du jeune évangéliste, appuyé sur sa roue de consécration, désirait qu'il revînt au plus vite à Paris. Et en effet, si le jeune apôtre accomplissait miraculeusement la multiplication des kilomètres quand il les comptait à M. de Charlus, en revanche, dès qu'il s'agissait de rendre compte à sa Compagnie, il divisait par 6 ce qu'il avait gagné.⁴⁰

Chacune de ces coteries sociales mérite d'être comparée à une église, comme le fait Proust, en tant qu'elles adhèrent chacune à une sorte de Credo où certaines valeurs (sociales, artistiques, commerciales), en primant toutes les autres, sont posées en référence absolue. Mais on constate à chaque fois que l'objet de culte du groupe, par son manque de hauteur, tend à limiter la portée de vision de ses sectateurs. C'est pourquoi, ces petites églises apparaissent dans la *Recherche* comme autant d'« hérésies », de rameaux divergents et plus faibles par rapport à l'Église du « vrai Dieu », à savoir l'Église catholique, avec laquelle la société des Guermantes, comme on le verra, paraît se confondre.

⁴⁰ SG, 416.

2 Les deux principales églises sociologiques : Verdurin et Guermantes

2.1 L'église Verdurin, bourgeoisement anticléricale : culte de Mme Verdurin

La métaphore religieuse

Il est frappant de constater, au début d'« Un amour de Swann », surtout si l'on a présents à l'esprit les nombreux points d'attache des Guermantes à l'église de Combray et à l'Église tout court (que décrit la première partie du *Côté de chez Swann*), jusqu'à quel point le milieu des Verdurin est décrit comme une *secte*. L'idée à la fois de groupuscule replié sur lui-même⁴¹ ayant son propre code linguistique, et de petite église d'un genre particulier, est fortement présente dans ces premières pages (il importe d'adhérer à un « Credo »⁴²; il convient de veiller à « l'orthodoxie de la petite église »⁴³; les habitués du salon Verdurin sont des « fidèles »⁴⁴), et continue de rester discrètement présente dans la suite du récit, chaque fois qu'il est question de cette coterie, avec des expressions, jusqu'à la fin⁴⁵, restant fortement analogues à celles des premières pages d'« Un Amour de Swann ». On lit par exemple encore dans *La Prisonnière* que « comme l'Église, [Mme Verdurin] préférait tous les sacrifices à une concession sur l'orthodoxie ».⁴⁶ Les brouilleries avec Mme Verdurin, en particulier, à la suite desquelles certains « fidèles » cessent de fréquenter chez elle, sont tout naturellement décrites en termes religieux, autant par les intéressés que par le narrateur. Mme Swann, à ce propos, parle en effet de « schisme »⁴⁷

⁴¹ « Pour faire partie du “petit noyau”, du “petit groupe”, du “petit clan” des Verdurin » (CS, 185).

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Jusqu'au *Temps retrouvé*, où « le “salon” Verdurin, s'il continuait *en esprit et en vérité*, s'était transporté momentanément dans un des plus grands hôtels de Paris » (TR, 311 ; nous soulignons).

⁴⁶ P, 785.

⁴⁷ « “Nous allons très rarement chez la Patronne depuis le Schisme.” » (JF, 590).

comme le fera plus tard Brichot en évoquant l'exclusion imminente de Charlus⁴⁸. Saint-Loup, qui, comme le narrateur, adopte lui aussi un point de vue extérieur sur ce salon, en a également une perception « religieuse », d'ailleurs assez semblable à celle du narrateur puisqu'il utilise précisément le même vocabulaire que lui :

Ce sont des milieux [dit Saint-Loup] où on fait tribu, où on fait congrégation et chapelle. Tu ne me diras pas que ce n'est pas une petite secte ; on est tout miel pour les gens qui en sont, on n'a pas assez de dédain pour les gens qui n'en sont pas. La question n'est pas, comme pour Hamlet, d'être ou de ne pas être, mais d'en être ou de ne pas en être.⁴⁹

Religion sectaire

L'attitude des Verdurin, typiquement sectaire, est faite de repli sur soi et de méfiance à l'égard de tout ce qui n'appartient pas au groupe : il convient d'admettre que « les soirées des gens [qui ne vont pas chez les Verdurin sont] ennuyeuses comme la pluie ».⁵⁰ L'attitude des Verdurin est assez intolérante : on exclut qui n'adhère pas à ce Credo du groupe et l'on condamne le « démon de frivolité » qui pousse à « se renseigner par soi-même sur l'agrément des autres salons », choix d'expressions qui évoquent peut-être délibérément l'attitude *puritaine* de certaines sectes protestantes.

Anticléricalisme

La petite secte des Verdurin, en effet, a quelque chose d'une contre-Église, et offre de nombreux points d'opposition directe avec le milieu des Guermantes, car les ennemis des Verdurin, ce monde extérieur par rapport auquel ils définissent leur petite église, c'est grosso modo tout ce qu'on trouve à Combray : les Guermantes, la province et la religion catholique. On cherche à dissuader les « fidèles » de s'intéresser aux Guermantes en faisant « accroire que la princesse de Sagan et la duchesse de Guermantes étaient obligées

⁴⁸ « J'espère qu'en tout cas, même si (*Dii omen avertant*) le baron ne devait plus retourner quai Conti, ce schisme ne s'étendrait pas jusqu'à moi. » (P, 833).

⁴⁹ SG, 410.

⁵⁰ CS, 185.

de payer des malheureux pour avoir du monde à leurs dîners »⁵¹ et Mme Verdurin, malade à la pensée des fêtes religieuses qui risquent de faire obstacle à la régularité du rituel dont elle est la grande prêtresse, cherche à les dénigrer en taxant ces pratiques de « provinciales » :

Dès le commencement de décembre elle était malade à la pensée que les fidèles "lâcheraient" pour le jour de Noël et le 1er janvier. La tante du pianiste exigeait qu'il vînt dîner ce jour-là en famille chez sa mère à elle :

"Vous croyez qu'elle en mourrait, votre mère, s'écria durement Mme Verdurin, si vous ne dîniez pas avec elle le jour de l'An, comme en *province*!"

Ses inquiétudes renaissaient à la semaine sainte :

"Vous, docteur, un savant, un esprit fort, vous venez naturellement le Vendredi saint comme un autre jour?" dit-elle à Cottard [...]

"Je viendrai le Vendredi saint... vous faire mes adieux, car nous allons passer les fêtes de Pâques en Auvergne.

– En Auvergne ? pour vous faire manger par les puces et la vermine, grand bien vous fasse !" ⁵²

L'*anticléricisme* est d'ailleurs l'une des caractéristiques les plus prégnantes en ce qui concerne les Verdurin. Posé dès les premières pages d'« Un Amour de Swann », il resurgit avec récurrence dans le style « blasphématoire » du langage de Mme Verdurin. C'est ainsi que, pour exprimer la reconnaissance qu'elle doit au docteur Cottard d'avoir « ramené [son] mari des portes du tombeau quand toute la Faculté l'avait condamné »⁵³,

Mme Verdurin s'exclame :

Cottard pour moi [...] c'est sacré! [...] Du reste, je ne l'appelle pas le docteur Cottard, je l'appelle le Docteur Dieu! Et encore en disant cela je le calomnie, car ce Dieu répare dans la mesure du possible une partie des malheurs dont l'autre est responsable ⁵⁴.

Profession de foi d'autant plus matérialiste que le docteur Cottard, dans ce passage, paraît singulièrement dénué d'esprit et de sensibilité et que son seul mérite tangible se résume

⁵¹ CS, 186.

⁵² CS, 187.

⁵³ SG, 352.

⁵⁴ SG, 353.

donc à celui d'avoir su conserver la vie *matérielle* de M. Verdurin, mais peut-être aussi, devrait-on ajouter, celui d'avoir ainsi empêché que son « âme aille vers Dieu ».

L'église tyrannique d'une déesse jalouse

Ce qui se révèle, à travers ce langage blasphématoire de Mme Verdurin, c'est, d'une manière plus générale, un refus de ce qui est extérieur à elle-même (Dieu est un rival insupportable qu'elle aimerait pouvoir supplanter) ou au « petit noyau », qui n'est d'ailleurs qu'une extension d'elle-même. L'attitude typiquement hystérique de Mme Verdurin détermine ses principales caractéristiques. Elle est en effet tyrannique, comme l'affirme explicitement le narrateur en établissant incidemment un rapprochement entre le « régime » de Mme Verdurin et celui de la France républicaine : « sa prétention était que le régime sous lequel elle faisait vivre les fidèles, la tyrannie, fût appelé liberté »⁵⁵. Elle se

mêle donc, sur un mode très « inquisitorial » de la vie privée des habitués de son salon : si un "fidèle" avait un ami, ou une "habituée" un flirt qui serait capable de faire "lâcher" quelquefois, les Verdurin, qui ne s'effrayaient pas qu'une femme eût un amant pourvu qu'elle l'eût chez eux, l'aimât en eux, et ne le leur préférât pas, disaient : "Eh bien! amenez-le votre ami." Et on l'engageait à l'essai, pour voir s'il était capable *de ne pas avoir de secrets pour Mme Verdurin*, s'il était susceptible d'être agrégé au "petit clan". S'il ne l'était pas on prenait à part le fidèle qui l'avait présenté et on lui rendait le service de le brouiller avec son ami ou avec sa maîtresse. Dans le cas contraire, le "nouveau" devenait à son tour un fidèle.⁵⁶

Elle craint en particulier les *femmes*, susceptibles de détourner certains hommes de la « conversation générale », de la célébration en commun du « mercredi » rituel⁵⁷ : qu'il puisse y avoir des conversations autres, qui ne soient pas mises en commun, *chuchotées*

⁵⁵ SG, 363.

⁵⁶ CS, 187. L'expression que nous soulignons marque que l'agrégation au milieu Verdurin, loin d'être inconditionnelle, doit correspondre à une fusion *en pensée* avec Mme Verdurin.

⁵⁷ Pourquoi spécialement un « mercredi »? On peut se demander si Proust n'a pas choisi ce jour de la semaine comme symbole de l'anticléricalisme des Verdurin, en tant qu'il est le plus éloigné du samedi et du dimanche, les deux jours de la semaine affectés d'une valeur rituelle dans la vie de Combray.

et, par conséquent, secrètes, lui est insupportable. C'est ce qui a provoqué la rupture avec Elstir et Swann, et, inversement, c'est la docilité de Charlus qui explique que, dans un premier temps, elle ne se montre nullement réfractaire à son homosexualité, qui semble ne pas devoir présenter les mêmes inconvénients :

Même moi, qui pour notre petit clan, pour nos dîners de conversation déteste les flirts, les hommes disant des inepties à une femme dans un coin au lieu de traiter des sujets intéressants, avec Charlus je n'avais pas à craindre ce qui m'est arrivé avec Swann, avec Elstir, avec tant d'autres. Avec lui j'étais tranquille, il arrivait là à mes dîners, il pouvait y avoir toutes les femmes du monde, on était sûr que la conversation générale n'était pas troublée par des flirts, des chuchotements. Charlus c'est à part, on est tranquille, c'est comme un prêtre. Seulement il ne faut pas qu'il se permette de régenter les jeunes gens qui viennent ici et de porter le trouble dans notre petit noyau, sans cela ce sera encore pire qu'un homme à femmes.⁵⁸

Cette attitude est révélatrice, aux yeux du narrateur, de la volonté tyrannique de Mme Verdurin d'imposer son autorité et son seul point de vue au petit groupe :

comme tout pouvoir ecclésiastique, elle jugeait les faiblesses humaines moins graves que ce qui pouvait affaiblir le principe d'autorité, nuire à l'orthodoxie, modifier l'antique credo, dans sa petite Église.⁵⁹

Étant donné ses manières despotiques, il n'est pas non plus surprenant qu'elle s'exprime à l'occasion sous une forme quelque peu protectrice, même « maternelle », et, par conséquent, infantilissante : « les fidèles de mes mercredis, mes enfants comme je les appelle ».⁶⁰ Aussi voit-on fleurir dans ce milieu les personnages d'apparence infantile, comme Saniette et Ski.⁶¹

⁵⁸ P, 748-749.

⁵⁹ P, 749.

⁶⁰ SG, 319.

⁶¹ Saniette n'a jamais perdu « l'innocence du premier âge » (CS, 200) ; Ski a conservé des mouvements d'enfant (SG, 266-267).

Perception de l'art et attitude à l'égard des artistes

On vient de voir que Mme Verdurin ne se souciait ni des autres⁶², ni de Dieu. Sera-t-elle néanmoins réceptive à l'art? Elle prétend l'être, et même plus que quiconque, mais on peut voir là un effet particulier de son ambition tyrannique : cette prétention, comme un droit spécial qu'elle s'arroge, est une forme d'accaparement symbolique de l'art. Le seul art qui, du reste, compte à ses yeux, se trouve d'une façon ou d'une autre dans son salon (musique que l'on y interprète, artistes faisant partie du « noyau »).

Ses rapports avec Elstir sont assez éclairants à cet égard. Pour commenter le fait qu'Elstir ait préféré s'éloigner de son salon pour mieux se consacrer à son oeuvre, démarche assez analogue à la « retraite » d'un Abbé de la Trappe aspirant à fuir le tourbillon du monde⁶³, Mme Verdurin s'écrie :

Mais vous savez que je l'ai connu dans la dernière intimité. Grâce au Ciel je ne le vois plus. [...] En voilà un dont on peut dire que ça ne lui a pas réussi de quitter notre petit noyau.⁶⁴

Et elle ajoute aussitôt :

Ça me fait de la peine [...] parce que c'était quelqu'un de doué, il a gâché un joli tempérament de peintre. Ah! s'il était resté ici! Mais il serait devenu le premier paysagiste de notre temps. [...] Au fond c'était un médiocre. je vous dirai que je l'ai senti tout de suite. Dans le fond, il ne m'a jamais intéressée. Je l'aimais bien, c'était tout. D'abord, il était d'un sale! Vous aimez beaucoup ça, vous, les gens qui ne se lavent jamais?⁶⁵

Mme Verdurin, dans ces commentaires, se révèle tout entière. Le jugement contradictoire qu'elle porte sur Elstir s'explique par le fait qu'elle s'intéresse fort peu à Elstir *en lui-même* et beaucoup à Elstir *par rapport* à elle, (autrement dit à elle-même). Comme elle ne *reconnaît* pas véritablement la valeur d'un artiste, mais la *confère* (comme Dieu), elle peut

⁶² Elle s'intéressera aux autres dans la mesure où elle réussira à les dominer.

⁶³ C'est d'ailleurs exactement ainsi qu'Elstir voit les choses : « C'est avec le salon Verdurin qu'Elstir avait rompu ; et il s'en félicitait comme les convertis bénissent la maladie ou le revers qui les a jetés dans la retraite et leur a fait connaître la voie du salut. » (SG, 331).

⁶⁴ SG, 329.

⁶⁵ SG, 330.

aussi bien la lui dénier par la suite. C'est pourquoi elle est en mesure d'affirmer, d'une part, qu'Elstir était doué et qu'il promettait de devenir « le premier paysagiste de [son] temps », ce qui implique qu'il était nécessairement *très* doué, et, d'autre part, qu'Elstir était « médiocre » et qu'il ne l'a jamais intéressée, ce qui implique le contraire. Comment expliquer cette contradiction? Soit, l'on prend ce que dit Mme Verdurin au pied de la lettre : Elstir *promettait* de devenir un grand artiste, mais, en réalité, il était médiocre ; les apparences étaient donc trompeuses, mais, dans cette hypothèse, on doit aussi admettre que Mme Verdurin, qui s'y est laissée prendre, est elle-même peu douée en tant que « découvreuse de talents ». Soit, l'on lit entre les lignes que le mérite réel d'un artiste, aux yeux de Mme Verdurin, n'est pas de l'ordre du talent, mais plutôt, par exemple, à la mesure du plus ou moins d'autorité que cet artiste reconnaît à la « Patronne du petit clan ». Mais, dans cette deuxième hypothèse, encore moins favorable à Mme Verdurin, on doit donc admettre que le rôle de découvreuse de talents qu'elle prétend assumer est factice.⁶⁶ Le lecteur a cependant entre les mains assez d'éléments pour se rendre compte que c'est plutôt cette deuxième hypothèse qui est la bonne et que Mme Verdurin n'a pas su apercevoir le talent supérieur d'Elstir puisque, d'après le narrateur, qui fait sa connaissance à Balbec, ce talent est bien réel et l'a, à tous points de vue, élevé bien au-dessus de la médiocrité, faisant de lui un « sage ». Mme Verdurin tranche d'ailleurs son jugement au sujet d'Elstir par une remarque sur son apparence (où n'entre donc pas la notion de son talent, essence plus immatérielle et cachée, seule vraiment précieuse) relative au fait (du reste douteux, puisqu'elle est la seule de la *Recherche* qui en fasse état, et parce qu'on sait, par ailleurs, que Mme Verdurin n'hésite pas à l'occasion à mentir en toute mauvaise foi) qu'il était « sale ». On a ainsi l'impression à la fois que Mme Verdurin ne *voit* pas cette dimension plus « spirituelle » du talent d'Elstir ou que, si elle le fait, ce ne peut être que

⁶⁶ En réalité, Mme Verdurin aspire plutôt au rôle de « donneuse » de talents : elle souhaiterait, comme Dieu, pouvoir distribuer ses dons à ses créatures.

dans la mesure où, se substituant à Elstir, elle ne lui reconnaît de talent que pour s'en conférer à elle-même un plus grand encore. Dans l'un et l'autre cas, l'attitude de Mme Verdurin par rapport à Elstir est dénégatrice et négative : elle est, en quelque sorte, l'*esprit qui toujours nie*. Aussi, lorsqu'elle s'exclame à propos d'Elstir : « Grâce au Ciel, je ne le vois plus », cette expression, dans sa bouche, prend facilement ce tour « blasphématoire » que je lui associe (en ce sens qu'elle outrage ce qui mérite d'être considéré comme sacré⁶⁷). Et, en effet, il convient à tout le moins d'inverser le sujet et le complément de cette phrase pour en retrouver, imprimée à l'envers comme sur une pellicule photographique, la vérité retrouvée : « Grâce au Ciel, *il ne la voit plus* ». Il y a, en somme, quelque chose d'un peu infernal chez les Verdurin ; et Swann n'est peut-être pas très loin de la vérité lorsqu'il s'écrie que ce salon est « vraiment [...] le dernier cercle de Dante ». ⁶⁸

En résumé, l'église des Verdurin est une forme de contre-église (Dieu en est vigoureusement exclu), et, malgré les apparences, l'attitude des Verdurin à l'égard de l'art est négative, car Mme Verdurin, par sa façon de ramener l'art à elle-même (notamment aux réactions physiologiques qu'il lui fait éprouver, ce qui est aussi une façon de le « matérialiser »), lui dénie toute valeur d'expression d'une personnalité originale et irréductible (caractéristique essentielle de l'art pour Proust). Il va sans dire, par ailleurs, que ce milieu n'a rien de « noble » : « petits » et vulgaires à l'extrême, dénués d'esprit, les Verdurin n'ont même pas les qualités de leur « caste » (celle des bourgeois), étant considérés comme des « dévoyés » et des « bohèmes » dans la famille de Marcel.

⁶⁷ L'art, dans l'optique proustienne, relève par excellence du sacré.

⁶⁸ CS, 283.

2.2 L'église Guermentes : catholicisme traditionnel et authentique

Les Guermentes, à l'opposé, sont fortement associés à l'Église catholique (ce qui veut dire que, dans leur cas, contrairement aux autres « églises » sociales de la *Recherche*, les liens établis avec la religion ne tiennent pas seulement au vocabulaire utilisé pour les décrire et ne sont donc pas uniquement métaphoriques). Trois caractéristiques contribuent à créer cette impression :

a) Leur ancienneté

Marcel ne les connaît d'abord qu'indirectement, par l'intermédiaire de légendes médiévales, de vitraux d'église et de noms de lieux. De ce fait, ils lui paraissent s'étendre à peu près aussi loin dans le temps et dans l'espace que le catholicisme, jouissant d'un volume spatial et temporel incommensurable. L'impression qu'ils donnent est dès lors également beaucoup plus celle d'un catholicisme (au sens d'universalisme) que d'un sectarisme, au contraire du « petit noyau » Verdurin dont le lecteur fait directement et brusquement la connaissance, dans tout le concret et le trivial de ses réunions hebdomadaires, au début d'« Un Amour de Swann ».

b) Leur éducation *chrétienne*

Leur éducation, présentée comme très stricte et susceptible de leur conférer une certaine uniformité de style, du moins à l'égard de certains traits de comportement généraux, est qualifiée d'« évangélique » ou donnée comme tributaire d'une influence des Jésuites.

c) Le caractère ritualiste de leur comportement social

La métaphore religieuse, lorsqu'elle leur est appliquée, décrit surtout cet aspect rituel de leur vie sociale. Cependant, le narrateur fait plusieurs fois remarquer que ce mode de comportement ritualisé permet de conserver efficacement les usages du passé. Du coup, comme leur éducation est « évangélique » et que leur passé se confond avec

celui de l'Église, ils apparaissent comme les précieux dépositaires d'un christianisme ancien et authentique.

Puisqu'il ne s'agit pas uniquement de décrire, dans le cas des Guermantes, comment fonctionne la métaphore de l'« église » appliquée à leur groupe social, mais comment s'établissent les liens que, dans l'esprit de Marcel et dans la réalité, ils établissent avec l'Église, le plan suivi pour leur présentation tiendra successivement compte des trois caractéristiques que nous venons d'énumérer.

Ancienneté et prestige des premiers Guermantes

Plus complexes à décrire que les Verdurin, les Guermantes présentent plusieurs strates successives (comme le sous-sol de l'église de Combray) correspondant aux phases selon lesquelles Marcel fait leur connaissance.⁶⁹ Considérons d'abord les Guermantes du début de la *Recherche*, que Marcel ne connaît qu'indirectement.

Ces premiers Guermantes, aussi impalpables qu'un rêve, les plus lointainement enfouis dans la conscience du narrateur (puisque, en ce début de l'oeuvre, ce sont ceux que connaît le narrateur enfant à son âge le plus tendre), surgissent d'une lanterne magique. Ils permettent ainsi à Marcel de communier avec l'âme de ces Français du XIII^e siècle qui, selon Émile Mâle⁷⁰, « lisaient » dans l'architecture des cathédrales gothiques comme en d'immenses bibles historiées, car, comme ces anciens Français, Marcel les regarde sur un mur.⁷¹ Ces personnages qu'il distingue sur les murs de sa chambre, ce sont bien en effet, déjà, des aïeux des Guermantes : Golo, qui chevauche dans la lande, et

⁶⁹ Voir l'appendice A, où nous résumons les phases d'apparition des Guermantes.

⁷⁰ Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, E. Leroux, 1899.

⁷¹ « À l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle [la lanterne magique] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. » (CS, 9).

Geneviève de Brabant, qui rêve dans la lande, ne sont pas de purs personnages de légende, mais aussi des personnages historiques ayant des liens de parenté avec les Guermantes actuels, comme, un peu plus tard, les propos que tient le curé de Combray, en visite chez tante Léonie, l'apprennent incidemment au lecteur :

[«] c'est justement Monseigneur, dit-il à Léonie en parlant de l'un des vitraux les plus « sombres » de l'église de Combray [donc l'un des plus anciens], qui a attaché le grelot à cette malheureuse verrière en prouvant qu'elle représente Gilbert le Mauvais, sire de Guermantes, le descendant direct de Geneviève de Brabant qui était une demoiselle de Guermantes, recevant l'absolution de saint Hilaire. [»]⁷²

Ce rapprochement entre les Guermantes actuels et Geneviève de Brabant, en contribuant à donner plus de réalité au personnage de Geneviève de Brabant (ainsi qu'à Golo), dont le lecteur pouvait croire qu'il était purement légendaire, donne en revanche, par contrecoup, un caractère un peu fantastique à la dame de Guermantes actuelle issue de cette lignée fabuleuse. Juste avant cette allusion directe à Geneviève de Brabant, qui établit un lien avec les légendes de la lanterne magique, le curé de Combray, qui est le premier personnage de la *Recherche* à parler des Guermantes (le narrateur mis à part), avait déjà dit quelques mots à leur sujet en décrivant l'église de Combray.⁷³ Les Guermantes, d'entrée de jeu, sont ainsi associés à la vieille église de Combray et, par là, implicitement étiquetés à la fois comme *anciens* et *chrétiens*, caractéristiques fondamentales et récurrentes en ce qui les concerne, et qui continueront de les marquer fortement.

Les « premiers » Guermantes de la *Recherche* sont d'autre part associés dans l'esprit de Marcel au « côté » de Guermantes. Cette grande et ancienne famille, qui a laissé des traces dans les légendes françaises et les vitraux d'une église romane, en a aussi laissées, près de Combray, dans les noms des lieux circonvoisins : celui, en particulier, de

⁷² CS, 103.

⁷³ « Une église où il n'y a pas deux dalles qui soient au même niveau et qu'on se refuse à me remplacer sous prétexte que ce sont les tombes des abbés de Combray et des seigneurs de Guermantes, les anciens comtes de Brabant? Les ancêtres directs du Duc de Guermantes d'aujourd'hui et aussi de la Duchesse puisqu'elle est une demoiselle de Guermantes qui a épousé son cousin. » (CS, 102).

Guermantès, autre village des environs de Combray dont le narrateur, qui n'est jamais allé jusque là,⁷⁴ ne connaît que le « côté », comme si le village de Guermantès, à l'image des Guermantès eux-mêmes, participait déjà de l'esthétique de la différation, de l'incomplétude et du mystère qui, pour Kristeva, caractérise cette famille : « La société aristocratique se dévoile [...] comme porteuse d'une valeur autre au sein d'*À la Recherche* : elle est une réalisation du style lui-même, une métaphore réalisée de l'imaginaire ».⁷⁵ Ce côté, de plus, est associé à des journées de beau temps et de soleil, parce que le narrateur et sa famille n'allaient se promener de ce côté-là que les jours où l'on pouvait être sûr qu'il ne pleuvrait pas : association solaire ne pouvant que faciliter l'évocation inconsciente du Grand Siècle et du Roi-Soleil, Proust cherchant par ailleurs, en ce qui concerne les Guermantès, à aiguiller l'imagination du lecteur vers, outre l'ancienneté, la grandeur et le prestige aristocratique. La description de l'une de ces promenades du côté de Guermantès donne l'occasion de créer de telles évocations :

On passait, rue de l'Oiseau, devant la vieille hôtellerie de l'Oiseau Flesché dans la grande cour de laquelle entrèrent quelquefois au XVII^e siècle les carrosses des duchesses de Montpensier, de Guermantès et de Montmorency quand elles avaient à venir à Combray pour quelque contestation avec leurs fermiers, pour une question d'hommage. On gagnait le mail entre les arbres duquel apparaissait le clocher de Saint-Hilaire.⁷⁶

Après s'être engagé dans un sentier de halage au bord de la Vivonne, le narrateur aperçoit sur l'autre rive de vastes prés (donc à *distance respectueuse*, encore une fois, et, comme la ville de Guermantès, dans un *inatteignable* un peu mystérieux qui, en exacerbant le désir et le rêve, confère déjà à ces lieux un caractère de sacralité – peut-être parce que ces caractéristiques sont essentiellement celles des lieux saints et réservés, comme le chœur d'une église). Il n'est donc pas étonnant que le narrateur, qui n'a encore jamais rencontré les Guermantès et ne les connaît qu'à travers des légendes et la toponymie des lieux

⁷⁴ « Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantès » (CS, 169).

