



HAL
open science

Le polemos proustien : figures et figurations de l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust

Isabelle Dumas

► **To cite this version:**

Isabelle Dumas. Le polemos proustien : figures et figurations de l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030026 . tel-04069387

HAL Id: tel-04069387

<https://theses.hal.science/tel-04069387>

Submitted on 14 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ED 120, Littérature française et comparée

Centre d'études proustiennes (CRP19)

Thèse de doctorat en littérature française

Isabelle DUMAS

**LE *POLEMOS* PROUSTIEN : FIGURES ET
FIGURATIONS DE L'AGRESSIVITÉ DANS
L'ŒUVRE DE MARCEL PROUST**

Thèse dirigée par Mireille NATUREL

Codirecteur : Gilles DUPUIS

Soutenue le 3 mars 2022

Jury :

Mme Mireille NATUREL, Maître de conférences émérite, HDR

M. Gilles DUPUIS, professeur titulaire, Université de Montréal

M. Luc FRAISSE, professeur des universités, Université de Strasbourg

Mme Marianne BRODY-BAUDIN, professeure des universités honoraire de psychopathologie et psychanalyste

M. Michel ERMAN, professeur des universités, Université de Bourgogne

M. Michel PIERSSSENS, professeur émérite, Université de Montréal

Le *polemos* proustien : figures et figurations de l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust

Résumé

La première partie de cette thèse se consacre à l'agressivité proustienne destructrice et involontaire. Elle s'attache au thème de la cruauté par ambition, rivalité, profanation des figures maternelles, intérêt pécunier ou mondain, contamination du milieu, lâcheté, ou sous l'emprise d'une sorte de fatalité. Notre deuxième partie, portant sur l'agressivité proustienne destructrice et volontaire, est d'abord consacrée au thème du sadisme, exercé dans une recherche de toute-puissance, par opportunisme, oisiveté ou proximité, notamment par effet d'entraînement. D'autre part, un faux sadisme, théâtral, ludique, érotique, révèle une cruauté véritable et, dans certains cas, des motivations purement alimentaires. Notre étude de l'agressivité nous amène ensuite à celle d'un masochisme proustien permettant d'exister socialement, à travers une identité par défaut, ou de poursuivre la recherche d'un moi augmenté et extrême, dans la sexualité ou le sacrifice narcissique de soi. Notre troisième partie aborde la généalogie d'une agressivité proustienne créatrice, d'abord par l'étude du voyeurisme. L'œil proustien, qui voit sans être vu, jouit d'une puissance scopique instructive et inspirante, avant de se muer en regard artiste, un voir-pouvoir qui canalise son agressivité dans la création démiurgique. Nous étudions enfin les cycles agressifs proustiens qui sous-tendent des relations de jalousie-amour-haine, thèmes intimement liés à la recherche de la vérité. Ces cycles présentent une agressivité multiforme où la cruauté, le sadisme, le voyeurisme et une part de masochisme interviennent, principalement à travers l'emprise et la destruction, avant de trouver salut et sublimation dans l'art.

Mots-clés : Marcel Proust, agressivité, cruauté, sadisme, masochisme, voyeurisme, jalousie-amour-haine, destruction, création.

The Proustian *polemos*: figures and representations of aggressiveness in the work of Marcel Proust

Abstract

The first part of this thesis is devoted to destructive and involuntary Proustian aggressiveness through the theme of cruelty by ambition, rivalry, profanation of maternal figures, pecuniary or social interest, contamination of the environment, cowardice, or under the influence of a sort of fatality. Our second part, about destructive and voluntary Proustian aggressiveness, first focuses on the theme of sadism, exercised in a search for omnipotence, by opportunism, idleness or proximity, in particular by ripple effect. On the other hand, a false sadism, theatrical, playful, erotic, reveals real cruelty and, in some cases, purely dietary motivations. Our study of aggressiveness then leads us to that of a Proustian masochism allowing to exist socially, in a default identity, or to continue the search for an increased and extreme self, in sexuality or the narcissistic self-sacrifice. Our third part deals with the genealogy of a creative Proustian aggressiveness, first through the study of voyeurism. The Proustian eye, which sees without being seen, enjoys an instructive and inspiring scopic power, before changing into an artist's gaze, a seeing-power that channels its aggressiveness into demiurgic creation. Finally, we study the Proustian aggressive cycles that underlie relationships of jealousy-love-hate, themes closely linked with the search for truth. These cycles present a multifaceted aggressiveness where cruelty, sadism, voyeurism and a part of masochism intervene, mainly through sway and destruction, before finding salvation and sublimation in art.

