
Sur Proust et la philosophie du prestige.

Barbara Carnevali



Pour citer cet article

Barbara Carnevali, « Sur Proust et la philosophie du prestige. », dans *Fabula-LhT*, n° 1, « Les Philosophes lecteurs », dir. Marie de Gandt, Février 2006, URL : <https://fabula.org/lht/1/carnevali.html>, article mis en ligne le 01 Février 2006, consulté le 30 Avril 2025, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.580>

Sur Proust et la philosophie du prestige.

Le charme discret de l'aristocratie dans un épisode de la *Recherche*

Barbara Carnevali

Cet article est un essai – tant comme première expérience, tentative d'une recherche en cours, que comme échantillon d'analyse, partie exemplaire représentant le tout auquel elle appartient – l'essai d'un livre en devenir qui devrait s'intituler *Proust : pour une philosophie du prestige*. Le titre est provisoire, mais illustre pour l'instant de la façon la moins insatisfaisante la méthode qui inspire ma lecture philosophique des textes littéraires : le point de départ en est *À la Recherche du temps perdu* ; son point d'arrivée, la philosophie ; la préposition intermédiaire renvoie au rapport qui lie idéalement les deux termes. Sans être réduit à l'état de moyen subordonné à une fin, bien au contraire, en conservant et en exaltant sa nature romanesque, le roman proustien peut être lu « pour » la philosophie : il la prépare, la soutient et l'oriente, en vertu de la valeur philosophique de la forme-roman.

Mais en quoi consiste la nature philosophique d'un roman ? Pour répondre à cette question, une thèse répandue, qui se réclame des théories de Bakhtine et se trouve confirmée empiriquement par les expérimentations du siècle dernier, en appelle à l'ouverture bien connue du genre : en tant que forme structurellement protéiforme et polyphonique, le roman rejoint la philosophie. Cette proximité serait proportionnelle au degré d'élasticité de la forme romanesque, à sa capacité d'intégrer des doses de plus en plus fortes de pensée : un roman peut renfermer des idées, démontrer une thèse, inclure des parenthèses ou de longues digressions théoriques, se rapprocher du traité voire se confondre avec lui ; il peut alors se transformer en une forme nouvelle et hybride, celle du roman-essai. Pour penser ce type de relation, on a recours à des métaphores évoquant l'accueil, le franchissement des limites, ou la métamorphose ; chacune de ces images suppose qu'il existe entre le roman et la philosophie une différence de nature, et que c'est en forçant ses frontières que le roman s'approche de la philosophie, en s'éloignant de son centre, en reniant ce qui lui est propre, ou du moins, en s'appuyant sur une indétermination qui, tout en étant consubstantielle à sa forme, est le contraire du romanesque (c'est-à-dire, tout simplement, de ce qui fait du roman un roman : récits, narration, descriptions, dialogues, personnages). L'idée de « roman philosophique », qui semble offrir au premier abord un raccourci vers la définition

du rapport entre roman et philosophie, s'avère être un obstacle. En reconnaissant implicitement qu'un roman gagne en pensée dès qu'il cesse d'être un roman, elle fait de tout rapprochement avec la philosophie une dénaturation.

Contournons l'obstacle en reformulant le problème, et en déplaçant au préalable l'attention des formes aux contenus. Si, avant de poser la question du *comment*, nous nous demandons *de quoi* parle le roman (plus précisément, un certain type de roman, qui prend pour thème la réalité et se déploie de manière exemplaire au xix^e et au xx^e siècles), et *de quoi* parle la philosophie (là encore, un certain type de philosophie, que je définirais comme philosophie morale), nous reconnaissons alors une parenté d'objet : le roman comme la philosophie s'intéressent à la vie humaine, aux modes d'existence que mènent les hommes au milieu d'autres hommes. Dans sa banalité, ce constat a des conséquences théoriques décisives : la question du rapport entre roman et philosophie se redéfinit comme une confrontation entre deux formes de connaissance (mais peut-être vaudrait-il mieux parler d'« étude », pour préserver l'idée, plus nuancée, d'une observation vigilante, de la considération attentive et curieuse de phénomènes déterminés), qui se partagent un même champ d'enquête. Le problème de la méthode, de la spécificité des moyens mis en œuvre pour mener l'enquête reste essentielle, mais perd de son caractère abstrait. Au lieu de l'espace générique, potentiellement illimité, que présupposait l'idée du roman philosophique – qui peut parler de tout, de quelque objet que ce soit – se dessine entre philosophie et roman une zone concrète d'intersection, *l'espace de l'humain*. Dans cet horizon restreint, le problème formel trouve une orientation nouvelle en se reconfigurant comme rapport entre différentes formes d'étude de l'homme. On commence en outre à entrevoir la direction de ce rapport : la possibilité de lire le roman dans la perspective de la philosophie morale.

Le fait de revendiquer la valeur de la littérature pour la connaissance morale est en train de gagner en popularité auprès des philosophes inquiets de la dérive de la pensée contemporaine, repliée sur la justification de ses propres fondements, et de plus en plus incapable de comprendre les hommes – sinon de les étudier, de savoir les observer et les considérer dans leur réalité. Ainsi, par exemple, Martha Nussbaum nous invite-t-elle à la lecture de romans aussi bien que des grands classiques de la philosophie : « il est probable qu'une théorie du raisonnement humain qui se base exclusivement sur des termes abstraits, comme c'est la règle en philosophie morale, s'avère trop élémentaire pour nous offrir le type d'autocompréhension dont nous avons besoin¹ ». C'est une idée que René Girard avait en son temps défendue avec beaucoup d'efficacité. Son concept de « vérité

¹ Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001, p. 19. Voir aussi Stanley Cavell, *Les Voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, trad. Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Éditions du Seuil, 1996 ; Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

romanesque », qui fait du roman un moyen privilégié de la connaissance anthropologique, apparaît encore comme le meilleur point de départ pour une nouvelle discussion des rapports entre roman et philosophie. La théorie qu'elle implique est fondamentale, pour deux raisons d'égale importance : d'abord, parce qu'elle insiste sur le rôle cognitif de la forme du roman (et non de la littérature en général), conduisant ainsi à réfléchir aux qualités spécifiques, propres au genre, qui font du romanesque une forme de philosophie ; ensuite, parce qu'en accordant une confiance un peu naïve à l'existence d'une vérité anthropologique, elle sollicite la révision théorique du concept même de réalité humaine. En effet, Girard croit en l'existence d'une nature humaine, universelle, atemporelle, hors de tout contexte (dont l'élément de base est ce qu'il appelle le désir mimétique), qui constituerait le fonds commun des expériences des écrivains et des lecteurs. Seul ce référent objectif expliquerait la sensation de reconnaissance qu'on éprouve encore aujourd'hui en comparant les pages de Flaubert à celles de Proust : « En serait-il ainsi si les œuvres des deux romanciers ne plongeaient pas leurs racines dans un même substratum psychologique et métaphysique² ? ».

