

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 48 (2004)

Artikel: L'éthique du sadisme selon Proust

Autor: Pot, Olivier

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-269341>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'ÉTHIQUE DU SADISME SELON PROUST

Il ne doit pas paraître téméraire de faire l'hypothèse que l'œuvre de Proust se présente pour une part comme une réflexion sur l'articulation de l'art et de la morale. Si, dès *Sodome et Gomorrhe I* qui représente une initiation aussi conséquente que celle de la « madeleine » au début de *Du côté de chez Swann*, la *Recherche* s'affirme de plus en plus comme « un roman extrêmement impudique », « ce qu'on appelait autrefois un ouvrage indécent », d'une « terrible indécence », d'une « indécence extrême » (III, 1187-1188)¹, c'est moins en effet par l'audace du sujet (Proust est le premier à traiter de l'homosexualité masculine dans un roman autre que pornographique)² que par la relation instaurée entre la littérature et le mal³ dans un contexte où l'esthétique apparaît comme la seule démarche heuristique susceptible de rendre compte en même temps de la question éthique. L'architecture de la *Recherche* cherche à se construire, on le sait, sur un axe qui relie la découverte initiale du « sadisme » lors de la scène de Montjouvain au début de l'œuvre et la justification artistique qui en sera proposée bien plus tard, dans la

¹ Le chiffre romain suivi du chiffre arabe désigne, dans le corps du texte, le tome et la page de *A la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade Gallimard, 1986-1989. Le chiffre arabe seul renvoie à la pagination de *La Prisonnière*, Paris, GF, Flammarion, 1984.

² Le roman pornographique a en quelque sorte droit à un statut d'« extraterritorialité » morale par opposition à la « littérature » qui endosse les responsabilités morales de la fiction. Plus le texte est littéraire, plus il est soumis à la censure. L'œuvre de Sade ne fait l'objet d'une condamnation que lorsqu'elle passe de la littéralité à la littérarité qui la consacre comme œuvre esthétique.

³ Voir Thanh-Vân Ton-That, « La représentation du mal dans *A la Recherche du Temps perdu* : censure et théâtralisation », in *Le mal dans l'imaginaire littéraire français*, Université de Louvain-la-Neuve, Orléans (Ontario), Editions David, 1998, pp. 265-273.

Prisonnière, au moment de la représentation du septuor de Vinteuil, réalisant en somme « cette union profonde », constatée par le narrateur, « entre le génie (le talent aussi, et même la vertu) et la gaine des vices où [...] il est si fréquemment contenu » (768). Aux termes « sadisme » ou « sadique », il convient en l'espèce de conserver avec Proust leur acception originelle de *prostitution* ou de *profanation* : moins que sur des êtres réels, c'est sur des *images*, des *représentations* symboliques (le portrait de Vinteuil par exemple) que s'exerce le plaisir sadique. Une lettre à Hahn de septembre 1906 évoque un projet théâtral où un homme est qualifié de « sadique » parce qu'il souille les sentiments purs qu'il éprouve pour la femme aimée en disant du mal d'elle à des « putains » (III, 1197)⁴. A l'évidence, le « sadisme » (*ibid.*) consiste dans l'avilissement de sentiments ou d'affections qui présentent un caractère sacré du fait même des liens « sensibles » unissant les personnes, ce qui en fait une extension ou une extrapolation du thème proustien des « mères profanées » par des fils débauchés que Georges Bataille a étudié dans la *Littérature et le mal*⁵. Et à ce titre, il dessine l'hypothèse d'un

⁴ Le mot *sadisme* signifie à l'origine simplement *débauche*, *lubricité* (dès 1836). Il désignera ensuite une perversion sexuelle, puis dès 1887 seulement, la cruauté, le plaisir à faire souffrir les autres. De même, Proust parle de « pornographie » au sens du XVIII^e siècle (le pornographe est l'auteur d'un traité de prostitution), et c'est sans doute l'association avec l'art qui contribue beaucoup, chez lui, à faire glisser cette acception vers le sens actuel (pour Philippe Roger, « Au nom de Sade », *Obliques*, No 12-13, 1977, pp. 23-27 les multiples sens des mots « sadisme » et « sadique » chez Proust iraient, au-delà des définitions de Krafft-Ebing, en direction d'un polymorphisme moderne. Voir aussi A. Compagnon, *Proust entre les deux siècles*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 171-178, sur le sadisme).

⁵ G. Bataille, *La Littérature et le mal*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, t. 9, p. 265. L'article de Proust de 1907, « Sentiments filiaux d'un parricide » liait déjà l'amour et la cruauté. Cette composante « œdipienne » expliquerait pourquoi, dans une lettre à Louise de Robert (été 1913), Proust déclare renoncer à la « sympathie des sadiques » (III, 1195) : l'absence de complaisance pour le vice serait liée au sentiment coupable qu'éprouve le narrateur de la *Recherche* d'avoir, par les souffrances morales imposées à Albertine et à sa Grand-mère, commis un « double assassinat que seule la lâcheté du monde [pouvait] faire pardonner » (IV, 77).

impératif moral de la bonté ou de la pitié qui, pour être fictif et velléitaire⁶, a au moins l'« utilité » d'en référer, dans les manifestations virtuelles de l'art ou du rêve, à un sentiment d'humanité qui dépasse les intérêts égoïstes hypothéquant la réalité quotidienne.

Nous avons ainsi dans notre sommeil de nombreuses Pitiés, comme les « Pietà » de la Renaissance. [Elles] ont leur utilité cependant qui est de nous faire souvenir d'une certaine vue plus attendrie, plus humaine des choses, qu'on est trop tenté d'oublier dans le bon sens, glacé, parfois plein d'hostilité, de la veille (220).

Aussi devrait-on, au moins sous cet aspect, considérer la *Recherche* comme un laboratoire romanesque où la fiction servirait à expérimenter l'hypothèse d'une « sensibilité » transcendante au sens de Kant. Dans la *Prisonnière*, le narrateur se réfère au philosophe allemand lorsqu'il s'agit de refuser de « plaindre Albertine » :

Ma mère (m'expliquant volontiers qu'il ne fallait pas confondre la véritable sensibilité, ce que, disait-elle, les Allemands [...] appelaient *Empfindung*, et la sensiblerie *Empfinderei*) était allée, une fois que je pleurais, jusqu'à me dire que Néron était peut-être nerveux et n'était pas meilleur pour cela (202).

Cette discrimination entre « morale positive » et « morale sensible » – dont Néron révèle par ailleurs le caractère problématique⁷ – programme, dès le baiser refusé par la mère au début de la *Recherche*, la quête du narrateur dans ce roman

⁶ « Il faudrait être doux avec Françoise à qui les autres donnaient si peu de bonté [...] Il faudrait tâcher de me faire un cœur un peu plus stable » (220). Les bonnes résolutions morales du narrateur seront différées autant que ses décisions sans cesse réitérées de se mettre à écrire son roman.

⁷ Brichtot niera les dons poétiques de « ce m'as-tu vu de Néron qui a trouvé le moyen de rouler la science allemande elle-même : *Qualis artifex pereo !* » (III, 289).

d'éducation à la fois esthétique et éthique. Car comme le montre la référence hautement emblématique qu'est, dans le récit proustien, la fresque des vices et des vertus de Giotto à Padoue, le Mal ou le Bien n'ont qu'une existence allégorique que la Charité et l'Envie incarnent « sans paraître en comprendre le sens » (I, 80). La première version du passage est plus suggestive encore. En déroulant la fiction d'une position éthique dont l'effet de sensibilisation excéderait néanmoins la sensiblerie (ce serait le « point de vue de Sirius » pour parler comme Pierre Hadot)⁸, l'esthétique n'offre-t-elle pas le même paradoxe que le « visage » de la Charité, « visage où ne se lisait aucune commisération, aucun attendrissement devant la souffrance humaine, aucune peur de la heurter et qui est le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté » (Esquisses, I, 779) ?

De l'iconolâtrie à la tauromachie

L'idée que l'esthétique pourrait bien être l'équivalent de l'impératif catégorique moral tel que Kant le déduit de la sensibilité, Proust la trouvait dans sa lecture de Ruskin. L'oeuvre d'art ne transcende-t-elle pas l'individualité pour devenir « exemplaire de l'humanité » ? « L'homme de génie ne peut donner naissance à des oeuvres qui ne mourront pas qu'en les créant à l'image non de l'être mortel qu'il est, mais de l'exemplaire d'humanité qu'il porte en lui »⁹. Certes, Ruskin qui est l'héritier de la *Naturwissenschaft* romantique, s'égare-t-il lorsqu'il prétend faire de la beauté un élément objectif et intrinsèque de la création divine¹⁰. Néanmoins c'est bien « comme obéissant à

⁸ En morale comme en art, il s'agit de « dépasser la perception utilitaire » « pour atteindre une perception désintéressée du monde », *La philosophie comme manière de vivre*, Paris, Editions Albin Michel, 2001, p. 157.

⁹ Proust, « John Ruskin », in *Ecrits sur l'art*, éd. J. Picon, Paris, GF, Flammarion, 1999, pp. 105-113.

¹⁰ Un « finalisme naïf », à la « Bernardin de Saint Pierre », fait que pour Ruskin « Dieu a employé la couleur dans sa création comme l'accompagnement de tout ce qui est pur et précieux tandis qu'il a réservé aux choses d'une utilité seulement

un commandement de la conscience » que cet « homme à la Carlyle » « consacre sa vie éphémère » à « la Beauté » aimée « pour elle-même comme quelque chose existant en dehors de nous et infiniment plus important » que « le plaisir esthétique qui nous est donné par surcroît ». En d'autres termes, le « respect religieux » est paradoxalement chez Ruskin le gage de l'autonomie absolue de l'art par rapport à toutes autres considérations :

Son sentiment religieux a dirigé son sentiment esthétique [...] De sorte que ceux qui voient en lui un moraliste et un apôtre aimant dans l'art ce qui n'est pas l'art se trompent à l'égal de ceux qui, négligeant l'essence profonde de son esthétique, le confondent avec un dilettantisme voluptueux [...] Sa ferveur religieuse, qui avait été le signe de sa sincérité esthétique, la renforça encore et la protégea de toute atteinte étrangère¹¹.

Ni moraliste, ni esthète, mais à la vérité esthète « sincère » parce que « faux » moraliste. Instruit par sa familiarité avec *L'art religieux* d'Emile Mâle, Proust devine très vite que l'« iconographie » (elle « se serait mieux appelé iconolâtrie ») confine chez Ruskin à « une adoration un peu exclusive des symboles »¹². Aussi la façon dont l'auteur de la « Bible d'Amiens » prend finalement fait et cause pour son « idolâtrie » au détriment de « sa sincérité intellectuelle et morale » lui apparaîtra-t-elle comme une transaction de « mauvaise foi » : car si « à chaque ligne de ses œuvres » un « besoin de sincérité » conduit Ruskin à « humilier la beauté devant le devoir, fût-il inesthétique », « une incessante compromission de la conscience » fait en même temps en sorte que l'affirmation des « doctrines morales » cède finalement le pas à « une préférence

matérielle ou aux choses nuisibles les teintes communes », *ibid.*, p. 108.

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

¹² *Ibid.*, p. 119. A la même époque, Aby Warburg associe encore l'*iconographie*, par l'intermédiaire de l'astrologie, à une conception « démonique » de l'image. Voir Georges Didi-Hubermann, *L'image survivante. Histoire de l'Art et le temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002.

esthétique inavouée ». Première en *théorie*, l'éthique n'est plus en *pratique* qu'un alibi de l'esthétique, et cela dans l'exacte mesure où en art, le « fond des idées » n'est que l'« apparence » des choses alors que la « forme » est leur vraie « réalité ».

Les doctrines qu'il professait étaient des doctrines morales, et non des doctrines esthétiques, et pourtant *il les choisissait pour leur beauté*. Et comme il ne voulait pas les présenter comme belles mais comme vraies, *il était obligé de se mentir à lui-même* sur la nature des raisons qui les lui faisaient adopter [...] Si, dans son oeuvre, la beauté y est *en théorie* (c'est-à-dire en apparence, le fond des idées étant toujours dans un écrivain l'apparence, et la forme, la réalité) subordonnée au sentiment moral et à la vérité, en réalité *la vérité et le sentiment moral y sont subordonnés au sentiment esthétique*, et à un sentiment esthétique un peu faussé par ces compromissions perpétuelles¹³.

L'exemple que Proust emprunte aux *Stones of Venice* est à cet égard révélateur d'« un malaise dans la culture » comme dirait Freud. En décrétant en moraliste que les crimes des Vénitiens sont d'autant « plus inexcusables » que la cité des Doges a donné naissance à des chefs-d'oeuvre, surtout quand ceux-ci sont au surplus inspirés par la Bible (Walter Benjamin aurait dit au contraire qu'« il n'est aucun document de culture qui ne soit *aussi* un document de barbarie » !), Ruskin opère une confusion de l'éthique et de l'esthétique dont l'apparente force de conviction, Proust l'avoue, doit « reposer sur quelque chose de faux ». Mais l'incongruité d'un tel sophisme n'empêche pas pour autant que le sentiment esthétique ne demeure associé, sur le plan purement phénoménal, à la révélation d'une certaine vérité :

Il en est des esprits comme de l'univers physique [...] Les grandes beautés littéraires correspondent à quelque chose, et c'est l'enthousiasme, en art, qui est le critérium de la vérité [...] Il n'y a pas à

¹³ Proust, « La Bible d'Amiens », in *Ecrits sur l'art*, op. cit., pp. 166-168.

proprement parler de beauté mensongère, car le plaisir esthétique est précisément celui qui accompagne la découverte d'une vérité¹⁴.

Comme le sublime chez Kant, l'enthousiasme esthétique, en nous arrachant à « la grossièreté et la sensualité », et en supprimant tout « instrument » entre nous et le monde, privilégie l'exercice désintéressé des facultés de générosité qui forment notre réalité psychologique : « Peut-être que tout ce que nous avons à faire ici-bas n'a pas d'autre objet que d'exercer le cœur et la volonté, et est en soi-même inutile »¹⁵. S'il n'a pas proprement de contenu éthique, l'art conserve à tout le moins la forme pieuse d'un « devoir », il est porté par un « vœu ontologique ». C'est dans ce sens qu'il faut comprendre avec Gilles Deleuze que, aux yeux de Proust, « l'œuvre d'art n'a pas de problème de sens, [mais] qu'un problème d'usage », qu'elle est « productrice de certaines vérités »¹⁶.