⁷⁵ J. Kristeva, *Le Temps sensible*, Gallimard, 1994, p. 375.

⁷⁶ CS, 164

environnants, n'en ait qu'une image déformée et abstraite, mais, par ailleurs, empreinte de cette grandeur immatérielle du nom de Guermantes qui, pour lui, semble s'étendre entre ciel et terre sur un vaste coin de pays⁷⁷.

Les Guermantes, en ce point du récit, évoquent donc bien des idées de grandeur, mais de grandeur passée, féodale, avec tout ce que cela implique de désuet et d'austère, à l'image précisément de la petite ville de Combray, immobilisée dans un passé sans éclat, sans doute ethnologiquement ou architecturalement intéressante, mais sans le moindre dynamisme moderne ni rien de directement admirable aux yeux d'un observateur parisien *bien de son temps*, attaché aux valeurs positivistes et modernistes de son siècle : le seul prestige visible de Combray est révolu et fané (c'est d'ailleurs ce qui lui donne un air de tristesse et de nostalgie) bien qu'il ne laisse pas de charmer et de fasciner plus secrètement par ce prestige un peu abstrait de la *longue durée* que lui conserve du moins son église, laquelle a su traverser sans s'y engouffrer, comme l'arche de Noé sur les flots du Déluge, le chaos du temps :

Je m'avançais dans l'église [...] comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel ; tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux.⁷⁸

⁷⁷ « Je savais que [à Guermantes] résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le "Couronnement d'Esther" de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune [...], tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond. » (CS, 169-170).

⁷⁸ CS, 60.

La façon dont les Guermantes, en ce début du *Côté de chez Swann*, sont associés à la petite ville de Combray, à son église et à la campagne, énonce, en fait, une part de vérité à leur sujet mais une vérité qui aura besoin d'être rectifiée et qui, pour l'instant, présentée telle quelle, fait illusion sur ce qu'ils sont vraiment. Cependant le dévoilement de cette première illusion conduira à une seconde et, derrière celle-ci, éclairés d'un jour nouveau, ce sont les Guermantes du début que l'on retrouvera, au moins partiellement. Ainsi, pour s'en tenir à une caractéristique particulière, ces Guermantes, associés pour l'instant à la campagne, où l'on est porté à croire qu'ils passent le plus clair de leur temps, n'y séjournent, à vrai dire, comme on l'apprend plus tard, qu'assez rarement et sont, en un sens, mieux implantés que quiconque à Paris ; et pourtant l'on découvre encore, dans un troisième temps, que, malgré cela, ils ont conservé plusieurs traits campagnards.

Mais l'on sait tout d'abord peu de choses sur les Guermantes. Aussi, parce qu'ils sont en quelque sorte homologables à Combray⁷⁹, surtout à l'église de Combray, par leur passé ancien, la longue durée et la continuité de leur lignée, le lecteur ne peut manquer, faute de renseignements plus précis sur les Guermantes actuellement vivants, de leur surimposer certains des traits de Combray et de son église. C'est à travers cette première lentille déformante du kaléidoscope proustien qu'ils sont pour l'instant seuls visibles.⁸⁰

Aussi anciens que cette ville, qui plonge pourtant ses racines jusque dans les profondeurs obscures des temps mérovingiens, les Guermantes ne peuvent manquer d'impressionner par l'antiquité de leur race. Ils apparaissent ainsi comme aussi peu semblables que possible à des *parvenus*, et, sans doute, il serait difficile de le faire sentir

⁷⁹ « Comtes de Combray, possédant Combray au milieu de leur nom, de leur personne, et sans doute ayant effectivement en eux cette étrange et pieuse tristesse qui était spéciale à Combray ; propriétaires de la ville, mais non d'une maison particulière, demeurant sans doute dehors, dans la rue, entre ciel et terre, comme ce Gilbert de Guermantes, dont je ne voyais aux vitraux de l'abside de Saint-Hilaire que l'envers de laque noire, si je levais la tête, quand j'allais chercher du sel chez Camus. » (CS, 169-170).

⁸⁰ Se référer à l'appendice B, où nous montrons comment, concrètement et symboliquement, tout tourne autour de l'Église dans la vie de Combray.

d'avantage qu'à travers cette mise en scène ingénieuse où il est d'abord question de cette famille en rapport avec une antique verrière d'église, une tapisserie de haute lice et d'anciennes légendes médiévales. Leur rang social éminent apparaît ainsi reconnu de longue date et durablement inscrit dans l'Histoire, légitimé, qui plus est, par les instances sociales et religieuses les plus hautes de cette ancienne société théocratique divisée en ordres sociaux. C'est cela que reflètent les vitraux et les tapisseries⁸¹ de l'église de Combray. Dans ces églises des environs de Combray (Saint-Hilaire, Saint-André-des-Champs) où, transposé dans un ordre plus rigoureux et plus précieux, chacun retrouve sa *vraie* place, où, dans les pierres, les sculptures (les traits des anges et des prophètes), les rituels, on a l'impression de pouvoir recueillir l'essence de la vie de Combray et de ses environs, la place réservée aux Guermantes est la meilleure. Mieux situés que la foule plus ou moins anonyme d'anges et de prophètes de pierre répandus sous le porche de Saint-André-des-Champs, les Guermantes – en particulier la dame de Guermantes représentée dans ce *Couronnement d'Esther* de Saint-Hilaire de Combray, bien définie et reconnaissable, suspendue entre ciel et terre à côté d'un roi de France figurant Assuérus – occupent incontestablement une position privilégiée. Ils sont même physiquement présents dans l'église, puisque, à l'instar des abbés de Combray, les seigneurs de Guermantes y ont leurs tombes. Jouissant de la place d'honneur à l'église, à laquelle ils sont intrinsèquement unis et incorporés de tout temps, les Guermantes s'associent à ce qu'il y a de plus essentiel dans l'église.

L'éducation chrétienne des Guermantes

On apprend par la suite que, outre le fait d'être associés physiquement et toponymiquement au passé le plus typiquement chrétien de la France, les Guermantes et

⁸¹ La verrière de Gilbert le Mauvais et la tapisserie du couronnement d'Esther.

les gens de leur milieu conservent des traits de comportement prenant eux aussi leur source dans le plus ancien passé chrétien. C'est ainsi que l'éducation de la princesse de Parme est qualifiée d'« évangelique »⁸² :

Sa mère (non seulement alliée à toutes les familles royales de l'Europe, mais encore - contraste avec la maison ducale de Parme - plus riche qu'aucune princesse régnante) lui avait, dès son âge le plus tendre, inculqué les préceptes orgueilleusement humbles d'un snobisme évangelique ; et maintenant chaque trait du visage de la fille, la courbe de ses épaules, les mouvements de ses bras semblaient répéter : "Rappelle-toi que si Dieu t'a fait naître sur les marches d'un trône, tu ne dois pas en profiter pour mépriser ceux à qui la divine Providence a voulu (qu'elle en soit louée!) que tu fusses supérieure par la naissance et par les richesses. Au contraire, sois bonne pour les petits ; [...] ta filiation en ligne directe est établie par les généalogistes depuis l'an 63 de l'ère chrétienne. [...] Sois secourable aux malheureux. Fournis à tous ceux que la bonté céleste t'a fait la grâce de placer au-dessous de toi ce que tu peux leur donner sans déchoir de ton rang, c'est-à-dire des secours en argent, même des soins d'infirmière, mais bien entendu jamais d'invitations à tes soirées, ce qui ne leur ferait aucun bien, mais, en diminuant ton prestige, ôterait de son efficacité à ton action bienfaisante."⁸³

Le trait le plus caractéristique de cette éducation aristocratique, celui qui résume le mieux ses traits généraux, correspond bien à des caractéristiques proprement chrétiennes ou « évangeliques ». On voit certes, dans ce portrait humoristique, que la princesse de Parme puise dans une considérable réserve d'orgueil nobiliaire la force d'agir *avec humilité*, mais le principe régissant son comportement n'en reste pas moins celui de la charité : « Sois secourable au malheureux ». On peut d'ailleurs reconnaître dans la forme de politesse aristocratique habituelle consistant, comme on le verra tout de suite, à dire aux autres les choses qui pourront leur faire le plus de plaisir, une application de ce même principe de charité évangelique au domaine particulier de la politesse (en même temps qu'un cas particulier du principe consistant à faire aux autres ce que l'on voudrait qui nous fût fait ou

⁸² Cette éducation, par ailleurs, correspond certainement à celle de toutes les altesses que Marcel a l'occasion de rencontrer puisqu'il observe les mêmes traits de comportement chez chacune d'entre elles, aussi bien chez la princesse de Luxembourg, qui l'« étonn[e] par sa bonne grâce » (JF, 60), que chez le prince de Saxe.

⁸³ G II, 720.

à « aimer son prochain comme soi-même »). Cette politesse aristocratique, Marcel la découvre en mettant les pieds pour la première fois dans le salon Guermantes. Il constate à cette occasion que la politesse aristocratique est très différente des manières bourgeoises qu'il connaît.⁸⁴ En fait, Marcel avait déjà eu un aperçu de ce savoir-vivre en voyant le « prince de Saxe, ou supposé tel » entrer à l'opéra, dans *Le Côté de Guermantes I*. C'est d'ailleurs l'amabilité et l'affectation d'humilité de ce personnage qui attirent son attention, car, explique-t-il,

malgré les particularités individuelles, il y avait encore à cette époque, entre tout homme gommeux et riche de cette partie de l'aristocratie et tout homme gommeux et riche du monde de la finance ou de la haute industrie, une différence très marquée. Là où l'un de ces derniers eût cru affirmer son chic par un ton tranchant, hautain, à l'égard d'un inférieur, le grand seigneur, doux, souriant, avait l'air de considérer, d'exercer l'affectation de l'humilité et de la patience, la feinte d'être l'un quelconque des spectateurs, comme un privilège de sa bonne éducation.⁸⁵

Mais, lorsque Marcel est ensuite introduit pour la première fois dans le salon Guermantes, l'impression de contraste est encore plus forte. La différence avec ce qu'il connaissait jusque-là lui donne l'impression d'un spectaculaire « changement de décor » :

Alors seulement je m'aperçus que venait de se produire autour de moi, de moi qui jusqu'à ce jour – sauf le stage dans le salon de Mme Swann – avais été habitué chez ma mère, à Combray et à Paris, aux façons ou protectrices ou sur la défensive de bourgeoises rechignées qui me *trattaient en enfant*, un changement de décor comparable à celui qui introduit tout à coup Parsifal au milieu des filles-fleurs.⁸⁶

Décrivant quelques pages plus loin l'attitude de la princesse de Parme, le narrateur explique que cette politesse aristocratique consiste « à dire les choses qui p[euvent] faire le plus de plaisir à l'interlocuteur, à lui donner la plus haute idée de lui-même [etc.]. », en précisant que

ce trait de caractère [...], cultivé par l'éducation [...], est devenu [dans ce milieu] le caractère générique d'une classe. Et même ceux que des défauts personnels trop

⁸⁴ Le lecteur, lui, constate en particulier qu'elle s'oppose directement aux manières protectrices et dominatrices de Mme Verdurin.

⁸⁵ G I, 337.

⁸⁶ G II, 716 ; nous soulignons.

opposés empêchent de le garder dans leur coeur, en portent la trace inconsciente dans leur vocabulaire ou leur gesticulation.⁸⁷

On voit à la fin de cette citation que, pour le narrateur, ce phénomène est d'autant plus général qu'un certain « ritualisme » des manières permet même de pallier un manque éventuel de sensibilité.

Il apparaît donc que l'éducation aristocratique établit des liens avec le christianisme. Outre cela, le ritualisme des manières aristocratiques, comme le montre la section suivante, fait de ce milieu un lieu de conservation des anciens usages et peut-être aussi d'un esprit chrétien ancien.

Ritualisme presque liturgique des manières aristocratiques

Le narrateur de la *Recherche* insiste ailleurs – pour donner plus de poids à cet heureux effet correcteur de l'éducation aristocratique et ainsi renforcer, rendre plus vraisemblable cet élément de sa démonstration (à savoir qu'un certain type de comportement est très généralisé dans le Faubourg Saint-Germain) – sur le puissant conditionnement de cette éducation, qui a entièrement stylé, en particulier, les façons de Saint-Loup (l'un des premiers hommes du monde que rencontre Marcel).⁸⁸ L'emprise de son éducation sur les manières de Saint-Loup est à vrai dire si grande qu'elle est même source de malentendu entre Marcel et lui dans les tout premiers temps de leur rencontre (avant qu'il y ait eu présentation, pour être exact), le maintien droit et fier de Saint-Loup apparaissant à Marcel comme un signe évident d'orgueil et de morgue. Il est à remarquer, soit dit en passant, que Saint-Loup, en se conformant si strictement aux principes qui lui ont été inculqués, donne l'impression de répondre à l'injonction ignacienne du *perinde ac cadaver*.

⁸⁷ G II, 722.

⁸⁸ JF, 90-92.

Le duc de Guermantes, moins raffiné sur le plan moral, mais non moins puissamment conditionné que Saint-Loup par son éducation, correspond plus directement au cas de l'homme du monde auquel profite ce ritualisme des manières caractéristique de sa caste ; on peut constater, grâce à lui, que cette éducation est effectivement en mesure de pallier un manque de sensibilité invétéré, et, dans son cas, il est explicitement fait référence à une influence des Jésuites (ce qui tend à confirmer que Saint-Loup, lui aussi, a subi une telle influence) :

Au moment où je lui dis au revoir, il se leva poliment de son siège et je sentis la masse inerte et compacte de trente millions que la vieille éducation française faisait mouvoir, soulevait, et qui se tenait debout devant moi. Il me semblait voir cette statue de Jupiter Olympien que Phidias, dit-on, avait faite tout en or. Telle était la puissance que l'éducation des Jésuites avait sur M. de Guermantes, sur le corps de M. de Guermantes du moins, car elle ne régnait pas aussi en maîtresse sur l'esprit du duc.⁸⁹

L'efficacité palliative de ce ritualisme de comportement est également perceptible lors des situations de deuil. Il en est plusieurs fois question à propos des Guermantes et des Verdurin, et, bien que, en esprit, l'attitude des uns et des autres se ressemble beaucoup, les différences qu'ils manifestent, dans ce genre de situation, n'en sont pas moins assez nettes sur le plan du comportement.

Ainsi, Mme Verdurin, en rupture avec toutes les traditions de bonnes manières, estimant qu'on n'est jamais « trop avancé, en art comme dans la vie », se permet, à l'occasion du décès de la Princesse Sherbatoff, non seulement de ne manifester aucun signe extérieur de deuil, mais d'exprimer ouvertement son absence de chagrin. Or un tel comportement est précisément tout à l'opposé de celui qu'auraient les Guermantes. Le duc de Guermantes est aussi peu capable que Mme Verdurin de renoncer à certains plaisirs, mais il n'irait pas, en ce qui le concerne, jusqu'à rompre entièrement et ouvertement avec toutes les convenances. Le pis qu'il fasse est de rogner quelque peu sur ces devoirs de convenance (ce qui suffit, d'ailleurs, pour un observateur attentif comme

⁸⁹ G I, 580-581.

Marcel, à révéler son insensibilité et ses désirs frivoles), mais son éducation lui commande de respecter certains usages. Pareille dichotomie entre une absence de sensibilité presque complète et, malgré cela, le sentiment impérieux de devoir respecter les formes sociales qui servent en principe à exprimer le regret et la tristesse d'un décès, se retrouve également chez la soeur du duc, Mme de Marsantes :

Par atavisme son âme était remplie par la frivolité des existences de cour, avec tout ce qu'elles ont de superficiel et de rigoureux. Mme de Marsantes n'avait pas eu la force de regretter longtemps son père et sa mère, mais pour rien au monde elle n'eût porté de couleurs dans le mois qui suivait la mort d'un cousin.⁹⁰

Mais en insistant d'une telle façon sur le ritualisme des manières aristocratiques, Proust finit par donner une certaine vraisemblance à la thèse selon laquelle le monde aristocratique serait (comme l'Église) un lieu de préservation particulièrement efficace d'anciens usages du passé. C'est ce que semble trouver Marcel lorsqu'il est reçu pour la première fois chez le duc de Guermantes (bien que le duc de Guermantes soit loin d'être aussi *sclérosé* dans ses manières que son cousin le prince de Guermantes, lequel est comparé à un « gisant » du moyen âge, etc.) :

Le passé non seulement n'est pas si fugace, il reste sur place. [...] Le savant qui étudie dans une région lointaine la toponymie, les coutumes des habitants, pourra saisir encore 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. Il y en avait une aussi, bien moins antique, émanation de la vie de cour, sinon dans les manières souvent vulgaires de M. de Guermantes, du moins dans l'esprit qui les dirigeait.⁹¹

Parfois, c'est même plus directement la capacité de conserver certains usages *religieux* du passé que semble posséder le monde aristocratique :

Dans la chambre mortuaire d'un mort d'aujourd'hui, Mme de Guermantes n'eût pas fait remarquer, mais eût saisi immédiatement tous les manquements faits aux usages. Elle était choquée de voir, à un enterrement, des femmes mêlées aux

⁹⁰ G I, 547.

⁹¹ G II, 711.

hommes, alors qu'il y a une cérémonie particulière qui doit être célébrée pour les femmes. Quant au poêle dont Bloch eût cru sans doute que l'usage était réservé aux enterrements, à cause des cordons du poêle dont on parle dans les comptes rendus d'obsèques, M. de Guermantes pouvait se rappeler le temps où, encore enfant, il l'avait vu tenir au mariage de M. de Mailly-Nesle.⁹²

Les réunions chez la duchesse de Guermantes

Le ritualisme des manières des gens du monde, très figé et tout à fait généralisé, leur impose donc, par la force de l'éducation, un certain savoir-vivre inspiré de principes chrétiens. Il assure, d'autre part, la conservation de maints usages du passé, notamment dans le domaine religieux. Lorsque, en raison de ce ritualisme des manières, le narrateur compare les réunions mondaines chez la duchesse de Guermantes à des réunions liturgiques, il y a donc lieu de se demander si Proust, en reprenant la métaphore religieuse pour décrire ce groupe social, le fait bien uniquement comme mode de transposition original des groupes sociaux de Tarde — comme le suggère A. Henry, ainsi que nous le remarquons au début de ce chapitre — ou s'il n'entend pas signifier que, effectivement, ces réunions, malgré leur apparence toute mondaine, ont cependant, plus secrètement, ce qui mérite d'être appelé, au sens réel du terme (pas seulement par métaphore), une *dimension religieuse*. C'est ce qui ressort des descriptions de ces réunions, où les convives, rassemblés sans but utilitaire, prennent de ce fait une valeur curieusement emblématique, comme si, retrouvant alors la place à laquelle ils auraient eu droit à l'église de Combray, ils laissaient clairement apparaître, dans l'acte même d'assister à ces réunions, ce qui les caractérise le plus profondément : leur noblesse et leur rattachement immémorial au christianisme le plus ancien. Mais jetons d'abord un coup d'oeil sur ces descriptions de réunions mondaines, où les convives se retrouvent sans autre but apparent que celui de

⁹² G II, 839.

perpétuer leur culte social. Proust insiste sur le fait qu'ils s'y réunissent sans intention utilitaire ni attrait particulier :

Maints vieillards venaient recevoir chez la duchesse, en même temps que l'invariable boisson, un accueil souvent 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 avaient refusé [de splendides réceptions] néanmoins et étaient venus à tout hasard voir si Mme de Guermantes était chez elle. 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 de 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.⁹³

Il est intéressant de voir que pour Proust ce respect de règles particulières (consistant entre autres à aller de préférence chez certaines dames de rang éminent) définit la noblesse. Il paraît ainsi vouloir dire que ce respect de règles suivies pour elles-mêmes et indépendamment de toute autre raison - que cette forme de détachement de tout but, par conséquent, dans ce qui détermine les actions, c'est justement cela qui, par excellence, est noble.

Ce détachement, cet anti-utilitarisme correspondraient donc dans la vision de Proust à un trait fondamental du monde aristocratique. Or, par ailleurs, si l'on poursuit l'analyse dans son ensemble du passage sus mentionné, il y a lieu de remarquer que, se superposant à cette vision d'un groupe d'aristocrates saisis dans leur noblesse essentielle, une autre vision, non moins fondamentale, de ce qu'ils sont indépendamment de leurs contingences humaines, complète et peut-être explique cette première caractérisation par une seconde, plus métaphorique sans doute mais non moins expressive de leur être originel et profond, qui consiste à les qualifier de « chrétiens », non seulement de chrétiens d'ailleurs mais de « premiers chrétiens », comme si, en fait de « christianité », ils atteignaient à un degré d'authenticité particulièrement élevé. Mais lisons d'abord la page

⁹³ G II, 803-804.

suivante, qui précède immédiatement le passage sur les vieillards mal reçus chez la duchesse :

Je ne devais plus cesser par la suite d'être continuellement invité, fût-ce avec quelques personnes seulement, à ces repas dont je m'étais autrefois figuré les convives comme les Apôtres de la Sainte-Chapelle. Ils se réunissaient là en effet, comme les premiers chrétiens, non pour partager seulement une nourriture matérielle, d'ailleurs exquise, mais dans une sorte de Cène sociale ; [...] tout en buvant un des yquemmes que recelaient les caves des Guermentes, je savourais des ortolans accommodés selon les différentes recettes que le duc élaborait et modifiait prudemment. Cependant, pour qui s'était déjà assis plus d'une fois à la table mystique, la manducation de ces derniers n'était pas indispensable. De vieux amis de M. et de Mme de Guermentes [...] 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 Guermentes, dans ces après-dîners au jardin, que l'orangeade. Elle avait quelque chose de rituel.⁹⁴

Les convives de Mme de Guermentes se réunissent « comme les premiers chrétiens » ou « comme les Apôtres de la Sainte-Chapelle ». Simple comparaison, pensera-t-on, qui permet de souligner avec un certain humour le caractère rituel de ces réunions, peut-être même pour exprimer, par la mise en rapport de deux choses si différentes, que malgré leur caractère rituel, ces réunions n'ont précisément rien de sacré et sont entièrement dénuées de transcendance⁹⁵ ? Il n'en est cependant pas tout à fait ainsi (il se passe d'ailleurs quelque chose de précis à ces réunions : une « communion sociale » a effectivement lieu). Cette comparaison est plus significative qu'elle n'y paraît à première vue, car cette association des Guermentes à l'Église, qui est constante, est explicitement soulignée dans plusieurs passages clés de la *Recherche* (et aussi parce qu'il n'y a jamais véritablement de « pure comparaison » chez Proust). La toute fin de la *Recherche*, en particulier, réévoque discrètement cette image d'un *Apôtre de la Sainte-Chapelle* à propos du duc de Guermentes grâce à l'utilisation du mot « échasses » :

⁹⁴ G II, 802.

⁹⁵ Comme paraît le signifier un peu plus loin l'application du mot « espèce » à de simples jus de fruits : « Sous ces modestes espèces, la communion sociale n'en avait pas moins lieu » (G II, 803)

Le duc de Guermantes [...] avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques sur lesquels il n'y a de solide que leur croix métallique et vers lesquels s'empressent des jeunes séminaristes gaillards, et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient⁹⁶.

Comme on le sait, les échasses ne sont pas seulement ces longs bâtons garnis d'un étrier servant à marcher à une certaine hauteur au-dessus du sol ; ce sont également les piliers servant à soutenir les statues de saints et d'apôtres des cathédrales gothiques. Par conséquent, en cette dernière page de la *Recherche*, le duc de Guermantes est implicitement comparé à l'une de ces statues sculptées dans le mur d'une cathédrale et qui, lorsqu'elle fait partie d'une colonne, contribue d'ailleurs à soutenir l'édifice.⁹⁷ Il n'est plus simplement l'une de ces figures translucides et fragiles de vitrail qui, à travers le personnage de Geneviève de Brabant, exprimait les traits d'une aïeule de la duchesse de Guermantes dans l'église de Combray (personnage que, dans son imagination, le petit Marcel associait à la duchesse de Guermantes actuelle dans *Du côté de chez Swann*) ; il est, lui, duc de Guermantes actuel, devenu dans la vision du narrateur l'un des piliers du temple, intégré à l'ossature non plus d'une petite église de province, mais d'une « grande cathédrale » comme s'il avait grandi avec elle à travers ce long temps de l'histoire chrétienne et qu'à la longue durée de sa vie s'ajoutait celle de sa lignée, effectivement assez ancienne pour pouvoir entrer en comparaison avec la durée d'existence d'une cathédrale.

Donc, pour retourner à l'image des convives de Mme de Guermantes comparés aux Apôtres de la Sainte-Chapelle,⁹⁸ on peut comprendre que Proust, dans cette

⁹⁶ TR, 624-625.

⁹⁷ Comme le Christ du porche occidental de la cathédrale d'Amiens, ce « beau Dieu » dont parle Ruskin dans *La Bible d'Amiens*, qui sert littéralement de pierre angulaire à l'édifice. (*Pastiches et mélanges*, p. 122)

⁹⁸ Peut-être comme pour dire, par ailleurs, que cette assemblée ne représente pas, comme ce serait le cas à propos des Verdurin par exemple, une « petite chapelle » quelconque, mais bien *la* chapelle par excellence, la seule qui mérite d'être appelée « Sainte ».

description du caractère rituel des réunions chez la duchesse de Guermantes, exprime implicitement l'idée que cet aspect rituel du comportement de cette société d'aristocrates recèle une force et une grandeur sacrées : une force de continuité avec un passé très ancien qui, à travers la répétition des gestes, permet en effet d'établir une continuité entre des époques éloignées, de même que, par la célébration ininterrompue de la messe et les lignées de prêtres ordonnés, le rituel catholique établit une continuité entre la célébration actuelle de la messe et la première Cène. Plus précisément, cette description, en filigrane, exprime l'idée que les convives de Mme de Guermantes conservent rituellement des liens avec un passé chrétien primitif.

Conclusion

Par cette mise en parallèle des groupes sociaux de la *Recherche*, en particulier du milieu des Guermantes et de celui des Verdurin, on prend conscience de tout ce que les Guermantes ne sont pas, de tout ce qu'ils refusent d'être. Il devient alors plus clair que le côté de Guermantes, opposé à celui de *Méséglise* où habite Swann, est bien celui de l'Église. Et plus positivement, comme on vient de le voir, l'éducation « évangélique » et ritualiste des Guermantes, ainsi que leur propre origine et ancienneté, les rattachent solidement et concrètement à un très ancien passé chrétien.