Mais si l'idée d'une vocation cognitive du roman est profonde et digne d'être développée, le fondement anthropologique de la thèse de Girard doit être corrigé, libéré des assertions qui sembleraient douteuses ou insoutenables aux yeux des philosophes d'aujourd'hui, et en tout premier lieu, des implications métaphysiques et rhétoriques incluses dans l'idée d'« humanité³ ». Il faudrait tout d'abord substituer aux concepts de nature humaine et d'essence de l'homme un vocabulaire moins risqué, qui n'impliquerait pas forcément de se ranger avec ceux qui croient en la possibilité d'une anthropologie philosophique ou du côté de ceux qui défendent une vision entièrement historique et relativiste. L'expression « formes de vie », en vogue dans le langage philosophique contemporain, s'y prêterait bien. Il existe cependant une autre solution : équivalente dans sa signification, elle a le mérite de se rattacher à une longue tradition qu'elle récupère de façon originale ; il s'agit du terme de *mœurs*, qui désigne depuis toujours l'objet spécifique de la réflexion des moralistes, c'est-à-dire l'ensemble des coutumes, des habitudes, des gestes, des comportements et des passions, individuels et collectifs – en d'autres termes, des modalités infinies par lesquelles se réalise, au sein de contextes spatio-temporels toujours différents, la vie concrète des hommes⁴. Comme la notion de « formes de vie », l'idée de *mœurs* est l'expression d'une analyse de l'humain de type modal et

² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 43.

³ Les tentatives de refonder un essentialisme sur des bases qui ne soient plus anthropologiques témoignent d'une conscience philosophique plus raffinée mais n'échappent pas non plus, me semble-t-il, aux risques de la rhétorique universaliste. Les titres des livres de Martha Nussbaum sont significatifs : *Cultivating Humanity*, *Hiding from Humanity*, etc.

⁴ Voir Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, op. cit., p. 18-19. Sur la littérature comme irremplaçable phénoménologie de l'humain voir aussi les travaux de Jon Elster, par exemple *Strong Feelings: emotion, addiction and human behavior*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, chap. II.

phénoménologique, compatible avec une démarche anthropologique (comme celle des moralistes classiques lorsqu'ils analysent l'universalité de l'amour-propre, et que nous retrouvons chez Proust lorsqu'il parle des lois de la jalousie ou du snobisme), aussi bien qu'avec une démarche généalogique et sceptique (ce n'est pas un hasard si l'idée de coutumese trouve au cœur de l'œuvre de Montaigne, dans une réflexion qui semble osciller entre une confiance tenace en une nature humaine, et un perspectivisme presque nietzschéen, qui dissout toute substance dans l'apparence, la transforme en opinion et en habitude). Les mœurs sont des façons de vivre, des modalités de l'humain : elles sont relatives et contingentes, parce qu'elles coïncident avec leurs circonstances mêmes, et n'ont d'autre validité, d'autre évidence, que le fait d'exister à un moment donné ; elles représentent en même temps le premier et l'unique témoignage de la réalité, de ce qui, de la vie des hommes, s'offre au regard et à la connaissance : coutumes, mais aussi costumes, vêtements – le jeu de signification est bien présent dans la notion d'*habitus* – qui modèlent les corps et les esprits des groupes et des individus, dans un ici et maintenant bien déterminé. De même que les vêtements, les coutumes peuvent être interprétées comme des enveloppes à ôter pour un examen plus approfondi du corps nu de l'homme ; comme les expressions d'une signification, d'une personnalité ou d'un esprit, les manifestations externes d'une essence intérieure ; ou comme de simples habits, vestiges de modes, styles, caprices et conventions, qui ne renvoient pas à un degré ultérieur de réalité. Quoiqu'il en soit, c'est dans cette réalité phénoménale que la réflexion morale a toujours puisé et continuera nécessairement à puiser son aliment ; et c'est sur ce terrain qu'il me semble possible de fonder un rapport entre roman et philosophie. Je définirai provisoirement le roman comme un « observatoire des mœurs », une sorte de laboratoire expérimental qui fournit à la philosophie *la phénoménologie de la vie humaine dans ses formes multiples*.

La référence à la tradition qui a tenté une synthèse entre les sciences humaines, avant leur divorce ou peut-être même avant leur naissance (la connaissance de l'homme qu'avaient les moralistes n'était-elle pas unique, indifférenciée et par là même plus profonde ?) met en lumière le rapport entre le romanesque et la philosophie. De la parenté d'objet on peut remonter plus aisément à la différence de formes. Pensons au grand romancier comme à l'héritier du moraliste classique : du style moraliste, il garde l'attitude et la sensibilité, comme la pénétration de l'observation et de la description des personnes et des situations, l'art du soupçon, le goût du détail révélateur ; mais il s'en distance sur un point crucial, le choix du moyen. Là où le moraliste, pour l'essentiel, *réfléchit*, le romancier, pour l'essentiel, *représente* : l'opposition entre deux genres symboliques, l'*essai* pour l'âge classique et le *roman* pour la littérature du xix^e siècle, reproduit cette différence en formes pures. Il s'agit bien entendu d'une simplification à des fins théoriques, parce qu'en vertu même de leur parenté les deux genres conservent de larges zones de contact.

L'essayiste, pour illustrer ses réflexions, privilégie des formes représentatives, telles que récits, apologues, *exempla*, épisodes historiques ou biographiques, tandis que le romancier, lorsqu'il moralise, a recours à des formes essayistes, telles que la réflexion, la sentence et la maxime : au sommet de la convergence entre les formes, pensons à l'amour pour l'anecdote, typique de Montaigne, et à la passion gnomique de Proust. Cependant, tout en tenant compte de ces tensions, on peut considérer l'essai et le roman comme les deux versants, formellement opposés et complémentaires, d'un même savoir, le savoir phénoménal de l'humain ; on lira alors l'histoire de la transmission de l'héritage moraliste à la lumière d'une loi de proportionnalité indirecte : dans l'étude des mœurs, l'augmentation du degré de romanesque correspond à la réduction du degré de réflexivité. C'est une véritable loi, sous un certain aspect. Mais pour éviter de retomber dans les apories du roman-essai, nous ne devons pas l'associer à une perte de philosophie.

C'est ici qu'intervient l'extraordinaire capacité du roman à représenter de façon réaliste les coutumes. Le terme de réalisme doit être entendu au sens large, non comme adhésion à une poétique mais comme simple constat qu'aucun autre genre littéraire ne reproduit avec tant de richesse la réalité humaine. Certes, les contenus et les modalités de la reproduction changent selon le regard et les convictions personnelles du romancier : les détails situant un milieu sont au concept de réalité du positiviste du xix^e siècle ce que les fragments d'un flux de conscience sont à l'idée du romancier moderniste. C'est de nouveau l'approche modale et phénoménologique implicite dans la notion de mœurs qui nous évite d'avoir à choisir entre différents courants littéraires ou philosophiques, et nous permet de lire comme des modalités de l'humain les déterminismes sociaux de Zola aussi bien que les tropismes de Nathalie Sarraute. La dimension de ces modalités, réelle ou métaphorique, est tout à fait indifférente aux fins de la valeur esthétique et philosophique du roman. Ce qui compte, c'est la propension de la forme-roman à les faire coexister dans la représentation et ainsi à les *sauver*.

Je rappelle la définition provisoire du roman comme « observatoire des mœurs » : il est des phénomènes que la réflexion ne parvient pas à saisir, qu'elle ignore ou qu'elle ne peut affronter qu'avec d'immenses difficultés. Parmi les plus fuyants, on peut ranger les phénomènes mêmes de coutumes, et en particulier ceux que le sens commun tend à écarter, ou sur lesquels s'exerce quelque tabou : les passions ou les comportements déplaisants ou humiliants à confesser, comme l'envie, le ressentiment, la jalousie, ou encore ces phénomènes invisibles ou rebelles à la conceptualisation, parce qu'appartenant à la sphère du symbolique ou vacillant dans la catégorie du je-ne-sais-quoi, comme le charme, l'élégance, le prestige, la sympathie, l'attirance et la séduction, la courtoisie, ou même, la coquetterie, la mode, le style, le snobisme, le tact, le goût, la galanterie... La liste pourrait s'allonger

à l'infini, car au fond, il n'est pas de modalité humaine qui ne se prête à la *représentation* et à l'*exemplification* plus volontiers qu'à la définition, à commencer par ce qu'on considère comme de grands universels, l'amour par exemple. Lorsqu'on expérimente les limites de la réflexion et du langage philosophique, le roman prend la parole pour nous rappeler que ces phénomènes existent, pour nous les présenter sous des dehors nouveaux, pour nous les proposer comme objets de la philosophie morale.