En parallèle (et sans doute en concurrence) avec l'« iconolâtrie » de Ruskin, la question de la *cruauté* semble obséder Proust dès les *Ecrits sur l'art*. « Le rire n'est point cruel de sa nature ; il distingue l'homme de la bête », écrit-il en se référant à Gautier¹⁷. A l'origine, c'est dans la « méchanceté » critique de Montesquiou que s'incarne le pouvoir de vérité que possède la cruauté. Proust anticipe la conception de « la littérature comme tauromachie » que reprendront les Surréalistes : la violence en tant que rituel opère la jonction de l'éthique et de l'esthétique. « La cruelle désinvolture » de « picador » dont fait preuve Montesquiou suggère en effet que « toutes figures de la joute et du tournoi sont réglées par une logique supérieure et minutieuse et, *comme une sorte de moralité*, comportent souvent une

¹⁴ Balzac avait déjà affirmé dans *La Fille aux yeux d'or* que le « règne moral » obéit comme le monde physique à « la loi de statique », *Histoire des Treize*, Paris, Pocket, 1992, p. 390.

¹⁵ Proust, *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 129, 170 et 124.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970, p. 158.

¹⁷ Proust, *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 203.

haute leçon de sagesse et d'art ». Le « professeur de beauté » qu'est le critique d'art donne des

conseils et des leçons que certes l'artiste ne lui demandait pas et qui sont peut-être *injustes ou inexacts* adressés à lui, mais qui resteront malgré cela *justes et vrais, d'une vérité plus haute et d'une éternelle justice*, en ce qu'ils prêchent [...] le bon, le nécessaire sermon sur le faux beau et sur le faux grand art avec cet air – et ce grand air – *d'extraordinaire dignité évangélique de qui a conscience de séparer le bon grain de l'ivraie*¹⁸.

Il y a une *justice* de l'art qui peut paraître humainement *injuste*. La métaphore évangélique du crible est moins innocente qu'il n'y paraît : *critiquer*, c'est séparer d'autorité, au nom d'un impératif supérieur, sans pitié ni nulle considération particulière¹⁹. De Ruskin à Montesquiou, il y aurait donc la même différence qu'entre Swann et Charlus, leurs doublures romanesques : à une esthétique *iconolâtre* qui dérive de la religion ses bons sentiments s'oppose une esthétique de la *cruauté*, plus « satanique »²⁰. Assurément, le « génie moral », « l'unité du plan en quelque sorte divin de cette sorte de discours sur la Beauté Universelle », le « transcendant dessein » dont témoigne la « religion de l'art » chez Ruskin surpasseront toujours la simple déontologie du « critique littéraire » qu'est Montesquiou. Toutefois, en se faisant un découvreur « de beautés nouvelles, *qui furent toujours des beautés réelles* », en révélant « à leur naissance » avec ses « merveilleux télescopes spirituels » « les talents-étoiles » qu'il « adora avec une vénération de roi-mage », avec « une ferveur d'apôtre » et « cet œil de la foi qu'est le snobisme », Montesquiou fait du jugement esthétique – en tant qu'il se montre insensible à tout

¹⁸ Proust, « Un professeur de beauté », in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, pp. 228-229.

¹⁹ Sur l'acte critique comme « vannage », voir Georges Blin, *La criblouse de blé*, Paris, Corti, 1968.

²⁰ Dans *La Prisonnière*, Brichot accuse Charlus, cet « apôtre du satanisme », de « commenter son catéchisme satanique avec une verve un tantinet charentonnesque » (436). Sur « l'école satanique », voir plus bas.

autre considération que « critique » – un impératif proprement éthique. « *Un juste sentiment des oeuvres, une exacte appréciation des valeurs*, importe peut-être plus que les plus belles considérations ». Il y a un bon droit, une rectitude dans l'appréciation des formes qui vaut certainement toute autre expression du droit : en l'espèce, seuls comptent finalement « les “commandements” spirituels les plus absolus et les plus minutieux » qui sont d'ordre esthétique ; tout le reste est « affaire d'hygiène individuelle »²¹.

Au regard de cette « esthétique de la cruauté », Baudelaire représente une énigme. Par quel mystère le poète des *Fleurs du Mal* parvient-il à concilier dans son oeuvre la pitié la plus fraternelle et la plus extrême cruauté ? Le scandale des *Fleurs du Mal* réside en effet dans le « satanisme » de Baudelaire qui n'hésite pas à confier l'énonciation de « la plus profonde théologie » au Mal lui-même : « ce livre sublime mais grimaçant, où la pitié ricane, où la débauche fait le signe de la croix, où le soin d'enseigner la plus profonde théologie est confié à Satan »²² repousserait ainsi la parole poétique à ses limites extrêmes qu'est la mort²³, ou ce qui revient au même ou au pire, le mutisme, l'*aphasie* : « Faut-il contenir la mort prochaine en soi, être menacé d'aphasie comme Baudelaire, pour avoir cette lucidité dans la souffrance véritable, ces accents religieux, dans les pièces sataniques ». Le poème intitulé « Les petites Vieilles » en particulier fait sentir à Proust la « réversibilité » (pour parler comme Baudelaire) de la pitié et de la cruauté :

Mais cette pièce si belle, entre autres, laisse une impression pénible de cruauté. Bien qu'en principe on puisse comprendre la souffrance et ne pas être bon, je ne crois pas que Baudelaire, exerçant sur ces malheureuses une pitié qui prend des accents d'ironie, se soit montré à leur égard cruel. Il ne voulait pas laisser voir sa pitié, il se contentait

²¹ Proust, « Un professeur de beauté », in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, pp. 230-232.

²² Proust, « A propos de Baudelaire », in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 344 (texte dédié à Jacques Rivière).

²³ « Qui meurt a ses loix de tout dire », assurait Villon dans le *Testament* (v. 728).

d'extraire le « caractère » d'un tel spectacle [...] C'est à nous de dégager ce que contiennent de douleur ces petites vieilles, « débris d'humanité pour l'Eternité mûrs ». Cette douleur, le poète nous en torture, plus qu'il ne l'exprime²⁴.

La « pornographie »²⁵ des « lesbiennes » suscite davantage d'interrogation encore en ce qui concerne la moralité de la poésie baudelairienne. Proust se montre surpris que le poète, « dans sa géniale innocence », ait donné aux « pièces les plus licencieuses, les plus crues, sur les amours entre femmes [...] autant d'importance qu'au "Voyage" lui-même », « puisqu'elles sont essentiellement, selon la conception esthétique et morale de Baudelaire, des *Fleurs du Mal* ». En l'occurrence, ce qui paraît choquer Proust, c'est cette fois non plus la « délégation satanique » du discours, mais la prise en charge personnelle de l'énonciation comme l'indique l'allusion qu'il fait à sa propre pratique énonciative :

Cette « liaison » entre Sodome et Gomorrhe que [...] j'ai confiée à une brute, Charles Morel (ce sont généralement des brutes à qui ce rôle est d'habitude réparti), il semble que Baudelaire s'y soit de lui-même « affecté » d'une façon toute privilégiée [...] Ce qui est compréhensible chez Charles Morel reste profondément mystérieux chez l'auteur des *Fleurs du Mal*²⁶.

L'implication « mystérieuse » du poète dans son discours conduirait-elle Proust à placer le statut éthique de la poésie lyrique dans l'impersonnalité de l'énonciation ? Car cette « impersonal theory of poetry » que Proust connaît par T. S. Eliot et que Baudelaire définissait lui-même comme l'instabilité d'« un *moi* insatiable du

²⁴ Proust, « A propos de Baudelaire », *op. cit.*, pp. 347 et 351.

²⁵ Proust semble souvent prendre le mot dans son sens originel de « traité de prostitution » (1769).

²⁶ Proust, « A propos de Baudelaire », *ibid.*, pp. 356-59. « On m'a attribué tous les crimes que je racontais », regrettera Baudelaire.

non-moi »²⁷ n'est que la manière la plus véridique, *éthique*, d'instaurer une communauté fraternelle : seule la *cruauté sadique* ou *satanique* permet d'accéder à la compréhension profonde de la douleur d'autrui, et parce qu'elle recourt au sentiment et non à la raison, d'aller peut-être plus loin que la sagesse philanthropique de Hugo auquel est dédié le poème²⁸. En se montrant impassible et cruel, en transformant les « petites vieilles » en « marionnettes » (v. 13) ou « animaux blessés » (v. 14), voire en les ravalant au rang de déchets humains (« ces monstres », v. 9) qu'il prive au demeurant de leur sexe ou de leur féminité (« *Ils rampent* », v. 9), Baudelaire refuse d'idéaliser la souffrance pour s'abandonner entièrement aux « humeurs fatales » du voyeur ou du chasseur d'images (« Je guette, obéissant à mes humeurs fatales », v. 3)²⁹. « Chacun est le diminutif de tout le monde », disait Baudelaire à propos de Wagner. C'est précisément ce « détachement » du Je lyrique, « cruel avec infiniment de sensibilité », que le *Contre Sainte-Beuve* relève dans les *Fleurs du mal* :

Et cruel, il [Baudelaire] l'est dans sa poésie, *cruel avec infiniment de sensibilité* [...] Peut-être cette *subordination de la sensibilité à la vérité de l'expression*, est-elle au fond une marque du génie, de la force, *de l'art supérieur à la pitié individuelle* [...] Il chante la chair sans l'aimer, d'une façon triste et détachée [...] Dans les plus sublimes expressions qu'il [Baudelaire] a données de certains sentiments, il semble qu'il ait fait une peinture extérieure, *sans sympathiser avec eux*³⁰.

²⁷ Cf. V. Brombert, « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire (Spleen, 75) », in *Romantisme*, 6, 1973, pp. 29-37, p. 36.

²⁸ Sur l'analyse qui suit voir John E. Jackson, *Baudelaire*, Paris, Le Livre de poche, Librairie générale française, 2001, pp. 100-107.

²⁹ Le petit poème en prose « Les Veuves » (*Spleen de Paris*) parle de « pâture certaine » pour « le poète et le philosophe » qui sont des « déchiffreurs », *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, t. I, 1976, p. 293.

³⁰ *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, pp. 243-262 et 618-639.

Paradoxalement, « cette subordination de la sensibilité à la vérité » (dans laquelle d'ailleurs « la forme s'accroît en proportion de la licence des peintures »)³¹ fait accéder à cette « charité profonde » qu'invoquait Baudelaire dans sa lettre à Hugo et qui n'existe que dans la saisie d'autrui à travers la déchéance physique et la solitude morale, et jamais dans une transposition idéalisante³². Le guetteur se transforme en surveillant tendre d'une humanité livrée à un malheur congénital : « Aïmons-les ! ce sont encore des âmes » ; « Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille [...] Tout comme si j'étais votre père », « Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères ! » (vv. 7, 73-75, 81). En scrutant le « fourmillant tableau » de l'humanité, le poète n'a fait que se démultiplier dans d'innombrables personnes dont il est comme le porte-parole : « Mon coeur multiplié jouit de vos vices, Mon âme resplendit de toutes vos vertus » (vv. 79-80)³³. Dans ce tourniquet satanique « où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements » (v. 2), l'éthique et l'esthétique ne cessent de se relayer par des tentations continues de distanciation et de compassion. Tantôt c'est l'interrogation métaphysique qui domine à travers un vocabulaire religieux (« flagellés », « reliques », « Démons », « Madone », « saintes », « Eves », « Dieu » au dernier vers), la mort se faisant nouveau berceau dans un rêve de « palingénésie » où la vieille femme redevient la « petite fille » « aux

³¹ « Baudelaire est un grand poète classique et, chose curieuse, ce classicisme de la forme s'accroît en proportion de la licence des peintures », *ibid.*, p. 632.

³² Cette « profondeur » dans la cruauté formelle est aussi celle, nous le verrons plus loin, de la « Charité de Giotto » chez Proust. De Sade, Octavio Paz dira de même que « le théoricien de la cruauté fut un homme bienveillant », *Un au-delà érotique : le Marquis de Sade*, Paris, Arcades Gallimard, 1994, p. 93.

³³ Notons que « Bonnefoy refuse de faire de cette démultiplication un acte de charité. Là où semblait s'offrir la possibilité d'une rédemption assumant tout ensemble, dans un acte de charité christique, sa fonction de poète et sa mission de Fils, ne reste que la paternité ou plutôt le simulacre d'une paternité pleine de sollicitude d'un Je moins soucieux de donner à ces "mères au coeur saignant" l'amour que de retrouver en elles son image multipliée », John E. Jackson, *op. cit.*, p. 103.

yeux divins » que son innocence mènera « jusqu'au ciel ». Tantôt aussi, et dans le même geste, le poète reprend sa position d'observateur impitoyable qui « mesure » la réalité avec le regard lucide du « géomètre » et de l'esthète dont la restriction cruelle (« A moins que, méditant sur la géométrie ») semble interdire à l'avenir toute espérance de nature métaphysique. Au mouvement de sympathie, à la « sensibilité du cœur » qui est propre à tout un chacun, « même aux poètes », comme dit ailleurs Baudelaire³⁴, succède et s'oppose la distance de l'esprit artiste qui calcule, « la sensibilité de l'imagination » qui ne prête attention qu'à la géométrie des formes³⁵. Or cette « ambivalence » baudelairienne dont Proust devine avant Benjamin³⁶ les revirements imprévisibles, c'est celle-là même que remarqueront les premiers lecteurs de *La Prisonnière*, le roman le « plus sadique » de l'écrivain. François Mauriac, par exemple, note que les personnages se détachent du romancier qui les perçoit désormais « presque abstraitement et comme un clinicien »³⁷.

³⁴ Baudelaire, *Oeuvres complètes, op. cit.*, t. II, pp. 115-116. « L'intelligence vient après » (II, 756) : commentant cette remarque de *Sodome et Gomorrhe I*, Gilles Deleuze en déduit que Proust pose la sensibilité (ou l'imagination) contre l'observation dans un « usage dislogique et disjoint qui montre que nous ne disposons jamais de toutes nos facultés à la fois », *Marcel Proust et les signes, op. cit.*, « Antilogos ou la machine littéraire », p. 117.

³⁵ C'est cette « *Melancholia geometrica* » qui chez Dürer définit l'imagination de l'artiste, cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 505-533.

³⁶ « L'image de la foule des grandes villes a joué, dans le cas de Baudelaire, un rôle déterminant. S'il a cédé à cette violence qui l'entraînait vers elle, qui faisait de lui, en tant que flâneur, l'un de ses membres, jamais pourtant il n'a cessé de sentir le caractère inhumain de cette foule. A peine s'est-il fait son complice qu'il se sépare d'elle. Après un long moment d'abandon, sans crier gare, le voici qui, d'un seul coup, la rejette avec mépris dans le néant. Encore qu'il ne la confesse qu'avec réserve, cette ambivalence s'impose », Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), in *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, éd. Jean Lacoste, Lausanne, Payot, 1982, p. 174.