Il semble donc bien que les thèmes de la *religion* et de l'*aristocratie* soient étroitement reliés. Mais cette remarque tire surtout son intérêt de ce que le récit de la *Recherche* laisse apparaître comme rapports entre le monde aristocratique et Marcel dans le long cheminement de celui-ci vers sa vocation d'artiste. Comme il apparaît en cela que le thème de l'art est également relié à ceux dont il vient d'être question dans ce chapitre, la question se pose de savoir s'il n'y aurait pas quelque chose à la fois de religieux et d'aristocratique dans la conception de l'art et l'art même de Proust?

Pour saisir cette dimension du récit, nous verrons que, d'une part, l'art même de Proust présente effectivement un aspect religieux, de plusieurs points de vue, notamment

dans un sens biblique et évangélique, et que, d'autre part, au cours du fil du récit de la *Recherche*, les Guermantes et leur milieu, par ce qu'ils sont et par leur art de vivre, influent en effet directement et indirectement sur la vision artistique, la conception de l'art et la vocation d'écrivain de Marcel.

Chapitre 2

Art et religion

Rappelons que notre hypothèse initiale consiste à affirmer l'existence d'une forte association entre trois thèmes de la *Recherche* : art, religion et aristocratie, association assez étroite pour que l'un quelconque de ces termes fasse implicitement allusion aux deux autres, l'ensemble des trois constituant ainsi un complexe thématique unifié.

On a vu au chapitre précédent qu'il existait une relation d'implication entre aristocratie et religion, et que les aristocrates de la *Recherche* manifestent d'autant plus de *noblesse* que leur comportement témoigne de liens avec le christianisme ancien au sein duquel leur lignée a pris naissance et sur lequel elle s'est toujours appuyé. Dans leur cas, inversement, le thème de la religion implique donc également celui de noblesse, ce qui détermine chez eux une sorte de consubstantialité des caractères *religieux* et *noble*.

La suite de notre enquête, qui porte dans ce chapitre sur les thèmes de l'art et de la religion, consiste plus précisément à vérifier si le thème de l'*art*, dans le cadre de la *Recherche*, implique bien celui de *religion*. C'est ce que l'on cherchera cette fois à mettre en évidence en montrant que l'art ou la conception de l'art de Proust, dans la *Recherche*, présente une connotation religieuse selon trois points de vue différents correspondant aux trois parties de ce chapitre. La première cherche à montrer que l'oeuvre de Proust est innervée de références bibliques, ce qui implique que l'art même de Proust puise à une source religieuse. La deuxième vise à établir que la conception proustienne de la réalité et, en particulier, sa perception du temps, peut, en un certain sens, être considéré comme « chrétienne », ce qui détermine également un rapprochement entre art et religion, car c'est le travail de l'artiste qui donne à sentir cette réalité et ce temps « chrétiens ». La troisième partie établit un rapprochement plus radical encore entre les thèmes de l'art et de la religion dans la *Recherche* en tant qu'elle montre que, dans l'oeuvre proustienne, l'un et l'autre trouvent leur origine en un même lieu.

1 Influences bibliques dans l'oeuvre de Proust

À première vue, la *Recherche* n'entretient pas de liens très étroits avec la Bible ; pourtant Albert Míngelgrün, en étudiant systématiquement la question⁹⁹, a nettement démontré le contraire. Les résultats de son analyse jouant un rôle essentiel dans notre propre démonstration, il convient d'abord de les exposer.

Míngelgrün juge d'abord utile, en guise de justification de son projet de recherche, de rappeler, d'une part, la double origine religieuse de Proust (catholique par son père, juive par sa mère) qui n'a pu que favoriser chez lui l'accès au texte biblique, car l'un et l'autre de ses parents étaient attachés à leurs convictions religieuses, et, d'autre part, l'influence de Ruskin, qui contribue à « meubler » son appartenance à cette tradition. Míngelgrün montre que cette influence s'est exercée d'abord diffusément, par la lecture (presque en totalité) de l'oeuvre considérable de Ruskin, oeuvre remplie de citations bibliques auxquelles Proust a prêté une attention particulière ; ensuite par la traduction de deux ouvrages de Ruskin à laquelle Proust a consacré plusieurs années de recherche, en consultant directement le texte de la Bible pour toutes les citations et allusions bibliques.¹⁰⁰

La marque de la Bible sur la *Recherche* est repérable à deux niveaux, que distingue Míngelgrün, le deuxième révélant une influence plus profonde que le premier, lequel correspond à un niveau d'allusions bibliques relativement banal chez un écrivain français :

- a) Le texte de Proust est enrichi et éclairé par des références et des caractéristiques bibliques qui servent d'ornements et structurent ce texte à un niveau restreint (celui d'une phrase ou d'un paragraphe) ;
- b) Qui plus est, le texte biblique, sur une plus grande échelle, « scande ou organise des parties essentielles [du roman de Proust] et leur donne sens »¹⁰¹

⁹⁹ A. Míngelgrün, *op. cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

(au niveau, dans ce deuxième cas, d'épisodes entiers du roman, sinon même d'un livre entier ou de l'ensemble de l'oeuvre).

Examinons d'abord, avec cet auteur, l'enrichissement stylistique et structural du texte proustien, à l'aide de la Bible, sur une échelle restreinte. Mingelgrün se contente ici¹⁰² d'énumérer les objets et coutumes bibliques auxquels Proust fait allusion dans la *Recherche* et qui en émaillent le texte. Leur relative abondance est déjà indicative d'une certaine imprégnation biblique. Le critique relève l'utilisation du mot « tabernacle », dans plusieurs contextes différents, de l'expression « Saint des Saints » ou « Lois et prophètes », une allusion au rituel de deuil hébraïque traditionnel, à la colonne lumineuse qui guidait les Hébreux dans le désert, au jeûne juif rituel, aux Philistins, aux « Meschorès » (serviteurs de Dieu), à la description de la fin du monde de l'Apocalypse (où les étoiles se détachent du ciel), aux figures des prophètes et des faux prophètes bibliques, à la « simplicité de l'Évangile », etc.

Plusieurs personnages et épisodes bibliques se retrouvent dans la *Recherche* : Joseph et Pharaon, Moïse, le passage de la Mer Rouge, Jean-Baptiste, le Christ, et un certain nombre de citations évangéliques directes.¹⁰³

Mingelgrün analyse également plusieurs sections du roman dans lesquelles Proust pastiche le style caractérisant un passage ou un autre de la Bible.¹⁰⁴ Il montre par exemple comment Proust, dans une tirade de Legrandin, concentre dans son discours « le reniement de Pierre, les objurgations de Paul et les anathèmes, redoublés phoniquement, de Jérémie et d'Ézéchiél », le tout se « ferm[ant] sur une recommandation évangélique pacifiante et rédemptrice »¹⁰⁵. Pour chacun de ces éléments, est cité avec précision le

¹⁰² *Ibid.*, p. 26-33.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33-39.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 39-45.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

passage de la Bible concerné. De même, des citations de la Bible, transformées et accompagnées d'éléments nouveaux, se retrouvent dans le langage de Charlus.¹⁰⁶

Mingelgrün remarque par ailleurs que la syntaxe même de Proust témoigne d'une influence biblique, des tournures hébraïques figurant parfois dans son emploi du génitif¹⁰⁷ ou dans ses parallèles synonymes, antithétiques et synthétiques¹⁰⁸.

Le critique constate cependant que, bien souvent, une allusion biblique, lorsqu'elle figure dans le roman de Proust, tend à jouer un rôle important sur la matière du texte, à diffuser sa richesse sémantique sur le paragraphe et le passage où elle apparaît, même à moduler ou à structurer la signification du passage en question. Il fournit à cet égard plusieurs exemples pour lesquels il signale pertinemment ces caractéristiques. L'élément biblique, dans les exemples minutieusement analysés qu'il indique, est tantôt en position médiane, tantôt en position finale.

Or ce phénomène se manifeste également dans l'oeuvre de Proust à une échelle plus vaste : certains éléments, certaines allusions bibliques, disséminés dans le texte de la *Recherche*, lui imposent une scansion sur l'ensemble d'un chapitre, d'un livre ou de l'oeuvre entière, scansion qui, malgré la relative discrétion des moyens utilisés, est loin d'être indifférente sur le plan de la signification de l'oeuvre. Comme l'exprime Mingelgrün dans une formule saisissante et profonde : « dans la *Recherche*, la banalité apparente fait sans cesse côtoyer le mythe. »¹⁰⁹ La scansion du texte de Proust par ces éléments bibliques essentiels et savamment dosés dessine discrètement les contours d'une autre structure, d'une autre signification derrière le récit des vicissitudes et des contingences de la vie du héros. Elle inscrit par là discrètement (mais avec précision et cohérence) ce récit sur fond

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 80.

de mythes bibliques. Ces derniers sont ainsi à demi apparents dans le texte de Proust et forment une sorte de filigrane ; il suffit que le lecteur, s'il a des yeux pour voir (pour reprendre une expression évangélique, fréquente dans la bouche de Charlus), regarde dans la bonne direction, autrement dit, qu'il utilise le bon code de lecture. Mais, s'il sait apercevoir cette clé d'interprétation biblique, il se produira pour lui (pour user d'une métaphore proustienne) un phénomène de sursaturation faisant apparaître devant ses yeux, comme en une cristallisation, le mythe biblique concerné dans toute sa splendeur. C'est ainsi que, par exemple, le récit de la passion du narrateur pour Albertine se superpose à celui, subtilement suggéré, de la Passion du Christ. Tout y est : le chant du coq, d'autant plus évocateur du reniement de Pierre que le texte de la *Recherche* y fait, ailleurs, clairement allusion à deux reprises ; l'annonce prochaine, implacablement inscrite dans le cours des événements, d'une agonie et d'une mort ; la couronne d'épines ; la montée au Calvaire ; l'érection de la Croix ; le coup de lance au flanc du Christ.¹¹⁰

D'autres épisodes et personnages bibliques organisent de la même façon certaines parties essentielles de la *Recherche* : la Création du monde à partir du Chaos primordial, Adam et Ève et le péché originel, Sodome et Gomorrhe, etc.¹¹¹ De ces éléments bibliques dépendent ainsi :

l'articulation et l'agencement de pans et de séries romanesques [...] importants. [Ils sont] promus au rang « d'informants » textuels [et] fonctionn[ent] à un certain niveau de [l]a « production » [du texte]. À ce stade, l'image n'est plus seulement un intermédiaire, un moyen d'illumination du texte, elle participe de sa substance même, créée pour ainsi dire avec lui, « poétique » au sens profond du terme, finalement génésiaque et étendant parfois très loin le pouvoir structurant que lui a dévolu la conscience esthétique de l'écrivain.¹¹²

Mingelgrün, en fin d'ouvrage, ne manque pas de rappeler que le phénomène littéraire auquel il s'est intéressé correspond à celui que Kristeva a nommé « intertextualité », mais il effleure à peine cet ordre de considérations plus « techniques » et « générales ». Il cite

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 79-82.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 113-163.

¹¹² *Ibid.*, p. 164.

pourtant un paragraphe utile et fondamental de Kristeva à cet égard, que nous citerons à sa suite, car il nous permettra de prolonger ses réflexions dans une direction nous intéressant plus particulièrement :

Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s) [...] Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes : toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture).¹¹³

On voit qu'en multipliant de manière importante les références poétiques à la Bible, Proust établit dans son oeuvre, selon l'indication de Kristeva, un rapport dialogique avec le texte sacré. Or ce type d'activité correspond à une caractéristique (et à un devoir) typiquement rabbinique. N'y a-t-il pas lieu, dès lors, de discerner chez Proust, lui qui, comme on le verra, compare volontiers l'écrivain à un docteur de l'Église, une aspiration inconsciente à inscrire son oeuvre dans le corpus des commentateurs de la Bible, autrement dit de concilier son travail de création littéraire avec l'activité coutumière d'un rabbin? Plusieurs critiques ont effectivement repéré chez Proust une « inspiration sémitique »¹¹⁴. Míngelgrün, à ce sujet, cite une remarque particulièrement éclairante de Denis Saurat sur l'influence du *Zohar* sur l'oeuvre de Proust :

Qui ne voit que ce style a été inventé, vers l'ère chrétienne, par les Juifs de Babylone et de Jérusalem, pour commenter les livres sacrés. [...] Or, ce n'est pas seulement la *démarche*, mais aussi l'*éttoffe* de la pensée, le *sujet* de la pensée [...] qui est identique. La moitié du *Zohar* est consacré à des histoires d'âmes qui se réfugient en d'autres âmes, en particulier chez les âmes de leurs mères ; et les âmes qui sont à la fois mâles et femelles ou qui semblent être mâles quand elles sont femelles, et inversement, y sont analysées par centaines de pages. Si Proust a osé jeter l'inversion sur le marché littéraire, c'est que la spéculation de sa race au cours

¹¹³ *Ibid.*, p. 165. Cette citation de J. Kristeva est tirée de « Le texte comme écriture-lecture » in *Pour une sémiologie des paragrammes. Séméiotikê – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 181-182.

¹¹⁴ Míngelgrün, *op. cit.*, p. 7.

de deux millénaires l'y avait préparé. La littérature rabbinique est la seule qui ait abordé de front ces sujets de changements de sexes des âmes.¹¹⁵

On s'aperçoit du moins que, dans la *Recherche*, le thème de l'art (tout spécialement de l'art littéraire) rejoint bien, lorsqu'on analyse les choses de ce point de vue, celui de la religion.

La suite de ce chapitre, en soulignant la présence d'autres caractéristiques de la *Recherche* propres à déterminer ce rapprochement thématique, donnera lieu de comprendre pourquoi ce rapprochement est à vrai dire nécessaire et inévitable à l'économie de l'oeuvre. Proust, en effet, établit dans son oeuvre des liens fondamentaux entre le sens profond de l'art et celui de la religion.

2 Conception « chrétienne » de la réalité

Pour faire ressortir dans ses grandes lignes comment, cette fois, la *conception* proustienne de la réalité et de l'art détermine un rapprochement thématique entre art et religion, rappelons d'abord quelques particularités « doctrinales » de la *Recherche* telles qu'on les trouve exprimées dans les ouvrages consacrés à la conception proustienne de la réalité.¹¹⁶

Chez Proust, l'art (et plus particulièrement la littérature) a une fonction cognitive et une portée philosophique. Le roman, en effet, apporte une connaissance de l'*esprit* et de l'*âme*, qui est connaissance de soi-même. Seule cette forme de connaissance intérieure, à laquelle l'artiste atteint par la création, est valorisée dans la *Recherche* : cette connaissance seule est *réelle* (ce qui est à comprendre dans un sens ontologique fort) et

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 8. Cette citation de Denis Saurat est tirée de « Le judaïsme de Proust », *Les Marges*, 15 octobre 1925, p. 84 et 86.

¹¹⁶ Cf. par exemple A. de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, Librairie José Corti, Paris, 1978.

seul le travail de création, qui donne accès à ce niveau de connaissance, représente une activité heureuse. On entrevoit déjà qu'il existe quelque chose d'assez mystique dans cette aspiration à une forme de connaissance supérieure, par rapport à laquelle les formes plus communes, dont la plupart des hommes se contentent pourtant, paraissent insuffisantes. Ce caractère mystique s'accroît lorsqu'on s'aperçoit que, pour le narrateur de la *Recherche*, ce sont les rêves qui, paradoxalement, possèdent le degré de réalité le plus élevé. C'est à travers les rêves – et la foi qu'on leur accorde – que l'on parvient à une saisie en profondeur des choses, laquelle tient à une prise de conscience à la fois du caractère illusoire des choses et de la vérité subjective de l'illusion qu'elles représentent. Le roman qui, par sa nature, est analogue à l'esprit, est le moyen d'accès par excellence à cette forme de connaissance, située à la charnière de la matière et de l'esprit, car la connaissance en question est non pas celle d'un monde des Idées, entièrement séparé de toute réalité contingente, mais de l'incarnation de l'esprit dans le monde. L'aspiration mystique à la Vérité que relate la *Recherche* revêt par suite la forme d'une Passion christique.

Analysons d'abord avec plus de précision comment se manifeste pour le narrateur sa soif d'une vérité supraterrrestre et comment elle lui impose de traverser les affres d'une telle Passion.

Rôle mystique de l'art

Devant les illusions de l'être, Marcel attend de l'art une qualité métaphysique différente, un niveau d'être plus élevé, l'accès à un monde d'une solidité éprouvée, à la façon de ce monde des Idées éternelles et immuables de Platon, qui s'oppose à la contingence du Devenir, ou de l'être en soi kantien s'opposant au monde phénoménal. Parfois, il a l'intuition momentanée d'une telle réalité de l'art qui, alors, suffirait à justifier sa vie. C'est ce qu'il éprouve par exemple en écoutant le Septuor de Vinteuil, lors de la soirée organisée chez Mme Verdurin par le baron de Charlus :

Il me semblait, quand je m'abandonnais à cette hypothèse où l'art serait réel, que c'était même plus que la simple joie nerveuse d'un beau temps ou d'une nuit d'opium que la musique peut rendre, mais une ivresse plus réelle, plus féconde, du moins à ce que je pressentais. Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens.¹¹⁷

Le narrateur va donc jusqu'à affirmer non seulement que l'art permet d'accéder à une forme de connaissance supérieure, mais, qui plus est, à une sorte de connaissance absolue, ce qui correspond à vrai dire à une position mystique. On s'est beaucoup demandé à quelle tradition philosophique se rattachait ce point de vue particulier. Il rappelle la pensée de Platon et des platoniciens (qui privilégient cependant d'autres voies d'accès à cette connaissance absolue) ; il diffère en revanche de celui de Kant, pour qui il n'existe aucun moyen d'accès direct à la réalité *en soi* (d'où il découle que la raison humaine est inapte à résoudre les problèmes de métaphysique) ; mais il est très proche en revanche de celui de Schopenhauer, pour qui l'art permet effectivement d'accéder au *noumène*, réalité que, dans la doctrine de ce philosophe, il importe de chercher non pas du côté des phénomènes, mais à l'intérieur de son propre esprit. Ce mouvement par lequel le narrateur, déçu et désillusionné par le monde extérieur, tourne son regard vers son propre esprit, n'est pas, lui non plus, sans rappeler le doute méthodique cartésien, au terme duquel seul le fait même de penser semble pouvoir résister à une entreprise de doute systématique par suite de la contradiction découlant du fait que la pensée se prend à douter d'elle-même au sein même de son activité doutante. Comme chez Descartes, la réalité la plus solide que découvre le narrateur est, à première vue, la plus abstraite et la moins concrète qui soit. C'est que, par ce retournement proustien, ce sont les rêves qui deviennent réels.

La réalité véritable est celle des rêves et de la foi

¹¹⁷ P, 876.

La conséquence de ce renversement, c'est que la foi et les croyances, si décriées par la pensée positiviste, retrouvent chez Proust, en même temps qu'une certaine réalité, une valeur constructive. Le narrateur constate que, sans croyance, hélas! la réalité paraît bien morne et désolante.¹¹⁸ Sans la foi, le divin, qui réside en nous, quitte la nature ; et cette nature ne conserve alors plus rien de mythologique, de poétique et de merveilleux :

de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, comme un bois, et poussant des cris aigus se posaient l'un après l'autre sur les grands chênes qui sous leur couronne druidique et avec une majesté dodonéenne semblaient proclamer le vide inhumain de la forêt désaffectée.¹¹⁹

Elle n'est plus que la nature matérielle, et, en tant que telle, dégagée de tout sentiment, puisque les sentiments émanent du sujet. Or, la beauté d'un paysage, en particulier, doit correspondre à un plaisir ressenti : « peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti? »¹²⁰ Étant donné que ce plaisir est ressenti comme l'une des composantes proprement personnelles d'une vision, il est tout naturel qu'il ait partie liée avec toute cette autre partie d'une vision personnelle qui serait aussi systématiquement exclue d'une vision positiviste des choses, et qui correspond à un monde de croyances et de mythologie dont il est, en revanche, indispensable de faire part dans le compte rendu suggestif d'une vision *heureuse*.

C'est notamment parce qu'il se coupe de cette part de vision irréductiblement individuelle que Marcel, fort longtemps, n'ayant pas accès ou n'ayant pas clairement conscience de cette possibilité d'accès à une vision heureuse, ne comprend pas ce que peuvent être les « joies de l'esprit » dont lui avait parlé Bergotte : c'est qu'il confond l'esprit avec cette intelligence positiviste tant vantée faite de *clairvoyance* et de *justesse de raisonnement*, mais coupée, castrée de toute fantaisie, de tout rêve, de tout plaisir de

¹¹⁸ CS, 417.

¹¹⁹ CS, 419.

¹²⁰ TR, 434.

l'imagination et de tout le plaisir d'exister, soi, dans la totalité et la riche étendue de sa propre vie :

Quant aux "joies de l'intelligence", songe-t-il tristement, pouvais-je appeler ainsi ces froides constatations que mon oeil clairvoyant ou mon raisonnement juste relevaient sans aucun plaisir et qui restaient infécondes?¹²¹

En se coupant ainsi du rêve, Marcel fait évidemment obstacle à la possibilité d'écrire un roman qui, d'une part, en tant qu'oeuvre d'art, devrait pouvoir exprimer ce qu'il y a de plus essentiellement individuel chez lui et qui, d'autre part, devrait être lui-même d'une nature analogue au rêve (« Presque tous [les rêves] répondent aux questions que nous nous posons par des affirmations complexes, mises en scène à plusieurs personnages, mais qui n'ont pas de lendemain »¹²²). Le roman, comme le rêve, invente des « situations » et « met en scène » des personnages (la différence entre l'un et l'autre étant que, plus complexe et élaboré, le roman serait d'une plus grande portée, semble suggérer Proust).

Le roman assure la possession des réalités vraies

Le roman qui, comme le rêve, associe librement ses objets, selon l'imagination du romancier, manifeste ainsi une certaine autonomie par rapport à la matière, ce qui est le secret de sa supériorité. C'est que, pour Proust, le monde de l'esprit est non seulement celui qui conduit à la véritable possession des choses, mais celui des « réalités » les plus hautes, celles dont le *degré de réalité* est le plus élevé. Ce sont les réalités les plus détachées de la matière, les plus purement spirituelles qui, pour Marcel, offrent ces qualités, et c'est lorsqu'il entrevoit que l'art peut être une voie d'accès à de telles réalités qu'il lui apparaît sous son jour le plus enthousiasmant, à l'occasion de l'audition de la sonate de Vinteuil par exemple, car, corrélativement à ces réalités plus pures, Marcel sent la possibilité d'accéder à une joie et à tout un monde de sentiments eux aussi plus purs. La claire prise de conscience par le narrateur de la réalité et de la supériorité de ces joies de

¹²¹ TR, 444.

¹²² AD, 171.

l'esprit jouera un rôle clé dans l'apparition de sa vocation d'écrivain, au contraire d'un Charlus ou d'un Swann qui, malgré de remarquables dispositions, ont fini par se laisser engluier dans la « pure matière »¹²³, comme l'indiquent plus d'une scène. Ce monde de l'esprit, du grand art, est celui du salut.

Art et religion : point de vue chrétien sur la matière et l'esprit

Bien que le monde de l'esprit et du grand art, dans le système de Proust, offre une voie de salut, cet ordre de l'esprit, pour nuancer les choses, n'est jamais totalement séparé de la matière, du monde où l'on vit : il le rencontre, le *croise* sans cesse, en exprimant un autre axe, sans pourtant abolir celui qui prévalait, qui est le plan de la vie de tous les jours. C'est peut-être en cela que Proust est le plus typiquement chrétien. Cette rencontre de deux axes, où un axe vertical vient interrompre et « convertir » une force horizontale pour provoquer l'ascension de l'ensemble (peut-être même vaudrait-il mieux parler d'« Assomption » puisque ce mouvement d'ascension symbolise l'accès à une transcendance), c'est ce qui particularise le style de Bergotte, mais aussi bien, pour Proust, le grand art en général :

Mais le génie, même le grand talent, vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer. Pour faire chauffer un liquide avec une lampe électrique, il ne s'agit pas d'avoir la plus forte lampe possible, mais une dont le courant puisse cesser d'éclairer, être dérivé et donner, au lieu de lumière, de la chaleur. Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale.¹²⁴

Et chez Proust, de la même façon, ce mouvement de « conversion » se manifeste à tout moment, expression, comme dans les « Béatitudes », d'une vision transformatrice et consolante qui intervertit les facteurs et permute les pôles. Il y a, chez Proust, une

¹²³ TR 417.

¹²⁴ JF, 544-545.

consolation de la littérature, et son style même exprime cette vision consolante par la production, brusquement dressée à la verticale, d'une beauté d'art qui, en interférant à tout instant avec le récit, en faisant sans cesse dévier vers le haut et en sublimant la plate uniformité d'une existence morne et contingente, s'apparente à l'empreinte textuelle indéfiniment répétée d'une *croix*. Claude-Edmonde Magny, pour rendre compte de cette impression, parle de variations dans la perception de la durée. Dans son *Histoire du roman français depuis 1918*¹²⁵, elle indique d'abord (pour situer son point de vue) que l'on peut « présenter *À la Recherche du Temps perdu* comme le récit d'une ascension mystique [...], celui du voyage de l'âme qui fait son salut et finit par conquérir l'éternité, à travers des avatars nombreux, grâce à l'Instant »¹²⁶, ajoutant que « l'économie de l'oeuvre, la distribution et l'éclairement des épisodes [donc sa structure dans son étendue] sont strictement régis par sa signification métaphysique »¹²⁷, laquelle est explicitement formulée vers la fin de l'oeuvre. Mais, ajoute-t-elle – et c'est ici qu'elle rejoint notre réflexion – « cette signification métaphysique est de plus implicitement contenue dans tout fragment de la *Recherche*, microcosme qui reflète l'ensemble comme la monade leibnizienne exprime l'univers. L'expérience que cherche Proust est atteinte par lui à chacune de ses phrases ; elle peut être partagée même par ceux qui n'ont pas le loisir d'aller jusqu'au bout, à l'endroit où l'on retrouve le temps ; elle est consubstantielle à l'oeuvre. »¹²⁸ En ce qui concerne d'autre part le côté plus spécialement *chrétien* d'un tel rapport à la durée (et, de notre part, du symbolisme de la *croix* pour le représenter), voici comment s'exprime sur la question un théologien catholique dont les propos paraissent confirmer notre intuition de l'un des sens possibles de ce symbolisme et, par suite, ce que nous considérons comme le caractère « chrétien » du style de Proust et de la perception du

¹²⁵ C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, Paris, 1950.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 171.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 174.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 174.

temps qu'il induit : Hans Urs von Balthasar¹²⁹, pour distinguer le christianisme du paganisme et du judaïsme, rappelle que le salut est conçu dans le judaïsme comme un but (mal défini, mais historiquement atteignable, donc *dans* le monde) : « la compréhension de soi vétéro-testamentaire se conçoit et s'explicite comme un cheminement historique incompréhensible, qui se distingue des cheminements des autres peuples et se dirige vers un but temporel encore plus incompréhensible. »¹³⁰ Or, l'axe linéaire de ce cheminement est coupé par le moment (vertical) de la manifestation de Dieu dans le monde : « Israël et la chrétienté forment, au sein de l'histoire du monde, une figure unique nettement dessinée, dont le point culminant est l'Homme-Dieu, de même qu'il est le point culminant entre les deux larrons qui, tous deux touchés par ses bras étendus, lui rendent témoignage et forment avec lui une trinité de croix. »¹³¹ Autrement dit, le *moment* historiquement limité de la révélation du Christ donne son sens à la *durée* du messianisme juif, mais il modifie qualitativement cette durée, car, bien que le Christ ne doive revenir qu'à « la fin des temps », il reste, en un certain sens, présent dans le monde et sa figure peut s'y manifester à tout moment *avant* cette fin des temps, donc comme s'il existait une possibilité permanente d'abolition de cette durée et d'accession instantanée à une autre dimension. Pour en revenir à Proust, il nous semble important d'insister sur le fait que le *salut* tel qu'il l'envisage n'est pas une accession pure à l'esprit. Il se trouve à la coïncidence de ces deux axes matériel et spirituel. C'est une rencontre avec un divin incarné, ce qui n'est pas sans conséquence sur le plan de l'art. Proust ne croit pas à l'art pour l'art, qu'il critique dans la *Recherche* à travers le personnage de Bloch. L'art ne repose pas sur un ensemble de principes formulés *a priori* ; l'écrivain, être incarné, doit donc passer beaucoup de temps à découvrir ses possibilités d'expression dans le monde. Une autre façon d'énoncer ce

¹²⁹ Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, Les aspects esthétiques de la révélation, I, Aubier, 1965.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 531.