À côté d'une philosophie qui pense par abstraction se trouve, en somme, une philosophie qui pense par représentation, une pensée infusée, implicite, contenue en puissance dans les structures formelles du romanesque. Vincent Descombes l'appelle « philosophie du roman », et c'est avec raison qu'il voit en Proust l'un des auteurs offrant le mieux une telle expérience de lecture. Peu d'œuvres ont représenté les coutumes humaines avec autant de variété, de force, et de façon aussi complète qu'*À la recherche du temps perdu*. Aucune autre – qu'elle soit philosophique, sociologique, psychologique ou littéraire – n'est assurément jamais parvenue à saisir aussi fermement la catégorie même de phénomènes « fugitifs » qui semble délimiter la réserve de chasse du roman. L'attraction irrésistible vers ce qui nous exclut, la séduction des puissances symboliques, la nostalgie de l'aura : tous les sens de la recherche proustienne, non seulement sociaux, mais aussi esthétiques, moraux et métaphysiques, convergent sur le spectre sémantique du mot « prestige », qui désignait à l'origine les envoûtements magiques. Invisible, mystérieux, vague et magnétique comme l'esprit des Guermantes, le prestige est le phénomène des phénomènes – le phénomène romanesque par excellence.

1. La soirée de l'amitié

La nuit est froide. Une brume épaisse recouvre Paris. Le Narrateur de la *Recherche* et Robert de Saint-Loup, le jeune Guermantes rencontré en vacances à Balbec, sortent dîner ensemble : Robert, qui sert dans l'armée, a obtenu une brève permission et veut en profiter pour passer quelques heures avec son meilleur ami. Après une traversée irréaliste des boulevards transfigurés par le brouillard, leur voiture parvient à destination : un restaurant à la mode fréquenté par une clientèle d'aristocrates et de juifs. Tandis que Saint-Loup s'attarde sur le trottoir pour donner ses instructions au cocher, le Narrateur, voulant s'abriter du froid, s'aventure seul dans l'établissement. C'est la première fois qu'il en franchit le seuil et son inexpérience est immédiatement trahie par un incident aux conséquences humiliantes :

[...] une fois engagé dans la porte tournante dont je n'avais pas l'habitude, je crus que je ne pourrais pas arriver à en sortir. [...] Ce soir-là le patron, n'osant pas se mouiller en allant dehors ni quitter ses clients, restait cependant près de l'entrée pour avoir le plaisir d'entendre les joyeuses doléances des arrivants tout illuminés par la satisfaction de gens qui avaient eu du mal à arriver et la crainte de se perdre. Pourtant la rieuse cordialité de son accueil fut dissipée par la vue d'un inconnu qui ne savait pas se dégager des volants de verre. Cette marque flagrante d'ignorance lui fit froncer le sourcil comme à un examinateur qui a bonne envie de ne pas prononcer le *dignus est intrare*. Pour comble de malchance j'allai m'asseoir dans la salle réservée à l'aristocratie d'où il vint rudement me tirer en m'indiquant, avec une grossièreté à laquelle se conformèrent immédiatement tous les garçons, une place dans l'autre salle⁵.

Mortifié, le Narrateur s'assied prestement à sa place : la banquettes est inconfortable, bondée, et se trouve juste en face de la porte secondaire réservée aux juifs, qui ne cesse de s'ouvrir et de se fermer, infligeant aux clients des courants d'air glacés. Inquiet pour sa santé, fragile, comme chacun sait, le Narrateur se risque à demander à changer de table. Mais le patron ne lâche en guise de réponse qu'un sévère reproche : « Non, Monsieur, je ne peux pas gêner tout le monde pour vous ».

L'épisode est interrompu par une longue digression, dans laquelle Proust décrit la clientèle du restaurant à travers les yeux du Narrateur qui, en attendant Saint-Loup, regarde attentivement autour de lui. Un groupe d'habitues retient particulièrement son attention, des rejetons gâtés de l'aristocratie parisienne, imbus de l'orgueil de leur classe, parmi lesquels brille par ses titres et son arrogance le jeune prince de Foix :

Il faisait partie d'un groupe aristocratique pour qui l'exercice de l'impertinence, même à l'égard de la noblesse quand elle n'était pas de tout premier rang, semblait être la seule occupation. Ne pas répondre à un salut ; si l'homme poli récidivait, ricaner d'un air narquois ou rejeter la tête en arrière d'un air furieux ; faire semblant de ne pas reconnaître un homme âgé qui leur avait rendu service ; réserver leur poignée de main et leur salut aux ducs et aux amis tout à fait intimes des ducs que ceux-ci leur présentaient : telle était l'attitude de ces jeunes gens et en particulier du prince de Foix.

Ce jeu orgueilleux des distances, comme l'observe, amusé, le Narrateur, est troublé par l'esprit exceptionnel de la soirée, qui, perturbant légèrement les rangs et les situations, instaure entre les clients du restaurant une solidarité comparable à celle de survivants, une familiarité d'« arche de Noé » – dont lui-même se sent toutefois l'unique exclu. Mais voici qu'arrive Saint-Loup. Son entrée fait l'effet d'une apparition divine : le patron commence à se répandre en obséquiosités et à vociférer pour que

⁵ L'épisode commenté est extrait de la partie centrale des *Guermites* : Proust, *Le Côté de Guermites*, éd. Thierry Laget, et Brian Rogers, *À la Recherche du temps perdu*, t. II, sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1988, p. 692-708. Tous les italiques sont de Barbara Carnevali.

l'on offre au jeune homme un accueil digne de lui, tandis que les garçons accourent au grand complet, attirant sur lui les regards admiratifs de toute la clientèle. Alors qu'il s'apprête à s'installer dans la petite salle réservée à l'aristocratie, Robert aperçoit son ami dans la foule de la grande salle : « "Bon Dieu, cria-t-il, qu'est-ce que tu fais là, et avec la porte ouverte devant toi", dit-il, non sans jeter un regard furieux au patron qui courut la fermer en s'excusant sur les garçons ». Ainsi s'achèvent les malheurs du Narrateur, qui, anobli par la plus prestigieuse des compagnies, devient l'objet de compliments et d'attentions serviles. Comprenant mal la situation (ou faisant semblant de n'en pas saisir les présupposés gênants), Saint-Loup se propose de manger dans la salle des juifs, imposant ainsi une petite révolution dans la gestion de l'établissement. « "Pourquoi as-tu bougé ? Tu aimes mieux dîner là que dans la petite salle ? Mais, mon pauvre petit, tu vas geler. Vous allez me faire le plaisir de condamner cette porte, dit-il au patron. – À l'instant même, monsieur le marquis, les clients qui viendront à partir de maintenant passeront par la petite salle, voilà tout" ».