³⁷ François Mauriac, « *La Prisonnière* », *NRF*, avril 1924, pp. 489-493. Ce rapport du narrateur à ses créatures rappelle le rêve initial de la *Recherche* où il perçoit

Dominique Braga, pour sa part admire la cohabitation de deux personnes dans le narrateur de la *Recherche*, soit le « savant » « qui s'oblige à l'impassibilité » et « le poète, toujours prêt à aimer, à admirer et célébrer ». « Le plus extraordinaire », s'étonne-t-il, « est [...] qu'en se montrant impitoyablement cruel Proust ait su rester naïvement mystique »³⁸. Loin d'y contredire, le rigorisme esthétique qui refuse de renoncer à la vérité s'inscrit pleinement, comme le note à son tour Norbert Guterman, dans le champ de l'éthique : « Si on se place à l'intérieur même de la pensée de l'artiste, on chercherait en vain des éléments destructeurs de notre vie morale »³⁹. C'est que la réflexion impitoyable de l'esthète, chez Proust comme chez Baudelaire, vise moins à évacuer toute compassion qu'à produire un sursaut de conscience⁴⁰. Comme dit Raymond Jean à propos de Ducasse et d'Artaud, « le mot de *cruauté* doit aussi être pris dans un sens formel : non pas seulement une tendance à se montrer cruel, mais un style, une tension, une manière incisive et *crue* d'infliger au lecteur (comme au spectateur) la blessure d'une forme esthétique, qui entamera et "ouvrira" sa conscience »⁴¹. Avant Barthes ou Bataille, Proust avait compris que l'immoralité en littérature est une éthique parce que la violence y est ritualisée, c'est-à-dire y devient forme, langage ou style.

physiquement, par une cénesthésie, la forme d'une femme qui semble sortir de sa jambe pendant son sommeil comme une sorte d'excroissance externe de son corps (I, 40).

³⁸ Dominique Braga, « Admiration pour Marcel Proust », *Le Crapouillot*, 1^{er} avril 1924, pp. 7-10.

³⁹ Norbert Guterman, *Philosophies*, 2, 15 mai 1924, p. 20.

⁴⁰ Dans « Les Drames et les Romans honnêtes » (1851), in *Oeuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 41, Baudelaire se montre plus conventionnel : « Y a-t-il un art pernicieux ? Oui, c'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant ; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières ; il faut les décrire ».

⁴¹ Raymond Jean, *La poétique du désir*, Paris, Seuil, 1975, p. 337.

L'anthropophagie littéraire

Avec la *Prisonnière*, le malaise que suscitent la violence et la cruauté, malaise déjà sensible dans le thème sadique de la captivité, a pris la tournure angoissante d'un fantasme de dévoration. Le narrateur doit conjurer, comme on sait, le désir effréné de consommation et de destruction sadiques qui s'empare d'Albertine à l'audition des « cris » de Paris. Commentant cet épisode⁴², Leo Spitzer a mis en évidence « l'identité de la musique des cris avec le chant de l'Eglise catholique » telle que l'imposent les multiples allusions du narrateur à la « psalmodie » et « à la litanie de la division grégorienne ». Dans le contexte d'une évocation de « nourritures plutôt “terrestres” » (où Spitzer voit un souvenir des « reverdies médiévales » incitant au « cocuage »), un tel « *basso continuo* religieux » s'efforcera de « souligner les droits du supraterrestre, au nom de quoi Marcel veut retenir Albertine au bord du précipice ». A chaque proposition alléchante des « marchands de quatre-saisons », la gourmandise manifestée par Albertine glisse, dans l'esprit du narrateur, vers des connotations sexuelles insidieuses et « inquiétantes » qui se multiplient à mesure qu'elles sont refoulées :

Malgré moi l'avertissement « il arrive le maquereau » me faisait frémir. Mais comme cet avertissement ne pouvait s'appliquer, me semblait-il, à mon chauffeur, je ne songeais qu'au poisson que je détestais, mon inquiétude ne durait pas [...] Une voix mystérieuse et de qui l'on eût attendu des propositions plus étranges insinuait : « Tonneaux, tonneaux » (222).

La « méfiance » à l'égard des « envies » d'Albertine semble devoir trouver un apaisement dans l'autopastiche proustien auquel Albertine

⁴² « L'étymologie d'un “cri de Paris” » (1959), in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 474-481.

se livre à la fin du passage⁴³. En découvrant « la géographie pittoresque des sorbets » par laquelle la jeune fille « convertit » (relevons l'expression religieuse) les « monuments de framboise et de vanille » ou les « pics de glace » en autant de figurations de « temples, églises, obélisques, rochers, [...] mont Rose » et autres « montagnes d'Elstir », le narrateur admire avec satisfaction « combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec ». Dans ce tour de ventriloquie qui confère à Albertine l'art de sublimer les nourritures matérielles en « richesses de poésie », ne mesure-t-il pas toute l'étendue de son pouvoir de Pygmalion sur cette femme qui « a subi profondément [s]on influence » et qui « est [s]on oeuvre ». Pourtant, le triomphe est de courte durée puisque le rire d'Albertine libère le « grain de la voix » (comme dirait Barthes) qui, sous le « bien parler », trahit une « volupté physique », une « jouissance » vite considérées comme suspectes :

Ici le rire profond éclata soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, *soit hélas par volupté physique* de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait *l'équivalent d'une jouissance*.

Constat plus inquiétant encore, le « goût » des métaphores filées se met au service d'une cruauté sadique à laquelle concourent plaisir de la destruction et volonté de profanation ou de sacrilège. Dans une envolée lyrique qu'inspire très probablement la scène traumatisante de l'avalement des « pèlerins » par Gargantua décrite par Rabelais⁴⁴,

⁴³ Sur toute cette addition manuscrite à la dactylographie jugée « très importante » par Proust, voir Serge Gaubert, « La Conversation et l'écriture », *Europe*, fév.-mars 1970, pp. 185-187 ; Philippe Lejeune, « Écriture et sexualité », *Europe*, fév.-mars 1971, p. 113 sqq. et Emily Eells, « Proust à sa manière », *Littérature*, no 46, 1982, pp. 105-123.

⁴⁴ Rabelais, *Gargantua*, ch. 36, « Comment Gargantua mangea en salade six pèlerins ». Ce « gigantisme » rabelaisien produit par la rhétorique d'Albertine préfigure ces « êtres monstrueux occupant une place si considérable, à côté de

l'univers *miniaturisé* des glaces⁴⁵ éveille chez Albertine une « volupté cruelle » de nature anthropophage ou iconoclaste :

De même au pied de ma demi-glace, jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront (la *volupté cruelle* avec laquelle elle dit cela excita ma jalousie) ; de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurais épargné.

Nul étonnement donc à ce qu'une telle boulimie destructrice ne réactive la « scène primitive » de la *Recherche* : un aveu involontaire que son goût irrépressible des glaces arrache à Albertine fait resurgir instantanément chez le narrateur le souvenir « pénible » de la profanation « sadique » de Monjouvain, introduisant du même coup une réflexion sur l'éthique de la littérature. En découvrant la jouissance qui était à l'oeuvre dans le langage de sa « prisonnière », le « futur » écrivain de la *Recherche* prend toute la mesure de la frontière qui sépare la *fiction* de la *réalité*, sous la forme d'une discrimination entre *écriture* et *oralité*. Dans ce scénario, l'écriture aurait pour vocation d'exorciser le mal, de le sacraliser dans un rituel (au sens de Bataille)⁴⁶ tandis que l'oralisation exhiberait le désir obscène de dévoration que véhiculent les métaphores alimentaires d'Albertine. Le « point éthique » de la littérature est atteint quand le

celle si restreinte qui leur est réservé dans l'espace », ces « géants plongés dans les années » dont les dernières lignes du *Temps retrouvé* attribuent l'effet au travail du « Temps » (IV, 625).

⁴⁵ Albertine évoque aussi, à propos du paysage des glaces, les « arbres nains japonais ». Chez Proust, la « miniaturisation » possède, avec ses changements d'échelle spatio-temporels, des pouvoirs magiques comme en témoignent la « tasse de thé » ou la « madeleine » au début du roman.

⁴⁶ Le caractère théâtral du « sadisme » a donc pour fonction, l'analyse de la scène de Montjouvain nous en convaincra plus loin, de sauvegarder l'espace rituel et sacré de la littérature.

narrateur, obéissant à un mystérieux commandement d'écrivain, en vient à condamner la corrélation qui lie la « cruauté » à un usage déplacé d'images « écrites » dans la conversation courante, usage qui équivaut à une « désacralisation » de l'écriture.

Elle me répondit [...] par ces paroles que pourtant je n'aurais jamais dites *comme si quelque défense m'était faite par quelqu'un d'inconnu* de jamais user dans la conversation de formes littéraires. Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter *d'employer en parlant des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore.*

« Pressentiment » d'un « avenir » divergent pour les protagonistes, la « poésie orale » des sorbets est la chronique de la mort annoncée d'Albertine ainsi promue au rang de « double » dangereux et négatif d'un futur écrivain qui « ignore » encore, mais « devine » l'interdit (la « défense ») faite à la littérature de se mêler avec la « conversation ». La disparition de la jeune femme est programmée dans cet emploi incongru de l'écriture qu'envahit et contamine le réalisme « cru » de l'oralité. La personne d'Albertine – voire partiellement l'anagramme de son nom – allégoriserait ainsi une forme de perversion de l'*art* : la cruauté de la littérature ne peut et ne doit être que de l'ordre de l'imaginaire – ou pour reprendre la terminologie proustienne, d'une transcendance « métaphysique » dont le caractère sacré, rendu sensible à travers le sacrilège et le sadisme, manifesterait le point de rupture. Tel serait le sens de la méditation sur les « nourritures terrestres » dans la *Prisonnière* : l'art opère une distance « morale » par rapport à la manifestation asymbolique, non médiatisée du désir. Il n'y a de signification *éthique* (c'est-à-dire de *sens* à départager la bonté de la cruauté) qu'à l'intérieur d'une problématique du signe qui discrimine le littéral et le symbolique. Seule l'*esthétique* est de nature à fonder l'*éthique* qui, en tant que *pratique*, s'identifie avec le bon ou le mauvais *usage* des représentations. La « poétique » des sorbets se meut sur la ligne de démarcation séparant les deux versants de l'oralité, *parler* et/ou

*dévor*er, soit *produire des signes du monde* et/ou *consommer le monde* lui-même. Derrière la prédilection pour une oralité ou une littéralité des images se dessine la menace « anthropophagique » que le langage fait peser sur la « relation à autrui » : dans la *Prisonnière*, les discours « sataniques » de Charlus engendrent chez les interlocuteurs du baron « le *sentiment inquiet du mystère physique* qui fait se demander si le voisin avec qui on avait de bons rapports n'est pas atteint d'*anthropophagie* » (304). L'éthique de la littérature tient à cette collusion dangereuse des *mets* et des *mots*.

A tous égards, la « gastrolatrie » langagière de la *Prisonnière* réélabore, retravaille « en rétrospective » l'expérience gustative de la « petite madeleine » telle que la narrait l'incipit de la *Recherche*. Alors que chez Rousseau, Chateaubriand ou Nerval la « mémoire involontaire » reposait sur des associations purement « sonores », alors que Baudelaire ne recourt qu'une seule fois au vecteur des impressions « gustatives » (dans le *Flacon*, les souvenirs surgissent du récipient)⁴⁷, le narrateur de la *Recherche* ne répugne pas à recourir à des « fantasmes culinaires », acceptant par la même occasion d'exposer son esthétique à un questionnement éthique (le « goût » renvoie à un domaine de perception traditionnellement dévalorisé par la philosophie)⁴⁸. Car chez Proust la *nourriture* a partie liée avec la *cruauté* : Françoise ne résiste pas au plaisir pervers d'obliger la pauvre fille de cuisine à peler les asperges alors qu'elle sait pertinemment que cette tâche culinaire la fera pleurer⁴⁹. Et le « fantasme de l'hostie » (Camporesi) qui traverse en particulier la *Prisonnière* (ainsi lorsque, dans ses baisers, le narrateur « avale » la

⁴⁷ Pour le reste, c'est l'odorat ou d'autres sens plus affinés qui servent de vecteurs à « l'évocation » (au demeurant parfaitement « volontaire ») des « minutes heureuses » comme dans la *Chevelure* ou le *Balcon*.

⁴⁸ Il en va de même pour le « toucher » sollicité lors de la révélation que produit l'asymétrie des « pavés » dans la cour de l'Hôtel des Guermantes à la fin de la *Recherche*.

⁴⁹ Voir Thanh-Vân Ton-That, « Fantasmes culinaires : les asperges chez Proust », *Nourriture et littérature. De la fourchette à la plume*, actes du Colloque d'Orléans (24-26 avril 2002), Paris, Editions des Trois Plumes, 2003, pp. 279-288.

langue d'Albertine comme « une hostie ») (III, 529) pourrait être compris comme une transgression de l'interdit de l'*inceste* : la « petite madeleine » ne rappelle-t-elle pas, à tout le moins par l'onomastique, la mère adoptive et quasi incestueuse qu'est Madeleine dans *François le Champi*, le livre de chevet du narrateur proustien ?⁵⁰ C'est pourquoi, à la vérité, une sublimation « sonore » anticipe l'« effet-boulimie » des « cris de Paris ». Dès le début de la scène, et précédant l'association avec la « psalmodie d'église » que déclenchera le goût dangereux d'Albertine (Spitzer limite son interprétation à cette réaction « religieuse »), le narrateur jouit en toute innocence d'une forme d'oralisation plus légitime, celle qu'incarne la voix *opératique* telle qu'on la trouve dans les « récitatifs déclamés », dans la « déclamation à peine lyrique » ou la « lamentation *métaphysique* » de Moussorgsky, Gluck, Rameau et Debussy (211-12). Symétriquement, la conclusion de l'épisode renouera avec la révélation sonore initiale : « sans souci de la déclamation rituelle de Grégoire le Grand, de la déclamation réformée de Palestrina et de la déclamation lyrique des modernes »⁵¹ surgit en finale l'« aria vivace » du « marchand de jouet auquel était attaché un pantin qu'il faisait mouvoir en tout sens ». Expression de la « pure mélodie », cet « air démodé » transforme une pantomime qui pourrait paraître cruelle par elle-même en un appel à la tendresse familiale : « Allons, les papas, allons, les mamans, contentez vos petits enfants ». En croyant trouver dans la musique d'église un secours contre le goût pervers d'Albertine, le narrateur manquait en réalité la valeur éthique que l'art possède déjà en vertu d'une esthétique primaire, en l'espèce celle de la voix « pure ».