¹³¹ *Ibid.*, p. 558.

principe consisterait à dire que, pour Proust, l'abstrait doit rencontrer le concret, l'écrivain qui ne le respecterait pas risquant de se transformer en coquille vide, en simple machine à paroles, comme Norpois (du moins un certain Norpois, car, en de certaines occasions, il sait juger avec exactitude du poids d'une parole) :

Les maximes de [l]a sagesse politique [de Norpois] ne s'appliquant [peut-être] qu'à des questions de forme, de procédé, d'opportunité, elles étaient aussi impuissantes à résoudre les questions de fond qu'en philosophie la pure logique l'est à trancher les questions d'existence.¹³²

C'est probablement ce qui explique la forme particulière de l'expérience mystique du narrateur : expérience sensorielle, éminemment concrète, mais à travers laquelle il accède au monde céleste d'une réalité idéale (au sens platonicien) qui, par choc en retour, donne cependant plus de réalité à la chose ainsi appréhendée parce qu'elle ne l'est plus dans une perspective purement utilitaire et humaine, mais dans sa réalité essentielle :

Qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, *réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits*, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée.¹³³

Le type d'expérience mystique que privilégie Proust ne consiste donc pas, malgré l'affirmation répétée selon laquelle la réalité seule digne d'intérêt est d'ordre spirituel, en une négation pure et simple du monde phénoménal, en une recherche purement intériorisée de l'*en-soi* telle que chercherait par exemple à l'appréhender une discipline comme le yoga¹³⁴ : en cela, on peut considérer qu'il diffère de cette forme de mysticisme

¹³² G I, 538.

¹³³ TR, 451 ; nous soulignons.

¹³⁴ Cf. par exemple Mircea Eliade, *Techniques du yoga*, Gallimard, 1959 : « [D'après une définition du yoga applicable] au yoga de la *Bhagavad Gita* ou d'autres traditions mystiques, [...] le but que pours[uit] cette technique d'ascèse et de contemplation [consiste à] obtenir l'union mystique des "âmes" humaine et divine ». Il ajoute que « même dans [cette] acception "mystique", c'est-à-dire en tant que signifiant l'*union*, le *yoga* implique le "détachement" préalable de la matière, l'émancipation par rapport au "monde" » (p. 16).

oriental (avec lequel Barbara Bucknall établit pourtant des rapprochements¹³⁵). Le mysticisme de Proust représente une conciliation du matériel et du spirituel qui, pour celui qui éprouve une telle expérience, transforme ses rapports avec le monde au lieu de n'être qu'une occasion de fuite temporaire du monde. C'est sans doute aussi pourquoi, à en juger par les allusions à ce sujet traversant la *Recherche*, Proust condamne l'usage de l'alcool par exemple comme mode d'accès à une réalité autre :

l'ivresse réalise pour quelques heures l'idéalisme subjectif, le phénoménisme pur ;
tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime
nous-même.¹³⁶

L'ambition de Proust est en fait de concilier idéalisme subjectif et matérialisme.¹³⁷

Soumission à cette vérité : passion christique

Mais l'accès à la vérité, la soumission à la vérité est une tâche difficile et une forme d'ascétisme. C'est une position douloureuse, peut-être à cause de son caractère relativement passif, fait d'attente et d'espoir souvent déçus, celui qui cherche étant réduit à espérer que la nature parle et se révèle. C'est peut-être ce qui explique que les expressions faisant référence au caractère sacré de la vérité recherchée abondent lorsqu'un personnage de la *Recherche* entre dans cet état particulier d'attente de quelque chose de plus, de la part de la réalité, que ce qu'elle nous laisse d'ordinaire remâcher. C'est ainsi que Swann, à l'affût d'une révélation d'Odette, est implicitement comparé à un grand prêtre devant le Saint des saints :

¹³⁵ Cf. le chapitre 8, « Mysticism », de B. Bucknall, *op. cit.*

¹³⁶ JF, 173.

¹³⁷ C'est ce qu'il énonce indirectement dans ce passage : « Si bien que cette longue plainte de l'âme qui croit vivre enfermée en elle-même n'est un monologue qu'en apparence, puisque les échos de la réalité la font dévier, et que telle vie est comme un essai de psychologie subjective spontanément poursuivi, mais qui fournit à quelque distance son "action" au roman, purement réaliste, d'une autre existence, et duquel à leur tour les péripéties viennent infléchir la courbe et changer la direction de l'essai psychologique. » (AD, 82).

il recueillait avec une piété avide et douloureuse ces mots qu'elle lui disait et qu'il sentait garder vaguement, comme le voile sacré, l'empreinte, dessiner l'incertain modelé, de cette réalité infiniment précieuse et hélas! introuvable : – ce qu'elle faisait tantôt à trois heures, quand il était venu – de laquelle il ne posséderait jamais que ces mensonges, illisibles et divins vestiges.¹³⁸

Mais cette forme de connaissance, qui est le but de l'art et de la vie, comment l'atteint-on? Par quel mystère? Par quelle grâce? C'est lorsque Proust traite de l'art dans cette perspective que les expressions à valeur religieuse abondent le plus systématiquement. La prochaine section – en abordant notre troisième « point de vue » sur la conception proustienne de l'art – se propose de fournir une explication à ce phénomène. Comme on le verra, cela revient à indiquer quel élément commun, dans la pensée de Proust, rapproche art et religion au point qu'ils tendent à se confondre.

3 Les sources du divin dans l'art

Plutôt qu'une banale « sacralisation » de l'art, on peut considérer que, à travers l'art notamment, Proust cherche à retrouver les sources vives du divin, à s'appuyer, dans ce domaine, sur les bases les plus fondamentales possibles en évitant autant que possible d'ancrer ses réflexions dans un système trop marqué par des contingences sectaires ou historiques. Comme on peut s'en rendre compte, d'après les remarques de Mingelgrün, la forme du mysticisme de Proust reste très biblique. Nous complétons du reste ici son dossier en ajoutant un nouvel exemple d'influence biblique à ceux qu'indique son ouvrage. Notre exemple, relatif à la façon dont Proust traite du divin dans la *Recherche*, fera l'objet essentiel de la suite de ce chapitre et nous permettra, mieux qu'aucun autre, de montrer que la signification de l'*art*, dans le roman de Proust, présente nécessairement une valeur religieuse, dès lors qu'art et religion sont considérés par Proust comme deux formes d'expression parallèles jaillissant d'une même source.

¹³⁸ CS, 274.

La manière dont Proust parle de Dieu, disons-nous donc, reste très biblique. Comme on le sait, les occasions de rencontre entre Dieu et les hommes dans les premiers livres de la Bible (rencontres qui, somme toute, sont assez peu fréquentes) ont souvent lieu au cours du sommeil. Abraham rencontre Dieu alors qu'il est plongé dans une torpeur (Gn, 15,12) ; de même Jacob (Gn, 28, 12 ; 31, 11) ; de même Joseph qui, à plusieurs reprises, reçoit en songe des messages de Dieu (Gn, ch. 37), et qui, plus tard, est en mesure d'interpréter les songes de Pharaon (Gn, ch. 41). Pareillement, dans la *Recherche*, il est assez peu question de Dieu ou de mystères divins, mais, lorsque cela a lieu, c'est, pour l'essentiel, à travers des réflexions sur le sommeil. Marcel, en s'endormant tout à coup à Balbec, tombe dans

ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature [...], tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits, ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection.¹³⁹

Cette idée de résurrection revient d'ailleurs souvent à propos du sommeil. On trouve par exemple cette réflexion dans *Le Côté de Guermantes* :

La résurrection au réveil – après ce bienfaisant accès d'aliénation mentale qu'est le sommeil – doit ressembler au fond à ce qui se passe quand on retrouve un nom, un vers, un refrain oubliés. Et peut-être la résurrection de l'âme après la mort est-elle concevable comme un phénomène de mémoire.¹⁴⁰

Les évocations mythologiques apparaissent aussi très spontanément sous la plume de Proust à l'occasion de ces descriptions du sommeil du narrateur. À propos d'un sommeil particulièrement profond, il parle d'un :

trou duquel on est tout heureux d'être tiré un peu plus tard, lourd, surnourri, digérant tout ce que nous ont apporté, pareilles aux nymphes qui nourrissaient Hercule, ces agiles puissances végétatives, à l'activité redoublée pendant que nous dormons.¹⁴¹

¹³⁹ JF, 176-177.

¹⁴⁰ G I, 387.

¹⁴¹ *Loc. cit.*

Le sommeil peuplé de rêves où Marcel revoit sa grand-mère, dans *Sodome et Gomorrhe*, s'apparente à une descente aux Enfers :

dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes.¹⁴²

On peut d'autre part remarquer, d'après la forme de ces descriptions, que le monde primitif, organique et divin du sommeil correspond pour Marcel au type d'expérience le plus voisin de sa plus grande émotion artistique (l'audition du Septuor de Vinteuil, dans *La Prisonnière*), car le narrateur utilise pour décrire cette dernière expérience des expressions très analogues : en parlant des phrases musicales de ce Septuor et en insistant sur le « caractère douloureux » de l'une d'entre elles, il dit à son propos qu'elle était :

si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie.¹⁴³

De même, tout comme pour le sommeil, il tend à « mythologiser » ces phrases musicales.

Il dit ainsi à leur propos que,

sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et nécessaire le passé d'un certain musicien, [elles] ne se trouvent que dans son oeuvre, et apparaissent constamment dans son oeuvre, dont elles sont les fées, les dryades, les divinités familières.¹⁴⁴

Dans le même passage, le narrateur parle de « la ronde divine » de ces phrases musicales et, pour décrire l'une d'entre elles, il fait allusion à une « créature invisible dont [il] ne connaissai[t] pas le langage et qu'[il] comprenai[t] si bien – la seule Inconnue qu'il [lui] ait jamais été donné de rencontrer »¹⁴⁵. Dans la vision de Proust (qui pourrait être rapprochée de celle de Jung à cet égard), les sources de l'art et de la religion se rejoignent dans les profondeurs inconnues de l'inconscient.

¹⁴² SG, 157.

¹⁴³ P, 764.

¹⁴⁴ P, 763.

¹⁴⁵ P, 764.

Force est donc de constater, d'après ce parallélisme formel des descriptions proustiennes relatives au monde (divin) du sommeil et aux mondes créés par l'art, que, dans la *Recherche*, les thèmes de l'art et de la religion sont traités comme les deux volets d'un même diptyque.

Présence de Dieu : chez les artistes en général

La façon dont Proust parle, explicitement, de « Dieu » (ce qu'il fait rarement et alors avec une certaine dose d'ironie) montre qu'il le conçoit, Lui aussi, comme une entité assez directement liée à l'art et à l'activité des artistes : « Dieu, dit-il quelque part, [...] veut qu'il y ait quelques livres bien écrits »¹⁴⁶. Et, dans le *Temps retrouvé*, on apprend indirectement que Marcel avait fait à M. de Charlus :

une théorie sur les choses qui n'existent que grâce à une création perpétuellement recommencée. La création du monde n'a pas eu lieu une fois pour toutes [...], elle a nécessairement lieu tous les jours.¹⁴⁷

On déduit de cette conception d'un Dieu perpétuellement créateur ce corollaire que, Dieu, continuant d'être présent dans tout travail de création, l'est donc notamment dans l'art, dans le travail de tout artiste. C'est un peu aussi ce que tend à dire Elstir lorsque, décrivant à Marcel le porche de l'église de Balbec qu'il qualifie de « plus belle Bible historiée que le peuple ait jamais pu lire », il ajoute :

Cette Vierge et tous les bas-reliefs qui racontent sa vie, c'est l'expression la plus tendre, la plus *inspirée*, de ce long poème d'adoration et de louanges que le Moyen Âge déroulera à la gloire de la Madone. Si vous saviez [...] quelles trouvailles de délicatesse a eues le vieux sculpteur, que de profondes pensées, quelle *délicieuse poésie*!¹⁴⁸

En effet, parler d'« inspiration » dans ce contexte, c'est automatiquement réévoquer les conceptions artistiques du Moyen Âge faisant de Dieu l'inspirateur direct de cet art religieux. Et s'il en découle une « délicieuse poésie », cela veut dire, en reprenant le sens

¹⁴⁶ GI, 493.

¹⁴⁷ TR, 375.

¹⁴⁸ JF, 196 ; nous soulignons.

étymologique du mot « poésie », que Dieu est présent dans ce travail de création, que sa propre Création s'y poursuit dans celle de l'artiste.

Présence de Dieu : dans les écrits de Bergotte

Cette idée d'une présence de Dieu dans le travail d'un grand artiste est assez directement abordée à propos de Bergotte. Proust ne l'exprime certes pas sous une forme aussi directe (il connaît trop l'impopularité de ce langage par lequel il se taxerait lui-même automatiquement de réactionnaire et d'ennuyeux calotin), mais il effleure cette conception d'aussi près que possible tout en usant des formes de langage « permises » par le discours social de l'époque de la part d'un auteur aspirant à être considéré comme l'un des grands écrivains de l'heure. Considérons par exemple la phrase suivante :

je n'avais pas cru au premier moment, chez Mme Swann, que ce fût l'auteur de tant de livres divins qui se trouvât devant moi, peut-être n'avais-je pas absolument tort, car lui-même (au vrai sens du mot) ne le « croyait » pas non plus.¹⁴⁹

On aura peut-être remarqué ici l'expression « livres divins » de Bergotte et le verbe « croyait » que Proust met en relief en l'entourant de guillemets. Proust, à première vue, semble emprunter simplement au jargon symboliste en parlant des « livres divins » de Bergotte. Or, on sait qu'il n'y a pas lieu de chercher un sens religieux profond à ce langage symboliste dont le principe d'utilisation consiste plutôt à trivialisier le vocabulaire mystique en s'en servant à l'excès, sans nuance ou de manière hyperbolique. À supposer que Proust donne ici une valeur plus authentiquement « religieuse » à l'expression « livres divins », ce ne saurait être que par une sorte de jeu sur les mots un peu particulier consistant à utiliser une expression de style symboliste tout en redonnant, contre l'usage symboliste, leur pleine valeur aux mots. C'est cependant bien ce qu'il semble faire. En effet, la suite du texte explique que si Bergotte ne « croyait » pas vraiment avoir du talent, c'est parce qu'il montrait de l'empressement envers des journalistes, etc. Or, cet empressement n'était pas

¹⁴⁹ JF, 547.

de mise, puisque, à un certain point de vue, il était bien supérieur à tous ces gens. Le narrateur indique en effet que

maintenant [Bergotte] avait appris par le suffrage des autres qu'il avait du génie, à côté de quoi la situation dans le monde et les positions officielles ne sont rien.¹⁵⁰

Mais dire que les « positions officielles » ne sont *rien* par rapport au génie de Bergotte, c'est dire que le fait d'avoir du génie est d'un ordre radicalement différent de celui des choses mondaines, que rien de social et, en un certain sens, d'humain ne peut entrer en comparaison avec lui, ce qui reprend l'idée d'une valeur transcendante du talent de Bergotte, déjà aperçue dans la comparaison du talent de Bergotte à un aéroplane capable de convertir une force horizontale en force verticale. En posant que le génie de Bergotte est de l'ordre de l'esprit et de la transcendance, on éclaire après coup d'un jour un peu différent la problématique de la « croyance » de Bergotte en son propre génie. Le narrateur, en se demandant si Bergotte avait bien conscience de son génie, se demande s'il comprenait que, par son génie, il transcendait radicalement l'ordre des valeurs mondaines et rejoignait un autre ordre de réalité, ce qui laisse apparaître une certaine analogie entre cette question et une question classique de la théologie : à partir de quand, au cours de sa vie humaine, le Christ a-t-il pris conscience de sa propre divinité? Sans directement parler de « Dieu »,¹⁵¹ Proust explique d'ailleurs dans la phrase suivante, pour mettre autant que possible les points sur les « i », que Bergotte n'est effectivement pas directement l'auteur de ses livres « divins », mais plutôt quelque chose comme le réceptacle d'une entité transcendante s'exprimant à travers lui et dont il ne serait par conséquent que *l'incarnation* :

Il avait appris qu'il avait du génie, mais il ne le croyait pas puisqu'il continuait à simuler la déférence envers des écrivains médiocres pour arriver à être prochainement académicien, alors que l'Académie ou le faubourg Saint-Germain

¹⁵⁰ *Loc. cit.*

¹⁵¹ Il substitue à ce terme une notion hégélienne de portée plus restreinte (« l'Esprit éternel »), mais de signification malgré tout voisine, tout en laissant figurer comme une lettre volée le mot « Dieu » dans la même phrase.

n'ont pas plus à voir avec la *part de l'Esprit éternel laquelle est l'auteur des livres de Bergotte* qu'avec le principe de causalité ou l'idée de Dieu.¹⁵²

D'autres expressions de la *Recherche* vont plus ou moins directement dans le même sens. Lorsque Proust écrit par exemple qu'une oeuvre de génie, « en fécondant les rares esprits capables de [la] comprendre, les fera croître et multiplier »¹⁵³, il établit de nouveau, par le choix des mots, une analogie entre Dieu (le Dieu biblique, cette fois) et l'auteur de cette oeuvre de génie. Il arrive même que, bien avant la révélation du *Temps retrouvé*, il soit fait allusion (très indirectement, comme toujours dans ce genre de cas) à une présence divine chez Marcel, comme dans la description de la salle de restaurant de Doncières, dans le *Côté de Guermantes*, qui rappelle à Marcel une scène de repas de l'Évangile telle que figurée dans un tableau de « vieux maître flamand » :

j'allai droit, au risque d'être renversé par les autres, vers ce serviteur dans lequel je crus reconnaître un personnage qui est de tradition dans ces sujets sacrés et dont il reproduisait scrupuleusement la figure camuse, naïve et mal dessinée, l'expression rêveuse, déjà à demi presciente du miracle d'une présence divine que les autres n'ont pas encore soupçonnée.¹⁵⁴

L'expression « présence divine » s'applique plus qu'à tout autre à Marcel, puisque c'est lui qui vient d'entrer dans la salle et que, marchant droit au serviteur dont il est question, ce dernier sera sans doute la première personne du restaurant à remarquer sa présence.

Proust se contente parfois de parler de la « nature » en faisant allusion à un principe créateur de toute chose, celui qui, par exemple, a donné à Gilberte Swann ses particularités physiques.¹⁵⁵ Mais cette entité créatrice est, dans le même passage, fortement personnalisée et, une fois de plus, associée au thème de l'art, puisque ce *créateur* est tour à tour comparé à un sculpteur, à un peintre et à un coloriste.¹⁵⁶

¹⁵² JF, 547 ; nous soulignons.

¹⁵³ JF, 522.

¹⁵⁴ G I, 398.

¹⁵⁵ « La nature semblait avoir eu, quand Gilberte avait été créée, à résoudre le problème de refaire peu à peu Mme Swann, en n'ayant à sa disposition comme matière, que la peau de M. Swann » (JF, 554).

¹⁵⁶ « Le nez arrêté avec une brusque et infailible décision par le *sculpteur invisible* qui travaille de son ciseau pour plusieurs générations » (*Loc. cit.* ; nous soulignons).

Lorsque, dans un passage analogue du *Temps retrouvé*, Proust décrit cette fois la fille de Gilberte en reconnaissant chez elle des traits de Gilberte et de Saint-Loup, il se sert en cette occasion d'un autre terme pour nommer l'entité créatrice qui lui a donné forme :

le *temps* incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie *comme un chef-d'oeuvre*, tandis que parallèlement sur moi, hélas! il n'avait fait que son oeuvre.¹⁵⁷

Le « temps », que Proust a d'ailleurs tendance dans cette section finale de la *Recherche* à écrire avec une majuscule, est donc plus ou moins homologable à cette « nature », à ce « sculpteur invisible », peut-être même à cet « Esprit éternel » auteur des livres de Bergotte, puisque, dans chacun des cas, le terme utilisé désigne l'entité créatrice dont Marcel admire les manifestations dans le monde ou dans la vie et les activités des humains. Le « Temps », qui est du moins le *mode d'appréhension* pour Marcel de ce travail de création, entretient donc d'importants rapports dans la *Recherche* avec l'idée de « Dieu ».¹⁵⁸ Cela apparaît même d'autant plus que, après cette description de Mlle de Saint-Loup, le narrateur se lance dans une longue tirade ponctuée d'exclamations, où il exprime combien serait heureux l'écrivain qui réussirait à éclaircir cette idée du « Temps »

:

cet écrivain, dit-il, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il [lui] faudrait emprunter des comparaisons ; [il devrait] construire [son livre] comme une église, [...] le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées [...]. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!¹⁵⁹

On voit ainsi s'établir un dernier rapprochement entre l'idée de « Temps » (de même que les autres expressions associées à cette notion) et l'idée de Dieu par cette comparaison du

¹⁵⁷ TR, 608-609 ; nous soulignons.

¹⁵⁸ On pourrait donc lire notamment, sous le titre de l'ouvrage de Marcel Proust, le récit d'une « Recherche de Dieu perdu ».

¹⁵⁹ TR, 609-610.

livre que souhaiterait écrire le narrateur (et dont on peut considérer qu'il s'agit de la *Recherche*) avec une cathédrale, puisque, dans son architecture et sa statuaire, l'histoire dont une cathédrale fait le récit est précisément celle de Dieu.

Conclusion

On a vu dans ce chapitre que l'art, dans la *Recherche*, possède une connotation religieuse, en ce sens que l'art même de Proust est innervé de références bibliques (comme s'il était engagé dans un dialogue avec le texte sacré) ; que la conception de la réalité et, plus particulièrement, du temps, dont rend compte le roman proustien, laisse une place à la transcendance et à une forme de Grâce, d'une manière typiquement chrétienne ; et que l'art réalisé touche aux sources mêmes du divin, dont il est une forme d'expression et de louange.

En ce qui concerne, plus particulièrement, les rapports entre l'artiste et la réalité, on a vu que, pour Proust, il existe dans le monde quelque chose de divin, situé en particulier au niveau des rêves et du travail « onirique » de l'esprit, en lequel il importe d'avoir foi ; ce divin est création, poésie et joie ; et c'est dans ce travail de l'esprit qu'il se révèle, c'est-à-dire dans cette interaction entre l'esprit et le monde matériel. En ce sens, ce divin est incarné. Or, l'art donne accès à ce divin, à cette réalité située derrière les illusions, et cet accès (qui est une fonction cognitive) constitue son rôle essentiel.

L'artiste, dans sa tâche, doit, quant à lui, avoir conscience du caractère subjectif de toute réalité, ce qui exige de sa part qu'il se soumette au réel (en tenant compte du fait que le monde est un spectacle d'apparences trompeuses). En cela, il vit une passion christique, car il doit permettre aux formes les plus hautes (divines) du réel de s'incarner en lui et de s'exprimer à travers lui. Dans la mesure où l'artiste joue ce rôle, il se sanctifie et s'ennoblit, en assumant une fonction philosophique et sacerdotale. Et cet état de grande perfection lui confère, comme on le verra, une sorte de noblesse.

Mais les rapports entre *art* et *noblesse* que nous esquissons ici font déjà l'objet du chapitre suivant.

Chapitre 3

La vocation de Marcel et le modèle aristocratique

Ayant établi dans le premier chapitre que la *noblesse* présentait dans la *Recherche* des liens étroits avec la *religion* et, dans le deuxième, que la conception de l'art de Proust (ainsi que l'art littéraire qu'il déploie lui-même dans son roman) était, elle aussi, étroitement reliée au thème de la religion, il y a lieu de constater que le thème de l'art et celui de la noblesse sont également reliés entre eux. Par conséquent, dans ce chapitre, au lieu de montrer qu'il existe un lien fort entre deux thèmes, comme c'était le cas jusqu'ici, il s'agira plutôt d'expliquer en quoi consiste ce lien et, par suite, quelle est, plus globalement, la nature des liens unissant les trois thèmes traités dans le cadre de cette étude. Pour établir ces rapports, nous chercherons, plus précisément, à expliquer quelle incidence a sur Marcel le monde aristocratique dans son initiation à l'art. Étant donné les acquis des deux premiers chapitres, on peut supposer que cette incidence est reliée au thème de la religion. Pour éviter cependant, par souci méthodologique, de fournir une explication *a priori*, notre façon de procéder consistera d'abord à feindre l'ignorance à l'égard de ce résultat de notre analyse et à essayer d'établir les rapports thématiques éventuels entre *monde aristocratique* et *art* indépendamment de toute explication *religieuse*. Nous chercherons donc à distinguer en premier lieu, en adoptant sur la question un point de vue naïf, ce que le texte de la *Recherche*, d'une manière tout à fait générale, laisse apparaître comme liens possibles entre *art* et *noblesse* (ou, pour formuler la question autrement, entre la vocation de Marcel et les milieux aristocratiques). On verra cependant que, même en procédant de cette façon, des liens nombreux avec le thème de la religion apparaîtront presque aussitôt, confirmant par là notre hypothèse initiale d'un complexe thématique unifié entre *aristocratie*, *art* et *religion*.

Ce chapitre est divisé en deux parties correspondant à deux phases d'analyse du texte. Dans la première partie, nous nous concentrons sur ce que les événements du récit et les commentaires directs du narrateur laissent apparaître comme liens possibles entre *art* et *monde aristocratique*. Il s'agit alors de repérer des éléments concrets et factuels. Dans

la deuxième partie, nous changeons d'échelle et de style d'analyse pour nous intéresser à certains mouvements textuels de plus grande ampleur dans lesquels Proust, à travers l'évocation de figures bibliques, exprime également (mais, cette fois, sur le mode métaphorique) l'idée d'une influence des *Guermites* sur la vocation de Marcel.