C'est alors que s'approche le prince de Foix, celui-là même que Proust a présenté comme le seul noble capable de rivaliser avec le clan des Guermantes, par le prestige et la noblesse de son sang : il demande humblement la permission de dîner à une table voisine. Mais Saint-Loup le fait s'éloigner, manifestant le désir de demeurer en tête-à-tête avec le Narrateur. La parenthèse est scellée par un bref échange avec le patron du restaurant. « "Ah, il a un manteau bien joli, M. le prince" » dit le patron. « "Oui, je le connais" », acquiesce le marquis, qui disparaît aussitôt d'un air mystérieux, pour réapparaître quelques instants plus tard dans le numéro inattendu qui constitue le centre de l'épisode :

Saint-Loup réapparut dans l'entrée tenant à la main le grand manteau de vigogne du prince à qui je compris qu'il l'avait demandé pour me tenir chaud. Il me fit signe de loin de ne pas me déranger, il avança, il aurait fallu qu'on bougeât encore ma table ou que je changeasse de place pour qu'il pût s'asseoir. Dès qu'il entra dans la grande salle, il monta légèrement sur les banquettes de velours rouge qui en faisaient le tour en longeant le mur [...]. Entre les tables, des fils électriques étaient tendus à une certaine hauteur ; sans s'y embarrasser Saint-Loup les sauta adroitement comme un cheval de course un obstacle ; confus qu'elle s'exerçât uniquement pour moi et dans le but de m'éviter un mouvement bien simple, j'étais en même temps émerveillé de cette sûreté avec laquelle mon ami accomplissait cet exercice de voltige ; et je n'étais pas le seul ; car encore qu'ils l'eussent sans doute médiocrement goûté de la part d'un moins aristocratique et moins généreux client, le patron et les garçons restaient fascinés [...]. Et quand Saint-Loup, ayant à passer derrière ses amis, grimpa sur le rebord du dossier et s'y avança en équilibre, des applaudissements discrets éclatèrent dans le fond de la salle. Enfin arrivé à ma hauteur, il arrêta net son élan avec la précision d'un chef devant la tribune d'un souverain et s'inclinant, me tendit avec un air de courtoisie et de soumission le manteau de vigogne, qu'aussitôt après, s'étant assis à côté de

moi, sans que j'eusse eu un mouvement à faire, il arrangea, en châle léger et chaud, sur mes épaules.

Au terme de l'exploit, les deux amis se mettent à dîner, conversant affectueusement et célébrant cette soirée qui restera inoubliable dans leur souvenir à tous deux. « Il me parla d'amitié, de prédilection, de regret [...] ; les mots qu'il jeta ainsi dans la chaleur du cœur que j'avais ce soir-là y allumaient une douce rêverie [...]. Pour lui, comme pour moi, ce fut le soir de l'amitié ». Mais la signification de l'événement repose sur un malentendu, que le Narrateur reconnaît amèrement : « Pourtant celle que je ressentais en ce moment (et à cause de cela non sans quelque remords) n'était guère, je le craignais, celle qu'il lui eût plu d'inspirer ».

Dans le mystère des douces rêveries éveillées dans le cœur du Narrateur par le geste d'amitié de Saint-Loup, réside l'une des clefs d'interprétation de la *Recherche*.

2. « Un léger parapet décoré de verdure »

Commençons notre lecture par la situation de l'épisode, qui condense admirablement les thèmes sociaux les plus importants dans l'œuvre de Proust. Le restaurant à la mode, divisé en une petite salle réservée à la noblesse et une grande salle réservée aux bourgeois (et en particulier aux juifs, qui constituent l'âme grotesque de la bourgeoisie proustienne) est un microcosme de l'espace social, qui reproduit la bipartition de l'univers symbolique du roman, à l'instar des deux côtés de Combray ou des deux ailes du palais Guermantes à Paris. De même, l'échantillon d'humanité que nous y voyons représenté répète, à plus petite échelle, des équilibres et des dynamiques propres au système des personnages dans son ensemble. Tout se joue ici entre les représentants de chacune des deux classes, aristocratique et bourgeoise, tandis que les personnages populaires ne font que les accompagner, comme spectateurs ou figurants, souvent très réussis du point de vue littéraire et psychologique, mais généralement étrangers au nœud de l'intrigue. Nous pouvons lire la soirée au restaurant comme un fragment emblématique de toute l'histoire de la *Recherche*, qui est elle-même l'allégorie d'une Histoire plus vaste, celle de la société française de la fin du xix^e siècle, dont elle met en scène les protagonistes eux-mêmes, aux prises avec des conflits analogues.

Considérée dans la perspective proustienne, la particularité de l'histoire sociale de la Troisième République peut se résumer à la formule de l'historien Arno Mayer sur la « persistance de l'Ancien Régime jusqu'à la Grande Guerre⁶ ». L'idée de « persistance » éclaire de façon très significative le lien entre « décadence » et

⁶ Arno Mayer, *La persistance de l'Ancien Régime. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, trad. Jonathan Mandelbaum, Paris, Flammarion, 1983.

« résistance » qui est également au centre des intérêts de Proust. De même, grâce à sa perspective de longue durée, cette idée permet de répondre à la question des « progressistes médiocres » – ainsi évoquée par Adorno – « qui se demandent pourquoi il faudrait s'intéresser à une haute aristocratie déjà privée de toute fonction réelle à l'époque et sans aucune représentativité statistique⁷ ». À l'aube du xx^e siècle, bien qu'elle fût blessée à mort, non seulement la noblesse française n'était pas encore sortie de l'histoire, mais elle conservait presque intact sa prééminence sociale, malgré sa perte de pouvoir politique et un affaiblissement économique considérable. Le secret de sa longévité réside essentiellement dans le *prestige*. Comme si elle avait suivi une stratégie inconsciente de survie visant à compenser le déclin matériel, comme si elle avait misé les forces qu'il lui restait sur le plan symbolique : en exaspérant son identité de classe, en y voyant le seul attribut que ses concurrents n'auraient jamais pu revendiquer – l'idée même de *noblesse* – et en s'enorgueillissant plus qu'aucune autre noblesse européenne de sa distinction. Cette stratégie s'avéra efficace : cent ans après 1789, le style aristocratique était encore un modèle de vie aboutie, dont bien des bourgeois s'inspiraient avec condescendance, sans être en mesure de lui opposer une alternative crédible, un style de vie tout aussi séducteur et fascinant. La conquête d'un titre ou la possibilité d'ajouter la particule *de* à son nom de famille représentait l'achèvement de leur rêve d'ascension :

Les magnats du capital et des professions libérales n'ont jamais formé une coalition assez forte pour contester sérieusement la prééminence sociale, culturelle et idéologique de la vieille classe dominante, et cela ne tient pas seulement à ce que la noblesse continuait à coopter quelques-uns de plus fortunés et de plus talentueux parmi eux. *C'est surtout parce que le bourgeois flagorneur, obsédé par l'ascension sociale et l'anoblissement, s'est allégrement renié.* Son ambition suprême n'était nullement d'assiéger ou de renverser la forteresse nobiliaire, mais d'y pénétrer. Pour les notables des affaires, de la finance et des professions libérales, qui manquaient d'assurance sur le plan social et psychologique, la haute bourgeoisie « n'était qu'une antichambre de la noblesse », et leur « plus haute aspiration était d'abord d'être admis dans la noblesse et ensuite d'en gravir les échelons⁸ ».

La confrontation des « bourgeois gentilhommes » avec l'hégémonie aristocratique engendra un conflit de classe irréductible au modèle marxiste classique et à toute explication centrée sur l'affrontement d'intérêts matériels. La meilleure approche théorique nous est sans doute offerte par la sociologie de Pierre Bourdieu. En effet, la lutte est étrangère au prolétariat, que la répression de la Commune a

⁷ Theodor W. Adorno, « Petits commentaires de Proust », *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 147.