La séance du pianola prolonge, dans la *Prisonnière*, le projet du narrateur de recourir à la musique pour réprimer l'immoralité supposée d'Albertine. Instrument conçu pour produire « mécanique-

⁵⁰ Ce rapprochement m'a été suggéré par John E. Jackson.

⁵¹ Cette histoire recomposée de la « déclamation » moderne se trouve à la même époque chez Nietzsche : elle engage en musique une discrimination entre *son* (associé au désir) et *sens* (lié à la sublimation intellectuelle).

ment » de la musique (seules les jambes de l'instrumentiste sont mises à profit), le pianola est en lui-même une machine ergonomique censée retraire le désir en images, sublimer la force physique en représentations : sous l'effort athlétique d'Albertine qui n'a en somme qu'à pédaler, cette « lanterne magique scientifique (historique et géographique) » montrera « tantôt une tapisserie du XVIII^e siècle semée d'Amours », « tantôt la steppe orientale » et ses attraits mystérieux (492-96). En d'autres termes, la sublimation musicale officie cette fois à même le corps d'Albertine en qui le narrateur, se remémorant le goût de Swann pour les collections d'objets d'art, voit « une oeuvre d'art plus précieuse que toutes celles-là ». Chaque détail de l'anatomie pourrait alors, tout le temps où la jeune femme est asservie à son instrument-machine, figurer dans une collection de minéralogiste ou d'entomologiste : c'est le cas pour les « yeux » qui deviennent « comme deux plaques engainées dans un minéral d'opale » ou « comme les ailes de soie mauve d'un papillon qu'on aurait mis sous verre » ; ou encore pour les « cheveux noirs » qui dessinent « une aile empennée » d'oiseau au-dessus d'un « visage lisse et rose, du *mat verni d'un bois peint* ». « Bête sauvage domestiquée », plante rebelle soumise à son horticulteur (elle est « un rosier auquel j'avais fourni le tuteur, le cadre, l'espalier de sa vie »), la « Prisonnière » voit par cette esthétisation son corps de sportive – qui jusque-là échappait à la surveillance de son amant-geôlier –, se dépouiller de sa vitalité physique, « immorale », et se faire tout entier métaphore. Le buste de la jeune fille quitte ainsi, dans la proximité bienveillante de la bibliothèque, la perversion qu'il dissimulait : « Ses épaules que j'avais vues baissées et sournoises quand elle rapportait les clubs de golf, s'appuyaient à mes livres ». Les « belles jambes » de la cycliste que « le premier jour » le narrateur avait « imaginées avec raison avoir manœuvré pendant toute son adolescence les pédales d'une bicyclette » se trouvent désormais assujetties aux « pédales » du pianola où « elles montaient et descendaient tour à tour », sagement chaussées « de souliers en toile d'or » (492). Avec ses « doigts familiers du guidon [posés] maintenant sur les *touches* », Albertine figure l'image d'une Sainte Cécile, patronne des musiciens,

image que le désir du narrateur pourra, en toute innocence et à volonté, profaner par une métalepse censée la reconvertir en « tableau vivant ».

Le pianola qui la cachait à demi comme un buffet d'orgue, la bibliothèque, tout ce coin de chambre semblaient réduits à plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, oeuvre d'art qui tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose (493-94).

La réduction d'Albertine à une image d'art qui rend manipulable à volonté sa vitalité suspecte, le narrateur prend cependant conscience qu'elle ne pourrait bien n'être en réalité qu'un voeu pieux, un rêve « inaccessible » : « Mais non ; Albertine n'était nullement pour moi une oeuvre d'art ». Le processus d'esthétisation ne résiste pas devant la pulsion de vie qui ne se laisse aussi facilement séquestrer ni apprivoiser, échec présenté en l'occurrence comme le désaveu pratique des théories dilettantes de Swann. Une « lueur dans les prunelles » d'Albertine avisera bientôt son gardien que le désir d'indépendance et de rébellion, toujours actif, survit dans la « persévérance du mensonge » qui s'avère être en définitive une sorte de fidélité supérieure, transcendante à l'image de soi : « C'est ainsi qu'un athée qui tient à la vie se fait tuer pour ne pas donner un démenti à l'idée qu'on a de sa bravoure ». En toute hypothèse, tout l'« être de fuite » qu'est Albertine incarne le déni de la morale esthétique de laquelle le narrateur espère l'amendement, la « bonification » de la jeune femme, pour la raison que le mal indexe en la circonstance une liberté existentielle excédant toute image qu'on peut s'en faire. Le langage métaphorique d'Albertine dont le narrateur avait fait précédemment un signe de soumission est en effet rapproché par lui de la rhétorique idéalisante de Céleste qui avait l'habitude de le considérer comme un être divin : « O majesté du ciel déposée sur un lit ! [...] des anges ont l'air d'être descendus vous déposer là » (226). L'angélisme ne serait-il qu'une forme voilée de domination à laquelle le langage donne autorité ? Et l'appellation de « majesté du ciel » cacherait-elle tout compte fait la figure d'un

despote oriental qui cherche à subjuguier « Albertine-Esther » (193), à « jouer avec elle la scène d'*Esther* » (215), lui imposant ses « lois draconiennes et persanes d'Assuérus racinien » (221) ?⁵² La transformation soudaine du *tyran* en *moraliste* révèle en ce cas la perversion généralisée de la rhétorique comme si toute parole était par nature entachée de violence, comme si tout auteur était coupable d'abus d'autorité. Aussi l'éthique de la littérature – son honneur – réside-t-elle à l'avenir dans le renoncement à la mystification des mots, renoncement qui ne peut s'accomplir qu'en échappant à tout dire, en se dédiant au silence. La fuite, puis la mort d'Albertine, homologueront ce *silence éthique* de la littérature.

Car la littérature n'est jamais plus « morale » que lorsqu'elle décide de dissiper la « violence rhétorique » qui lui est inhérente, que lorsqu'elle renie ses illusions langagières ou ses mirages linguistiques. « Dès que je parle, je fais violence ». En reprenant à son compte le jugement que Barthes avait prononcé lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, Jérôme Thélot a montré comment, à travers le procès de Champmathieu, les *Misérables* de Hugo entendent non seulement condamner « les célébrants de la rhétorique » qui « sont les complices de la violence sociale », mais englober aussi toute la littérature dans la réprobation générale que suscite cette compromission⁵³. C'est seulement en renonçant à elle-même que la littérature

⁵² Un vitrail de l'église de Combray représente le couronnement d'Esther à Combray (I, 60, 102, 169). L'image du despote oriental s'inspire aussi du tableau de Delacroix *La mort de Sardanapale* tel que l'illustre *La Fille aux yeux d'or* de Balzac. Comme l'*Esther* et l'*Athalie* de Racine où des jeunes filles remplissent les rôles masculins, la dernière nouvelle de l'*Histoire des Treize* lie aux yeux du narrateur *despotisme* et *saphisme* (le mot est utilisé par Balzac, *op. cit.*, p. 303). Sur le « côté "hors nature" de Balzac » qu'illustre la *Fille aux yeux d'or*, voir le discours de Charlus dans *Sodome et Gommorrhe* (III, 439) et surtout le parallèle que, au début du *Temps retrouvé* (IV, 284-86), le narrateur établit entre ce roman et sa propre aventure avec Albertine. Sur *Athalie* et *Esther* dans la *Recherche*, voir A. Compagnon, *op. cit.*, ch. 3 « Racine est plus immoral », pp. 65-107.

⁵³ J. Thélot, « Hugo : Rhétorique et violence », in *Poésie et Rhétorique*, Colloque de la Fondation Hugot, réuni par Yves Bonnefoy, édité par Odile Bombarde, Paris,

– que son autosacralisation ou son autonomie ne sauraient protéger d’aucune façon – s’exonère du « rapport de forces linguistiques » (au sens de Bourdieu) qui organisent le champ social en réglant les représentations imaginaires. « Remontant aux sources et aux causes de la criminalité », l’avocat général « attribua non sans vraisemblance le délit de Champmathieu » à « l’immoralité de l’école romantique, alors à son aurore sous le nom d’école satanique ». Or à cette diatribe qui stigmatise « l’influence de cette littérature perverse » s’oppose non la parole littéraire, mais bien son *silence* qui, à travers le mutisme radical et la prostration de l’accusé, réalise l’« iconoclasme intérieur à sa profusion et constitutif de sa génialité ». Hugo signerait ainsi l’aveu que son oeuvre est en elle-même violence dans la mesure où elle est rhétorique (ne serait-ce qu’à cause des invraisemblances qu’elle multiplie), en tous les cas qu’elle est « la moins sobre [...] parce qu’elle contient en elle le savoir de sa violence, le regret de n’être pas sainte, et la conscience qu’elle sert davantage ses propres desseins que les victimes de l’histoire ». En fin de compte, l’épisode plaiderait pour la moralisation d’« une poésie non pas débarrassée de la violence qu’elle contient, mais qui s’acheminerait vers un tel rachat : vers une dissipation de sa violence interne ». On a déjà vu de quelle façon, dans l’épisode des « sorbets », la parodie et le pastiche auxquels se livre *Albertine* met à nu, démystifie, la menace latente des métaphores que représente leur cannibalisme rhétorique. Dans la *Prisonnière*, les silences et les réticences de la jeune femme devant les ruses de langage et la mauvaise foi rhétorique du narrateur répondraient à la même exigence éthique de la littérature. Il en irait de même du « balbutiement » auquel est condamné Charlus au moment de son « exécution » par Morel dans le salon des Verdurin. Ce silence destiné à demeurer totalement incompréhensible pour le narrateur qui connaît la verve meurtrière du Baron et son art blessant de la répartie réalise doublement l’autosacrifice du langage. D’une

part, cet appel muet à la justice, cette dénonciation silencieuse de l'injustice révèle au narrateur la violence même de la parole mondaine dont Charlus est par ailleurs aussi le bénéficiaire par sa rhétorique « satanique ». D'autre part, c'est la parole même du narrateur que met en cause ce silence. Le narrateur n'avoue-t-il pas avoir manipulé l'ordre des événements afin d'atténuer l'effet de surprise ? En annonçant d'emblée les « causes » cachées à Charlus, n'a-t-il pas construit un scénario qui enlève au complot sa violence, et rationalise l'injustice *indicible* faite au baron ?

L'étonnement, la perplexité qui succèdent au bout d'un moment à la stupeur apparaissent mal ici parce que nous avons eu soin d'indiquer les causes de cet accident, *au lieu de peindre seulement, en ne disant rien d'autre que ce que savait M. de Charlus* (424).

Dans la *Recherche*, le besoin *esthétique* de la composition n'a d'égal que le refus *éthique* qui préside à la déconstruction⁵⁴.

La loi de compensation ou l'Apocalypse aujourd'hui

L'« exécution » du Baron et l'« exécution » de la sonate de Vinteuil qui lui succède dans *La Prisonnière* ont en commun la particularité de poser conjointement le problème *éthique* en termes d'*esthétique*. Dans l'*Ethique à Nicomaque*, Aristote distinguait l'éthique (qui est une « praxis ») et le savoir philosophique (qui relève de la « science »). L'attitude ambiguë que Brichot adopte lors de l'« exécution » de Charlus donne une forme narrative à cette distinction entre théorie et pratique. « Le professeur de morale » (394) dont le baron a suivi par ailleurs les cours universitaires parodie les objections traditionnellement opposées aux postulats de la « raison

⁵⁴ Toujours dans la *Prisonnière*, le narrateur se livre à une « méchante » manipulation narrative du « souvenir de Montjouvain que je postdaterais, mais qui n'en serait pas moins un coup de massue pour Albertine » (443).

pratique » qui permettent à Kant de fonder la métaphysique sur la morale :

Le Devoir moral, me dit-il, est *moins clairement impératif* que ne l'enseignent nos Ethiques. Que les cafés théosophiques et les brasseries kantiennees en prennent leur parti, *nous ignorons déplorablement la nature du Bien*. Moi-même qui [...] ai commenté [...], en toute innocence, la philosophie du prénommé Emmanuel Kant, je ne vois aucune indication précise pour le cas de casuistique mondaine devant lequel je suis placé, dans cette *Critique de la Raison pratique* où le grand défroqué du protestantisme platonisa, à la mode de Germanie, pour une Allemagne préhistoriquement sentimentale et aulique, à toutes fins utiles d'un mysticisme poméranien. C'est encore le Banquet, mais donné cette fois à Königsberg, à la façon de là-bas, indigeste et assaini, avec choucroute et sans gigolos (387).

Si la *Recherche* invoque volontiers « l'univers nécessaire de Kant » « suspendu à un acte suprême de liberté » (I, 497) ou « l'espèce de soulagement que l'on a dans Kant quand, après la démonstration la plus rigoureuse du déterminisme, on découvre qu'au-dessus du monde de la nécessité il y a celui de la liberté » (II, 768), il y aurait donc entre la littérature et la morale mondaine la même différence qu'entre la conversation de salon et le travail solitaire de l'écrivain. Bien qu'il ait partagé précédemment les théories du baron, Brichot renonce à suivre l'« impératif catégorique » de la morale, soucieux qu'il est de rendre à son « excellente hôtesse », « le léger service » de trahir son ami « en conformité pleinement orthodoxe avec la Morale traditionnelle » laquelle interdit de « donner les yeux fermés » à « ce Rose-Croix qui semble nous venir de Pétrone après avoir passé par Saint-Simon » « le permis de sataniser » (388). Toutefois, comme sa sensibilité lui fait reconnaître des « trésors de bonté » chez le Baron, il éprouve malgré lui des scrupules à commettre une lâcheté : « Je ne peux dire que je n'en ai cure, il me semble que je l'attire comme qui dirait dans un guet-apens et je recule comme devant une manière de lâcheté » (388). Notons ici la forte modalisation de l'énoncé qui lie la « raison pratique » à un sentiment ou à une impression, à un « je

ne sais quoi » comme dirait Kant (« comme qui dirait », « comme une manière de »). Quant au narrateur, il avoue n'avoir « aucun sens moral », mais n'en réagit pas moins *viscéralement* à l'injustice parce qu'il ne supporte pas « l'idée » de la souffrance d'autrui :

Le sentiment de la justice, *jusqu'à une complète absence de sens moral*, m'était inconnu. J'étais *au fond de mon coeur* tout acquis à celui qui était le plus faible et qui était malheureux. *Je n'avais aucune opinion sur la mesure dans laquelle le bien et le mal pouvaient être engagés* dans les relations de M. Morel et de M. Charlus, mais *l'idée des souffrances* qu'on préparait à M. de Charlus m'était *intolérable* (III, 795).