Keywords: Marcel Proust, aggressiveness, cruelty, sadism, masochism, voyeurism, jealousy-love-hate, destruction, creation.

Aux M. de ma vie

Et à L.

Qui a compté

Compte

Et comptera jusqu'aux étoiles

Qui est mon étoile

Ma capitale mon nord mon âme

À vous qui savez votre rôle

Don

Transmission

Sublime inspiration

Magie réelle de l'Amour

À vous

À jamais

De toutes les forces de ma vie

Remerciements

Nous remercions très sincèrement et chaleureusement Mireille Naturel et Gilles Dupuis pour leur parfait encadrement, marqué par la bienveillance, l'enthousiasme et la réactivité. Ceci, tout au long de notre parcours doctoral entre Montréal et Paris, enrichi d'un excursus dans l'édition et d'une activité d'écrivain public. Nous témoignons de notre plus vive reconnaissance à madame Naturel pour les nombreux colloques, séminaires ou conférences qu'elle a organisés et auxquels nous avons pu prendre part, parfois en lui apportant quelque aide. Nous devons beaucoup à monsieur Dupuis également, car il nous a notamment suggéré la lecture du génial Jean-Pierre Richard.

Nous tenons à remercier Luc Fraise et Michel Erman pour leur œuvre très inspirante et stimulante. Nous remercions aussi feu Philippe Chardin pour la même raison. Les travaux de ces trois grands proustiens et écrivains ne cessent d'alimenter notre réflexion.

Nous remercions le tout autant inspiré et inspirant Michel Pierssens, qui a accompagné notre parcours proustien en nous invitant à intervenir dans ses séminaires à l'Université de Montréal ou en nous permettant de collaborer à la revue *Histoires littéraires*.

Nos remerciements vont également à Marianne Brody-Baudin, que nous avons eu plusieurs fois le plaisir de fréquenter lors de colloques proustiens organisés par Mireille Naturel, et dont les interventions sont toujours très judicieuses.

Un immense merci à Martin Robitaille, professeur à l'Université du Québec à Rimouski, dont la vision juste et forte de la littérature, tant dans la recherche que la création, nous a donné envie de lire non seulement Proust, mais Houellebecq, sans compter Fanti.

Nous remercions le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour la confiance qu'il a mise en nous à travers l'octroi de quatre charges de cours en création littéraire, de même qu'un soutien financier.

Nous remercions aussi l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 qui a accompagné notre parcours avec bienveillance et diligence.

Enfin, nos remerciements vont au Fonds de recherche du Québec - Société et culture pour l'octroi d'une bourse de doctorat en recherche.