⁸ Arno Mayer, *La persistance de l'Ancien Régime*, op. cit., p. 88.

provisoirement mis hors jeu : elle est interne au groupe dominant, dont elle oppose les deux fractions principales, en quête de primauté – la grande bourgeoisie de l'entreprise, des finances, des professions libérales d'un côté, et l'aristocratie titrée de l'autre ; elle s'exprime à travers des stratégies symboliques d'imitation et de distinction : la bourgeoisie, plus riche en capital économique, engage une course fébrile à l'imitation de la couche supérieure, dans l'espoir de conquérir ainsi ses titres de légitimité culturelle ; tandis que la classe la plus prestigieuse s'efforce d'augmenter sa supériorité en multipliant les obstacles, les « écarts » et les « différences », souvent d'autant plus inefficaces qu'ils sont indéchiffrables.

C'est ce décor même qu'illustre la fresque sociale de la *Recherche*. Pour être plus précise, je dirais que l'œuvre de Proust est à celle de Arno Mayer ce que la poésie est à l'histoire dans la *Poétique* d'Aristote : elle nous présente un vraisemblable qui vise à l'essence de la réalité sociale, en accentuant les extrêmes et en remontant aux phénomènes que la recherche historique a ensuite identifiés sous une forme peut-être plus respectueuse de la réalité empirique. (Il est significatif que bien du matériel proustien provienne de l'œuvre de Taine, qui avait lui-même donné une image volontairement idéalisée et mythique de l'Ancien Régime. D'où l'effet d'« hyperréalisme », ou, d'après BenjaminetAdorno, de « surréalisme » du réalisme proustien). Ainsi, dans les premiers volumes du roman, et en particulier dans le *Côté de Guermantes*, qui constitue le sommet de sa philosophie sociale, le monde aristocratique du Faubourg Saint-Germain semble tout droit sorti d'une chronique du xviii^e siècle : on y trouve les mêmes lieux symboliques – châteaux, théâtres, salons ; les mêmes pratiques sociales de la mondanité et de la conversation ; la même éthique centrée sur la représentation publique du rang, sur le culte de la forme et des bonnes manières. Apparemment inconscients des transformations politiques et sociales qui ont bouleversé et reconfiguré l'ordre ancien, les nobles proustiens continuent d'en célébrer les rituels comme si rien n'avait changé depuis l'époque de Louis XV. Si le cliché historiographique veut qu'à la fin du xix^e siècle la bourgeoisie est en train d'imposer son système de valeurs, la société que Proust décrit a l'air d'un morceau d'histoire figé dans la glace avant la Révolution.

On reconnaît plus aisément encore le thème de la distinction : implicite dans l'architecture topographique du roman et dans son système de titres (le chemin qu'on ne peut apparemment parcourir d'un « côté » à l'autre, archétype de toutes les « distances » qui suivront), ce thème apparaît dans les relations entre les personnages, et avant tout, dans celle qui unit les deux protagonistes moraux (le Narrateur et son alter ego Swann) à la dynastie des Guermantes, et à laquelle fait pendant, sous une forme satirique, la lutte qui oppose les salons de la haute bourgeoisie à ceux du Faubourg Saint-Germain. On peut lire le rapport entre les deux univers comme une opposition structurelle aussi bien que comme une guerre

de conquête et de défense. D'en bas s'élève l'imitation bourgeoise, qui s'exprime par des stratégies différenciées et plus ou moins efficaces : l'élégante disposition à l'assimilation des deux transfuges intellectuels, qui obtiennent aisément la reconnaissance de l'aristocratie grâce à leur culture, et la prise d'assaut matérielle des parvenus, menée par madame Verdurin, d'abord perdante mais destinée à se révéler finalement la plus efficace. À cette attaque répond la résistance acharnée de l'adversaire aristocratique, dont l'exclusivisme augmente proportionnellement à la menace plébéienne.

Si la figure de madame Verdurin est un chef-d'œuvre de comique et de pathétique, qui dévoile l'étroitesse d'esprit, mais aussi l'irrésistible volonté de puissance de l'ambition bourgeoise, la question du snobisme de Swann et du Narrateur s'avère moins caricaturale et pour cette raison même plus intéressante dans une perspective philosophique. Le caractère de ces deux personnages (qu'on peut évidemment rapprocher de Proust lui-même) apparaît comme un mélange déconcertant de profonde humanité et de frivolité, qui laisse perplexe même le lecteur le mieux disposé. Comment se peut-il qu'un homme intelligent, cultivé et fin comme Swann, certainement désintéressé puisqu'il est riche et dénué de préoccupations matérielles, gaspille sa vie en compagnie de personnes futiles comme les Guermantes ? Et qu'est-ce qui peut bien pousser un jeune homme prometteur, entouré par l'affection de sa famille, à renier parents et vocation littéraire pour une invitation dans leurs salons ? Adorno, qui aimait rappeler les réactions d'irritation de Gide et d'autres critiques, a forgé à ce propos l'expression « investissement érotique de faits sociaux », insistant sur le fait que la passion du snob aveugle son esprit et transfigure la réalité comme la plus puissante des formes d'amour⁹. Au fond, si la morale de l'histoire racontée par Proust est qu'il ne vaut pas la peine de perdre son temps à la recherche des Guermantes, il reste néanmoins vrai que les trois quarts du roman mettent en scène la force de ce mythe. Mais alors il faut alors s'interroger : de quoi l'amour pour les Guermantes naît-il ? Pourquoi ce désir brûlant d'être reconnu par les nobles, d'être admis parmi eux ?

Avant d'essayer de répondre à cette question, revenons à la soirée du restaurant, qui nous offre une illustration si parfaite de ce drame qu'elle en paraît onirique : un rêve, les yeux ouverts, de reconnaissance sociale. Ou mieux, un rêve de *dédommagement*, qui récompense la conscience des blessures infligées par le principe de réalité – puisque l'incident sur lequel s'ouvre l'épisode ne peut être considéré comme une offense imméritée, mais prend le sens d'une autodénonciation. La gaffe du Narrateur, qui trébuche sur le seuil, trahit les deux péchés capitaux reconnus par le snobisme : le manque d'assiduité mondaine (ne pas fréquenter les établissements à la mode, y entrer pour la première fois), et le

⁹ Adorno, « Petits commentaires de Proust », art. cit., p. 147-148.

péché, d'autant moins pardonnable qu'il s'expie lentement, de la maladresse physique (le faux pas du bourgeois dans la porte tournante correspond de façon spéculaire à l'agile acrobatie aristocrate dans la scène-clef). Nous sommes de toute évidence dans le champ de la bataille pour la distinction, où victoires et défaites se mesurent à l'aune des indices de familiarité avec le capital symbolique, qui est avant tout le savoir-faire caractéristique de qui appartient depuis plus longtemps à l'élite. De fait, le propriétaire du restaurant, doté de l'herméneutique infaillible des esprits serviles qui s'identifient à leurs dominateurs, n'hésite pas à interpréter ces comportements comme des signes honteux d'infériorité : « Cette *marque* flagrante d'ignorance lui fit froncer le sourcil comme à un examinateur qui a bonne envie de ne pas prononcer le *dignus est intrare* ». La tentative *in extremis* du Narrateur qui, aveuglé par le désir, se dirige tout droit vers son lieu d'élection, est vaine : « j'allai m'asseoir dans la salle réservée à l'aristocratie d'où il vint rudement me tirer en m'indiquant [...] *une place dans l'autre salle* ». Comme un gardien chargé de préserver la stabilité du monde social, le patron assigne à chaque client la place qui lui revient naturellement : celle du Narrateur, c'est la grande salle, la salle des juifs qui sont la caricature du bourgeois.