Le savoir moral est toujours de nature pratique, jamais théorique. « L'observation compte peu. Ce n'est que du plaisir ressenti par soi-même qu'on peut tirer savoir et douleur » (496). Pour le narrateur, l'univers hypothétique des lois éthiques s'apparente au monde tout aussi virtuel des phénomènes astronomiques. S'il est à ce point difficile de « convaincre [Albertine] de ses fautes », c'est que de telles « fautes sont bien plus aisées, comme les lois astronomiques, à dégager par le raisonnement, qu'à observer, qu'à surprendre dans la réalité » (242). Or c'est de toute évidence le *devoir esthétique* qui donne l'image la plus sensible de l'« impératif catégorique » de la morale. Les circonstances de la mort de Bergotte – rappelées significativement juste avant la diatribe anti-kantienne de Brichot – donnent corps à ce processus d'authentification de l'*éthique* par l'*esthétique*. Le sacrifice de soi – pur et désintéressé – que l'artiste « athée » fait à ses convictions artistiques alors qu'aucun devoir objectif ne nous y pousse « dans nos conditions de vie sur cette terre », l'ascèse à laquelle il s'astreint scrupuleusement dans son travail quotidien alors que rien ne l'y contraint puisqu'il ne croit justement à rien plaident *affectivement* en faveur d'une transcendance de l'éthique, d'« obligations contractées dans une vie antérieure ». Dans la réalité de l'art comme dans la réalité de la morale, « tout se passe comme si » la transcendance existait de fait (« Fais comme si », disait aussi Kant).

Certes les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste [après la mort]. Ce qu'on peut dire c'est que *tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure* ; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers [...] Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente *semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci*, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, *revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous*, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout le travail de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement – et encore – pour les sots (286)⁵⁵.

Plus que tout autre, l'écrivain « athée » – précisément parce qu'il est athée – est assigné au devoir de vérité que son art lui impose. Son « éthique » lui fait un commandement d'autant plus impératif qu'il est « assuré de son propre néant ».

D'où ces vérités que nous ne nous sentons pas le droit de cacher, si bien qu'un athée moribond qui les a découvertes, assuré du néant, insoucieux de la gloire, use pourtant ses dernières heures à tâcher de les faire connaître (492).

⁵⁵ Tel est le paradoxe éthique que la « persévérance dans le mensonge » témoigne elle-même d'une « croyance au bien » : « C'est une étrange chose, comme un témoignage chez les plus incrédules d'une croyance au bien, que cette persévérance dans le mensonge qu'ont tous ceux qui nous trompent. On aurait beau leur dire que leur mensonge fait plus de peine que l'aveu [...] qu'ils mentiraient encore [...] pour rester conformes à ce qu'ils nous ont dit d'abord qu'ils étaient [...] *C'est ainsi qu'un athée qui tient à la vie, se fait tuer pour ne pas donner un démenti à l'idée qu'on a de sa bravoure* » (494-95).

L'« exécution » du septuor de Vinteuil consacre dans la foulée cette première corrélation de l'*éthique* et de l'*esthétique*. On sait que la scène de sadisme de Montjouvain, dans une ébauche, développait déjà des réflexions sur le principe de *compensation* que Proust connaissait par R. W. Emerson et George Eliot⁵⁶, voire par Baudelaire⁵⁷. Tant dans les brouillons que dans la version finale, la représentation du Septuor de Vinteuil qui se situe au centre de la *Prisonnière* achève de mettre à l'épreuve cette morale sur le plan narratif : celle qui a été la cause de la souffrance morale de Vinteuil (et accessoirement celle du narrateur) rachètera son crime en sauvant de l'oubli le « chef d'oeuvre inconnu » du musicien disparu.

⁵⁶ Voir P.-E. Robert, *Marcel Proust lecteur des Anglo-Saxons*, Paris, A. G. Nizet, 1976, p. 48. Dans *Le Côté de Guermantes* (II, 574), Emerson que Proust lit « avec ivresse » et dont les *Essais* ont fourni plusieurs épigraphes des *Plaisir et les Jours* est associé avec Ibsen et Tolstoï qui représentent, avec Nietzsche, des « directeurs de conscience » (*Essais et articles*, in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 439). Ces auteurs sont du reste ceux que Bergotte n'aime pas (I, 546). En revanche, Albertine traduit George Eliot pour « soigner sa neurasthénie et ses troubles de nutrition » (II, 295) comme si l'auteur anglais fournissait un contrepoids à la « boulimie » cruelle et dévastatrice de la jeune fille que nous avons analysée plus haut à propos de l'épisode des glaces.

⁵⁷ « Ni remords ni regrets. Qu'importe de souffrir beaucoup quand on a beaucoup joui ? C'est une loi, un *équilibre*. Trouver l'*algèbre morale* de ce dicton. Refrains variés [...] Dans le *spirituel* non plus que dans le *matériel*, rien ne se perd », *Oeuvres complètes*, op. cit., t. I, pp. 59 et 507. Voir aussi le poème « Réversibilité », in *Fleurs du Mal*, « Spleen et Idéal » No 44. Cette loi de la compensation correspond à la *Morale sans obligations ni sanction* de Guyau, inspirée elle-même par les *Premiers principes* de Herbert Spencer (II, 914). Avec ses six journées qui appartiennent à la genèse du monde, la *Prisonnière* tenterait de remonter, de Gomorrhe, à une innocence primitive et paradisiaque. Ainsi lorsqu'Albertine se couche auprès du narrateur, leur couple reproduit les « grandes attitudes de l'Homme et de la Femme où cherchent à se joindre dans l'innocence des premiers jours et avec l'humilité de l'argile, ce que la création a séparé, où Eve est étonnée et soumise devant l'Homme au côté de qui elle s'éveille comme lui-même, encore seul, devant Dieu qui l'a formé » (172).

Du moins, en passant des années à débrouiller le grimoire laissé par Vinteuil, en établissant la lecture certaine de ces hiéroglyphes inconnus, l'amie de Mlle Vinteuil eut la consolation d'assurer au musicien dont elle avait été assombri les dernières années, une gloire immortelle et *compensatrice* (III, 766).

Comprise dans ce sens, la loi de *compensation* réalise une convergence parfaite de l'*éthique* et de l'*esthétique* : l'ordre moral violé à Montjouvain est restauré par la réunion des brouillons dispersés de Vinteuil, entreprise qui définit au demeurant le travail d'unification architecturale de la *Recherche* (le déchiffrement des « hiéroglyphes inconnus » auquel se voue l'amie de Mlle Vinteuil modélise aussi la vocation du futur romancier). Structure romanesque et structure morale coïncident ainsi à travers la personne de Vinteuil dont la musique apparaît, comme Proust l'a reconnu dans une lettre à Paul Souday du 10 novembre 1919, un des dispositifs essentiels dans la construction de son roman. Figure de la Vengeance qui, par Albertine interposée, poursuit le narrateur pour avoir surpris la scène de Montjouvain, l'amie de Mlle Vinteuil procurera dans la *Prisonnière* la révélation de la musique du génial musicien qui porte « une promesse » éthique « réalisable par l'art » uniquement, soit « la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'ange écarlate du matin » (III, 767).

Et moi pour qui, moins pourtant que pour Vinteuil peut-être, elle avait été cause aussi, elle venait d'être ce soir même encore en réveillant à nouveau ma jalousie d'Albertine, elle devait surtout dans l'avenir être cause de tant de souffrances, c'était grâce à elle, *par compensation*, qu'avait pu venir jusqu'à moi *l'étrange appel que je ne cesserai jamais plus d'entendre* – comme la promesse qu'il *existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant* que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli (III, 767)⁵⁸.

⁵⁸ L'audition du septuor anéantira ainsi les « deux produits de la journée » du narrateur, à savoir sa « résolution de rompre avec Albertine » et « l'idée que l'Art [...] participe de la vanité et du néant de la vie » (III, 702).

Aussi le narrateur absout-il rétrospectivement le comportement de Mlle Vinteuil de toute « vraie et joyeuse méchanceté » comme l'aurait fait à sa place le musicien s'il avait vécu assez longtemps. Car le « sadisme » apparaît « après-coup » comme l'expression paradoxale d'un « amour véritable » susceptible de « revivifier » en profondeur les « sentiments » et de les faire passer de la « lettre » à l'« esprit »⁵⁹. Se fondant sur la loi de *compensation* qui remplit en l'espèce la fonction d'une « justice immanente »⁶⁰, le narrateur rêve de restaurer une « communication assez douce » entre la fille et le père, ce que laissait entendre déjà la réunion probable des trois tombes dans le cimetière de Montjouvain.

Sans même s'arrêter à des relations d'une nature aussi particulière, ne voyons-nous pas tous les jours que l'adultère, quand il est fondé sur l'amour véritable, n'ébranle pas les sentiments de famille, les devoirs de parenté, mais les revivifie ? L'adultère *introduit alors l'esprit dans la lettre* que bien souvent le mariage *eût laissée morte* [...] Mlle de Vinteuil n'avait agité que par sadisme, *ce qui ne l'excusait pas, mais j'eus plus tard une certaine douceur à le penser*. Elle devait bien se rendre compte, me disais-je, au moment où elle profanait avec son amie la photographie de son père, que tout cela n'était [...] *pas la vraie et joyeuse méchanceté qu'elle aurait voulue* [...] Seulement il est possible que cette idée, qui s'était certainement présentée à elle dans le plaisir, ne se soit pas présentée à elle dans la souffrance. *J'aurais voulu pouvoir la mettre dans son esprit*. Je suis sûr que je lui aurais fait du bien et que

⁵⁹ En rencontrant les deux amies bien après la scène de Montjouvain, le narrateur constatera chez elles « une affection héroïque » marquée par « l'abnégation, le désintéressement, la tendresse délicate, le dévouement au-delà de la mort » (Esquisses, I, 801).

⁶⁰ Cette loi de *compensation* règle aussi les comportements « sadiques » du narrateur à l'égard d'Albertine : « Si je ne l'aimais pas, elle m'aurait plus de gratitude car je ne serais pas méchant avec elle, mais non, *cela se compenserait* car je serais aussi moins gentil [car] *l'indifférence n'invite pas à la méchanceté* » (205).

j'aurais pu rétablir entre elle et le souvenir de son père une communication assez douce (III, 766)⁶¹.

La loi de la compensation entérine l'*ontologie esthétique* de la *Recherche* : les êtres changent, se modifient sans cesse, ils ne restent jamais – le plus souvent à l'insu d'eux-mêmes – ce qu'ils paraissent ou veulent paraître être. Aussi le jugement éthique est-il suspendu à l'instant même où il est affirmé précisément parce qu'il a en commun avec la perception esthétique un statut « phénoménal » qui en fait une connaissance « après-coup ». Les personnages proustiens agissent « à compte ouvert » ; le solde final de leurs actions n'est jamais bouclé définitivement ; un déficit (une « tare » dans le langage de la *Recherche*) subsiste toujours dans le savoir qui les concerne et qui, de ce fait, requiert un réglage continu. Pour aller vite, disons que la responsabilité éthique est hypothéquée par l'immixtion ou l'intrusion d'un inconscient propre à brouiller la perception que chacun peut avoir de sa moralité. Proust souscrirait sans doute au « paradoxe moral » formulé par Freud : « Ce paradoxe que l'homme moral n'est pas seulement *beaucoup plus immoral qu'il ne le croit, mais aussi beaucoup plus moral qu'il ne le sait* [...] signifie que la nature de l'homme déborde largement, dans le bien comme dans le mal, ce qu'il croit sur lui-même, c'est-à-dire ce qui est connu de son moi par la perception de la conscience »⁶². Il y aurait en quelque sorte, au regard de l'inconscient, une égalité « morale » comme le

⁶¹ Dans l'esquisse II de la scène de Montjouvain, le narrateur prêtait déjà ses sentiments à Mlle Vinteuil : « Songeant [...] à son oeuvre inachevée, je *sentais* que sa fille devait *sentir* plus amèrement que moi [...] *Ce salaire* ne pouvait venir que d'elle [et] le donnait-elle au moins à sa mémoire et sous quelle forme ? » (I, 802).

⁶² Freud, « Le Moi et le ça » (1923), in *Essais de psychanalyse*, Lausanne, Editions Payot, 1981, p. 267. Il y a en conséquence une inversion des causes : je ne suis pas coupable parce que j'agis mal, j'agis mal parce que je suis déjà coupable. « Ce sentiment *ics* de culpabilité peut faire d'un homme un criminel [...] Il y a chez de nombreux criminels [...] un puissant sentiment de culpabilité qui existait avant l'acte et qui n'en est donc pas la conséquence mais le motif » (*ibid.*).

dira plus tard André Breton : « Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux dans le message subliminal »⁶³. En sanctionnant la fin de l'égoïsme, l'inconscient aurait-il déjà chez Proust remplacé l'impératif moral catégorique pour officier en son nom ? Et une telle hypothèse ne consacrerait-elle pas en définitive le pouvoir de la littérature qui fait « jouer » cet inconscient, le met en scène, le fait agir sensiblement, comme la seule référence éthique possible, comme le seul tribunal objectif parce que transcendant toute responsabilité individuelle ?

En tout état de cause, l'écriture « romanesque » qui conserve à l'événement son incertitude tout en présupposant un scénario latent et un sens donné « après-coup » offre la structure « ouverte » la plus appropriée à cette suspension du jugement moral qui veut que le dernier mot ne soit jamais dit avant la fin. L'oeuvre ne doit-elle pas, en morale comme en art, obéir à la loi de l'« unité rétrospective », « unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique », « non exigée par le développement artificiel d'une thèse », « non factice », au contraire de ce que font les mauvais écrivains (ou les mauvais moralistes) qui « à grands renforts de titre et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein » (259) ? Ainsi simplifiée, la *Recherche du Temps Perdu* ne serait que l'expérience continue de ces renversements et inversions qui, au regard de cette « morale provisoire » comme aurait dit Descartes, manquent toujours de solder une fois pour toutes le compte des personnages. Le narrateur de la *Prisonnière* par exemple est surpris de s'apercevoir qu'Albertine n'était pas aussi « cruelle » que ne le laissait croire, ou voulait le laisser croire, son comportement antérieur à Balbec. La dureté de la « sauteuse » n'était peut-être, vue en rétrospective, qu'une manifestation de « timidité » : « L'acier était devenu coton ». Ce qui en la circonstance complique la situation, c'est qu'il n'est même plus possible de discerner dans quelle mesure les interventions du narrateur lui-même ont pu influencer à son insu la jeune fille et

⁶³ A. Breton, « Le message automatique », in *Le point du jour*, Paris, Gallimard, NRF, 1934, p. 241.

provoquer chez elle de telles modifications morales : « Les tendres paroles que nous avons adressées à la Dureté lui avaient peut-être, même sans qu'elle eût fait un calcul désintéressé, suggéré d'être tendre [...] La reconnaissance pour tant de douceur allait peut-être nous obliger à plus que le ravissement devant la cruauté fléchie » (158). L'univers moral varierait-il donc selon les points de vue, les moments, les humeurs ? Aussi, pas plus que le narrateur ne parvient à savoir qui sont, « chacune en soi », Albertine ou Andrée, la nièce de Jupin n'est-elle véritablement en mesure de porter un « jugement défini » sur « l'atroce méchanceté » de Morel ou de Charlus pour cette raison que « les profondeurs de méchanceté » du premier sont « d'ailleurs *compensées* par une douceur fréquente et une sensibilité réelle » tandis que chez le second « une insoupçonnable et immense bonté [se trouve être] *mêlée* de duretés ». Chez chacun, le bien et le mal s'équilibrent : « Le défaut avait pour *contrepartie* une qualité précieuse » (159). Ce que prouve l'opiniâtreté du mensonge chez Albertine, c'est précisément cette opacité, cette énigme de la personne morale qui refuse intuitivement tout viol de sa conscience : « Car aucun être ne veut livrer son âme » (247). L'éthique des personnages proustiens tient résolument au fait qu'il bénéficient de ce que Breuer a appelé une « liberté involontaire »⁶⁴.