I Influence artistique des *Guermites* : éléments factuels

I. 1 Causes sociologiques : le train de vie aristocratique

Tout à fait accessoirement, la *Recherche* indique que les habitudes sociales de divertissement des gens du monde (et les conditions matérielles dans lesquelles ils vivent) favorisent en principe les arts. C'est ce que le narrateur remarque par exemple à l'occasion de la soirée de gala du *Côté de Guermites I*, où, pour la deuxième fois, il va entendre la Berma :

Un étudiant génial qui a pris un fauteuil pour entendre la Berma, ne pense qu'à ne pas salir ses gants, à ne pas gêner, à se concilier le voisin que le hasard lui a donné [...]. Au contraire, c'était parce que les gens du monde étaient dans leurs loges [...] comme dans des petits salons suspendus dont une cloison eût été enlevée, ou dans de petits cafés où l'on va prendre une bavaroise [...], c'est parce qu'ils n'étaient pas émus des honneurs excessifs que semblaient leur rendre deux figures sculptées qui tendaient vers les loges des palmes et des lauriers, que seuls ils auraient eu l'esprit libre pour écouter la pièce si seulement ils avaient eu de l'esprit.¹⁶⁰

Il est vrai que, en l'occurrence, le narrateur « dénie [à ces gens du monde] les qualités de l'esprit », mais c'est la seule chose qui leur manque, et, dans cette mise en scène si tranchée, où tout l'esprit est d'un côté (l'étudiant génial) et tout ce qui tendrait à le valoriser et à lui donner sa pleine expansion, de l'autre, les choses semblent préparées pour que, lorsqu'un tel étudiant génial pénétrera dans ce milieu, il se produise une réaction (on

¹⁶⁰ G I, 339.

serait tenté de dire « chimique ») de très grande portée artistique. Dans cette mise en scène – Marcel n'a pas encore eu accès au monde – on entrevoit que, sans doute, il résultera quelque chose de cet événement, si jamais il a lieu, car ce Marcel, dont Saint-Loup admire l'intelligence et dont Bergotte et Elstir apprécient les dispositions artistiques, offre précisément le profil de l'« étudiant génial » recherché. Mais, à la défaveur de cette explication, on peut cependant supposer que n'importe quel autre milieu riche où l'on s'intéresserait aux arts aurait pu jouer ce rôle. Cette explication par les conditions de vie matérielle des gens du monde est donc assez secondaire, et nous ne la mentionnons ici que par souci d'exhaustivité, dès lors que le texte de la *Recherche* y fait explicitement allusion.

I. 2 Causes sociologiques : l'éducation aristocratique

Les milieux aristocratiques diffèrent en revanche considérablement des milieux bourgeois par le type d'éducation qui y prévaut (et nous retrouvons déjà ici le thème de la religion). On a vu, en effet, au premier chapitre, que ce type d'éducation pouvait être qualifié d'« évangelique » ; d'autre part, il s'agit d'un type d'éducation « ritualiste », ce qui n'est pas sans influencer sur la perception des choses et, notamment, sur le type de rapports que l'on entretient à cause de cela dans le monde avec l'art. Avant d'indiquer quelles sont ces conséquences, signalons selon quelles modalités, en pratique, l'éducation aristocratique diffère de celle des bourgeois.

Il existe en effet, entre les milieux aristocratique et bourgeois de la *Recherche*, des différences de valeurs correspondant pratiquement à une *inversion* des valeurs, la bonne éducation (ritualiste) du milieu des Guermantes se substituant aux rapports plus passionnés des milieux bourgeois. Le narrateur parle de cette inversion des valeurs comme d'une anomalie curieuse, où le superficiel prend la place de l'essentiel. Mais le lecteur de la *Recherche* peut être porté à penser que ce type d'éducation possède peut-être quelques supériorités sur le type de rapports humains, notamment plus spontanés (où l'on

laisse le champ libre à l'expression de ses sentiments, mais aussi de ses passions), qui lui est directement opposé. On constate du reste que Marcel, précisément très passionné, adopte en général la forme de l'autocritique lorsque, en tant que narrateur, il décrit, longuement et minutieusement, ses propres sentiments. C'est le cas lorsqu'il est question de son amour pour la duchesse de Guermantes, où son attitude à lui (très passionnée) et celle de la duchesse (très détachée) apparaissent comme le symbole d'un mode d'« appréhension » des autres caractérisant leur classe sociale respective. Or, lorsque le lecteur compare l'une et l'autre de ces attitudes, il incline assez naturellement à préférer celle de la duchesse. Marcel, de son côté, dit :

J'aimais vraiment Mme de Guermantes. Le plus grand bonheur que j'eusse pu demander à Dieu eût été de faire fondre sur elle toutes les calamités, et que ruinée, déconsidérée, dépouillée de tous les privilèges qui me séparaient d'elle, n'ayant plus de maison où habiter ni de gens qui consentissent à la saluer, elle vînt me demander asile. »¹⁶¹

La duchesse, qui ne ressent aucune passion pour Marcel, ne lui souhaite en revanche aucun mal, et se montrera en fait assez polie et aimable à son égard. Le constat de l'inutilité de la jalousie, de l'enfer que peuvent représenter pour celui qui les vit ces rapports amoureux possessifs et jaloux, caractéristiques d'un Swann ou d'un Marcel, on a l'impression que certains Guermantes l'ont déjà fait, qu'ils ont compris l'inanité de ces sentiments et les ont dépassés, ou même qu'ils n'ont jamais accepté de se laisser toucher par eux et de déchoir jusqu'à cette forme de vulgarité de sentiments. Ce que Swann appelle le « *Noli me tangere* » aristocratique, cette attitude de mise à distance du vulgaire que pratique la haute société, est notamment une manière de se préserver des formes de sensibilité non aristocratiques, et Swann en apprécie la sagesse lorsqu'il en vient à souffrir par suite de compromissions trop nombreuses avec le monde d'Odette et des Verdurin.

C'est alors qu'il s'écrie :

Au fond, comme les gens du monde, dont on peut médire, mais qui tout de même sont autre chose que ces bandes de voyous, montrent leur profonde sagesse en

¹⁶¹ G I, 367.

refusant de les connaître, d'y salir même le bout de leurs doigts! Quelle divination dans ce *Noli me tangere* du faubourg Saint-Germain!¹⁶²

Cette exclamation, de la part de Swann, qui connaît à la fois le milieu Guermantes et le « petit clan » Verdurin, confirme que le système de valeurs et les formes de sensibilité diffèrent entre les deux milieux. De très nombreux exemples permettraient d'établir une différence à cet égard. En voici quelques-uns, à titre surtout indicatif.

La duchesse de Guermantes, contrairement à Mme Verdurin, est fort peu jalouse,¹⁶³ attitude qui s'accorde à une tendance plus générale de son milieu à ne pas condamner la frivolité, en particulier sur le plan des mœurs.¹⁶⁴ Elle n'irait certes pas, comme Mme Verdurin, jusqu'à exclure quelqu'un de son salon pour des motifs de jalousie. Au contraire, elle y reçoit même les maîtresses du duc.

Ces manifestations d'indulgence et de tolérance sont d'ailleurs loin d'être rares dans le monde. On n'y éloigne pas non plus les « décaqués crapuleux ».¹⁶⁵ C'est qu'il est assez peu question dans le monde des « vices » particuliers d'une certaine personne, car ils entrent fort peu en ligne de compte pour juger de sa valeur, d'autres critères primant

¹⁶² CS, 283.

¹⁶³ On trouve pourtant dans la *Recherche* des aristocrates à la sensibilité très jalouse. C'est le cas en particulier de Saint-Loup et du baron de Charlus, mais le premier, lors de sa grande passion pour Rachel, est considéré comme un « dévoyé » par sa famille, et le second est présenté par le narrateur comme un névrosé d'un type assez peu ordinaire dans le Faubourg Saint-Germain, puisque, transgressant sans cesse les règles de politesse et de savoir-vivre pourtant si impérieuses de son monde, il y déploie avec une véritable outrance ses talents d'insolent, et multiplie les brouilles et les sujets de querelle avec tout le monde. Il convient donc de remarquer que Charlus, dans la mesure où il est passionné et jaloux, n'est pas caractéristique de son monde, où une certaine « limitation » des sentiments serait davantage de mise.

¹⁶⁴ « Beaucoup n'en étaient pas moins fort honnêtes au point de vue des mœurs ; beaucoup, non toutes, car les plus vertueuses n'avaient pas pour celles qui étaient légères cette répulsion qu'eût éprouvée ma mère. Les caprices de la conduite, niés par de saintes amies, malgré l'évidence, semblaient, dans le monde des Guermantes, importer beaucoup moins que les relations qu'on avait su conserver. On feignait d'ignorer que le corps d'une maîtresse de maison était manié par qui voulait, pourvu que son salon fût demeuré intact. » (G II, 716).

¹⁶⁵ JF, 63.

nettement sur ceux-là. C'est pour cette raison que l'homosexualité de Charlus a peu d'impact pour lui dans le monde, qu'elle ne fait pas « tache d'huile », alors qu'elle influe profondément sur le mode de perception de ce personnage par les « fidèles » du milieu Verdurin.

Ces caractéristiques de l'éducation aristocratique ne sont pas sans conséquence sur la perception de l'art et ont pu avoir une incidence sur l'évolution de Marcel. Voici les trois principales de ces conséquences, la troisième étant sans doute la plus cruciale :

I. 3 Conséquences

I. 3. 1 Liberté d'appréciation de l'art

Un relatif « amoralisme »¹⁶⁶, typique, dans la *Recherche*, des gens du monde, favorise chez eux la réception d'oeuvres d'art qui, pour des raisons extra-artistiques et de pure convention morale, resteront inconnues aux milieux bourgeois plus puritains et guindés, comme celui de la famille du narrateur. C'est en effet par excès de scrupules moraux que les parents de Marcel n'ont pas l'occasion de connaître la musique de Vinteuil, puisque, s'ils évitent tout rapprochement avec Mlle Vinteuil après la mort de son père, c'est parce qu'elle se comporte en lesbienne affichée.¹⁶⁷ Du vivant de Vinteuil, des scrupules du même ordre, dus à Vinteuil cette fois, autre type de bourgeois guindé, avaient déjà enlevé aux parents de Marcel la possibilité d'entendre de ses compositions.¹⁶⁸ En revanche, l'absence de scrupule des gens du monde leur permet d'accepter l'invitation

¹⁶⁶ Nous utilisons cette expression faute de mieux. Les aristocrates de la *Recherche* sont « amoraux » au regard de certaines questions par rapport aux critères moraux du monde bourgeois.

¹⁶⁷ « [Mlle Vinteuil] était en grand deuil, car son père était mort depuis peu. Nous n'étions pas allés la voir, ma mère ne l'avait pas voulu à cause d'une vertu qui chez elle limitait seule les effets de la bonté : la pudeur ». (CS, 157).

¹⁶⁸ « M. Vinteuil [...] aurait eu beaucoup de joie [de faire entendre quelque chose qu'il avait composé], mais il poussait la politesse et la bonté jusqu'à de tels scrupules que, se mettant toujours à la place des autres, il craignait de les ennuyer et de leur paraître égoïste s'il suivait ou seulement laissait deviner son désir. » (CS, 111).

du baron de Charlus à écouter chez Mme Verdurin le Septuor de Vinteuil, même s'ils se rendent compte que cet événement musical est entouré d'une « gaine de vice »,¹⁶⁹ et leur donne l'occasion d'apprécier le génie de Vinteuil dans toute sa splendeur.

I. 3. 2 Un rituel artistique

L'éducation ritualiste et « évangélique » de l'aristocratie enseigne une forme de politesse pouvant favoriser les arts dans la mesure où elle encourage indirectement les talents. Son principe, en effet, est de chercher « à [...] donner la plus haute idée de lui-même [à l'interlocuteur]. »¹⁷⁰ Si cet interlocuteur se trouve être un artiste, les gens du monde ne manqueront donc pas de s'enquérir avec intérêt et admiration de ses réalisations et de ses projets, c'est-à-dire de l'encourager. Au lieu de périr prématurément en « Mozart assassiné », cet artiste aura peut-être ainsi l'occasion, s'il en a le talent, de jouer les Mozart à la cour de Vienne.

I. 3. 3 Un art de vivre : atemporalité et sacralisation

Conséquence sans doute plus importante de cette éducation : le caractère assez peu utilitaire de ce que font les gens du monde (le fait pour la princesse de Parme de chercher à exercer une action charitable ne lui est d'aucun profit direct) favorise un certain détachement psychologique déterminant à son tour la possibilité d'élaborer un *art de vivre*. La manière même de se comporter dans la société et dans la vie étant régie par des règles

¹⁶⁹ « Ce contraste apparent, cette union profonde entre le génie (le talent aussi, et même la vertu) et la gaine de vices où, comme il était arrivé pour Vinteuil, il est si fréquemment contenu, conservé, étaient lisibles, comme en une vulgaire allégorie, dans la réunion même des invités au milieu desquels je me retrouvai quand la musique fut finie. [...Car] le motif proche, immédiat, de [la] présence [de certains de ces invités plus particulièrement marquants] résidait dans les relations qui existaient entre M. de Charlus et Morel [...] ; la cause plus lointaine, qui avait rendu cette réunion possible, était qu'une jeune fille entretenant avec Mlle Vinteuil des relations parallèles à celles de Charlie et du baron avait mis au jour toute une série d'oeuvres géniales [...] » (P, 768).

¹⁷⁰ G II, 721.

relativement précises et dans l'application desquelles il devient ainsi possible d'exceller, le plus ou moins de *virtuosité* dont on fait preuve à cet égard est en fait la seule chose qui compte, les bonnes manières aristocratiques n'ayant d'autre fin qu'elles-mêmes. Et celles-ci, en effet, créent parfois une impression d'aisance dans le monde et d'élégance évoquant l'idée d'une harmonie presque musicale. C'est cette élégance pleine de détachement que le narrateur remarque chez Saint-Loup lorsqu'il le voit *exercer* sa politesse aristocratique comme s'il s'agissait d'un sport ou d'un art auquel il s'adonnerait sans autre but que celui d'y affiner son adresse :

[Saint-Loup était] issu d'une caste dont les défauts, même s'il les répudiait de toute son intelligence, avaient passé dans son sang, et qui, ayant cessé d'exercer une autorité réelle depuis au moins un siècle, ne voit plus dans l'amabilité protectrice qui fait partie de l'éducation qu'elle reçoit, qu'un exercice comme l'équitation ou l'escrime, *cultivé sans but sérieux, par divertissement*¹⁷¹.

Par son absence de but direct, son détachement dans l'action, expliquant à son tour sa forme facilement ritualisée, le comportement des gens du monde rappelle par ces deux caractéristiques celui de la *papauté* qui a trouvé en cela, comme le signale Proust en passant, un moyen d'échapper à l'emprise du temps (ou du moins aux souffrances qu'engendre une certaine perception du temps) :

Les jours qui précédèrent mon dîner avec Mme de Stermaria me furent, non pas délicieux, mais insupportables. C'est qu'en général, plus le temps qui nous sépare de ce que nous nous proposons est court, plus il nous semble long, parce que nous lui appliquons des mesures plus brèves ou simplement parce que nous songeons à le mesurer. La papauté, dit-on, compte par siècles, et peut-être même ne songe pas à compter, parce que son but est à l'infini.¹⁷²

J. Kristeva, dans *Le Temps sensible*, voit de même la société aristocratique comme la source d'inspiration d'une perception particulière du temps : « Proust, dit-elle, manie une double temporalité », en ce sens que « le style de Proust fait signe vers une temporalité

¹⁷¹ G I, 428-429 ; nous soulignons.

¹⁷² G II, 677-678.

autre, transcendant la mesure, l'espace et la durée. »¹⁷³ Le temps de l'imaginaire proustien s'oppose au temps du « souci », l'opposition entre l'un et l'autre étant de l'ordre de l'antagonisme freudien entre pulsion de vie et pulsion de mort. « Lorsque », dit Kristeva, « l'appétit de vivre s'avère un appétit de mort, on peut être tenté de le suspendre pour le dénier ou, au contraire, on peut supputer interminablement l'issue fatale pour mieux l'atténuer ». ¹⁷⁴ Mais ce ressort de l'*atermoiement* qui est une caractéristique du « Nouveau Roman » ne correspond pas à la solution de Proust. « S'il adopte une solution d'attente, elle est joyeuse : à force de creuser la fin vers l' "auparavant" et l' "à-côté", il l'insère dans un divertissement. »¹⁷⁵ « De ce fait, l'angoisse fléchée vers la mort s'infléchit vers la sensibilité polyvalente. »¹⁷⁶ Dans ce mouvement de dissolution du « temps du souci », de l'« impatience du souci » dans un espace autre, la société aristocratique constitue une source d'inspiration et un modèle. En effet, dans l'espace pur des hiérarchies de cette société anhistorique, le seul souci est « celui d'être co-présent à son propre code. » « Mais, se demande Kristeva, s'agit-il d'un "souci", quand le souci s'incurve en style? La société aristocratique se dévoile [...] comme porteuse d'une valeur autre au sein d'*À la recherche* : elle est une réalisation du style lui-même, une métaphore réalisée de l'imaginaire. »¹⁷⁷ Plusieurs des éléments clés de notre propre analyse se retrouvent dans cette remarque de Kristeva. Lorsqu'elle constate que, dans la perception que Proust en donne, le seul *souci* de cette société aristocratique est d'être co-présent à son propre code, elle relève une caractéristique de comportement de ces aristocrates – celle que nous nommons leur *ritualisme* – en tant qu'elle influe sur la perception subjective de leur être-au-monde. En disant qu'ils ne vivent pas dans le « temps du souci », Kristeva rend compte à la fois du mode non passionné de perception des choses caractérisant la plupart

¹⁷³ J. Kristeva, *Le Temps sensible*, Gallimard, 1994, p. 370.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 374.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 374.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 375.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 375.

des aristocrates de la *Recherche* et le mode également « non préoccupé » selon lequel, plus généralement, ils vivent l'écoulement du temps. Cela tient au fait, comme l'indique très justement Kristeva, que les formes de comportement ritualisées de ces aristocrates servent essentiellement à maintenir une structure hiérarchique anhistorique (ou trans-historique) où chacun assume une position sociale (représentée par un nom et un titre, transmis de génération en génération, et exigeant que l'on incarne transitoirement un « personnage » dont la durée de vie est supérieure à celle d'une vie humaine) indépendante de la personne physique et des mérites particuliers de l'individu à qui il incombe de l'occuper. Ainsi, chacun de ces aristocrates joue un rôle, est engagé dans une sorte de ballet où ses faits et gestes, dans une large mesure, sont réglés à l'avance. Chacun d'entre eux, par conséquent, durant toute sa vie terrestre, se doit de respecter un code transcendant sa propre vie et applicable à d'autres individus après sa mort, comme si, pour lui, la durée de son séjour *sur la terre* était régie par un ordre plus général, donc trans-terrestre, en effet considéré, dans l'idéologie aristocratique (ou monarchique), comme un décret du Ciel.

Du coup, la vie d'un aristocrate, dans ses formes essentielles, revêt une dimension artistique (puisque sa vie est une sorte de représentation, de théâtre, de danse, etc., comparaisons que Proust utilise lui-même) et une dimension de sacralité (puisque sa vie sur cette terre est marquée, dans presque tous ses faits et gestes, surtout s'ils ont une portée sociale, par le respect et l'obéissance à un ordre divin).

D'autre part, Kristeva constate que l'art même de Proust, qui s'oppose lui aussi au « temps du souci », est influencé par cet esprit aristocratique, la société aristocratique fonctionnant donc comme un modèle à cet égard, à l'intérieur même de l'oeuvre de Proust. Elle en conclut que cette société, dans son oeuvre, représente une métaphore, « métaphore réalisée de l'imaginaire ». Sans vouloir nous engager dans cette ligne d'analyse et pour nous en tenir plus strictement au système de prémisses en place, nous préférons conclure que cette société qui se fait *style* offre une représentation métaphorique

de l'art proustien en tant que tel, et que, par conséquent, savoir ce qui détermine les qualités de leur *art mondain*, c'est, notamment, s'avancer dans la connaissance de ce qui, pour Proust, détermine les qualités stylistiques d'un grand écrivain.

I. 4 « Génie » des Guermantes et génie de l'artiste

On voit en particulier que, parmi les caractéristiques des aristocrates de la *Recherche* susceptibles d'influer sur Marcel, le fait que leur activité tende à les détourner de tout but immédiatement utilitaire les rend plus réceptifs à une instance décisionnelle subtile et mystérieuse : leur « génie ». Il s'agit là d'un trait fondamental de ce qui mérite d'être ~~appelé leur art de vivre, art dans le plein sens du terme, car, dans la Recherche,~~ cette aptitude à suivre son génie est également un trait caractéristique de l'artiste accompli. Comme on l'a déjà remarqué, l'intelligence (ou le *génie*) joue un rôle essentiel chez le grand artiste. De la même façon, chez les aristocrates (en particulier les Guermantes), on a l'impression que la nécessité pour eux de posséder un certain *esprit* est étroitement unie à leur être profond, qu'elle représente une condition nécessaire et suffisante de leur noblesse. Marcel met un certain temps à découvrir cet « esprit ». Ne connaissant ce monde que du dehors, il ne l'identifie d'abord qu'à des éléments accessoires, avant de comprendre qu'à l'hôtel de Guermantes on ne voyait « ni gibet seigneurial, ni moulin fortifié, ni sauvoir, ni colombier ».¹⁷⁸ Mais, en connaissant mieux les Guermantes, il découvre chez eux un esprit original, qui est notamment un esprit de subtilité, lorsqu'il apprend par exemple à décoder le sens de leurs antiphrases (« qu'on démêlât le caractère fictif de [leur] amabilité, c'est ce qu'ils appelaient être bien élevés ; croire l'amabilité réelle, c'était la mauvaise éducation »).¹⁷⁹ Cet esprit est également un esprit de « souplesse dans les enchaînements » :

¹⁷⁸ G I, 328.

¹⁷⁹ SG, 62. L'aptitude commune de Norpois et du prince de Faffenheim à décoder de façon *non naïve* les propos de leur interlocuteur – ce en quoi ils diffèrent radicalement de

En trois quarts d'heure tous les groupes [d'invités de la princesse de Guermantes] avaient reçu sa visite, laquelle semblait n'avoir été guidée chaque fois que par l'improvisiste et les prédilections¹⁸⁰

Ainsi, le genre d'esprit que Marcel découvre dans le « monde » a effectivement beaucoup de rapport avec les qualités de style dont saurait faire preuve un bon écrivain,¹⁸¹ tout particulièrement selon la conception du « bon écrivain » qu'illustre le style même de Proust, où ces qualités sont présentes à un degré élevé. Le fait même d'agir d'après un certain *esprit*, en inventant, selon les besoins, les formes qui permettront de l'exprimer, a un correspondant important dans le domaine littéraire : c'est ce qui détermine la vitalité du style. Remarquons par exemple la forte analogie d'expression entre les deux passages suivants, où Proust définit cette « vitalité du style » en se référant, dans le premier cas, aux artistes en général et, dans le deuxième, aux talents mondains de Mme de Guermantes :

- 1) La vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleues qui s'élance contre toute attente, de la haie printanière qui semblait déjà comble, tandis que l'imitation purement formelle de la variété (et on pourrait raisonner de même pour toutes les autres qualités du style) n'est que vide et uniformité, c'est-à-dire ce qui est le plus opposé à la variété, et ne peut chez les imitateurs en donner l'illusion et en rappeler le souvenir que pour celui qui ne l'a pas comprise chez les maîtres.¹⁸²
- et 2) Les Courvoisier n'étaient pas davantage capables de s'élever jusqu'à l'esprit d'innovation que la duchesse de Guermantes introduisait dans la vie mondaine et qui, en l'adaptant selon un sûr instinct aux nécessités du moment, en faisait quelque chose d'artistique, là où l'application purement raisonnée de règles rigides eût donné d'aussi mauvais résultats qu'à quelqu'un qui, voulant réussir en amour ou dans la politique, reproduirait à la lettre dans sa propre vie les exploits de Bussy d'Amboise.¹⁸³

personnages de bourgeois tels que Cottard ou le père de Marcel – donne quelque chose de particulièrement savoureux à la conversation qu'ils tiennent chez Mme de Villeparisis (G I, 553-559).

¹⁸⁰ SG, 36.

¹⁸¹ Rappelons en passant à ce propos que, dans le vocabulaire de Mme de Guermantes, une anecdote racontée avec esprit est bien « *rédigée* » (G II, 753).

¹⁸² JF, 541.

¹⁸³ G II, 759.

Les Guermantes, par ailleurs, peuvent d'autant plus se permettre de suivre leur génie et d'être *authentiques* (autre caractéristique importante pour un artiste) que leur position sociale dominante ne les encourage pas à imiter servilement les modèles admirés. Le « naturel » des façons de Saint-Loup¹⁸⁴ ou de Mme de Guermantes fait souvent l'admiration de Marcel.¹⁸⁵ Ces manières sont du reste celles de tous les hommes « qui [...] ont un peu vécu [...] dans le monde » ; l'amabilité, dont Swann fait preuve chez les Verdurin,

séparée de tout snobisme et de la peur de paraître trop aimable, devenue indépendante, a cette aisance, cette grâce des mouvements de ceux dont les membres assouplis exécutent exactement ce qu'ils veulent, sans participation indiscrete et maladroite du reste du corps.¹⁸⁶

Pourtant, il n'est pas facile d'être simple et naturel ; c'est même le plus grand art.¹⁸⁷

Dès lors, d'ailleurs, que les Guermantes et d'autres aristocrates présentent dans leur mode de vie des caractéristiques si artistiques (bien que, de l'avis de Marcel, leur *culture* artistique laisse souvent à désirer), il est naturel de se demander s'ils n'ont pu influencer sur Marcel pour l'amener à choisir de mener une vie d'artiste. On voit assez clairement, en particulier, que Marcel s'initie progressivement à la tournure d'esprit des gens du monde, apprend à mieux juger de ce qu'ils pensent et de ce que signifie leur comportement, au point de pouvoir passer lui-même, dans *Le Temps retrouvé*, pour un personnage parfaitement intégré à ce milieu. Et, s'il comprend mieux le comportement des gens du monde, cela veut dire qu'il a compris, au sujet de ce comportement, qu'il ne vise aucun but

¹⁸⁴ JF, 93-94.

¹⁸⁵ « [Mme de Guermantes] n'aurait pas pu avoir avec moi des façons plus noblement et naturellement aimables » (G II, 676).

¹⁸⁶ CS, 199.

¹⁸⁷ C'est l'une des leçons de goût d'Elstir, qu'Albertine, « avertie par un instinct de coquette », s'est assimilée avant Marcel : « Je répondis [à Albertine] que [Mme Elstir] m'avait semblé vêtue avec beaucoup de simplicité. Albertine se mit à rire. "Elle est mise très simplement, en effet, mais elle s'habille à ravir et pour arriver à ce que vous trouvez de la simplicité, elle dépense un argent fou." » (JF, 239).

particulier, qu'il n'est qu'une sorte d'« art du comportement » : comprendre cela, c'est déjà entendre quelque chose aux arts. Une partie du cheminement du narrateur réside dans cet apprentissage. Ainsi, Marcel ne saisit pas d'abord la signification du sourire que lui adresse Mme de Guermantes, à la soirée de gala de l'Opéra : ne sachant pas encore apprécier les talents d'actrice de la duchesse, il y voit une promesse de « tendresse »¹⁸⁸, alors que ce sourire n'exprime que de la politesse revêtue de formes aimables¹⁸⁹.