Voilà donc, cristallisé dans le décor d'une unité symbolique parfaite, le noyau du conflit qui traverse la société française de la fin du xix^e siècle. Le restaurant, emblème du luxe et de l'aisance, de la consommation ostentatoire, accueille les deux fractions de la classe dominante : les bourgeois plus ou moins riches, et les grands aristocrates de sang. Mais ses salles internes sont divisées par une ligne séparatrice aussi subtile – « *un léger parapet décoré de verdure* » – qu'absolument infranchissable. La familiarité d'« arche de Noé » elle-même ne peut effacer ces frontières, comme le remarque l'insolence du patron du restaurant, qui s'est permis de comparer les péripéties du prince de Foix à celles d'un avocat juif :

« M. le prince de Foix s'est perdu trois fois en venant de la porte Saint Martin », ne craignit-il pas de dire en riant, non sans désigner, comme dans une présentation, le célèbre aristocrate à un avocat israélite qui, tout autre jour, eût été séparé de lui par une barrière bien plus difficile à franchir que la baie ornée de verdure. « Trois fois ! Voyez-vous ça », dit l'avocat en touchant son chapeau. *Le prince ne goûta pas la phrase de rapprochement.*

Nobles et bourgeois n'appartiennent pas à la même humanité, car les premiers s'autolégitiment par une distinction – « *un snobisme de caste suraigu* » – irréductible, sinon franchement opposée, à l'argent :

Un duc presque milliardaire et qui semblait tout réunir en soi, passait après eux parce que, chefs de famille, ils étaient anciennement princes souverains d'un petit pays où ils avaient le droit de battre monnaie, etc. Souvent, dans ce café, l'un baissait les yeux quand un autre entra, de façon à ne pas forcer l'arrivant à le

saluer. *C'est qu'il avait, dans sa poursuite imaginative de la richesse, invité à dîner un banquier.*

Mais l'entrée de Saint-Loup fait éclater la révolution destinée à bouleverser cette architecture rigide des distances. Fidèle à l'esprit de l'épisode, et à celui de toute la *Recherche*, Proust illustre le changement par des métaphores spatiales. Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer comme la solution la plus prévisible (le bourgeois « élu » et admis dans le sanctuaire nobiliaire, comme cela se produira ailleurs dans le roman), c'est l'aristocrate qui se décline, en renonçant à ses droits exclusifs dans un élan de générosité démocratique : « "Pourquoi as-tu bougé ? *Tu aimes mieux dîner là que dans la petite salle ?*" ». La distorsion topographique est symptomatique du rôle de Saint-Loup dans le système symbolique proustien, rôle qui peut être considéré comme analogue et complémentaire à celui de la duchesse de Guermantes. Si les reconnaissances d'Oriane sont des assomptions célestes, des actes arbitraires qui élèvent à sa hauteur les candidats à la promotion, sanctionnant et légitimant le *statu quo*, celles de son neveu sont de petits tremblements de terre sociaux. Fidèle à ses convictions égalitaires, Robert reconnaît le Narrateur en s'abaissant à son niveau, en se pliant à des valeurs étrangères à son rang et en renversant l'« ordre » traditionnel – comme l'illustre clairement le *détour* inhabituel imposé, par la nécessité, aux nouveaux clients : « les clients qui viendront à partir de maintenant passeront par la petite salle, voilà tout ».

L'inversion des hiérarchies a lieu de façon éclatante avec l'éloignement du prince de Foix, puisque Saint-Loup fait passer avant celui-ci la compagnie de l'obscur bourgeois, et l'affiche presque par provocation ; elle culmine ensuite dans le numéro de cirque qui constitue symboliquement le cœur de l'épisode. Il s'agit d'une symbolique *sacrificielle* : Proust nous invite à lire dans les délicats fauteuils de velours rouge l'emblème des privilèges matériels immolés au dieu de l'amitié (« ces banquettes de pourpre effectivement et symboliquement trépignées, pareilles à un chemin somptueux qui ne plaisait à mon ami qu'en lui permettant de venir vers moi avec plus de grâce et de rapidité ») ; encore plus ouvertement sacrificiel apparaît le geste du manteau précieux « déposé » sur les épaules plébéiennes :

le jeune prince (descendant de Catherine de Foix, reine de Navarre et petite-fille de Charles VII) qu'il venait de quitter à mon profit, la situation de naissance et de fortune qu'il inclinait devant moi, les ancêtres dédaigneux et souples qui survivaient dans l'assurance, l'agilité et la courtoisie avec lesquelles il venait de disposer autour de mon corps frileux le manteau de vigogne, tout cela n'était-ce pas comme des amis plus anciens que moi dans sa vie, par lesquels j'eusse cru que nous dussions toujours être séparés, et qu'il me sacrifiait au contraire par un choix que l'on ne peut faire que dans les hauteurs de l'intelligence, avec cette liberté souveraine dont le mouvement de Robert était l'image et dans laquelle se réalise la parfaite amitié ?

La scène, inspirée d'une anecdote de la biographie de Proust qui en fournit le « matériel diurne », présente les lignes hyperboliques et ingénues des rêves infantiles de dédommagement : l'escalade des reconnaissances est spectaculaire, de même que sont *ad hoc* le lieu et l'occasion, à commencer par la présence d'un public prêt à ratifier le triomphe d'amour propre du bourgeois annobli (le patron du restaurant donnera au Narrateur du « baron » puis du « comte », lui dispensant « des marques de respect excessives »). Usant des termes d'Ernst Bloch, nous pourrions parler d'une « image de désir », qu'on pourrait rapprocher d'épisodes de la *Recherche* qui présentent des caractères oniriques analogues, à commencer par le salut exclusif que concède la duchesse de Guermantes du haut d'une loge devant des centaines de spectateurs de l'Opéra de Paris. Mais le fait même que le snobisme proustien puisse être défini en termes de désir profond d'autoréalisation et de dédommagement, indépendamment de la nécessité ou du bénéfice matériel – on n'insistera jamais assez sur ce point : la bourgeoisie de Proust ne courtise pas la noblesse pour des raisons économiques – nous oblige à nous interroger sur l'origine de cet étrange complexe de classe. Que manque-t-il au bourgeois pour justifier un tel mépris de soi ?

3. Le corps des Guermantes

C'est le personnage de Saint-Loup qui offre à Proust un prétexte pour s'attarder une fois de plus sur le mystère des Guermantes, sur l'énigme du charme irrésistible qui émane de leurs personnes en s'attachant à leurs gestes, à leurs propos, à leurs corps, à leurs noms et à tous leurs biens. Comme dans les deux fameuses scènes consacrées à la duchesse – l'apparition fabuleuse dans la cathédrale de Combray et celle, mythologique et marine, à l'Opéra de Paris – le Narrateur revit la soirée au restaurant comme une expérience mystique : il observe la noblesse de loin, plein d'une stupeur admirative, en s'interrogeant sur l'essence de son « esprit », cette aura capable de subjectiviser le monde comme une émanation magique, transfigurant chaque détail en fétiche, l'irradiant de l'intérieur.