⁶⁴ Roland Breuer, *Singularité du sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, pp. 210-211 : « La vérité se manifeste en effet comme un "appel" auquel le narrateur a du mal à répondre adéquatement [...] Toute relation à autrui, aux choses et à soi-même est marquée par l'impossibilité fondamentale de saisir immédiatement le sens même de ce que le sujet est appelé à comprendre. Le sujet ne sait même pas comment réagir adéquatement à pareille situation. [...] Les personnages de la *Recherche* se caractérisent par ce qu'on pourrait appeler une "liberté involontaire" : ils ne se laissent pas résorber par telle action ou parole et s'affranchissent involontairement de celui qu'ils sont ou ont été. Ils réapparaissent comme l'inversion de ce qu'ils furent : le viril paraît efféminé et le vertueux un pervers. En plus, certaines actions paraissent déplacées : parfois Marcel ne sait pas ce qu'il est censé faire [...] Ses hésitations finissent même par prendre des ampleurs malades [...] Le personnage proustien

Assurément, la « morale » de la *Recherche* obéit à la loi des « intermittences du cœur ». Le changement inattendu qui intervient dans la moralité de Morel ne manque pas de surprendre le narrateur qui se rend à la soirée des Verdurin (il sera bientôt encore davantage surpris par le mutisme de Charlus) :

Si dans l'après-midi j'avais vu la colère amoureuse d'un animal furieux, ce soir en quelques heures des siècles avaient passé et un sentiment nouveau, un sentiment de honte, de regret, de chagrin montrait qu'une grande étape avait été franchie dans l'évolution de la bête destinée à se transformer en créature humaine (293).

Le « darwinisme moral » de Proust qui lie l'ontogenèse à la phylogenèse exonère en partie les personnages de leurs fautes qui ne sont plus individuelles : les soubresauts de la vie morale, ses périodes de régression ou de progrès reproduisent les divers stades de la civilisation ou de l'humanisation⁶⁵. Par ailleurs, l'« immoralité » des personnages proustiens⁶⁶, c'est-à-dire ce que le narrateur nomme plus volontiers leur « satanisme » ou leur « sadisme », est imputable à des causes neuropsychologiques (tempérament, hérédité, « aliénation mentale », neurasthénie, etc...) qui les mettent au

n'est pas un mélancolique qui s'enferme dans un passé et se résigne aux acquis. Il éprouve un désir de décrire l'avenir [et] la connaissance que le narrateur arrache aux choses empiète sur un avenir incertain qui déborde du présent où niche l'objet qui intrigue ».

⁶⁵ Le nom de Darwin est invoqué lors de la « parade amoureuse » empruntée au monde animal et végétal dans *Sodome et Gomorrhe* (III, 5 et 31). L'esquisse I pour la scène de « sadisme » de Montjouvain annonçait déjà cette justification « darwiniste » : « Elles voletaient l'une à côté de l'autre, s'attrapant, gloussant, [...] comme deux oiseaux qui se cherchaient pour s'unir » (I, 803). Proust a pu être influencé aussi par le « moralisme » que les *Souvenirs entomologiques* (1879-1907) de Fabre attribuent aux comportements animaliers.

⁶⁶ Le mot apparaît dans l'esquisse I de la scène de Montjouvain qui qualifie de « créature immorale » l'amie de Mlle Vinteuil (I, 799).

bénéfice d'une exemption de culpabilité⁶⁷. Aussi le sujet moral n'est-il jamais conséquent avec lui-même dans la mesure où sa sensibilité déborde toujours ses projets conscients et qu'il ne peut jamais être totalement méchant. Morel ne parvient pas à rester fidèle à la « théorie » cynique qu'il se vantait de suivre car « des sentiments moins atroces et qu'il *n'avait pas prévus dans sa conduite théorique* avaient embelli, rendu sentimentale *sa conduite réelle* » (294). Jusqu'à la fin du roman, le pianiste conserve cette ambivalence qui ne cesse de déconcerter le narrateur : ne sera-t-il pas à la fois, d'une façon incompréhensible, « délateur » et « héros de guerre » (IV, 431) ? Parallèlement, la découverte de l'ambivalence de Charlus (comme Morel, il est un « faux méchant ») constitue un des retournements les plus spectaculaires de la *Prisonnière*. « Sensitif, nerveux, hystérique [...], il était un vrai impulsif mais un faux brave, même, comme je l'avais toujours cru et *ce qui me le rendait assez sympathique, un faux méchant* » (423). C'est la vie mondaine, semble suggérer le narrateur, qui pousse « ce "misanthrope" d'avoir souffert des hommes » (III, 1187), à se faire méchant par dépit comme Albertine était méchante par « timidité ». « Ces gens qu'il haïssait, il les haïssait parce qu'il s'en croyait méprisé. Eussent-ils été gentils pour lui, au lieu de se griser de colère contre il les eût embrassés » (424). S'il était nécessaire, la conclusion de la soirée chez les Verdurin confortera encore l'idée de ces « intermittences » de la morale. Le narrateur est surpris d'apprendre que les Verdurin ont fait

⁶⁷ A propos de l'immoralité de Mlle Vinteuil que semble révéler la scène de « sadisme » de Montjouvain, l'Esquisse I invoquait déjà des « circonstances physiologiques », la « folie » ou des « crises d'épilepsies ». L'Esquisse II parle d'« actes probablement plus désirés par son tempérament qu'ils n'étaient naturels à sa personne véritable », car c'est « son tempérament » qui la « porte » à « goûter d'une façon amoral » la profanation du portrait (I, 800, 803 et 801). Le narrateur de la *Prisonnière* n'hésite pas à prêter à Mlle Vinteuil de telles pensées : « J'étais aliénée » (III, 766). Dans le *Temps retrouvé*, la « maison de passe » de Jupien est assimilée à une « maison de santé », à une « maison de fous » dont l'aspect fantastique et délirant évoque un « pandemonium des *Mille et Une Nuits* » (IV, 395 et 411).

preuve de bonté à l'égard de Saniette au moment de sa ruine alors qu'ils l'avaient cruellement maltraité précédemment. Le pire n'est jamais le plus sûr et, en morale tout au moins,

il ne faut jamais [...] juger [les hommes] *d'après tel souvenir d'une méchanceté car nous ne savons pas tout ce qu'à d'autres moments leur âme a pu vouloir sincèrement et réaliser de bon* [...] Car sans doute la forme mauvaise qu'on a constatée une fois pour toutes reviendra. *Mais l'âme est plus riche que cela, a bien d'autres formes* qui reviendront elles aussi chez cet homme (434).

La bonté comme le crime est toujours « partielle » ; nous ne pouvons jamais en avoir une « image fixe ». La topographie du monde moral est lacunaire, elle est « trouée » par l'existence virtuelle de continents insoupçonnés :

Si M. Verdurin avait des vertus il n'en était pas moins taquin jusqu'à la plus féroce persécution [...] C'était un homme capable de désintéressement, de générosités sans ostentation, cela ne veut pas dire forcément un homme sensible, ni un homme sympathique, ni scrupuleux, ni véridique, ni toujours bon. Une *bonté partielle* [...] existait sans doute chez lui *avant que je la connusse par ce fait, comme l'Amérique ou le pôle Nord avant Colomb*. Néanmoins, au moment de ma découverte, la nature de M. Verdurin me présenta *une face insoupçonnée* ; et je conclus à la difficulté de présenter *une image fixe aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions* (434).

Aussi le narrateur n'est-il plus à terme tout à fait assuré lui-même de son bon droit moral. Ne découvre-t-il pas pour sa part en lui-même une perversité « insoupçonnée » ? « Certes j'eusse été bien étonné dans ce temps-là si l'on m'avait dit que je n'étais pas entièrement bon et surtout que je chercherais jamais à priver quelqu'un d'un plaisir » (170). Sans compter que le sujet joue souvent à simuler l'immoralité : « Devant combien de gens ne me suis-je pas *menson- gèrement calomnié*, rien que pour que mes "succès" leur *parussent immoraux* et les fissent plus enragés » (250). En morale, l'enquêteur

ou l'inquisiteur (le narrateur de la *Prisonnière* se sent poussé par un « sentiment inquisitorial ») (149) est toujours en-deçà ou en-delà de la réalité de la faute dont il ne saurait s'exemter lui-même dans la pratique : tel Œdipe, il ne parvient à découvrir le mal que parce qu'il est lui-même dans une certaine mesure coupable en vertu d'une solidarité, d'une fraternité qui lie le criminel et son juge. De même que pour percevoir la douleur il faut la ressentir, seule l'expérience de la faute donne accès au sens de la culpabilité. « Il n'y a pas de meilleur indicateur qu'un ancien voleur » (204)⁶⁸. C'est la reconnaissance de cette « complicité subjective » qui constitue le « vrai » sens moral. « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ». Pour le narrateur proustien, lui-même espion ou voyeur à l'affût d'un mal insaisissable (« Mais la Gomorrhe moderne est un puzzle fait de morceaux qui viennent de là où on s'attendait le moins ») (183), nul ne saurait « voir » que son fantasme. Chez Proust comme pour Molière, l'obscénité est inséparable d'un processus de réception qui la fait oeuvrer dans les interstices, les lacunes ou les trous du langage : le « casser le... » d'Albertine (445-48) n'est au total qu'une autre version du célèbre « le... » d'Agnès dans *l'École des femmes* de Molière. Une telle « complicité » involontaire (on pourrait parler de « prédestination » anthropologique) est à mettre au crédit de la pathologie quotidienne qui s'exprime par exemple dans « l'obscur

⁶⁸ Un bon policier doit avoir été un ancien criminel, ou tout au moins un délinquant virtuel. Proust se situe ici dans le prolongement du « roman noir » du XIX^e siècle qui, de Jean Valjean ou de Jabert dans les *Misérables* de Hugo, aux grands « détectives » comme Dupin chez Poe, ne découvrent le mal ou le bien que parce qu'ils sont eux-mêmes des ex-criminels ou des criminels en puissance. Comme dit Balzac dans *Ferragus* (Balzac, *Ferragus. La fille aux yeux d'or*, Paris, GF, Flammarion, 1988, p. 101) « une bien belle chose est le métier d'espion, quand on le fait pour son compte et au profit d'une passion. N'est-ce pas se donner les plaisirs du voleur en restant honnête homme ? ». La posture de Monsieur Jules qui, dans *Ferragus*, monte sur une chaise pour épier sa femme à travers un vasistas annonce celle du narrateur qui, dans *Albertine disparue*, surprend la scène de sadomasochisme de la chambre 43, Cf. Mario Vigarello, *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*, trad. A. Pasquali, Paris, Belin, 1996.

inclination » de tout psychiatre pour la folie de son patient (comme on le pense bien, cette réflexion a été censurée par le médecin Robert Proust lors de la publication posthume de la *Prisonnière*).

Quel est le médecin de fous qui n'aura pas à force de les fréquenter eu sa crise de folie, heureux encore s'il peut affirmer que ce n'est pas *une folie antérieure et latente qui l'avait voué à s'occuper d'eux*. L'objet de ses études, pour un psychiatre, réagit souvent sur lui. Mais avant cela, cet objet, *quelle obscure inclination, quel fascinateur effroi le lui avait fait choisir ?* (304)

Mais c'est au plan de l'activité esthétique que la compromission ou la connivence morale qui demeure « obscure » au niveau de la relation médecin-patient, apparaît le mieux dans ses « oeuvres vives ». L'écriture n'est-elle pas une descente dans les bas-fonds de l'Enfer où l'auteur s'aventure pour les révéler à la lumière ? Tout écrivain est Dante : « Le poète est à plaindre et qui n'est guidé par aucun Virgile, d'avoir à traverser les cercles d'un enfer de soufre et de poix, de se jeter dans le feu qui tombe du ciel pour en ramener quelques habitants de Sodome » (304). Dans cette configuration, la « vraie moralité » de la littérature est à trouver, par-delà les contenus, dans une certaine vérité d'expression, soit ce que Proust appelle l'« accent » de l'écrivain : « C'est l'accent de l'écrivain [...] qui ira si, malgré toutes les duretés qu'il a exprimées, il était doux, malgré toutes les sensualités, sentimental » (I, 553). Sous cet aspect, Charlus incarne le double « raté » de l'écrivain moraliste que le narrateur est appelé à devenir au terme de son initiation romanesque et tel qu'un point de vue transpersonnel « le changera en lui-même ». Non seulement « l'homme du monde » qu'est le Baron « fût devenu maître écrivain », « un écrivain de talent » s'il avait eu le courage d'écrire (308) ; au surplus, un tel choix esthétique aurait surtout révélé sa vraie nature morale :

S'il eût fait des livres, au lieu de le détester tout en l'admirant comme on faisait dans un salon où dans ses moments les plus curieux d'intelligence, tout en même temps il piétinait les faibles, se vengeait de qui ne

l'avait pas insulté, cherchait bassement à brouiller des amis – *s'il eût fait des livres on aurait eu sa valeur spirituelle isolée, décantée du mal*, rien n'eût gêné l'admiration et bien des traits eussent fait éclore l'amitié (308)⁶⁹.

C'est pourquoi les modélisations offertes par la littérature occupent chez Proust une place stratégique dans la compréhension des réalités éthiques. En particulier, la longue conversation littéraire que le narrateur a avec Albertine dans la *Prisonnière* n'a d'autre objet que d'interroger les revirements imprévisibles, les voltes-faces « à brusques détente » qui caractérisent les comportements « pas tout à fait criminels » des héroïnes de Dostoïevski.