En résumé, on a vu dans cette section que l'art de Proust reflétait les principales caractéristiques du monde aristocratique qu'il décrit, et que, par conséquent, ce milieu figurait dans la *Recherche* comme une métaphore de son style. On a vu d'autre part que le rôle ainsi dévolu au monde aristocratique découle d'une mise en valeur de son mode de vie ritualiste, lequel explique à son tour leur dimension aussi bien artistique que sacrée. La prochaine section cherchera à approfondir la question en montrant que les aristocrates de la *Recherche*, dans la mesure où ils incarnent d'autres figures qu'eux-mêmes (plus spécialement bibliques), et qu'ils se sacralisent par là, offrent, en cela également, la représentation d'un modèle pour l'artiste, comme l'indique, au cours du texte, la répétition de motifs bibliques, d'abord présents dans le milieu aristocratique, puis, au fur et à mesure que l'on approche de la fin du texte, de plus en plus nettement associés (et comme transmis) à la personne du narrateur.

¹⁸⁸ G I, 361.

¹⁸⁹ « Les Guermantes [...] esquissaient de charmantes révérences, vous tendaient la main comme à un camarade en souriant de leurs yeux bleus, 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. » (G II, 740).

II Influence artistique des Guermantes : grands motifs

II. 1 Figures christiques : Mme de Guermantes

Au début du *Côté de chez Swann*, toutes les informations sur les Guermantes, amenées assez discrètement dans le récit, sont présentées comme des faits anecdotiques et curieux, mais un lecteur attentif ne peut manquer de percevoir leur importance fondamentale. C'est que la position que, mine de rien, elles assignent dans le récit aux Guermantes consiste à les poser comme point d'origine et de fondement de l'église de Combray, elle-même point de départ et de référence de toute la description métonymique de la ville. Par suite, la place qu'ils occupent est fortement analogue à celle, plus abstraite, du narrateur, qui, pour sa part, est au point d'engendrement et de production du récit lui-même. Discrètement placés dans un coin du tableau, ces Guermantes solaires l'éclairent tout entier. On a du moins le soupçon que tout ce dont il est question à propos de Combray et de ses environs pourrait, en quelque façon, dépendre d'eux, découler d'un projet initial sur lequel ils auraient une clé privilégiée et des lumières spéciales. On a vu comment le narrateur, dans le mouvement de *consécration* d'une petite madeleine trempée dans le thé, en transforme la substance intime pour provoquer, comme en une parousie, le second avènement glorieux de Combray : celui, sous forme de texte, de la partie du récit intitulée « Combray II ». Les Guermantes, quant à eux, plus christiquement, seraient en position d'instaurateurs initiaux de cette petite « Église » de Combray. Par là le narrateur, en agissant toutefois sur un autre plan, ne serait en un sens que leur imitateur ou leur continuateur.

D'autre part, lorsque le petit Marcel, dont la curiosité s'est éveillée à l'égard des Guermantes, commence, vers la fin de « Combray II », à imaginer pouvoir rencontrer Mme de Guermantes et se promener avec elle, les propos qu'il se voit tenir en sa présence se rapportent à la création littéraire :

Je rêvais que Mme de Guermantes m'y faisait venir [dans le parc du château de Guermantes], éprise pour moi d'un soudain caprice [...]. Elle me faisait lui dire le sujet des poèmes que j'avais l'intention de composer. Et ces rêves m'avertissaient que puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que je n'avais pas de génie ou peut-être une maladie cérébrale l'empêchait de naître.¹⁹⁰

Le narrateur n'a encore jamais vu la duchesse de Guermantes réelle et lui substitue une sorte d'idéal de perfection éthéré. Parce qu'il ne sait presque rien sur Mme de Guermantes, il est en mesure de projeter sur elle tous les idéaux de beauté et de perfection qui l'habitent. L'*indéfinition* de Mme de Guermantes, jointe à l'idée de supériorité et de perfection, fait alors de ce personnage un réceptacle propre à recueillir et à accumuler sur lui toutes ces idéalizations. On peut supposer que, si l'on demandait alors à Marcel de dire ce qu'elle représente à ses yeux, sa réponse ne différerait pas beaucoup de l'une des définitions classiques de Dieu : « ce qui est absolument parfait ». Cependant, comme, à l'occasion de ces rêveries, le narrateur s'offre une divinité selon ses goûts, Mme de Guermantes, en fait, plus simplement, s'apparente plutôt dans son esprit à quelque chose comme une « Muse » ou une inspiratrice céleste. Encore convient-il de nuancer ce terme : ce personnage rêvé ne correspond pas encore dans ses fonctions à ce qui mériterait dans le plein sens du terme d'être appelé une « Muse » : en effet, si la duchesse de Guermantes représente une sollicitation à écrire, elle n'est pas non plus une source féconde et jaillissante d'où surgirait directement le verbe. Le personnage qu'elle représente demeure pour l'instant trop abstrait pour pouvoir jouer un tel rôle : il ne correspond qu'à l'idée d'infinitude et de perfection, ce qui, comme en témoigne ce passage, a un effet paralysant sur le narrateur (« mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention »). Il manque une dimension concrète à ce personnage pour qu'il puisse véritablement agir comme source d'inspiration. Cette divinité a besoin de

¹⁹⁰ CS, 170.

s'incarner. À cet égard également, le personnage de Mme de Guermantes possède une dimension christique et confère à l'oeuvre cathédrale de Proust une dimension proprement évangélique, puisqu'il fait également du long récit de Proust (nécessaire dans sa totalité pour atteindre à une connaissance authentique des Guermantes et de leur milieu) le récit d'une *incarnation* – qui, plus est, d'une incarnation-divine. Certes, le rôle qu'assument les Guermantes à cet égard demeure relativement discret, mais le lecteur n'avait-il pas été prévenu à ce sujet? Comme cette Esther biblique à laquelle une lointaine aïeule de la duchesse de Guermantes prête ses traits, cette dernière n'est-elle pas tenue, en tant que personnage de roman exilé en une époque républicaine et laïque, de se montrer discrète sur ses origines et sa religion? Elle n'en est pas moins explicitement comparée par la suite à un « Moïse sauvé des eaux » et à « un Christ échappé en Égypte »¹⁹¹. Elle est en fait comparée au Christ à quelques reprises. Chez sa tante Villeparisis, par exemple, dans *Le Côté de Guermantes I*, elle est décrite en ces termes :

D'un air souriant, dédaigneux et vague, tout en faisant la moue avec ses lèvres serrées, de la pointe de son ombrelle comme de l'extrême antenne de sa vie mystérieuse, elle dessinait des ronds sur le tapis, puis, avec cette attention indifférente qui commence par ôter tout point de contact entre ce que l'on considère et soi-même, son regard fixait tour à tour chacun de nous¹⁹²,

mise en scène fortement évocatrice de celle où l'on amène une femme adultère à Jésus (Jn, 8), d'autant plus que le thème de l'adultère se précise par la suite :

Un imperceptible sourire fit onduler les cils de Mme de Guermantes qui regarda le cercle qu'avec la pointe de son ombrelle elle traçait sur le tapis. Chaque fois que le duc avait délaissé trop ouvertement sa femme, Mme de Marsantes avait pris avec éclat contre son propre frère le parti de sa belle-soeur. Celle-ci gardait de cette protection un souvenir reconnaissant et rancunier, et elle n'était qu'à demi fâchée des fredaines de Robert.¹⁹³

¹⁹¹ TR, 582.

¹⁹² G I, 503.

¹⁹³ G I, 550-551. Pour être parfaitement clair, il est à remarquer qu'elle ne *condamne pas* les « fredaines de Robert ».

Mais, surtout, dans *Le Côté de Guermantes II*, la duchesse de Guermantes préside à une « Table Mystique » de convives comparés à des apôtres, et l'introduction de Marcel dans ce salon fait appel à une métaphore liturgique. L'ensemble de la cérémonie est en effet décrit comme une première communion. Avant d'avoir l'occasion d'entrer dans ce salon, le narrateur explique que :

la présence du corps de Jésus-Christ dans l'*hostie* ne [lui] semblait pas un mystère plus obscur que ce premier salon du faubourg Saint-Germain situé sur la rive droite [...] [Ces hommes élégants du faubourg Saint-Germain, qui ne sont que des noms] étaient [...] les colonnes qui soutenaient le temple. [...] dans les dîners de douze personnes, rassemblés autour de la nappe servie, ils étaient comme les statues d'or des apôtres de la Sainte-Chapelle, *piliers symboliques et consécrateurs devant la Sainte Table*.¹⁹⁴

Plus tard, une fois admis une première fois chez Mme de Guermantes :

[il] ne devai[t] plus cesser par la suite d'être continuellement invité [...] à ces repas dont [il] [s]'était autrefois figuré les convives comme les Apôtres de la Sainte-Chapelle. Ils se réunissaient là en effet, comme les premiers chrétiens, non pour partager seulement une nourriture matérielle, d'ailleurs exquise, mais dans une sorte de Cène sociale.¹⁹⁵

Il jouit même à partir de ce moment du privilège exceptionnel de pouvoir intervenir sur le plan du culte :

On admira mon influence parce que je pus à l'orangeade faire ajouter une carafe contenant du jus de cerise cuite, de poire cuite. [...] Sous ces modestes espèces, la communion sociale n'en avait pas moins lieu.¹⁹⁶

L'introduction cérémonieuse de Marcel dans le salon Guermantes correspond donc à la figure d'une communion et d'une consécration. Ainsi, plus qu'un simple « apôtre » attaché à Mme de Guermantes, on entrevoit déjà que Marcel pourrait la remplacer sur le plan du culte.

¹⁹⁴ G I, 330-331.

¹⁹⁵ G II, 802.

¹⁹⁶ G II, 803.

II. 2 Figures christiques : Charlus

Le cas de Charlus est tout aussi intéressant. Lui qui se compare volontiers à l'Archange Gabriel ou à l'Archange Raphaël¹⁹⁷, multiplie, en de certaines occasions, les allusions bibliques et utilise à sa mode certaines expressions évangéliques. On a vu qu'il aimait citer (en la déformant) la phrase « ceux qui ont des oreilles pour entendre ». Lors de l'entrevue chez lui qu'il accorde à Marcel à la fin du *Côté de Guermantes II*, Charlus convie en quelque sorte Marcel au spectacle de sa propre divinisation :

puisque j'étais tout et que vous n'étiez rien, [dit-il] c'est moi qui ai fait les premiers pas vers vous. [...] Notre religion prêche la patience. Celle que j'ai eue envers vous me sera comptée, je l'espère, et de n'avoir fait que sourire de ce qui pourrait être taxé d'impertinence, s'il était à votre portée d'en avoir envers qui vous dépasse de tant de coudées ; [...] Je vous ai soumis à l'épreuve [...] de la trop grande amabilité [...], la plus terrible de toutes, la seule qui puisse séparer le bon grain de l'ivraie.¹⁹⁸

Comme on le voit, Charlus se pose en quelque sorte ici en Christ présidant au Jugement

Dernier, image que vient encore renforcer le cri qu'il lance quelques instants plus tard :

Croyez-vous que la salive envenimée de cinq cents petits bonshommes de vos amis, juchés les uns sur les autres, arriverait à baver seulement jusqu'à mes augustes orteils?¹⁹⁹

Comme un prolongement atténué de cette figure christique, Charlus, par ailleurs, est souvent comparé à un prêtre. Mme Verdurin dit à son sujet : « Charlus c'est à part, on est tranquille, c'est comme un prêtre. »²⁰⁰ Ailleurs, il est comparé à un « grand inquisiteur peint par le Greco »²⁰¹ ou décrit comme un ecclésiastique :

Je le vois beaucoup, ajouta-t-il d'une voix piaillante et cadencée, sans qu'un seul mouvement, sauf des lèvres, fit bouger son masque grave et enfariné, sur lequel étaient à dessein abaissées ses paupières d'ecclésiastique.²⁰²

¹⁹⁷ P, 827.

¹⁹⁸ G II, 844.

¹⁹⁹ G II, 846.

²⁰⁰ P, 749.

²⁰¹ P, 712.

²⁰² P, 794.

Lorsque Marcel rencontre M. de Charlus chez Mme de Villeparisis, leur mise en présence est décrite en ces termes :

Au moment où je m'inclinai devant lui, je trouvai, distant de son corps dont il m'empêchait d'approcher de toute la longueur de son bras tendu, un doigt veuf, eût-on dit, d'un anneau épiscopal dont il avait l'air d'offrir, pour qu'on la baisât, la place consacrée.²⁰³

Et, en sortant de cette même matinée chez Mme de Villeparisis, Charlus adresse ces paroles à Marcel :

Le "Sésame" de l'hôtel de Guermantes et de tous ceux qui valent la peine que la porte s'ouvre grande devant vous, c'est moi qui le détiens. Je serai juge et entends rester maître de l'heure. Actuellement vous êtes un *catéchumène*.²⁰⁴

Charlus se présente donc lui-même comme une sorte de ministre d'un culte mondain auquel Marcel ne serait pas encore pleinement digne de participer. Mais s'agit-il bien uniquement de « culte mondain » ? La *Recherche* impose également une autre lecture à cet égard, dans un sens plus métaphorique, car Charlus se caractérise non seulement par son rang éminent, en tant qu'aristocrate, et l'importance qu'il attache lui-même à sa noblesse, mais aussi par ses dons artistiques exceptionnels. Il prodigue d'ailleurs en diverses occasions des conseils de goût à Marcel. Or, si l'on vient de voir que l'accession pour Marcel au salon de Mme de Guermantes s'apparentait à une « première communion » ou même à l'ordination d'un prêtre (puisque lui a été conféré le pouvoir de « changer les espèces »), on se souvient également que, comme pour le personnage de Charlus, la place accordée à l'art et à la *littérature*, au cours de cette soirée chez Mme de Guermantes, était prépondérante. Un troisième élément doit être mis en jeu pour compléter notre raisonnement : mis à part Charlus, la seule autre figure de la *Recherche* que Proust compare volontiers à un prêtre est celle de l'artiste (« écrivain » ou « génie ») :

Comme les *grands docteurs de l'Église* commencèrent souvent tout en étant bons par connaître les péchés de tous les hommes, et en tirèrent leur sainteté

²⁰³ G I, 566-567.

²⁰⁴ G I, 589 ; nous soulignons.

personnelle, souvent les grands artistes tout en étant mauvais se servent de leurs vices pour arriver à concevoir la règle morale de tous.²⁰⁵

Dix pages plus loin, une comparaison analogue :

*De même que les prêtres ayant la plus grande expérience du coeur, peuvent le mieux pardonner aux péchés qu'ils ne commettent pas, de même le génie ayant la plus grande expérience de l'intelligence peut le mieux comprendre les idées qui sont le plus opposées à celles qui forment le fond de ses propres oeuvres.*²⁰⁶

Lorsque Proust établit une telle comparaison, il maintient pourtant une démarcation entre le grand écrivain (ou le génie) et le docteur de l'Église (ou le prêtre), l'un s'occupant de l'intelligence, l'autre du coeur. On ne peut cependant manquer de s'aviser que Proust, dans son propre travail d'écrivain, s'occupe à peu près autant des choses du coeur que de celles de l'esprit. Mais cela tient au fait que, pour lui, les deux se rejoignent. Dans la pensée de Proust, l'intelligence authentique conduit nécessairement à une forme de sainteté, état de perfection assez rare auquel s'allie pour cette raison l'idée d'une certaine supériorité sociale, c'est-à-dire d'une certaine noblesse. Ce complexe d'idées se retrouve par exemple dans la réflexion suivante qu'inspirent au narrateur les êtres auxquels a manqué toute instruction mais dont le « regard intelligent » et « la clarté [du] regard » semblent exprimer « le noble détachement d'un esprit d'élite » :

On peut se demander, dit-il, s'il n'y a pas [...] des êtres qui sont comme les hommes supérieurs du monde des simples d'esprit, ou plutôt qui, condamnés par une injuste destinée à vivre parmi les simples d'esprit, privés de lumière, mais pourtant plus naturellement, plus essentiellement apparentés aux natures d'élite que ne le sont la plupart des gens instruits, sont comme des membres dispersés, égarés, privés de raison, de la *famille sainte*, des parents, restés en enfance, des plus hautes intelligences.²⁰⁷

On voit donc que le jeu des thèmes en présence suggère fortement que Charlus, dans la mesure où il jouerait auprès de Marcel une fonction sacerdotale, le conduirait plutôt vers cet état de prêtrise particulier, également suggéré pour lui lors de son

²⁰⁵ JF, 548 ; nous soulignons.

²⁰⁶ JF, 558 ; nous soulignons.

²⁰⁷ JF, 11 ; nous soulignons.

intronisation aristocratico-littéraire chez Mme de Guermantes, qui consisterait, en devenant écrivain, à rejoindre la famille sainte des gens d'*esprit*.

II. 3 Figures christiques : Marcel

Comme on l'a vu au deuxième chapitre, Marcel constitue une autre figure christique, celle-là de plus en plus affirmée au fur et à mesure que l'on avance dans l'oeuvre. On a vu que l'amour de Marcel pour Albertine comportait des développements précis en ce sens. Comme une préfiguration de ce drame (une première annonce de cette Passion), le départ de Marcel pour Balbec où il rencontrera pour la première fois Albertine, évoque déjà le décor de la cruxifixion. À la gare Saint-Lazare, où Marcel prend le train, se déploie :

un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix.²⁰⁸

Les allusions en ce sens deviennent plus nombreuses à mesure qu'approche le dénouement du drame. Des pigeons qu'entendent roucouler Albertine et Marcel, dans la *Prisonnière*, peu avant le départ de celle-ci, évoquent le coq du drame évangélique :

« Cela prouve qu'il fait déjà jour », dit Albertine ; [...] « le printemps²⁰⁹ est commencé pour que les pigeons soient revenus ». La ressemblance entre leur roucoulement et le chant du coq était aussi profonde et aussi obscure que, dans le septuor de Vinteuil, la ressemblance entre le thème de l'adagio [...]. Tel, ce mélancolique morceau exécuté par les pigeons était une sorte de chant du coq en mineur, qui ne s'élevait pas vers le ciel, ne montait pas verticalement, mais régulier comme le braiement d'un âne, enveloppé de douceur, allait d'un pigeon à l'autre sur une même ligne horizontale, et jamais ne se redressait, ne changeait sa plainte latérale en ce joyeux appel qu'avaient poussé tant de fois l'allegro de l'introduction et le finale. Je sais que je prononçai alors le mot « mort » comme si Albertine allait mourir.²¹⁰

²⁰⁸ JF, 6.

²⁰⁹ Depuis *Du Côté de chez Swann*, le printemps, dans la *Recherche*, reste fortement associé à Pâques.

²¹⁰ P, 901-902.

Ce passage, où les diverses voix animales (pigeons, coq, âne) laissent entendre, comme le dit Mingelgrün, « une véritable polyphonie funèbre sur le ton du récitatif »²¹¹, laisse préfigurer la mort d'Albertine, mais, quelques pages plus loin, un déplacement se produit vers Marcel : « Étais-je donc entré, moi aussi, en agonie? était-ce l'approche de la mort? »²¹² D'une manière générale, c'est, plus précisément, la séparation d'avec Albertine qui est comparée à la Passion sanctifiante du Christ. Il en va déjà ainsi à Balbec, dans l'épisode des « intermittences du coeur » où Marcel, submergé par le souvenir de sa grand-mère, préfère renoncer temporairement à voir Albertine. Il se trouve alors moins indigne de vivre auprès de sa mère,

maintenant que toute une vie étrangère et dégradante [a] fait place à la remontée des souvenirs déchirants qui ceign[ent] et ennobliss[ent] [s]on âme, comme [celle de sa mère], de leur couronne d'épines.²¹³

Après la mort d'Albertine, les souvenirs des mensonges de celle-ci font sans cesse revivre à

Marcel une nouvelle montée au Calvaire :

Ou bien le mot de Vendredi Saint m'avait fait penser au Golgotha, le Golgotha à l'étymologie de ce mot qui, lui, paraît l'équivalent de *Calvus mons*, Chaumont. Mais par quelque chemin que je fusse arrivé à Chaumont, à ce moment j'étais frappé d'un choc si cruel que dès lors je pensais bien plus à me garer contre la douleur qu'à lui demander des souvenirs.²¹⁴

Avant cette étape, déjà, la révélation de l'homosexualité d'Albertine (également ressentie comme une forme d'éloignement) détermine chez lui une souffrance semblable, décrite

dans cette image complexe où est évoqué le coup de lance au flanc du Christ :

je ne pus retenir un sanglot quand, dans un geste d'offertoire mécaniquement accompli et qui me parut symboliser le sanglant sacrifice que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin, jusqu'à la fin de ma vie, renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et du sang de ma plaie, l'oeuf d'or du soleil, comme propulsé par la rupture d'équilibre qu'amènerait au moment de la coagulation un changement de densité, barbelé de flammes comme dans les

²¹¹ Mingelgrün, *op. cit.*, p. 80.

²¹² P, 905.

²¹³ SG, 165.

²¹⁴ AD, 123.

tableaux, creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élancer, et dont il effaça sous des flots de lumière la pourpre mystérieuse et figée.²¹⁵

On pourrait ajouter à ces exemples, évocateurs de la Passion, celui, préfigurant la métamorphose de Marcel en écrivain, où, grâce à la publication d'un article de lui dans le *Figaro*, il voit sa pensée multipliée par dix mille comme un « pain miraculeux ».²¹⁶

Le moment de pleine transfiguration, autrement dit d'adéquation la plus nette avec la figure du Christ, n'a pourtant lieu que dans les dernières pages de la *Recherche*, lorsque Marcel, le narrateur et Proust se fondent l'un dans l'autre : Marcel est encore présent en tant que personnage à la matinée de la princesse de Guermantes, mais il est déjà engagé dans un projet de narration de grande ampleur précisément semblable à celui dont Proust vient de nous donner le récit. Alors, après la longue passion souffrante de Marcel, faite d'innombrables désillusions, tout spécialement à l'occasion de son amour pour Albertine, le narrateur, conscient de la vérité divine qui l'habite, proclame :

Victor Hugo dit :

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des oeuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe ».²¹⁷

À la fois par le style et, comme le souligne Mingelgrün, par « le ton assuré, celui de l'intime conviction »²¹⁸, Proust prend la place du Christ de l'Évangile²¹⁹, remettant en question l'ancienne loi. Faisant ainsi pendant à la figure christique inaugurale de Mme de Guermantes, celle du narrateur s'y substitue à la fin. Que doit-on penser de cette

²¹⁵ SG, 512-513.

²¹⁶ AD, 148.

²¹⁷ TR, 615.

²¹⁸ A. Mingelgrün, *op. cit.*, p. 85.

²¹⁹ Par exemple, *Matthieu*, V, 21-22.

transformation finale, ainsi que de l'ensemble de l'épisode final de la *Recherche*, où Marcel, retournant dans le monde pour la première fois depuis fort longtemps, a la révélation simultanée de sa vocation d'écrivain et de la transformation radicale de la société qu'il a connue (qu'il n'a pas vu évoluer parce qu'il en est resté à l'écart pendant de nombreuses années)? Roland Barthes fait remarquer²²⁰ que la figure stylistique de l'« inversion » (qu'il définit comme le brusque retournement de ce que le lecteur savait sur une situation ou un personnage) est singulièrement répandue dans la *Recherche*. Or il se produit précisément toute une série de ces renversements spectaculaires à l'occasion de cette révélation du narrateur.²²¹ Lui qui avait renoncé à écrire prend tout à coup conscience qu'il doit consacrer le reste de sa vie à cette tâche. En même temps, il se rend compte que le monde aristocratique très fermé qu'il a connu s'est sensiblement dégradé, que l'ancienne mécanique sociale refoulante qui en assurait l'homogénéité n'opère plus :

Un certain ensemble de préjugés aristocratiques, de snobisme, qui jadis écartait automatiquement du nom de Guermantes tout ce qui ne s'harmonisait pas avec lui, avait cessé de fonctionner.²²²

Et, comme un symbole de cette corruption en profondeur de l'ancien milieu Guermantes, la nouvelle princesse de Guermantes, épouse en secondes noces du prince, se trouve être précisément la personne la moins bien venue, aux yeux du lecteur, pour occuper une telle place, parce que, thématiquement, elle est l'une des plus éloignées du milieu Guermantes : l'ancienne Mme Verdurin. À l'« inversion » du narrateur correspond donc une inversion du milieu Guermantes.

Par ailleurs, la duchesse de Guermantes, en revoyant Marcel, lui dit retrouver en lui son « plus ancien ami ». Lui qui, autrefois, n'avait nullement l'impression d'être

²²⁰ R. Barthes, « Une idée de recherche » in *Recherche de Proust*, Seuil, 1980, p. 34-39.

²²¹ TR, p. 445 et suivantes.

²²² TR, 535.

véritablement intégré au milieu Guermantes, s'y retrouve ainsi, désormais, mieux implanté que personne. La position qu'il y occupe est d'ailleurs très particulière : n'ayant pas encore contracté l'intime familiarité que, à sa surprise, la duchesse de Guermantes et d'autres éléments de l'ancienne société manifestent à l'égard des « mille corps étrangers » qui ont pénétré dans le salon du prince de Guermantes, il est le seul rescapé de l'ancien milieu à avoir clairement conscience de l'altération profonde qu'il a subi.

La question que ne peut manquer de soulever cette coïncidence d'« inversions » dans le cadre de cette thèse est la suivante : ne doit-on pas voir dans cette concomitance de transformations quelque chose comme une *passation des pouvoirs*? L'ancienne société des Guermantes étant morte, le fait que le narrateur, qui en est donc le seul rescapé, découvre sa vocation d'écrivain à ce moment précis, dans cette mise en scène, n'est-il pas de la part de Proust un moyen de symboliser que le travail d'artiste de Marcel poursuivra, sur un autre plan, ce que le milieu Guermantes, pour sa part, n'est plus en mesure d'accomplir? On expliquerait peut-être mieux ainsi que, dans sa forme, la révélation de la vocation de Marcel s'apparente à une consécration et évoque si nettement la liturgie catholique, comme le signale Sollers dans un entretien avec Sophie Bertho.²²³

²²³ Philippe Sollers (s'entretenant avec Sophie Bertho), « Sur Proust », *L'Infini*, no 51, Gallimard, automne 1995 :

« *Philippe Sollers* : [...]Premièrement, c'est la dénivellation des pavés dans la cour : brusquement surgit le baptistaire de Saint-Marc de Venise et, comme toujours avec Proust, nous entrons dans une série d'événements liturgiques. Deuxième révélation, si je ne me trompe pas, la vaisselle, le bruit, ou plutôt le son, comme ce tintement qu'il avait entendu un peu auparavant, en rentrant par le train ; brusquement ce tintement de couvert et c'est soudain tout l'espace de Balbec qui se met à vibrer. Troisième chose le goût, et enfin le livre.

Sophie Bertho : Et aussi la serviette.