Nous retrouvons également l'inspiration voyeuriste des épiphanies d'Oriane. Le Narrateur se surprend à plusieurs reprises à une extase contemplative : « Cependant *je regardais Robert et je songeais à ceci...* ». C'est la figure physique de l'ami qui s'offre d'abord au regard, défini par Proust comme « intellectuel et désintéressé », pour souligner la nature esthétique, pure, privée de sous-entendus sexuels ou simplement affectifs (« un plaisir qui n'est pas du tout [...] un plaisir d'amitié, mais [...] une sorte de *plaisir d'art* »). Comparé à une sculpture, le corps de Saint-Loup provoque un rapprochement physionomique impitoyable entre la grâce

aristocratique et la lourdeur des autres clients du restaurant, en particulier des juifs avec lesquels le Narrateur a d'abord été confondu et dans lesquels, malgré son élévation de statut passagère, il ne peut s'empêcher de continuer à se reconnaître : corps ridicules avec leur « cape prétentieuse », leurs « cravates 1830 », et bien plus encore leurs « mouvements maladroits », leurs « cheveux trop longs », « le nez et les yeux trop grands », « des gestes théâtraux et saccadés » ; corps qui, sous un « aspect étrange, loufoque » cachent presque toujours « une générosité de cœur », « une largeur d'esprit », « une sincérité », face auxquelles la mère de Saint-Loup et le duc de Guermantes feraient « piètre figure morale par leur sécheresse... ». Mais le destin physique est indépendant de la bonne volonté subjective :

Je regardais Saint-Loup, et je me disais que c'est une jolie chose quand il n'y a pas de disgrâce physique pour servir de vestibule aux grâces intérieures, et que les ailes du nez sont délicates et d'un dessin parfait comme celles des petits papillons qui se posent sur les fleurs des prairies, autour de Combray ; et que le véritable *opus francigenum*, dont le secret n'a pas été perdu depuis le xiii^e siècle, et qui ne périrait pas avec nos églises, ce ne sont pas tant les anges de pierre de Saint-André-des-Champs que les petits Français, nobles, bourgeois ou paysans, au visage sculpté avec cette délicatesse et cette franchise restées aussi traditionnelles qu'au porche fameux, mais encore créatrices.

C'est là une observation insolite, qui jure un peu avec la sensibilité généalogique dont on a l'habitude chez Proust, capable de démasquer jusqu'aux traces les plus tenaces de fausseté – les faux mythes, les fausses idéologies, les fausses identités individuelles et collectives –, qui succombent au pouvoir corrosif du temps. Cette référence à la pureté du « type » français semblerait significative sur le plan esthétique seulement, dans l'équivalence entre la race et la *beauté*, seule valeur qui puisse se revendiquer comme transcendante dans la vision philosophique de la *Recherche*. L'*opus francigenum*, comme un beau naturel supérieur même au beau artistique, parce que plus durable, éternel, infatigablement créatif, se détache sur une universalité qui se situe au-dessus des classes, indifférente à la couche sociale et à l'argent : « Et alors, il faut bien le dire à la gloire immortelle de la France, quand ces qualités-là se trouvent chez un pur Français, qu'il soit de l'aristocratie ou du peuple, elles fleurissent [...] avec une grâce que l'étranger, si estimable soit-il, ne nous offre pas ».

Mais ce qu'est véritablement cette « race » évoquée avec adoration, nous le découvrons à la fin de l'épisode. C'est en bondissant sur les fauteuils que Saint-Loup révèle le secret de son corps si harmonieux, dont la comparaison avec la gaucherie pesante des juifs blesse le regard du spectateur désintéressé. De nouveau absorbé dans sa contemplation, le Narrateur commence à distinguer le pouvoir humain de l'histoire, à côté du pouvoir impersonnel de la nature :

Tout rempli encore du plaisir que j'avais eu à le voir s'avancer au petit galop et toucher gracieusement au but, je sentais que ce plaisir tenait à ce que chacun des mouvements développés le long du mur, sur la banquette, avait sa signification, sa cause, dans la nature individuelle de Saint-Loup, mais plus encore dans celle que, par la naissance et par l'éducation, il avait héritée de sa race.

Si c'est par la naissance mais aussi par l'éducation que l'on hérite de la race, celle-ci cesse d'être « race » au sens proprement biologique. De don inné et naturel, elle se transforme en un ensemble de propriétés acquises qui mettent en jeu l'expérience, l'autocontrôle, l'apprentissage, et avant tout le privilège et la longue fréquentation du pouvoir. La beauté et l'élégance de Saint-Loup – c'est ce que comprend peu à peu le Narrateur – ne sont pas seulement les attributs éternels du caractère national français, mais des prérogatives de classe, transmises non pas par le patrimoine génétique, mais par le patrimoine social :

Une certitude du goût dans l'ordre non du beau mais des manières, et qui en présence d'une circonstance nouvelle faisait saisir tout de suite à l'homme élégant – comme à un musicien à qui on demande de jouer un morceau inconnu – le sentiment, le mouvement qu'elle réclame et y adapter le mécanisme, la technique qui conviennent le mieux, puis permettait à ce goût de s'exercer sans la contrainte d'aucune autre considération dont tant de jeunes bourgeois eussent été paralysés, aussi bien par peur d'être ridicules aux yeux des autres en manquant aux convenances que de paraître trop empressés à ceux de leur ami, et que remplaçait chez Robert un dédain que certes il avait reçu par héritage en son corps, et qui avait plié les façons de ses ancêtres à une familiarité qu'ils croyaient ne pouvoir que flatter et ravir celui à qui elle s'adressait.

Au centre de la réflexion de Proust se place l'idée de « manière » : figure intermédiaire entre la spontanéité et la discipline, dans laquelle la culture se saisit de la nature corporelle en la modelant selon sa signification sociale. Dans ses manières, l'individu exprime son rapport avec son corps, comme objet de fierté ou de honte, d'embarras ou d'ostentation, et son rapport avec le monde extérieur, selon la position qu'il croit y occuper. En habitant l'espace, en s'y déplaçant avec des mouvements plus ou moins assurés, timides ou dégagés, en adoptant une attitude, en maniant des objets et en se rapportant aux autres corps, il communique ou plutôt il *révèle* une vérité sur lui-même, et permet à l'observateur de le situer, de l'interpréter, en un sens tant diachronique que synchronique. En un sens diachronique, parce qu'en incarnant des siècles d'habitudes, d'automatismes, de réflexes induits et conditionnés, chaque corps parle de son groupe d'origine et de son histoire, nous dit si ses parents ont travaillé, servi, souffert des privations, ou si au contraire ils ont dispensé des ordres et joui de l'abondance ; synchronique, parce que – comme nous l'apprend encore Bourdieu et comme l'illustre Proust en renvoyant dos à dos les attributs positifs du noble aux caractères négatifs du juif (de

même l'esprit des Guermantes à celui des Verdurin, le goût d'Odette à celui d'Oriane...) – le moindre *habitus* ne prend son sens qu'autant qu'il est rapporté à l'espace social tout entier et qu'on fait référence à son système structurel de distinctions.

Proust sait que la vérité transmise par le corps est d'autant plus précieuse qu'elle est moins intentionnelle. Difficilement contrôlables et donc tout au plus *involontaires* (l'attribut-clef de la vérité proustienne, toujours anti-philosophique et anti-méthodique), les manières offrent un extraordinaire champ d'observation pour l'enquête cognitive. Dans la *Recherche*, rappelle Gilles Deleuze, « la vérité ne se trouve pas par affinité, ni bonne volonté, mais *se trahit* à des signes involontaires¹⁰ », qui frappent l'esprit comme un choc, le forcent à un travail d'analyse et de déchiffrement. De tous les signes possibles, les gestes et les mouvements comptent parmi les plus plastiques et les plus expressifs, précisément parce qu'ils ont à faire avec le corps, tout en conservant un rapport fort avec l'inconscient irrationnel : ils sont pour l'historien de la société ce qu'est le rêve pour l'analyste freudien ou la calligraphie pour le graphologue.