Sommaire

INTRODUCTION.....	8
1. L'AGRESSIVITÉ PROUSTIENNE DESTRUCTRICE ET INVOLONTAIRE.....	31
1 : DE LA MALHEUREUSE SITUATION À LA MACHIAVÉLIQUE « EXÉCUTION » : CRUAUTÉS PROUSTIENNES.....	32
1.1 <i>Plaisirs, culpabilités et profanations : cruautés des premiers textes proustiens.....</i>	37
1.1.1 Injustices et lois tristes : cruautés de <i>Jean Santeuil</i>	41
1.2 <i>Ambitions, persécutions, natures et cultures : cruautés d'À la recherche du temps perdu.....</i>	46
1.2.1 La fin justifie les moyens : la cruauté par ambition.....	48
1.2.2 Le bal de têtes... qui roulent : la cruauté de rivalité.....	65
1.2.3 Bonheurs d'occasion, de manipulation : la cruauté par appât du gain, par intérêt.....	101
1.2.4 La banalité du mal : la cruauté par « éducation », par contamination du milieu.....	118
1.2.5 La violence des non-violents : la cruauté par « inertie », lâcheté ou « non-assistance à personne en danger ».....	129
1.2.6 Mythologie et tragédie <i>Guermantes</i> : la cruauté naturelle, fatale.....	136
2. L'AGRESSIVITÉ PROUSTIENNE DESTRUCTRICE ET VOLONTAIRE.....	151
2. LANGUES, ARTS ET VOLUPTÉS DE L'AGRESSIVITÉ ÉROGÈNE : SADISMES PROUSTIENS.....	152
2.1 <i>Sadismes d'À la recherche du temps perdu.....</i>	162
2.1.1 Dominer, soumettre, et jouir de sa toute-puissance : le sadisme pour lui-même.....	162
2.1.2 Chercher la petite bête... ou la fantasmer : le sadisme par oisiveté et/ou proximité.....	235
2.1.3 Le sadisme en réunion, par entraînement.....	243
2.1.4 Le plaisir dans le mal « ordinaire » : le sadisme taquin.....	247
2.1.5 Le sadisme de théâtre : faux sadisme et vraie cruauté.....	255
2.1.6 Le sadisme comme gagne-pain.....	264
3. À LA RECHERCHE DU MOI EXTRÊME : MASOCHISMES PROUSTIENS.....	271
3.1 <i>Le masochisme comme identité par défaut : je souffre, on en jouit, je suis.....</i>	275
3.1.1 Promotion facile et vocation fertile du bouc émissaire : <i>Saniette</i>	275
3.2 <i>Un baron est battu : le masochisme sexuel de Charlus.....</i>	286
3.3 <i>Profession ? Pleureuse : le masochisme altruiste/narcissique de Françoise.....</i>	294
3. GÉNÉALOGIE DE L'AGRESSIVITÉ CRÉATRICE PROUSTIENNE.....	300
4. REGARDER-DÉVORER, C'EST FAIRE, POSSÉDER-CRÉER, C'EST TOUT : VOYEURISMES PROUSTIENS.....	301
4.1 <i>Prédation, captation et dévoration : la possession scopique comme mode d'être.....</i>	310
4.1.1 La « scène » de <i>Montjouvain</i> : hasards et destins d'une pulsion scopique.....	310
4.1.2 La conjonction <i>Jupien-Charlus</i> : le théâtre des satisfactions.....	315
4.1.3 <i>Prométhée prometteur</i> : <i>Charlus</i> flagellé sous l'œil du narrateur.....	325
4.2 <i>Regarder ? Pas seulement : créer.....</i>	331
4.2.1 Sublimier la souffrance, la violence : créer par l'agressivité, agresser en créant.....	331
4.2.2 Un univers de monstres : redessiner le monde.....	333

4.2.3 Œil vivant et œil du prince : le regard de Proust, un monde à soi où posséder l'autre, dans le Temps.....	340
5. LES CYCLES AGRESSIFS : JALOUSIE-AMOUR-HAINE PROUSTIENS.....	342
5.1 <i>L'infernal infini : la jalousie</i>	363
5.1.1 Toi qui m'échappes : l'embrassement.....	367
5.1.2 Toi qui te multiplies : la face atroce de tous tes chemins.....	371
5.1.3 Confrontations, missions et espions : les enquêtes impossibles.....	375
5.2 <i>Amours extrêmes pour femmes indignes</i>	392
5.2.1 Toi qui n'es pas mon genre.....	394
5.2.2 Toi que je n'aime pas.....	399
5.2.3 Nier, dénigrer : ces précautions utiles.....	410
5.3 <i>Détruire, disent-ils : la haine qui sauve</i>	415
5.3.1 Toi que je préfère morte.....	417
5.3.2 Toi que j'aurai dans mon roman.....	426
CONCLUSION.....	432
BIBLIOGRAPHIE.....	438

Introduction

Rien n'est plus complexe et extrême que la vérité. Sa recherche, à sa mesure, ne saurait se détourner du sublime comme de l'atroce, quel qu'en soit leur prix. L'œuvre de Marcel Proust passe surtout pour lumineuse, vibrante, riche, belle et transcendante. Pourtant, il y a de toute évidence en elle une très grande part d'agressivité, qui se manifeste sous toutes sortes de formes, d'idées, de thèmes, de descriptions et de dialogues. Cette agressivité est-elle consubstantielle à son œuvre et à son écriture ? Ne participe-t-elle pas également à la grandeur à la fois classique et moderne de ce chef-d'œuvre du XX^e siècle ?