La femme de Dostoïevsky [...] avec son visage mystérieux [...] *se change brusquement* comme si elle avait joué la *comédie de la bonté en une insolence terrible (bien qu'au fond il semble qu'elle soit plutôt bonne)* [...] Nastasia Philipovna écrivant des lettres d'amour à Aglaé et lui avouant qu'elle la hait [ou] la « gentille Grouchenka [...] *brusquement dévoilant sa méchanceté (et bien que Grouchenka fût au fond bonne)* [...] ce visage éclatant, *double, à brusques détente d'orgueil*, fait paraître la femme *autre qu'elle n'est* (« Tu n'est pas telle », dit Muichkine à Nastasia) [...] Ses [de Dostoïevski] héros ne sont d'ailleurs pas *tout à fait criminels*, qu'on condamne avec des *circonstances atténuantes* (487-89).

Car pour Dostoïevski, « l'amour et la haine la plus éperdue, la bonté et la trahison, la timidité et l'insolence, ne sont que *deux états d'une même nature* » (490). Tout se passe alors comme si, là encore, oeuvrait en sous-main une sorte de justice immanente inhérente au monde psychologique : la succession de changements où alternent

⁶⁹ C'est ce qui se passe pour Bergotte. La « méchanceté » qui l'entoure nourrit son « imagination », « exalte sa bonté » : « Des êtres comme Bergotte vivent généralement dans la compagnie de personnes médiocres, fausses et méchantes. La beauté de celles-ci suffit à l'imagination de l'écrivain, exalte sa bonté, mais ne transforme en rien la nature de sa compagne » (316).

bonté et criminalité dessine comme « une frise interrompue et reprise où se dérouleraient la Vengeance et l'Expiation » (490). Par exemple, dans le « mouvement *mystérieux, animal, inexpliqué* », dans le « mélange de ressentiment et de reconnaissance physique pour son violateur » qui pousse la folle à aller accoucher chez le père Karamazov s'exprime comme quelque chose qui fait d'elle « l'instrument des vengeances du destin » (490). Ce n'est pas un hasard si le plan initial de la *Recherche* tel que l'imagine Proust en 1912 recourt précisément au modèle padouan des « vices et des vertus » de manière à lier l'inversion sexuelle à la découverte esthétique⁷⁰. L'esthétique romanesque remplit en somme le rôle « structurel », téléologique, d'un Jugement Dernier. Dans la grande composition que forme la *Recherche*, la révélation des vices secrets des personnages prend littéralement l'allure d'une *Apocalypse* où le mal est à priori exonéré par le châtement que les damnés subissent *d'avance* dans un éternel retour du présent⁷¹.

⁷⁰ Le plan initial de la *Recherche* prévoyait en 1912 une série de chapitres consacrés à l'inversion sexuelle et censés mener à la révélation esthétique. Le dernier chapitre devait s'intituler : « Les "Vices et Vertus" de Padoue et Combray » (III, 1205).

⁷¹ Chez Proust, l'Apocalypse absout de tout péché. Dans le *Temps retrouvé*, le cataclysme de la guerre permet aux « habitués de Jupien » de « retrouver leur liberté morale » dans une parfaite coïncidence du châtement de Gomorhhe et du Jugement Dernier : « Ces Pompéiens *sur qui pleuvait déjà le feu du ciel* descendirent dans les couloirs du métro, noirs comme des *catacombes* » où ils s'abandonnèrent « *sans préjugés* [...] au plaisir d'avoir pu *mordre à même le fruit* [...] sans demander de permission » et où ils « célébraient, aux grondements *volcaniques des bombes*, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des *rites secrets* dans les ténèbres des catacombes » (IV, 413). De même dans la *Prisonnière*, l'épisode de l'« anthropophagie alimentaire » d'Albertine est suivie de sa transposition immédiate dans la « vision du Jugement dernier » offerte par le « garçon boucher » qui, en plaçant « avec une religieuse conscience les morceaux [de viande] *dans d'éblouissantes balances surmontées d'une croix* [...] donnait en réalité beaucoup plus l'impression d'un bel ange qui *au jour du jugement dernier* préparera pour Dieu, selon leurs qualités, la séparation des Bons et des Méchants, et *la pesée des âmes* » (233-34). « C'est la fin du monde. Tout le monde est

Plus que celle de Baudelaire, ce serait donc la position esthétique de Dostoïevski qui représenterait la véritable « énigme » morale. Appliquant en bonne élève la méthode de lecture du narrateur, Albertine s'interroge sur la criminalité possible de l'écrivain russe dont les romans « pourraient tous s'appeler l'Histoire d'un Crime » : « C'est une obsession chez lui, ce n'est pas naturel qu'il parle toujours de cela ». Certes, le narrateur concède-t-il que Dostoïevski « devait être un peu criminel » car « comme tout le monde, il a connu le péché (et probablement sous une forme que les lois interdisent) ». Mais « ce n'était même pas la peine qu'il fût criminel » pour décrire le crime. Comme le prouve l'exemple de Choderlos de Laclos, l'« honnête homme par excellence » et « le meilleur des maris », « les créateurs sont tentés par des formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées » (489)⁷². On reconnaît dans cette distinction la dissociation auteur-narrateur que Proust a léguée à la postérité. Mais son *empan éthique* est plus large que l'usage narratologique, technique et délibérément restrictif qu'en a fait le plus souvent la critique moderne. Car le narrateur, déjà « stupéfait » comme nous l'avons vu par l'injonction au meurtre chez Baudelaire, a de la peine à comprendre le goût de l'auteur des Karamazov pour le mal sauf à admettre qu'en chacun (et surtout chez l'auteur lui-même) existe un destin moral toujours ouvert, qui ne « se réalise que successivement » :

Mais je peux au moins croire que Baudelaire n'est pas sincère. Tandis que Dostoïevsky... Tout cela me semble aussi loin de moi que possible, à moins que j'aie en moi des parties que j'ignore, car on ne se réalise que successivement.

devenu si méchant » (415), dira Charlus à propos de la dégradation de la morale que constituent, selon lui, les « révélations » sur son homosexualité.

⁷² Sade et Laclos sont aussi cités par Balzac dans *La Fille aux yeux d'or*, *op. cit.*, p. 411.

L'existence possible de « parties du mal » en chacun de nous annonce les découvertes « successives » que le narrateur fera des « vices » cachés de ses personnages. Or cette « successivité » qui renvoie inlassablement le jugement moral à une fragmentation illimitée s'apparente au travail de la « métaphore » dans la peinture d'Elstir, et en tant que telle relève d'une démarche esthétique. L'*éthique* comme l'*esthétique* requiert une mise entre parenthèse de la logique narrative au profit d'une perception phénoménologique du monde qui n'a de cesse de nous faire aller d'étonnements en étonnements.

Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe [...] Leurs actions [des personnages dostoïevskiens] nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. Nous sommes tout étonnés après d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire (488-89).

C'est ce que n'avait pas fait le narrateur, nous l'avons vu pour l'« exécution » du baron, lorsqu'il avait au contraire « eu soin d'indiquer les causes de cet accident, au lieu de peindre seulement, en ne disant rien d'autre que ce que savait M. de Charlus ». En réalité, la prolepse narrative n'est pas chez Proust la résolution du « suspens » mais sa répétition interminable, ou plutôt l'éternel retour de l'instant comme le choc et l'« ouverture » de la conscience. Tout est prolepse, telle serait le régime éthique de la *Recherche*. L'image arrivera à la fin des temps, disait Godard dans ses *Histoires du cinéma* ; pour Proust, c'est la suite toujours interrompue et projetée des révélations qui, dans leur violence, est apocalyptique. Si l'*Apocalypse* est sans nul doute le mode d'être de la *Recherche*, plutôt que son mode d'emploi, son style bien plus que son contenu téléologique, c'est qu'elle se réalise toujours à chaque instant, dans une prolepse toujours réitérée du présent lui-même.

La sadisme ou l'esthétique du mélodrame dans la vie

Tout principe esthétique de composition narrative engagerait donc à priori une éthique comme le montre la scène de sadisme de Montjouvain qui ouvre la *Recherche*. Au regard de l'immense prolepse qui établit une « arche » romanesque entre *Du côté de chez Swann* et la *Prisonnière*, la moralité de cette scène se doit d'être finalement appréciée en référence à l'exécution du septuor de Vinteuil⁷³. Le vice de Mlle Vinteuil s'avère être trop vite découvert, à la vérité, pour qu'il ne soit pas plus imaginaire que réel, pour qu'il ne fasse pas l'objet d'une réévaluation subséquente « pour de toutes autres raisons » (I, 157). En se demandant quel « salaire » Vinteuil « recevra après sa mort » pour son sacrifice, la mère du narrateur insinuait que l'impératif catégorique de la morale proustienne pourrait bien reposer sur le principe de compensation : « Il [le salaire] ne pourrait lui venir que d'elle [sa fille] ». Car paradoxalement, le sadisme révèle une bonté cachée qui ne peut être donnée à voir autrement que sous une forme ritualisée : le caractère « joué », hautement codifié voire factice, des « profanations rituelles » et des « réponses liturgiques » que s'échangent les deux jeunes femmes laisse deviner « à tous moments au fond » de la fille de Vinteuil « une vierge timide et suppliante » d'autant plus que les mimiques de cette dernière, « malgré la familiarité rude et dominatrice » qu'elles comportent, perpétuent à leur insu « les gestes obséquieux et

⁷³ La version publiée laisse une option ouverte pour la suite : « On verra plus tard que, pour de toutes autres raisons, le souvenir de cette impression devrait jouer un rôle important dans ma vie » (I, 157). Mais l'esquisse I dévoilait déjà la sauvegarde des manuscrits de Vinteuil (le narrateur a rencontré l'amie de Mlle Vinteuil « il y a quelques années ») ainsi que la réunion finale des trois protagonistes dans le même lieu de sépulture (« Mlle Vington est morte l'année dernière ») (I, 801-804). L'esquisse II donne les indications les plus sobres : « La fin sera remise à une autre époque » (I, 804).

réticents, les brusques scrupules de son père » (I, 158-60)⁷⁴. Si Mlle Vinteuil s'efforce d'aller « au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité » (I, 161), c'est qu'elle ne peut échapper à la vérité à cette « générosité instinctive et politesse involontaire », héritée du musicien, qui constitue « sa vraie nature morale ». Son « cœur scrupuleux et sensible », sa « nature franche et bonne » font que « le langage propre à la fille vicieuse qu'elle désirait être » et « les mots qu'elle pensait que celle-ci eût prononcés sincèrement lui paraissaient faux dans sa bouche » (I, 159). Si donc, au moment où Mlle Vinteuil vient, d'ailleurs « d'un *air las*, gauche, affairé, *honnête et triste* », fermer les volets pour occulter la scène du crachat, le narrateur a d'abord le sentiment que *les comptes sont faits* (« Je savais maintenant [...] ce qu'après sa mort [M. de Vinteuil] avait *reçu d'elle en salaire* »), il nous fait comprendre aussi tôt après par une prolepse narrative que le mal comme tel ne peut apparaître qu'au niveau de la *représentation*, et jamais dans la *réalité*⁷⁵. En somme, seul l'art, en l'occurrence l'esthétique du « mélodrame », parvient à faire « voir » à l'état pur la cruauté, à la mettre en scène, à lui conférer un sens et une forme qu'elle n'aurait jamais dans la vie réelle⁷⁶. Le sadique est un « artiste du mal » au sens où il résume dans un « acte d'un symbolisme rudimentaire » une

⁷⁴ En optant pour une forme de « jeu » ou de « rite » (Esquisses, I, 804), le sadisme est en somme une « morale négative » (comme il y a une « théologie négative ») : « Le sadisme n'est pas, au moins primitivement, le signe d'une nature entièrement mauvaise. Profaner une hostie ne peut causer aucun plaisir à un incroyant pour qui l'hostie n'est rien » (*ibid.*, I, 799). Voir Thanh-Vân Ton-That, « Le détournement du sacré chez Proust : transgression, perversion et profanation », *Littérature, rites, liturgies*, Actes du Colloque de Lille, Paris, Editions Imago, 2002, pp. 232-242.

⁷⁵ Le « passage à l'acte » signe l'acte de condamnation du « sadisme » comme tel : « Landru (à supposer qu'il ait réellement tué des femmes) s'il l'a fait par intérêt, à quoi l'on peut résister, peut être gracié, mais non si ce fut par un sadisme irrésistible » (304).

⁷⁶ Evoquant un « essai sur la Pédérasterie (pas facile à publier) » qu'il veut écrire, Proust écrit à Albufera en 1908 : « Je t'assure que ce n'est que *dans le monde du théâtre et de la littérature* que la malveillance a à s'exercer » (III, 1199).

« méchanceté » qui n'existe chez le « criminel » que d'une façon diffuse et inconsciente.

Et pourtant j'ai pensé depuis que *si M. de Vinteuil avait pu assister à cette scène, il n'eût peut-être pas encore perdu sa foi dans le bon cœur de sa fille, et peut-être même n'eût-il pas eu en cela tout à fait tort. Certes, dans les habitudes de Mlle Vinteuil l'apparence du mal était si entière qu'on aurait de la peine à la rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sadique ; c'est à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard plutôt que sous la lampe d'une maison de campagne véritable qu'on peut voir une fille faire cracher une amie sur le portrait d'un père qui n'a vécu que pour elle ; et il n'y a guères que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame. Dans la réalité, en dehors des cas de sadisme, une fille aurait peut-être des manquements aussi cruels que ceux de Mlle Vinteuil envers la mémoire et les volontés de son père mort, mais elle ne les résumerait pas expressément en un acte d'un symbolisme aussi rudimentaire et aussi naïf ; ce que sa conduite aurait de criminel serait plus voilée aux yeux des autres et même à ses yeux à elle qui ferait le mal sans se l'avouer. Mais, au-delà de l'apparence, dans le cœur de Mlle Vinteuil, le mal, au début du moins, ne fut sans doute pas sans mélange. Une sadique comme elle est l'artiste du mal, ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être car le mal ne lui serait pas extérieur, il lui semblerait tout naturel, ne se distinguerait même pas d'elle ; et la vertu, la mémoire des morts, la tendresse filiale, comme elle n'en aurait pas le culte, elle ne trouverait pas un plaisir sacrilège à les profaner. Les sadiques de l'espèce de Mlle Vinteuil sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de mauvais, le privilège des méchants. Et quand ils se concèdent à eux-mêmes de s'y livrer un moment, c'est dans la peau des méchants qu'ils tâchent d'entrer et de faire entrer leur complice, de façon à avoir eu un moment l'illusion de s'être évadés de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir (I, 161-162).*

Tout ce passage, décisif dans la réflexion de Proust sur le mal, mérite d'être commenté. Le sadisme en tant que « représentation » du mal nous proposerait ainsi une sorte d'équivalent *négatif* de l'impéra-

tif catégorique⁷⁷. En dramatisant le mal, en lui donnant une forme spectaculaire (selon l'Esquisse II, les jeunes femmes sont « deux actrices » qui « ignorent qu'elles ont un spectateur ») (I, 805), Mlle Vinteuil dénonce en fait la « forme terrible et permanente de la cruauté » qui est l'« indifférence » au mal⁷⁸. Paradoxalement, le sadisme qui « joue » la « cruauté » est la perception sensible (esthétique) que nous pouvons prétendre avoir du mal qui demeure en tout état de cause une notion générale, abstraite, autant invisible qu'inopérante.