Au cours d'une hypothétique séance de psychanalyse sociale, que pourrions-nous donc lire dans le saut de Saint-Loup ? De quoi sa désinvolture est-elle le « signe » ? Une métaphore musicale nous guide vers la réponse. Proust compare l'agilité de l'aristocrate à celle du musicien expérimenté qui interprète une pièce au premier déchiffrement : tous deux connaissent le secret de dominer si parfaitement leur art qu'ils en violent les règles à leur gré, en créant et en imposant leur *propre* règle comme la plus adaptée à la situation, comme la meilleure. C'est dans cette assurance instinctive en matière de comportement que l'on reconnaît l'effet de l'éducation aristocratique, qui confère au jeune homme l'infailibilité du souverain absolu – celle-là même de la duchesse de Guermantes, qui, avant même de parler ou de choisir un vêtement, sait que chacun de ses propos, chacune de ses mises sera accueilli en société comme une loi. Le geste le plus imprévisible et le plus absurde, comme celui de chevaucher au galop une rangée de banquettes et de fils électriques, geste qui, accompli par un bourgeois quelconque, serait jugé vulgaire, ridicule, ou tout simplement impensable parce qu'étranger aux « convenances », peut alors sembler tout naturel : « *sans s'y embarrasser* Saint-Loup les sauta adroitement comme un cheval de course un obstacle ». Cette absence de crainte et d'embarras, cette ignorance de l'obstacle, n'est pas simplement le fruit d'une originalité individuelle. C'est la confiance en soi – « un dédain que certes il n'avait jamais éprouvé dans son cœur, mais qu'il avait reçu par héritage en son corps » – que l'héritier aristocrate intègre par osmose de son propre milieu :

¹⁰ Gilles Deleuze, *Proust et le signes*, 2 éd. augm., Paris, PUF, 1970, p. 24.

une noble libéralité, qui, ne tenant aucun compte de tant d'avantages matériels [...] les lui faisait fouler aux pieds, comme ces banquettes de pourpre effectivement et symboliquement trépignées, pareilles à un chemin somptueux qui ne plaisait à mon ami qu'en lui permettant de venir vers moi avec plus de grâce et de rapidité ; telles étaient les qualités, toutes essentielles à l'aristocratie, qui, derrière ce corps, non pas opaque et obscur comme eût été le mien, mais significatif et limpide, transparaissaient comme à travers une œuvre d'art la puissance industrielle, efficiente qui l'a créée, et rendaient les mouvements de cette course légère que Robert avait déroulée le long du mur, aussi intelligibles et charmants que ceux de cavaliers sculptés sur une frise.

L'attention proustienne pour les mécanismes vitaux inconscients – l'habitude, la mémoire involontaire, les intermittences du cœur – se teinte d'accents matérialistes, légèrement foucaldiens. Proust approuverait la devise du généalogiste du pouvoir, qui doit « montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps¹¹ ». Son choix de métaphores, filées du champ sémantique du beau naturel à celui de la création artistique, forgée par la « puissance industrielle et efficiente » de l'homme, est significatif. Si le corps des juifs, avec ses gestes inconsiderés et ses traits expressionnistes, affiche les stigmates de l'exclusion sociale, on peut reconnaître dans le corps de Saint-Loup les mouvements des anciens dominateurs français, de ces « ancêtres dédaigneux et souples qui survivaient dans l'assurance, l'agilité et la courtoisie avec lesquelles il venait de disposer autour de mon corps frileux le manteau de vigogne ». Grâce et beauté sont l'apanage des plus forts, dont les corps se polissent, dont les manières s'affinent en jouissant de l'aisance et de la liberté, tandis que les dominés somatisent l'expérience de la domination dans des visages grossiers et des gestes gauches. Et bien que cette différenciation physique tire son origine du temps, d'un acte arbitraire de pouvoir, et se soit perpétuée grâce au temps, l'illusion veut qu'il s'agisse d'une donnée de fait *naturelle*, qui réussit à dissimuler les traces de son origine historique sous l'illusion d'une parfaite évidence. De même, la stupéfiante nonchalance de Saint-Loup n'est autre que l'habileté à faire le plus simplement du monde, du moins en apparence, les choses les plus difficiles – habileté que Baldassare Castiglione définissait comme « sprezzatura » (« mépris »), et identifiait comme la qualité distinctive du parfait courtisan : « la grâce de cette désinvolture nonchalante (car dans les mouvements du corps on l'appelle volontiers ainsi), qui s'exprime par un mot, par un rire, par un geste, et qui montre que l'on n'attache pas d'importance à ce que l'on fait et que l'on pense à tout autre chose, pour faire croire à celui qui regarde que l'on ne saurait ni ne pourrait se tromper¹² ». Art développé au plus haut point, il cache son origine culturelle en parvenant à se faire passer pour naturel : il vise la grâce, équilibre miraculeux qui ne révèle nulle

¹¹ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 143.

¹² Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan*, I, XXVI, trad. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 55.

trace d'application, et n'a pas non plus partie liée avec l'effort, mais surgit spontanément.

Mais là où Castiglione suivait encore l'idée d'un code normatif pour une élite en devenir qui devait abandonner ses caractères barbares, ses épées et ses armures, pour contenir sa nature animale et sublimer sa domination en *civilisation*, Proust a sous les yeux une réalité. Des siècles de seigneurie ont désormais pleinement incarné la discipline symbolique dans le corps vivant de la noblesse, et fait du devoir-être une réalité : les gestes sont désormais spontanément dégagés, les mouvements gracieux, les corps allongés et « ciselés » au point que les ailes du nez d'un jeune marquis sont « délicates et d'un dessin parfait comme celles des petits papillons qui se posent sur les fleurs des prairies ». De même Saint-Loup, républicain, démocrate, ami des juifs, peut se permettre de mépriser intellectuellement sa classe d'origine parce que celle-ci le possède inconsciemment : « pour que le corps de Saint-Loup fût habité par tant d'aristocratie, il fallait que celle-ci eût déserté sa pensée, tendue vers de plus hauts objets, et, *résorbée dans son corps, s'y fût fixée en lignes inconscientes et nobles*. » Tel est le spectacle qu'offre Robert tandis qu'il célèbre sa « soirée de l'amitié », sans savoir qu'on le contemple comme une frise. Mais le chemin du Narrateur est long et parsemé de désillusions. Il ne s'agit là que d'une seule de toutes celles qu'il devra démystifier avant de parvenir à la révélation finale¹³.

¹³ Une partie de cet article a été publiée en italien dans le « *Giornale di storia costituzionale* », n° 1, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- Theodor W. Adorno, « Petits commentaires de Proust », *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.
- Livio Belloi, *La Scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993.
- Walter Benjamin, « L'image proustienne », trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 2000.
- Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997.
- Ernst Bloch. *Le Principe Espérance*, trad. Françoise Wullmart, tome I, Paris, Gallimard, 1976.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan*, trad. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.
- Stanley Cavell, *Les Voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, trad. Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Paolo D'Angelo, *Art est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 2 édition augmentée, Paris, PUF, 1970.
- Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- Norbert Élias, *La Civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, France Loisir, 1997.
- Jon Elster, *Strong Feelings*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997.
- Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994.
- René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Arno Mayer, *La Persistance de l'Ancien Régime. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, trad. Jonathan Mandelbaum, Paris, Flammarion, 1983.
- Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001.
- Michael Sprinker, *History and Ideology in Proust*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1994.
- Peter V. Zima, *Le Désir du Mythe : une lecture sociologique de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1973.

PLAN

- 1. La soirée de l'amitié
- 2. « Un léger parapet décoré de verdure »
- 3. Le corps des Guermantes

AUTEUR

Barbara Carnevali

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : barbara.carnevali@gmail.com