Dans les écrits proustiens, l'agressivité circule entre les personnages et dans la chair des mots. Le héros-narrateur épie gestes et paroles pour les déplier jusqu'aux raffinements de leur agressivité protéiforme, observateur caché derrière des buissons ou absorbé dans les indiscretions d'un œil-de-bœuf. Il est un « Je » qui dévore, un regard d'« une profonde avidité, [d']une étrange voracité¹ », sondeur artiste qui par l'écriture trouve comment enfin connaître et posséder. Manifeste et crue dans les écrits antérieurs tels le roman inachevé *Jean Santeuil* et le recueil *Les Plaisirs et les jours*, l'agressivité proustienne s'enrichit et se complexifie en s'intégrant au style « fondu » de la *Recherche*, où elle se décharge dans des cruautés, des sadismes, des masochismes et des voyeurismes le plus souvent destructeurs et parfois créateurs.

Près de quinze mille ouvrages et articles sont parus sur Proust, sur son œuvre, sur sa correspondance, sur sa bibliothèque. Plus de quatre-vingt-dix années de critique savante, dont les cinquante dernières se sont avérées particulièrement fécondes. D'innombrables hypothèses, une foule de lectures, de points de vue, de regards. De multiples études qui ont puisé à presque toutes les sciences humaines : analyses behavioristes, sémiotiques, stylistiques, structuralistes et poststructuralistes, féministes, génétiques, queers, sociologiques, philosophiques, narratologiques, psychanalytiques. De tous les écrits proustiens, des premières œuvres *Les Plaisirs et les jours* et *Pastiches et mélanges* à *Jean Santeuil* jusqu'au grand roman *À la recherche du temps perdu*, se dégage une agressivité étonnante, thème peu exploité par la critique savante, toutes approches

¹ Pietro Citati, *La colombe poignardée : Proust et la Recherche*, Paris, Gallimard, 1998 [1997], p. 455.

confondues. En effet, si des critiques telles Diane de Margerie², Marion Schmid³ ou Elisabeth Ladenson⁴ ont déjà abordé les questions du sadisme et du sadomasochisme sexuel chez Proust, c'est pour les considérer comme des traits de certains personnages secondaires, telles Françoise et tante Léonie (sadisme) ou comme une pratique sexuelle (sadosomasochisme) propre au baron de Charlus et à ses partenaires, mais jamais telles qu'elles apparaissent, à notre avis, dans toute l'œuvre proustienne : non seulement comme la part sombre de nombreux personnages proustiens et du héros-narrateur lui-même, mais de surcroît tel un moteur à la fois diégétique et stylistique pour ce dernier. L'agressivité proustienne nous semble en effet un « principe actif » cardinal de la *Recherche*, dans la mesure où elle nous paraît au cœur de la poétique du grand roman. En nous inspirant du *polemos* héracliteen⁵, lié à une conception mobiliste des êtres et des choses⁶, travaillés par un conflit perpétuel, destructeur et créateur, nous avançons l'idée d'un *polemos* proustien aux racines d'un monde qui se crée chaque jour⁷. Un univers à l'image de ceux qui l'habitent et le changent, des êtres intrinsèquement ambigus et paradoxaux du fait de l'effervescente coprésence des contraires qui les fondent.

Nous nous proposons d'analyser certaines scènes d'À *la recherche du temps perdu*, chargées d'agressivité, marquées essentiellement par le ton féroce, la curiosité et les descriptions voraces, la cruauté multiforme, l'humour corrosif, le voyeurisme, le sadisme, le masochisme et la jalousie amoureuse chez les personnages et le héros-narrateur en les reliant, notamment par l'examen des premiers écrits proustiens, à une agressivité dont nous allons sentir et écrire le territoire dans une lecture par thèmes et motifs.

² Diane de Margerie, *Proust et l'obscur*, Paris, Albin Michel, 2010.

³ Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008.

⁴ Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien*, traduit de l'anglais par Guy Le Gaufey, Paris, EPEL, 2004.

⁵ « La guerre est le père de toutes choses, et de toutes choses il est le roi », Héraclite, *Fragments*, Paris, Flammarion, 2004 [2002], p. 234, note 42.

⁶ *Ibid.*, p. 121 : « la contrariété est avantageuse, [...], la plus belle harmonie naît des différences [...] et [...] toutes choses naissent dans la discorde. »

⁷ Charlus s'adresse au héros : « La création du monde n'a pas eu lieu une fois pour toutes, me disiez-vous, elle a nécessairement lieu tous les jours ». Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Quarto Gallimard, 1999 [1913-1927], p. 2208. Cette édition en un seul volume reprend le texte établi pour l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », sauf les notes et les esquisses. Dorénavant, toute référence à cette œuvre sera désignée par « RTP » dans le corps du texte, suivi de la page, entre parenthèses.