Peut-être n'eût-elle pas pensé que le mal fût un état si rare [...] si elle avait su discerner *en elle comme en tout le monde, cette indifférence aux souffrances qu'on cause* et qui, quelques autres noms qu'on lui donne, *est la forme terrible et permanente de la cruauté* (I, p. 163).

⁷⁷ Préjugéant de la suite de la *Recherche*, la scène primitive du « sadisme » de Montjouvain constitue un « impératif moral à l'envers » ; elle est doublée d'ailleurs, dans l'architecture du roman, par la transgression des lois sacrées de l'*hospitalité* qui ouvre le roman (le narrateur se plaint d'être privé du baiser de la mère lorsque ses parents reçoivent des visites). Selon *Genèse*, 19, 4-5, les Sodomites ne veulent-ils pas violer les Anges qui viennent leur demander asile ? Voir Thanh-Vân Ton-That, « Variations autour de l'hospitalité proustienne : de l'invité désiré à l'hôte indésirable », *Colloque sur les mythes et les représentations de l'hospitalité*, Université de Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 163-175.

⁷⁸ A la vérité, le *sadisme* témoigne du refus du « plaisir physique » qui est égoïsme : « Le sadisme est l'expression pathologique du peu trop d'habitude du plaisir physique, qui le fait considérer comme quelque chose de mal et qu'il ne semble qu'on ne connaîtra [...] que si on se fait l'âme des pécheurs qui s'y livrent habituellement [...] Ce n'est pas le mal qui lui donnait l'idée du plaisir [...] ; c'est le plaisir qui lui paraissait le mal [...] » (I, 163). « Tout fond de bonté, tout dessous de moralité » se dissipe en effet « dans la préférence physique et dans la sensualité » (Esquisse, I, 799-800). Voir aussi la notation du Carnet I, 1908 : « Ce qu'est le sadique, le plaisir est le mal, plus aboutissant que cause du sadisme », cité par A. Compagnon, *op. cit.*, p. 172.

Selon l'Esquisse II, le sadisme révèle la *littéralité* (on dirait aujourd'hui : la *littérarité*) du mal. En cela, il consacre la connexion profonde de l'*éthique* et de l'*esthétique*.

Le mal dans le sadisme existe à l'état formel, apparent, avec une *littéralité* telle que seul peut-être il est dans la vie à donner un fondement de vérité à l'*esthétique du mélodrame* [...] Et les actions du mélodrame seraient sans vérité dans la vie si le sadisme n'existait pas (I, 804-805).

En produisant une surdétermination des signes, en se plaçant « du côté de la sémiosis, non de la mimesis »⁷⁹, le sadisme donne « l'apparence de la méchanceté pure ». C'est pourquoi il ne saurait exister dans la réalité où le mal et le bien ne sont pas aussi aisément discernables, où « un méchant » n'est jamais un sadique.

Mais si l'apparence est plus entièrement mauvaise, sans aucun mélange de bien et d'excuse, que cela se passe dans la vie, si elle est l'apparence de la méchanceté pure, en est-il de même du sentiment qu'elle exprime ? Je ne le crois pas. Le sadique, s'il lui faut, pour se laisser aller à de tels actes, une nature bien vile, n'était pas au commencement un pur méchant. Je dirai même qu'un méchant ne pourrait pas être un sadique (I, 804-805).

A l'inverse, la « bonté » est, dans la vie, le sentiment le plus commun ainsi que l'affirme le narrateur en parodiant la phrase célèbre de Descartes. Néanmoins, c'est son esthétisation qui, là encore, permet de révéler son existence qui autrement demeurerait virtuelle. En d'autres termes, l'art *informe* le système des valeurs

⁷⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1970, p. 41. Ainsi « le seul univers sadien est l'univers du discours », et « les transgressions du langage possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui des transgressions morales ». Pour Barthes, le sadisme est purement *imaginaire*, sa fonction (qui est aussi celle du discours) est « de faire concevoir l'inconcevable » (*ibid.*, pp. 39-42).

quelles qu'elles soient, leur donne une forme qui ne peut être que de l'ordre de la *sensibilité*, c'est-à-dire de l'ordre d'une transcendance, dégagée de tout intérêt « égoïste ».

Sans doute, ce n'est pas le bon sens qui est « la chose du monde la plus répandue », c'est la bonté [...] *Même si cette bonté, paralysée par l'intérêt, ne s'exerce pas, elle existe pourtant, et chaque fois qu'aucun mobile égoïste ne l'empêche de le faire, par exemple pendant la lecture d'un roman ou d'un journal, elle s'épanouit, se tourne, même dans le cœur de celui qui, assassin dans la vie, reste tendre comme un amateur de feuilletons, vers le faible, vers le juste et le persécuté* (II, 100)⁸⁰.

L'« esthétique sadique » en somme empêche d'être totalement « amoral » ; elle constitue même la seule réalité ou représentation « sensible » de la morale. C'est sur cette conclusion qu'insistait une des esquisses de la scène de Montjouvain :

Bien que son tempérament la portât à le [le mal] goûter *d'une façon amonale*, même dans cette façon elle était tout de même *un miroir* comme chacun de nous *de toutes les idées amoureuses de l'univers telles qu'on la trouve dans les livres, les oeuvres d'art, les moeurs, et elle dut avoir de tendres, de pures, de scrupuleuses amours* (I, 801)⁸¹.

⁸⁰ Il est significatif que les seuls personnages de la *Recherche* avoués comme « réels » par le narrateur sont des êtres *dévoués* : « Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent » (IV, 424). Si la littérature fait imaginer le mal, la trame de la réalité est tissée de sacrifices sublimes.

⁸¹ Le *Temps retrouvé* en fera le constat : les « sadiques » sont plus imbus de « moralité » que la moyenne des gens « normaux » comme le prouve l'excès de principes moraux dont font preuve, dans la gouverne de leur maison de passe, Julien (Esquisses, IV, 787, 866-67) et ses jeunes employés (IV, 405).

Le narrateur reprendra, à propos des malveillances mesquines de Rachel, l'idée que, comme la pitié pour la douleur, la volupté que procure le sadisme est une construction de l'imagination. Aussi le « vrai » méchant à l'instar de celui qui n'éprouve aucune pitié n'est-il qu'un être sans imagination : son manque de sensibilité esthétique lui enlève la conscience de faire le mal véritable, le renforce dans une (fausse) bonne conscience qui n'est en fin de compte que l'effet de son inconscience.

L'idée de la méchanceté [avait] pour moi quelque chose de trop douloureux. Et pourtant, de même que la pitié pour le malheur n'est peut-être pas très exacte, *car par l'imagination nous recréons toute une douleur* sur laquelle le malheureux, obligé de lutter contre elle, ne songe pas à s'attendrir, de même *la méchanceté n'a probablement pas dans l'âme du méchant cette pure et voluptueuse cruauté qui nous a fait si mal à imaginer*. La haine l'inspire, la colère lui donne une ardeur, une activité qui n'ont rien de très joyeux ; *il faudrait le sadisme pour en extraire du plaisir, le méchant croit que c'est un méchant qu'il fait souffrir*. Rachel s'imaginait certainement que l'actrice qu'elle faisait souffrir était loin d'être intéressante, en tout cas qu'en la faisant huer, [...] *elle donnait une leçon à une mauvaise camarade*. Néanmoins je préférerais ne pas parler de cet incident [...] il m'eût été trop pénible, en disant du bien de la victime, de faire ressembler aux satisfactions de la cruauté les sentiments qui animaient les bourreaux de cette débutante (II, 471).

Pour apprécier pleinement l'implication réciproque de l'*esthétique* et de l'*éthique* chez Proust, il importe pour finir de localiser la place du narrateur dans le dispositif de la scène de Montjouvain. En l'occurrence, le voyeur représente doublement, par procuration, l'instance morale, l'impératif transcendantal, qu'incarne le musicien disparu. D'une part, le « déplacement » du portrait rappelle, dans la version finale, le « déplacement » de la partition dont Vinteuil se plaignait lors d'une visite à la « Taupinière » : « [Mlle Vinteuil] tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait, comme M. Vinteuil autrefois avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le

désir de jouer à mes parents [...] “Oh ! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j’ai pourtant dit vingt fois que ce n’était pas sa place”. Je me souvins que c’étaient les mots que M. Vinteuil avait dits à mon père à propos du morceau de musique » (I, 158 et 160)⁸². D’autre part, dans les Esquisses, l’amie de Mlle Vinteuil fait allusion à une présence hypothétique du père aux aguets derrière la fenêtre : « Crois-tu que s’il te voyait la fenêtre ouverte qu’il voudrait t’embêter pour aller te chercher un manteau ? » (I, 804). Or cette supposition rejoint dans la version finale la présence effective d’un observateur qui est celle du narrateur lui-même : « Oui, c’est probable qu’on nous regarde à cette heure-ci, dans cette campagne fréquentée, dit ironiquement son amie. Et puis quoi ? » (I, 159). Ainsi donc, à l’instar de son modèle Swann qui, « sceptique et charitable », manifeste « beaucoup de pitié » et d’« amabilité » à l’égard de « Vington » (I, 798), le narrateur semble adopter par sympathie le point de vue transcendantal du père pour pardonner *en son nom* le crime commis envers lui par sa fille : « Mlle Vington croyait-elle que d’une autre vie son père pouvait la voir ? Je ne sais. Si elle le croyait, sans doute pensait-elle que parvenu à l’intelligence complète des motifs et à l’appréciation de la valeur morale des actions, il pardonnait à sa fille ». D’où à ce point du récit le renvoi nécessaire à l’explication « métadiégétique » que le narrateur développera en lieu et place du père à propos de la vérité morale du sadisme : « *et suivre quelques pages plus loin de verso et peut-être avait-il raison. Le sadisme etc... Puis le morceau sur le sadisme terminé ou du moins jusqu’à ce signe la fin viendra à une autre époque » (I, 804). Remplaçant le père à la fois dans la focalisation de la scène (il « voit » à sa place) et dans l’énonciation (il « parle » pour lui), le narrateur appartiendrait donc à cette extension « méta-

⁸² Le début du récit, dans l’Esquisse I, insiste fortement sur la condamnation de « toutes paroles déplacées » par « Vingteuil » (I, 796-98). Le « déplacement » sadique du portrait respecte et transgresse tout à la fois la loi du père.

physique » du roman (« la fin viendra à une autre époque »)⁸³ qui permettra de comprendre comment la scène de sadisme met en oeuvre, au-delà des apparences, une affection véritable et profonde. Une telle substitution *éthique* est nécessairement *esthétique* : si dans l'Esquisse I, « Vington » n'est encore qu'un « savant » qui, à cause de sa fille, « renonce à édifier le grand travail botanique qui devait être l'oeuvre de sa vie » (I, 798), il devra bientôt *nécessairement* devenir le « musicien » Vinteuil dont la « profanation » filiale assurera en définitive la « révélation » de l'oeuvre et du génie esthétique⁸⁴. L'*art* a remplacé le *savoir* comme mode d'exploration de l'éthique.

« Nous ignorons déplorablement la nature du Bien » (387). Brichot n'avait donc pas tout à fait tort comme philosophe mais assurément il s'est trompé comme personnage de roman dans la mesure où la fiction convient le mieux à notre mode d'appréhension intérieure des valeurs : « La trouvaille du premier romancier a été d'avoir l'idée de remplacer les parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut assimiler » (I, 84). Il y a à cet égard dans la littérature une « puissance instinctive » qui, mieux que la philosophie, nous « porte au coeur des choses ».

Si le littéraire et le poète peuvent *aller aussi profond dans la réalité des choses que le métaphysicien* même, c'est par un autre chemin, et que l'aide du raisonnement, loin de le fortifier, paralyse l'élan du sentiment

⁸³ Non seulement, l'esquisse II remplace l'enquête « volontaire » du cousin par la découverte « involontaire » du narrateur (I, 798), elle insiste au surplus sur la superposition du portrait du père et du visage du narrateur-voyeur, superposition que renforcera encore la version définitive (Mlle Vinteuil était « en face de moi, à quelques centimètres de moi »).

⁸⁴ Le statut des « Esquisses » de la *Recherche* mériterait, sous cet aspect, d'être précisé. Loin de se réduire à de simples « variantes » d'un hyper-codex (au sens lachmannien), elles constituent des scénarios ouverts où la morale de « compensation » est toujours à réinventer à mesure que le récit avance. La loi de « compensation » ne se découvre que dans la fragmentation, le « puzzle » que constituent les possibles de la fiction narrative.

qui seul peut les porter au coeur du monde. Ce n'est *pas par une méthode philosophique*, c'est par une sorte de puissance instinctive que *Macbeth* est, à sa manière, *une philosophie*. Le fond d'une telle oeuvre, *comme le fond même de la vie, dont elle est l'image*, même pour l'esprit qui l'éclaircit de plus en plus, *reste sans doute obscur*⁸⁵.

Cette « obscurité », comme l'a vu Gilles Deleuze⁸⁶, tient au fait que, chez Proust comme chez Kafka, on ne saurait connaître la *loi* qui est le propre d'une conscience « dépressive, schizoïde ». En un sens, le roman proustien opère un dépassement de la philosophie éthique de Kant tel que l'effectuera plus tard le courant phénoménologique et anti-psychologique. Comme le répètent les dernières pages tant d'*Albertine disparue* que de la *Prisonnière*, l'expérience de la douleur est la forme la plus performante de la connaissance morale : « “Mademoiselle Albertine est partie” ! Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! » ; « L'observation compte peu. Ce n'est que du plaisir ressenti par soi-même qu'on peut tirer savoir et douleur » (IV, 4 et 887). Ce n'est pas le moindre paradoxe de la fiction proustienne que d'avoir pensé le « sadisme » comme le mode d'accès privilégié à l'éthique.

Olivier POT
Université de Genève

⁸⁵ Proust, *Ecrits sur l'art*, « Contre l'obscurité », *op. cit.*, p. 95.

⁸⁶ Marcel Proust et les signes, *op. cit.*, p. 143.