Ph. S. : La serviette, pardon j'oubliais, la serviette dans la foulée du bruit. Le bruit qui pourrait être aussi bien une sonnerie d'élévation, à la messe par exemple. Ensuite le linge qui évoque immédiatement le drap de l'autel. Tout ceci est décrit dans la liturgie catholique la plus stricte. Ensuite le livre qui est vraiment un livre de messe : *François le Champi* de George Sand dans la bibliothèque du prince de Guermantes, qui rappelle la lecture par sa mère de *François le Champi* lorsqu'il était enfant ; c'est ce volume-là, pas un

Ce qui se transforme le plus radicalement, dans cet épisode final, c'est la valeur métaphorique du milieu Guermantes, auquel le lecteur n'est plus en mesure d'attribuer la valeur d'une figure de l'art et du sacré. Dès lors que l'ancienne Mme Verdurin en fait partie et que la duchesse de Guermantes s'est elle-même mise à ressembler, à bien des égards, à cette ancienne Verdurin, on assiste du même coup à une inversion de la signification symbolique de ce milieu. Mais, comme nous le remarquons, il reste encore un rescapé de cette ancienne société, Marcel, qui concentre donc sur lui, désormais, toute la charge symbolique et le système de significations progressivement et minutieusement élaborés à partir des personnages des Guermantes. De ces Guermantes – inspireurs cachés du texte, libérateurs du « temps du souci » à travers une sacralisation généralisée de la vie où tous les arts se conjuguent dans la perpétuation sur Terre d'un ordre divin inspiré de figures bibliques et évangéliques – Marcel est désormais le seul représentant. Lui seul perpétuerait donc cette « métaphore de l'art » que constitueraient les Guermantes? Pas exactement, car, par la même occasion, Marcel se découvre artiste : la *métaphore* s'en trouve explicitée. Autant sur le plan du fond que de la forme, l'épisode final de la *Recherche* correspond donc à un mouvement de *révélation*.

autre, c'est ce volume ancien, original, une Bible en quelque sorte... »

Conclusion

Rappelons que notre projet consistait à mettre en lumière deux grands développements de la *Recherche*, l'initiation du héros à l'art et son initiation au monde aristocratique, notre lecture de l'oeuvre nous laissant supposer que ces initiations, toutes deux à forte connotation religieuse, étaient étroitement reliées entre elles. Il restait à comprendre comment s'établissaient précisément leurs rapports. C'est ce qu'une étude thématique centrée sur les trois thèmes concernés (art, religion, monde aristocratique) devait nous permettre de cerner de plus près en isolant du corpus vaste et complexe du roman proustien les éléments pertinents à cette analyse.

Le fait même que la question des rapports entre ces deux initiations puisse se poser indique d'entrée de jeu qu'ils ne sont pas simples ; on découvre en effet que ces rapports sont ambivalents, ce qui explique du reste que l'introduction de Marcel dans le monde aristocratique conduise à un autre résultat qu'à son intégration sans histoire et sans conséquence dans ce milieu. Les Guermantes servent à la fois d'exemple et de contre-exemple à Marcel ; ils exercent d'abord sur lui une attraction qui le met en quelque sorte en orbite autour de leur sphère, mais, comme cette attraction ne suffit pas à l'y retenir – et se transforme même en répulsion – le résultat d'ensemble sur Marcel consiste à le propulser vers autre chose : la vie dédiée à l'art qu'il choisit finalement de mener. Cette façon de voir n'est d'ailleurs que pure comparaison : l'influence des Guermantes ne reste pas aussi extérieure à Marcel que dans cette image. Reprenons, pour s'en faire une idée plus exacte, les principales conclusions de cette étude.

Sur le plan artistique, la *Recherche* affirme que le rôle de l'artiste authentique comporte une dimension religieuse, et ce dans un sens assez biblique. Les grandes oeuvres d'art donnent à voir une réalité cachée, ouvrent les yeux de l'esprit sur une vérité transcendante, que l'on côtoyait peut-être, sans la voir, mais dont elles apportent alors la révélation consolante et heureuse, le grand artiste, dans ce rôle (plus spécialement le grand

écrivain, qui opère par la parole), étant comparé à « un Dieu » et à « un père retrouvé ». Le but assigné à l'art évoque donc le schéma, typiquement chrétien, d'une intercession divine dans le monde, réalisée dans la souffrance, et entraînant la réconciliation de deux mondes (monde de la matière et de l'esprit ou de la contingence et du divin), ce qui implique que le lieu d'intervention de l'artiste, comme celui des personnages bibliques figurés dans les vitraux de l'église de Combray (lointains aïeux des Guermantes par leurs traits), se situe « entre Ciel et terre ». Il apparaît, d'autre part, que le lieu d'origine à la fois du divin et de l'art (le monde des rêves, en particulier) est le même, et que Dieu, présent dans le travail des artistes, est, en tant qu'ils expriment leur « génie », le véritable auteur de leurs oeuvres. Proust, plus précisément, comme pour donner l'exemple de cette présence de Dieu dans une oeuvre d'art ou indiquer ce qu'il entend par là, laisse dans son roman une large place aux allusions bibliques, lesquelles le structurent d'une manière essentielle, certains des grands mythes ou des grandes figures bibliques laissant apparaître leurs contours sur de vastes pans du récit, comme d'amples métaphores et comme si, pour retrouver sous une forme plus littérale la vérité de leur symbole et de leur enseignement, Proust avait cherché à faire revivre ces mythes en les reconstruisant à partir de situations actuelles et concrètes.

Sur le plan social, la plupart des regroupements humains décrits dans la *Recherche* le sont en termes religieux. Un seul, cependant, le milieu des Guermantes (représentatif du monde aristocratique en général), présente une dimension authentiquement religieuse. Celle-ci, dans leur cas, est fortement affirmée : associés à l'Église par leur ancienneté et leur éducation, ces Guermantes ritualistes préservent maints usages du passé ; émanant en quelque sorte de l'église de Combray, de ses vitraux, de ses pierres tombales, « piliers du temple », « Apôtres de la Sainte-Chapelle », ils sont, dans la séquence finale de la *Recherche*, incorporés à l'ossature même des grandes cathédrales.

Or, par ailleurs, c'est surtout par l'intermédiaire de ce milieu qu'une influence artistique s'exerce sur Marcel. Celui-ci découvre et traverse pourtant d'autres milieux sociaux, en les critiquant, et sans trop se laisser entacher par leur style ou les opinions qu'ils professent. Les idées de Bloch, de Legrandin, de Norpois, de Saint-Loup (c'est-à-dire du milieu de Rachel) n'ont, si elles en ont, qu'une influence passagère sur Marcel et ne l'exaltent pas au point de le pousser à écrire. Elles auraient plutôt, à la rigueur, un effet paralysant sur lui. Il est vrai que Bergotte, lorsque Marcel le rencontre, a sur lui un effet assez favorable qui contribue à effacer la fâcheuse influence qu'avait eue Norpois. Dans ce cas particulier, il est d'ailleurs à remarquer que ce ne sont pas tant les idées artistiques de Bergotte qui ont joué ce rôle (Marcel n'est pas entièrement d'accord avec ce qu'il dit sur le jeu de la Berma) que son attitude psychologique par rapport à l'art, son ouverture d'esprit sur les idées et les opinions d'autrui, quand bien même elles divergeraient sensiblement des siennes. C'est cette simplicité et cette modestie en matière artistique qui exercent sur Marcel une influence heureuse. C'est notamment en ce sens psychologique et par de telles qualités que le milieu Guermantes, lui aussi, agit sur Marcel. Les Guermantes (contrairement à d'autres milieux) ne font pas obstacle à la vocation de Marcel, car ils ne sont pas limitatifs. Ils n'exigent pas que l'on fasse profession d'opinions particulières dans leur salon (comme dans les autres petites chapelles sociales de la *Recherche*) ; ils ne s'opposent pas farouchement à la religion comme Mme Verdurin (ils ne répriment pas, par exemple, les expressions de ferveur religieuse, comme Mme Verdurin chez Charlus), caractéristique ne pouvant qu'être favorable à un artiste qui, comme on l'a vu, doit pouvoir être réceptif à une réalité divine. L'attitude des Guermantes (et des gens de leur monde) n'est pas non plus réductrice ou infantilisante ; au contraire, la forme de leur politesse tend à mettre en valeur et à exalter les qualités de Marcel. Et cette attitude, inspirée de principes « évangéliques », est d'autant plus généralisée et bien conservée dans ce monde qu'un certain ritualisme de comportement tend à maintenir les formes de cette politesse, ritualisme qui, par ailleurs, favorise une attitude de détachement dans la vie, ainsi

qu'un certain amoralisme les préservant d'opposer aucune exclusive à leurs pairs d'après ce que, dans la bourgeoisie, on considérerait de leur part comme une conduite immorale. Il en résulte donc que leur attitude générale, bien que, à certains égards, parfaitement réglée, est paradoxalement non limitative du point de vue de la morale et de l'expression des idées.

En cela, les Guermantes s'opposent clairement aux Verdurin, chez qui l'on fait montre d'une attitude hostile à l'égard de l'Église catholique et de ses traditions, et où l'on impose une profession de foi particulière. Pourtant, les Verdurin se posent en amis des arts et, contrairement aux Guermantes, connaissent les nouveaux courants artistiques, se passionnent avant tout le monde pour Wagner, Debussy et Vinteuil, alors que les Guermantes, sur ce plan, donnent l'impression de retarder de cinquante ans sur leurs contemporains. Malgré cela, entre les Verdurin et les Guermantes, ce sont ces derniers qui influencent Marcel, car, contrairement aux Verdurin qui, en eux-mêmes, n'ont rien d'artistique, les Guermantes, dans leur manière d'être, présentent des affinités profondes avec l'art. C'est l'impression qu'en reçoit Marcel, d'une part pour des raisons de mise en scène et de circonstances (donc, en un sens, pour des raisons illusoires, mais Marcel tire justement de cette expérience des leçons de mise en scène) ; d'autre part, pour des raisons découlant effectivement de ce qu'ils sont.

En ce qui concerne ces raisons de « mise en scène », dès la petite enfance de Marcel, à Combray, l'astre lointain mais puissant des Guermantes agit déjà sur lui à distance ; sans le savoir, il rêve déjà aux Guermantes quand on lui raconte l'histoire de Golo et de Geneviève de Brabant ; il retrouve leur figure dans les personnages bibliques représentés dans les vitraux de l'église, et rêve plus tard à la châtelaine de Guermantes en lisant les livres de Bergotte et en songeant à celui qu'il souhaiterait lui-même écrire. Cette châtelaine de Guermantes ne lui a pourtant encore rien dit en matière d'art (puisque'elle ne lui a jamais parlé) ; mais elle a agi plus directement en se faisant art elle-même, en figurant,

elle ou les siens, dans les œuvres dont, pour sa part, elle paraît émanée (œuvres d'art auxquelles Marcel la destine de nouveau, puisqu'il compte faire d'elle l'héroïne d'un roman), de même qu'elle semble émanée de l'église de Combray (à laquelle, dans ce cas, elle doit d'ailleurs effectivement retourner, puisque les Guermantes y ont leurs tombeaux). Cette châteleine de Guermantes, sans se poser en grande prêtresse de l'art (comme Rachel), non plus qu'en régente des artistes (comme Mme Verdurin), se confond initialement à la fois avec l'art et avec l'église. Et comme, d'emblée, elle figure dans les rêves du héros, elle relève déjà pour lui de ce rudiment de création artistique que sont les rêves. Mais tout cela n'est cependant encore qu'illusion ; et un artiste ne doit pas être dupe de ses illusions. Pour que Marcel puisse véritablement devenir un artiste, il doit comprendre tout ce que cette vision des choses contient d'illusoire et de subjectif ; et cette étape de désillusion, c'est encore la duchesse de Guermantes et son milieu qui la favorisent le plus nettement chez lui. À cet égard, le faible niveau de connaissances littéraires (du moins de connaissances peu à la page) du milieu Guermantes ne peut qu'être favorable à la vocation de Marcel : c'est ce qui le désillusionne le plus complètement sur leurs prestiges.

Par ailleurs et moins illusoirement, les Guermantes, dans leur manière d'être, présentent effectivement des affinités profondes avec l'art. Indépendamment du fait que la forme de leur politesse peut contribuer à encourager les artistes, le caractère ritualiste de leur comportement a d'importantes répercussions artistiques :

Le mode de vie ritualiste, en tant qu'il induit un certain *détachement* par rapport aux actions que l'on pose, conduit assez directement à s'intéresser au moins autant à la forme de ses actions qu'à leur contenu ou à leur fin. Les aristocrates de la *Recherche* se contentant, comme le dit Kristeva, d'être « co-présents » à leur propre code, leur existence se fait *style*, plusieurs de ces qualités de style étant par ailleurs décrites comme correspondant à celles dont devrait témoigner un bon écrivain. D'une part, les Guermantes offrent à Marcel l'exemple d'artistes *en acte* : ils lui indiquent comment, très concrètement et en plein quotidien, on peut mener une vie d'artiste. Plus important

encore : par ce ritualisme, ils lui montrent comment atteindre le monde transcendant (religieux) qui seul a de l'importance et que l'art a pour but d'exprimer.

En effet, le ritualisme de comportement des Guermantes est un gage de continuité avec un passé ancien (et chrétien), mais aussi, tout simplement, un gage de *sacralité*. Le ritualisme signifie que l'on coule les gestes habituels d'une existence humaine dans un autre moule ; il implique que l'on prête ses gestes à un autre personnage que l'on incarne : notre personne physique, de chair et d'os, se dédouble ainsi d'une autre, plus abstraite et immémoriale, duc de Guermantes ou prince Untel, inscrit durablement dans l'histoire, renaissant sans cesse de ses cendres. Qui plus est, dans un cadre plus strictement religieux, le ritualisme de comportement de l'officiant d'un culte permet classiquement d'imiter la divinité invoquée et de s'identifier à elle, dimension du comportement que la *Recherche* fait d'autant plus apparaître, en ce qui concerne ces aristocrates, que des figures bibliques, évoquées par leurs gestes, se superposent en plusieurs occasions à leur personne physique. Les aristocrates montrent ainsi la voie à un mode particulier d'être au monde où les corps humains deviennent avant tout le support de noms et de traditions. En l'occurrence, ce qu'ils conservent par là, en principe, c'est l'esprit de l'Évangile. Y parviennent-ils ? Est-ce que ce mode de conservation fonctionne ? Permet-il de maintenir vivante la Parole de Dieu ? Proust pose implicitement cette question, et lui répond par la négative, ce qui veut encore dire qu'il donne à cette question une réponse conforme à la tradition biblique : l'esprit de Dieu, comme la Bible le répète sans cesse, suit des chemins imprévus. L'élus de Dieu, ce n'est pas Ésaü, mais Jacob ; ce n'est pas Ruben, mais Joseph ; ou encore David, le plus jeune des fils de Jessé (1 S, 16, 11-12), ou tel prophète annonçant destructions et calamités si le roi et le peuple d'Israël ne se convertissent pas et ne reviennent pas à la « voie du Seigneur ».

Le *Temps retrouvé* – et son fameux « bal des têtes » – laisse entendre de tels échos prophétiques : le monde aristocratique qu'a connu Marcel sera bientôt entièrement englouti, car il a cessé de respecter les lois qui préservaient son intégrité. Il s'est détourné

de Dieu pour adorer les *baals*, ou l'équivalent, à savoir Mme Verdurin. La voie aristocratique ne fonctionne plus, mais Marcel, touché par la Grâce, prendra le relais en faisant précisément l'équivalent de ce qui caractérisait ce monde : faire de sa vie le support d'une parole, le témoin d'une tradition, l'incarnation d'un souffle et d'un esprit.

Le phénomène de *passation des pouvoirs* dont nous parlions à ce sujet au troisième chapitre repose sur le constat d'échec de la tradition ritualiste (et chrétienne) représentée par le monde aristocratique, et promeut une autre tradition, fondée sur l'écrit. Parmi les caractéristiques de cette autre tradition, l'écrit revêt une si grande importance qu'il importe peu qu'on lui sacrifie toutes ses forces, et l'écrivain, tout à coup inspiré, comprend, fidèle du moins en cela aux leçons des *Germantes*, qu'il doit laisser parler à travers lui un autre personnage dont il vient de sentir momentanément en lui la présence, lequel n'est autre que l'« Esprit éternel, auteur des livres de Bergotte ».

Il apparaît donc bien que l'initiation de Marcel au monde aristocratique influence directement sur sa vocation d'artiste, comme le laissait supposer la perception d'un complexe thématique unifié – que nous avons également vérifié – entre *art*, *religion* et *aristocratie*. Une étude uniquement centrée sur le personnage de Charlus aurait peut-être pu nous mener au même résultat, car il regroupe clairement à lui seul l'ensemble des thèmes qui nous intéressent. Charlus représente l'aristocrate par excellence : celui qui non seulement est d'un rang éminent, mais qui, contrairement à Saint-Loup par exemple, attache de l'importance à cette position sociale et donne un certain éclat à son rang par son esprit et ses dons artistiques, en jouant d'ailleurs habilement sur la notion de « noblesse » pour confondre en un seul concept sa signification sociale et morale. Le fait que ce personnage très important de la *Recherche*, très aristocratique et très artistique, soit également comparé à un prêtre, comme on l'a vu, n'est d'ailleurs pas (serais-je tenté de dire) très étonnant compte tenu de l'organisation thématique globale de l'ouvrage. Nous permettra-t-il de comprendre encore un peu mieux le sens de cette thématique? À première vue, le point de rapprochement entre artiste, prêtre et aristocrate repose sur les

notions de « détachement » et de « raffinement », car ce qui est valable pour le prêtre et l'aristocrate l'est également pour l'artiste en tant qu'ils opèrent tous les trois une même forme de détournement des valeurs communes, comme l'exprime incidemment le narrateur en méditant sur le métier des cocottes :

Il m'a semblé plus tard que c'était un des côtés touchants du rôle de ces femmes oisives et studieuses, qu'elles consacrent leur générosité, leur talent, un rêve disponible de beauté sentimentale – car, comme les artistes, elles ne le réalisent pas, *ne le font pas entrer dans les cadres de l'existence commune* – en un or qui leur coûte peu, à enrichir d'un sertissage précieux et fin la vie fruste et mal dégrossie des hommes.²²⁴

Le prêtre, l'homosexuel, l'aristocrate, l'artiste et la cocotte (qui est du reste une sorte d'artiste) n' « entrent pas dans les cadres de l'existence commune » en ce sens que leur sexualité est détournée de sa finalité reproductrice. Cela est évident pour le prêtre et l'homosexuel, de même que pour la cocotte dont la sexualité n'est pas axée sur la reproduction, mais sur le plaisir. L'artiste, lui, cherche surtout à se perpétuer dans son oeuvre. Quant à l'aristocrate, il se reproduit, certes, mais, d'une part, surtout pour perpétuer son nom (ce en quoi il se rapproche de l'artiste), d'autre part en conservant une forme de détachement (ce qui l'apparente au prêtre), car, s'il se marie, c'est pour respecter l'une des figures consacrées du rituel mondain général présidant à sa vie. L'idée maîtresse est que l'artiste acquiert supériorité et sainteté en échappant à l'existence commune – c'est-à-dire au monde matériel – parce qu'il accède ainsi à un monde divin, monde divin qu'il doit découvrir en lui-même, en cessant de croire qu'il peut résider ailleurs qu'en lui-même. Pour voir apparaître ce divin en lui, il doit donc logiquement le faire disparaître chez les autres, ce qui explique que la figure christique de Mme de Guermantes s'étiolle lorsque celle du narrateur finit par s'affirmer.

Le mouvement général de la *Recherche* est en fait celui d'une révolution. Au lieu de parler d'une *influence* du monde aristocratique sur Marcel, il vaudrait peut-être même

²²⁴ CS, 77, nous soulignons.

mieux insister sur la substitution de Marcel à ce milieu. Marcel, en devenant Proust, fait du même coup tomber l'ancienne hiérarchie, autant de robe que d'épée, pour lui substituer une nouvelle élite : celle du grand écrivain, à la fois véritable aristocrate et docteur de l'Église, comme l'exprime l'image finale de la *Recherche* où le duc de Guermantes, comparé à un « vieil archevêque », est sur le point de basculer dans le vide comme du haut d'une cathédrale.

Marcel, en somme, pénètre dans l'église des Guermantes au début du roman ; s'assied à leur « Sainte Table » vers le milieu ; et lorsque, dans un mouvement très biblique ou « pompéien », tout l'édifice s'écroule à la fin, il a le temps d'en sortir adroitement à l'autre bout, emportant avec lui le principe de sacralité des Guermantes et de l'édifice qui lui permet, en tant qu'artiste, de retrouver et de recomposer tout l'ensemble.

Appendice A

Résumé des grandes étapes selon lesquelles Marcel fait la connaissance des Guermantes.

Les premiers Guermantes sont ceux dont Marcel enfant entend parler à Combray dans la première partie du *Côté de chez Swann*. Dans la deuxième partie de ce premier livre, « Un amour de Swann », où il est surtout question des amours de Swann et d'Odette dans le milieu Verdurin, il arrive que Swann, à un tournant du récit, passe une soirée chez une grande dame de la haute société, Mme de Saint-Euverte, où il rencontre la princesse des Laumes, future duchesse de Guermantes,²²⁵ laquelle a conscience d'honorer infiniment Mme de Saint-Euverte en condescendant, par exception, à apparaître dans l'une de ses soirées (pourtant fort luxueuse et d'une élégance sans commune mesure avec les soirées du milieu Verdurin, où Swann passe alors l'essentiel de son temps).

Il n'est que marginalement fait allusion au monde aristocratique et au milieu des Guermantes dans les deux sections suivantes : « Nom de pays : le nom », qui termine *Du Côté de chez Swann*, et « Autour de Mme Swann », première partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le narrateur, amoureux de Gilberte Swann, a l'occasion d'observer et de décrire en allant chez Gilberte la société des Swann, inférieure à celle des Guermantes, le mariage de Swann l'ayant déclassé. Dans la deuxième partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Noms de pays : Le pays », le narrateur fait pour la première fois la connaissance de membres de la famille Guermantes. Il avait bien aperçu une fois, à Combray, la duchesse de Guermantes lors d'une cérémonie de mariage et, une autre fois, le baron de Charlus, près de la propriété de campagne de Swann, mais sans parler ni à l'une ni à l'autre. Cette fois-ci, alors qu'il séjourne avec sa grand-mère à Balbec, au bord de la mer, il rencontre Mme de Villeparisis, amie de pensionnat de sa grand-mère, et, à

²²⁵ Le récit rétrospectif d'« Un amour de Swann » relate des événements antérieurs à la naissance du narrateur (ou du moins légèrement postérieurs à sa naissance) ; la princesse des Laumes est déjà duchesse à l'époque de « Combray ».

cette occasion, fait la connaissance de Robert de Saint-Loup, neveu de la duchesse de Guermantes, de même que celle du baron de Charlus, oncle de Saint-Loup.²²⁶ Charlus, qui est homosexuel, a un comportement bizarre et quelque peu impertinent à l'égard Marcel, ce que ce dernier interprète comme un signe de morgue aristocratique. Le lecteur peut à la rigueur comprendre de quoi il retourne, mais, comme il manque d'éléments, il peut aussi bien se ranger à l'interprétation du narrateur. Quant à Saint-Loup, à peine plus âgé que Marcel, il se lie avec ce dernier d'une amitié très vive. Cependant, Saint-Loup, qui ne partage pas les opinions sociales de sa famille (il est animé de convictions socialistes), ne fait aucune distinction de classes dans ses rapports sociaux et se lie volontiers avec de jeunes intellectuels bourgeois dont il recherche l'opinion et les lumières (il témoigne en fait d'un préjugé défavorable à l'égard des gens de son monde, en ce qui a trait à leurs aptitudes intellectuelles). Il refait d'ailleurs à Balbec la connaissance de Bloch, intellectuel assez vulgaire, prétentieux, dénué de tact, fort peu mondain bien que snob, qu'il avait déjà rencontré dans une université populaire. Ainsi, bien que le narrateur ait rencontré trois Guermantes à Balbec, il ne semble pas du tout acquis pour lui qu'il puisse être jamais reçu dans un salon du Faubourg Saint-Germain. Mme de Villeparisis est une vieille amie de sa grand-mère ; Saint-Loup ne partage pas les idées de sa caste ; mais dès que, en revanche, un homme du monde, tel que Charlus, paraît se conformer, dans les opinions qu'il professe et son comportement social, à ce que l'on pourrait attendre d'une personne de ce milieu (fier de son rang social, il conserve chez lui de beaux meubles anciens et évoque avec respect et nostalgie le souvenir de la reine Marie-Antoinette), il se montre distant et froid à l'égard Marcel.

Dans *Du côté de Guermantes I*, la famille de ce dernier déménage dans un logement dépendant de l'hôtel de Guermantes, voisin de l'appartement du duc et de la

²²⁶ Le baron de Charlus est le frère cadet du duc de Guermantes. Il est le neveu de Mme de Villeparisis et à la fois le cousin et le beau-frère de la duchesse de Guermantes.

duchesse. Cette circonstance donne au narrateur l'occasion d'observer, d'un point de vue rapproché mais tout extérieur, les Guermantes dans leur vie de tous les jours, et d'entendre parler d'eux par Françoise, qui s'est liée avec leurs domestiques. De plus, le narrateur, qui s'est épris de Mme de Guermantes et cherche à la voir aussi souvent que possible, la rencontre fréquemment dans ses promenades quotidiennes qu'il s'applique à faire croiser avec les siennes. Pour cette même raison qu'il aime la duchesse de Guermantes, il conçoit le projet de rendre visite à Saint-Loup, en garnison à Doncières, espérant qu'il pourra, avec son aide, être reçu chez sa tante.

Or, ce séjour à Doncières, qu'il n'aurait sans doute pas entrepris de faire seulement pour revoir Saint-Loup, est une autre occasion pour Marcel, bien que tel ne soit pas son dessein immédiat, de connaître le monde aristocratique, auquel appartiennent la plupart des jeunes officiers avec lesquels, en compagnie de Saint-Loup, il passe quelques soirées agréables à discuter, notamment, de stratégie militaire.

Mais la ruse du narrateur ne fonctionne pas ; Saint-Loup ne réussit pas à le faire recevoir chez sa tante Oriane. En revanche, en guise de compensation, il le fait inviter chez Mme de Villeparisis, dont le salon, très mêlé, est loin d'avoir le prestige de celui de sa nièce (le narrateur rencontre d'ailleurs Bloch à cette matinée), bien que Saint-Loup lui ait laissé entrevoir la possibilité d'y rencontrer Mme de Guermantes. Il l'y rencontre d'ailleurs effectivement, mais n'échange que quelques mots avec elle.

À la suite de cette matinée, la grand-mère de Marcel, depuis quelque temps malade, finit par mourir. Le héros, vers la même époque, ayant pris conscience de ce qu'il entraine de ridicule dans son attitude à l'égard de la duchesse de Guermantes, cesse de chercher à l'apercevoir dans la rue. Quelques mois plus tard, la duchesse de Guermantes, en revoyant le narrateur chez Mme de Villeparisis où, par son attitude, il paraît signifier qu'il s'intéresse peu au monde (il refuse certaines des invitations de Mme de Villeparisis), Mme de Guermantes, est intrigué par lui et, ne s'en sentant plus recherchée, décide de lui faire les honneurs de son salon.

C'est donc seulement à l'occasion de cette soirée, dont la description occupe une partie du *Côté de Guermantes II*, que le narrateur (et le lecteur à sa suite) pénètre pour la première fois dans ce qui mérite d'être appelé un *salon du Faubourg Saint-Germain* (celui de Mme de Saint-Euverte mis à part, moins grande dame que la duchesse, et seulement entrevu dans « Un amour de Swann »).

À la suite de cette première invitation, le narrateur, considéré comme un ami de la duchesse de Guermantes, sera reçu dans d'autres salons et l'on peut dès lors considéré qu'il fait, au même titre que Swann, partie de cette société. Il a même la surprise d'être invité à une matinée chez le Prince de Guermantes, connu pour son intransigence d'un autre âge en matière nobiliaire et chez qui, en tant que roturier, il ne croyait jamais pouvoir mettre les pieds.

Il est moins question des salons aristocratiques après cette matinée chez le Prince de Guermantes, décrite au début de *Sodome et Gomorrhe*. Le narrateur fait un second séjour à Balbec, où il est invité chez Mme Verdurin, nouvelle occasion de décrire ce salon bourgeois (qui a évolué depuis le temps où Swann y rencontrait Odette) et de décrire la rencontre de deux mondes : celui de ces Verdurin et de leurs amis avec celui de Charlus, car ce dernier, épris de Morel, violoniste en service militaire, le suit jusque dans le salon de Mme Verdurin, laquelle, qui se targue de l'avoir découvert et aspire à le protéger.

Marcel se prend à Balbec d'une grande passion pour Albertine, passion longuement décrite dans le volume suivant, *La Prisonnière*, où vient cependant s'intercaler la description d'une autre soirée chez les Verdurin, à Paris cette fois, au cours de laquelle les rapports Verdurin-Charlus virent au drame. Il n'est qu'accessoirement question du monde aristocratique dans *Albertine disparue* : Albertine meurt, le narrateur l'oublie par étapes ; il fait ensuite un séjour à Venise.

Dans *Le Temps retrouvé*, après une évocation de la Grande guerre à Paris, le cycle romanesque se termine par la description d'une autre matinée chez le Prince de Guermantes, le célèbre « bal des têtes », où le narrateur, revoyant nombre de personnes

qu'il avait perdues de vue depuis longtemps, a la révélation dramatique du passage du temps, en même temps qu'il prend conscience que, pour les nouveaux venus dans cette société, il fait figure, comme Swann autrefois, de personnalité non titrée y ayant été reçue *de tout temps*. Il éprouve, en cette occasion, la révélation fulgurante du caractère illusoire et fluctuant de cette société dont il avait pourtant tellement rêvé.

Appendice B

« Telle de ces photographies “magnifiques” illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante » (JF, 194).

Cet appendice cherche à montrer que l'église structure tout à Combray, ce sur quoi il est important d'insister pour démontrer clairement que les Guermentes sont fortement associés à l'Église. Il semble nécessaire de développer ici cette idée d'un rôle métaphoriquement structurant de son église sur la ville de Combray, dès lors que, à notre connaissance, il ne figure sous cette forme dans aucun des ouvrages critiques consacrés au thème de la religion chez Proust.

Remarquons d'abord que l'église de Combray, qui devient, sous l'influence des descriptions émerveillées du narrateur, un symbole de la permanence et de l'omniprésence de la religion dans la ville, renvoie au sens plus abstrait du mot Église désignant l'assemblée des fidèles :

Combray [...], ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle au lointain »²²⁷

Cette Église (avec majuscule), est présente un peu partout à Combray. Dans le nom des rues :

des rues aux graves noms de saints (desquels plusieurs se rattachaient à l'histoire des premiers seigneurs de Combray) : rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tante, rue Sainte-Hildegarde où donnait la grille, et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte latérale de son jardin.²²⁸

Dans les aliments :

²²⁷ CS, 47.

²²⁸ CS, 48.

il y avait bien longtemps que l'heure altièrre de midi, descendue de la tour de Saint-Hilaire qu'elle armoirait des douze fleurons momentanés de sa couronne sonore, avait retenti autour de notre table, auprès du *pain bénit* venu lui aussi familièrement en sortant de l'église, quand nous étions encore assis devant les assiettes des Mille et une Nuits, appesantis par la chaleur et surtout par le repas.²²⁹

Et, comme on le voit déjà accessoirement dans ce dernier exemple (la cloche de l'église sonne les heures de la journée), l'Église est présente dans les marqueurs temporels (comme pour insister sur une aptitude particulière de l'Église à maîtriser le temps). Examinons plus particulièrement cette caractéristique, de même que le fait de servir de marqueur spatial.

L'Église : repère temporel et spatial

Il est en effet souvent question des fêtes religieuses²³⁰ dans la description de la vie de Combray. Dès la première phrase de la description de Combray, qui suit l'épisode célèbre de la « petite Madeleine », il est déjà question de Pâques. Et le nom de Pâques revient avec insistance dans les premières pages de cette description de la ville, toujours comme point de repère temporel : « surtout par ces premiers matins encore froids de la semaine de Pâques »²³¹ ; « le jour de notre arrivée, la veille de Pâques »²³², etc. Comme du reste les habitants de Combray sont bien équipés de calendriers liturgiques²³³, ils ne risquent pas d'oublier une fête et tiennent un compte scrupuleux même de fêtes relativement secondaires, comme ces *Rogations* (les trois jours de prière précédant l'Ascension) auxquelles font allusion tante Léonie et le curé de Combray. On tient

²²⁹ CS, 70. On trouve un peu plus loin cette autre indication alimentaire : « Notre menu, comme ces quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII^e siècle au portail des cathédrales, reflétait un peu le rythme des saisons et les épisodes de la vie » (CS, 70). Nous soulignons dans les deux cas.

²³⁰ Tout le début de la description de Combray (le début de « Combray II ») est sous le signe des fêtes pascales, ce qui se reflète dans les propos des personnages.

²³¹ CS, 49.

²³² CS, 53.

²³³ « [D]ans sa hâte, [tante Léonie] laissait s'échapper de ces images, bordées d'un bandeau de dentelle de papier jaunissante, qui marquent les pages des fêtes » (CS, 100).

évidemment comte du *dimanche* dans cette vie de Combray²³⁴ (c'est l'une des ponctuations *régulières* du temps²³⁵), mais aussi du samedi qui, comme une sorte de sabbat, possède ses propres régularités. D'autres points de repère religieux servent à délimiter des moments encore plus précis dans le temps. On a vu que le clocher sonnait les heures de la journée. La durée assez précise des Vêpres ou de la messe sert également, à plusieurs reprises, de marqueur temporel, durée à laquelle on attache d'autant plus d'importance, dans la vie de Combray, que, comme celle du dimanche en général, mais à un degré plus élevé, elle instaure un *temps sacré* dont Proust décrit les modalités :

comme la messe finissait [...], quelque chose de si peu sacré entraînait dans l'église que Mme Goupil, Mme Percepied commençaient à s'entretenir avec nous à haute voix de sujets tout temporels comme si nous étions déjà sur la place²³⁶.

Il est même question d'une durée *mensuelle* intégrée au calendrier sacré : le « mois de Marie ». ²³⁷

L'église, ce phare dans le temps²³⁸, occupant pour le narrateur « un espace à quatre dimensions »²³⁹, est aussi, plus prosaïquement, un point de repère spatial. Le clocher de l'église qui, avant qu'on arrive à Combray, est le premier à annoncer la ville, est également le point de repère dont on se sert dans la ville :

C'était le clocher qui donnait [...] à tous les points de vue de la ville leur figure, leur couronnement, leur consécration²⁴⁰ ;

²³⁴ « Tandis que je lisais au jardin, ce que ma grand-tante n'aurait pas compris que je fisse en dehors du dimanche, jour où il est défendu de s'occuper à rien de sérieux et où elle ne cousait pas (un jour de semaine, elle m'aurait dit « comment tu t'*amuses* encore à lire, ce n'est pourtant pas. » (CS, 99).

²³⁵ « [Les visites d'Eulalie à tante Léonie] avaient lieu régulièrement tous les dimanches » (CS, 69)

²³⁶ CS, 122-123.

²³⁷ CS, 110.

²³⁸ L'église conserve une certaine indépendance par rapport au temps météorologique, signe d'une indépendance plus profonde par rapport au temps historique : « ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église » (CS, 58-59).

²³⁹ CS, 60.

²⁴⁰ CS, 64.

Dans les courses qu'on avait à faire derrière l'église, là où on ne la voyait pas, tout semblait ordonné par rapport au clocher surgi ici ou là entre les maisons, peut-être plus émouvant encore quand il apparaissait ainsi sans l'église ²⁴¹

Combray comme prolongement de l'église

À cette présence inamovible dans le temps et l'espace, l'église ajoute une fonction de messenger, comme si elle pouvait se répandre dans la ville. Le clocher annonce en effet certains événements importants (morts, maladie d'un enfant...). Mais il y a mieux : architecturalement, elle semble déteindre sur la ville. L'appartement de tante Léonie, par exemple, donne sur une rue qui « semblait comme un défilé pratiqué par un tailleur d'images gothiques à même la pierre où il eût sculpté une crèche ou un calvaire. »²⁴². Et cette présence ecclésiale est encore plus marquée dans son appartement même : il y figure notamment un « prie-Dieu »²⁴³, ainsi qu'une

table qui [tenait] du maître-autel, où, au-dessous d'une statuette de la Vierge [...] on trouvait des livres de messe [...], tout ce qu'il fallait pour suivre de son lit les offices [...], pour ne [pas] manquer l'heure [...] des Vêpres ²⁴⁴

Tante Léonie elle-même, dans cet appartement, ressemble un peu à ces grands crucifix d'église que les dévots baisent rituellement, l'armature de ses faux cheveux (qu'elle n'avait pas encore arrangés à l'heure matinale où le narrateur allait l'embrasser) suggérant les « pointes d'une couronne d'épines ou les grains d'un rosaire »²⁴⁵.

Évidemment, on peut trouver que la couleur nettement *cléricale* de Combray doit beaucoup au personnage de tante Léonie, et il est vrai que cette dernière, en tant que dévote maniaque, est sans doute peu représentative de la population de Combray dans son

²⁴¹ CS, 64.

²⁴² CS, 48.

²⁴³ CS, 49.

²⁴⁴ CS, 51. L'appartement de Léonie ressemble en fait à une petite chapelle, où il ne manque qu'un curé. Or le curé de Combray vient précisément, quelques pages plus loin, faire une courte visite à tante Léonie (elle qui ne reçoit presque plus personne).

²⁴⁵ CS, 52.

ensemble. Mais le choix même de ce personnage n'est évidemment pas fortuit. C'est le biais commode par lequel Proust cherche à établir d'étroits rapports entre l'église et la ville de Combray. L'impression d'ensemble obtenu par cette description est effectivement que, à Combray, la religion joue un rôle important dans la vie de tous les jours, laquelle semble entièrement s'organiser par rapport à l'église.

Présence de l'église dans le peuple de Combray

Les objets matériels que nous avons mentionnés, l'aspect des rues (et les noms qu'elles portent), l'organisation de la ville, etc., ne sont pas les seuls éléments à participer d'une esthétique « cléricale », d'une organisation du monde directement reliée au discours de l'Église (qui est fondamentalement celui de la Bible et auquel s'intéresse le narrateur lorsque, à Saint-Hilaire de Combray, il regarde les vitraux ou les « deux tapisseries de haute lice représenta[n]t le couronnement d'Esther ») : le peuple même de Combray ou des environs présente dans son apparence une continuité frappante avec l'art de l'église.

Tel est le cas de Françoise, la bonne de tante Léonie, à laquelle, dans une allusion rétrospective à l'époque où le narrateur ne la voyait que le premier janvier à Paris, Proust applique l'image d'une « sainte dans sa niche »²⁴⁶. Les anciens abbés de Combray, quant à eux, se sont harmonieusement intégrés à l'architecture de l'église. Enterrés dans l'église, où leur « noble poussière [...] faisait au choeur comme un pavage spirituel », leurs pierres tombales se sont fondues dans les pierres de l'église, car

le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un flot blond, entraînant à la dérive une majuscule gothique en fleurs, noyant les violettes blanches du marbre²⁴⁷.

²⁴⁶ CS, 52.

²⁴⁷ CS, 58.

La fille de cuisine, d'après Swann, ressemble à une « Charité de Giotto »²⁴⁸ ou à l'Erreur lorsque « faisant briller involontairement la supériorité de Françoise, [elle] rend plus éclatant le triomphe de la Vérité »²⁴⁹. Lorsque, à l'occasion d'une promenade du côté de Méséglise, le narrateur et sa famille vont se protéger de la pluie sous le porche d'une autre église²⁵⁰, c'est pour constater jusqu'à quel point les modèles sculptés de cette église gothique ressemblent à la population contemporaine des environs, autant par l'esprit :

Les Saints, les rois-chevaliers une fleur de lys à la main, des scènes de noces et de funérailles, étaient représentés comme ils pouvaient l'être dans l'âme de Françoise²⁵¹

que par l'aspect physique :

Comme si les visages de pierre sculptée, grisâtres et nus, ainsi que sont les bois en hiver, n'étaient qu'un ensommeillement, qu'une réserve, prête à refleurir dans la vie en innombrables visages populaires, révérends et futés comme celui de Théodore, enlumines de la rougeur d'une pomme mûre.²⁵²

Présence de l'église dans la nature

S'étendant sur les rues de Combray, sur les habitants de la ville, l'influence de l'église de Combray assure également sa domination sur la nature environnante. Comme la beauté particulière des paysannes de la contrée, mise en évidence et révélée au narrateur par l'entremise des saintes sculptées de Saint-André-des-Champs, son amour des fleurs, la révélation de leur beauté et de leur sacralité partent de l'église (révélation qui, ici aussi, découle d'une certaine maîtrise religieuse du temps, de l'insertion harmonieuse des fêtes chrétiennes dans le rythme des saisons). Le personnage de Legrandin et son langage

²⁴⁸ CS, 80.

²⁴⁹ CS, 82.

²⁵⁰ « Souvent aussi nous allions nous abriter, pêle-mêle avec les Saints et les Patriarches de pierre sous le porche de Saint-André-des-Champs. » (CS, 149).

²⁵¹ CS, 149.

²⁵² CS, 149.

précieux sont mis à contribution pour accentuer, par l'énumération de noms de fleurs pittoresques, les rapports que perçoit le narrateur entre nature et rituel chrétien :

Venez [dit Legrandin au narrateur] avec la barbe de chanoine, [...] avec la fleur du jour de la Résurrection, [...] Venez avec la glorieuse vêtue de soie du lis digne de Salomon, [...] mais venez surtout avec la brise fraîche [...] qui va entrouvrir, pour les deux papillons qui depuis ce matin attendent à la porte, la première rose de Jérusalem.²⁵³

On a l'impression que, dans les rapports qu'il établit entre les fleurs et le catholicisme, Proust cherche à dire que le type d'expérience du monde auquel cette religion donne accès n'est pas coupé de la nature et n'exclut d'ailleurs pas la sensualité, laquelle s'exprime avec plus d'exubérance encore lorsque, inversement, c'est non pas la nature que le narrateur retrouve dans l'église, mais l'église qui se reconstitue pour lui dans la nature, comme si église et nature participaient d'une même expérience cosmique :

La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier.²⁵⁴

Les rapports établis entre l'église de Combray et la nature permettent d'insister sur deux caractéristiques de cette église : son authenticité²⁵⁵ et son naturel :

Je crois surtout que, confusément, ma grand-mère trouvait au clocher de Combray ce qui pour elle avait le plus de prix au monde, l'air naturel et l'air distingué.²⁵⁶

Ces caractéristiques sont particulièrement importantes dans *À la recherche du temps perdu* parce que, dans le cadre de la théorie esthétique de Proust, issue, selon Anne Henry, de la pensée de Schelling, les grandes oeuvres d'art sont des voies d'accès à la nature et à

²⁵³ CS, 124.

²⁵⁴ CS, 136.

²⁵⁵ « La seule de tout le diocèse qu'on n'ait même pas restaurée » signale le curé de Combray (CS, 102).

²⁵⁶ (CS, 63).

la vérité, et valent d'autant plus qu'elles savent refléter avec exactitude une partie du réel.

La grand-mère du narrateur, qui est une porte-parole de cette théorie dans l'oeuvre de

Proust²⁵⁷, reconnaît précisément ces qualités au clocher de l'église de Combray :

Sans trop savoir pourquoi, ma grand'mère trouvait au clocher de Saint-Hilaire cette absence de vulgarité, de prétention, de mesquinerie, qui lui faisait aimer et croire riches d'une influence bienfaisante la nature quand la main de l'homme ne l'avait pas, comme faisait le jardinier de ma grand'tante, rapetissée, et les oeuvres de génie.²⁵⁸

Ce qui, en résumé, ressort de ce tableau de Combray, c'est que cette ville, à l'image de tante Léonie, fait sans doute triste figure, mais tire une force et une grandeur secrète de ses limitations mêmes. La vie de Combray, pareillement, simple, routinière, sans éclat, a du moins le mérite d'avoir peu changé depuis des siècles. *La dimension du temps* n'a pas été perdu à Combray, et le tableau sommaire qu'en trace le narrateur possède un *point de fuite* et une profondeur, à l'arrière-plan duquel passent les ombres lointaines de Louis le Germanique, de Charles VI ou, plus lointainement encore, celles de rois mérovingiens comme Sigebert, Théodebert I^{er} et Dagobert. On a ainsi l'impression que Combray, vieille comme les anciennes légendes, la religion, les mots de la langue, est inscrite dans une continuité historique et culturelle profonde où toute chose a sa place et son sens (et où tout, quelque insignifiant soit-il au départ, peut acquérir une dimension transcendante).

Or, les Guermantes héritent de cet ensemble de caractéristiques, autant dans l'imagination du petit Marcel que dans celle du lecteur, étant étroitement associés à la ville de Combray. Il importait, pour cette raison, de rendre compte en détail de la signification symbolique de Combray, bien que, dans le contexte de notre thèse, cette analyse soit secondaire.

²⁵⁷ Elle se plaît particulièrement dans toutes les manifestations des forces de la nature.

²⁵⁸ CS, 63.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié,
Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1987-1989.

- t. 1., 1987. *Du côté de chez Swann ; À l'ombre des jeunes filles en fleurs (1^{re} partie) ; Esquisses, Introduction, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance.* Avec la collaboration de F. Callu, F. Goujon, E. Nicole, P.-L. Rey, B. Rogers et Jo Yoshida.
- t. 2., 1988. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs (2^e partie) ; Le Côté de Guermantes ; Esquisses, Notices et variantes, Résumé, Table de concordance.* Avec la collaboration de D. Kaotipaya, T. Laget, P.-L. Rey et B. Rogers.
- t. 3., 1988. *Sodome et Gomorrhe ; La Prisonnière ; Esquisses, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance.* Avec la collaboration de A. Compagnon et de P.-E. Robert.
- t. 4., 1989. *Albertine disparue ; Le Temps retrouvé ; Esquisses, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance, Notes bibliographiques, Index des noms de personnes, Index des noms de lieux, Index des oeuvres littéraires et artistiques.* Avec la collaboration de Y. Baudelle, A. Chevalier, E. Nicole, P.-L. Rey, P.-E. Robert, J. Robichez et B. Rogers.

Pastiches et mélanges, Paris, Gallimard, 1970, c1919.

Ouvrages critiques

Bucknall Barbara, *The Religion of Art in Proust*, Urbana, University of Illinois Press, 1969.

Curtius, Ernst Robert, *Marcel Proust*, traduit de l'allemand par Armand Pierhal, Paris, La Revue nouvelle, 1928.

De Grandsaigne Jean, *L'Espace combraysien ; monde de l'enfance et structure sociale dans l'oeuvre de Proust*, Minard, 1981.

Deleuze Georges, *Proust et les signes*, 2^e éd. Paris, Presses universitaires de France, 1970.

- Genette, Gérard, *Figures I*, « Proust palimpseste », Paris, Seuil, 1966, p. 39-67.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Henry, Anne, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Henry, Anne, *Proust romancier, le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.
- Henry, Anne, *Proust*, Paris, Balland, 1986.
- Kristeva, Julia, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
- Lattre, Alain de, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, 3 vol., Paris, J. Corti, 1978.
- Lempart Magda E., *La Transposition esthétique des valeurs chrétiennes dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.
- Magny, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, c1950.
- Miguet-Ollangnier Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Belles-Lettres, 1982.
- Mingelgrün Albert, *Thèmes et structures bibliques dans « À la recherche du temps perdu »*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978.
- Mouton Jean, *Proust, Les Écrivains devant Dieu*, n° 19, Paris, Desclée de Brouwer, 1968.
- Pommier Jean, *La Mystique de Marcel Proust*, Paris, Droz, 1939, réédition chez Droz à Genève en 1968.
- Poulet, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.
- Zima P. V., *Le Désir du mythe, une lecture sociologique de Proust*, Paris, Nizet, 1973.

Articles critiques

- Antoine R. P. Louis, « Marcel Proust et l'éternité », in *Pédagogie*, octobre 1955.

- Bidou-Zachariasen C., « Le "jet d'eau d'Hubert Robert" ou Proust analyste de la mobilité sociale », in *Ethnologie Française ; Cultures bourgeoises*, vol. 20, n° 1, 1990, p. 34-41.
- Blanche Jacques-Émile, « Mes modèles. III. La férocité de Marcel (suite). Marcel Proust et la religion », in *Nouvelles littéraires*, 28 juillet 1928.
- Bucknall Barbara, « From Material to Spiritual Food in *À la recherche du temps perdu* », in *L'Esprit Créateur*, n° 11, 1971, p. 52-60.
- Carreira Violeta de Alcantar, « Proust, os Humildes e a Parisagem », *Marcel Proust*, « Quem foi e o que fez? » Sociedade Brasileira dos amigos de Marcel Proust, Rio de Janeiro, p. 169-172.
- Casnati Francesco, « Proust e la religione », in *Ausonia*, n° 25, 1970, p. 21-24.
- Clarac Pierre, « Les " Croyances intellectuelles " de Proust », in *BMP*, n° 2, 1955-1958, p. 460-468.
- Clogenson Y. E., « Le thème de la cathédrale dans Proust », in *BMP*, n° 14, 1964, p. 152-159.
- Coleman Elliott, « Religious Imagery », in *Proust. A Collection of Critical Essays*, éd. R. Girard, New Jersey, Prentice-Hall, 1962, p. 92-96.
- Collier P., « La mise en abyme chez Proust », in *Poésie*, n° 48, 1989, p. 105-118.
- Delacomptée J. M., « La métaphore contre l'État : psychopolitique de Proust », in *Littérature*, n° 90, 1993, p. 34-48.
- De Praetere T., « Contradiction de Proust ; logique(s) de Proust », in *Lettres romanes*, vol. 45, n° 1-2, 1991, p. 63-76.
- Djari P. L. A., « Proust devant l'éternité », in *Études franciscaines*, août 1951, p. 333-344.
- Fontanille J., « La petite phrase de Vinteuil. Le parcours cognitif de la sensation à la compréhension », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 15-16, 1991, p. 51-66.
- Foqué René, « Op zoek naar de verloben tijd der kathedralen : aantekeningen bij Marcel Prousts La mort des cathédrales », in *Nexus*, Tilburg, Pays-bas, n° 8, 1994, p. 97-114.
- Harper Ralph, « Remembering Eternity: St. Augustine and Proust », in *Thought*, 34, 135, hiver 1959-1960, p. 569-606.

- Jullien D., « La préface comme auto-contemplation », in *Poétique*, n° 84, 1990, p. 499-508.
- Jullien D., « *Fiat lux* », in *Revue des sciences humaines*, n° 236, 1994, p. 125-151.
- Kristeva, Julia, « Le texte comme écriture-lecture » in *Pour une sémiologie des paragrammes. Séméiotikê – Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 181-182.
- Mambrino J., « Marcel Proust : explorateur de l'invisible », in *Études*, vol. 370, n°1, 1989, p. 65-81.
- Marks Jonathan E., « The Verdurins and their Cult », in *Yale French Studies*, n° 34, 1965, p. 73-80.
- Masui Jacques, « Sur le mysticisme de Proust », in *Cahiers du Sud*, n° 230, décembre 1940, p. 577-580.
- Menahem R. et Sollers Ph., « Femmes »... « Le secret », in *L'Infini*, n° 47, p. 5-11.
- Milly J., « Actualité de la recherche proustienne », in *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 41, 1991, p. 28-47.
- Pierre-Quint Léon, « Après le *Temps retrouvé*, Proust est-il un mystique? », in *Bibliothèque universelle et Revue de Genève*, n° 1, 1928, p. 38-51.
- Starobinski J., « La littérature et la beauté du monde », in *Diogène*, n° 160, 1992, p. 49-62.
- Suarez Carlo, « Marcel Proust, Mysticisme et le XXe siècle », in *Cahiers du Sud*, n° 130, avril 1931, p. 216-221.
- Selva Pedro, « El fondo místico de Proust », in *Atenea*, mars 1948, p. 184-192, avril 1948, p. 4-14.
- Willemart P., « Les Sources de la jouissance et de l'art selon Proust : Désirs et détours », in *Littérature*, n° 89, 1993, p. 33-43.

Ouvrages généraux

Balthazar, Hans Urs von, *La Gloire et la Croix : les aspects esthétiques de la Révélation*, 4 vol., traduit de l'allemand par Robert Givord et Hélène Bourboulon, Paris, Aubier, 1965.

Eliade, Mircea, *Techniques du yoga*, Paris, Gallimard, 1959.

Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954.

Tarde, Gabriel de, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé, c1993, reproduction en fac-similé de la 2e édition de Paris, Fl. Alcan, 1895.

Zaehner, Robert Charles, *Christianity and other religions*, New York, Hawthorn Books, 1964.

Table des matières

DÉDICACE	p. 2
REMERCIEMENTS	p. 3
NOTE LIMINAIRE	p. 4
RÉSUMÉ	p. 5
INTRODUCTION	p. 6
CHAPITRE 1 : ARISTOCRATIE ET RELIGION	p. 17
1 Les petites églises	p. 21
2 Les deux principales églises sociologiques :	
Verdurin et Guermantes	p. 27
CHAPITRE 2 : ART ET RELIGION.	p. 53
1 Influences bibliques dans	
l'oeuvre de Proust	p. 55
2 Conception « chrétienne » de la réalité	p. 60
3 Les sources du divin dans l'art	p. 70
CHAPITRE 3 : LA VOCATION DE MARCEL ET	
LE MODÈLE ARISTOCRATIQUE	p. 79
I Influence artistique des Guermantes :	
éléments factuels	p. 81
II Influence artistique des Guermantes :	
grands motifs	p. 94
CONCLUSION	p. 107
APPENDICE A	p. 117
APPENDICE B	p. 123
BIBLIOGRAPHIE	p. 132