Le concept d'agressivité dans le langage courant

Le terme « agressivité » apparaît au XIX^e siècle par dérivation du mot « agressif », qui lui-même est créé à partir d'« agression », « d'après le latin *aggressus*, participe passé de *aggredi*, "attaquer"⁸ ». La neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* définit d'abord l'agressivité comme la « disposition agressive » qui, en psychologie, constitue la « [t]endance plus ou moins extériorisée à manifester, en actes ou en paroles, de l'hostilité dans sa relation avec autrui.⁹ » La seconde acception donnée par la dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie française* est le « [c]aractère de ce qui est agressif. *L'agressivité d'un propos, d'un comportement. L'agressivité d'une campagne de presse.*¹⁰ » Le *Trésor de la langue française* propose les deux acceptions du terme « agressivité » dans l'ordre inverse, en définissant d'abord le nom féminin comme un « caractère de (ce) qui est agressif. Comportement agressif ; manifestation de ce comportement.¹¹ » Notons que les parenthèses de « (ce) » incluent la possibilité que l'agressivité se manifeste à travers une personne de manière générale (posture, voix, rougeur, par exemple), par un élément isolé (serrement de poings ou de mâchoires, par exemple), ou encore par une chose (un contraste de couleurs, une forme, un animal, un objet). La seconde acception de l'agressivité du *Trésor de la langue française* présente la définition de ce terme en psychologie proposée par Laplanche et Pontalis¹² : « Tendance ou ensemble de tendances qui s'actualisent dans des conduites réelles ou fantasmatiques, celles-ci visant à nuire à autrui, [à] le détruire, le contraindre, l'humilier, etc. LAPL.-PONT. 1967 ». Une nuance est ainsi apportée par cette acception, à travers la possibilité d'une agressivité non strictement agie, mais également fantasmée. En revanche, le *Trésor de la langue française* ne mentionne pas l'agressivité que peut receler une campagne publicitaire ou une prise de parole, tel que le propose le *Dictionnaire de l'Académie française*, qui détaille cet usage dans sa définition de l'adjectif qualificatif « agressif » : « Qui a le caractère d'une attaque, d'une provocation ; qui tient de l'agression. *Un discours agressif. Des paroles agressives. Un geste, un ton agressif.*¹³ » Est également qualifié d'agressif ce qui saisit les sens et heurte potentiellement la morale : « Qui choque par son outrage, qui provoque. *Des couleurs agressives. Une toilette*

⁸ *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition) en ligne, www.dictionnaire-academie.fr, entrée « agressivité ».

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>, entrée « agressivité ».

¹² Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 [1967].

¹³ *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition) en ligne, *op. cit.*, entrée « agressivité ».

agressive.¹⁴ », ou encore, en parlant d'objets, de couleurs ou d'odeurs : « Qui offense le bon goût parce que provocant¹⁵ ». Quant au *Littré*, le dictionnaire propose une seule acception d'« agressivité », définissant ce terme comme « Caractère agressif. *On veut voir jusqu'où iront cette assurance imperturbable, cette agressivité pétulante...*, le Temps, 28 nov. 1875, 1^{re} page, 5^e col.¹⁶ » Cette définition met de l'avant la dimension énergétique de l'agressivité, présentée, dans l'extrait cité, comme un élan vital puissant connoté positivement. L'agressivité apparaît également telle une énergie, mais négativement connotée, dans la première acception donnée par le *Trésor de la langue française*, car créatrice de tensions, de conflits : « Qui est naturellement porté à attaquer, ou à quereller les autres sans y être préalablement soi-même provoqué¹⁷ ».

Le Robert illustré ne propose qu'une définition laconique de l'agressivité, présentée comme « Caractère agressif¹⁸ », en étant toutefois plus précis pour sa définition de l'adjectif « agressif », déclinée en trois acceptions : « Qui a tendance à agresser, à rechercher la lutte.¹⁹ » en donnant l'exemple d'un « garçon agressif²⁰ » et celui, par extension, d'un « vendeur agressif²¹ » ; « Qui marque la volonté d'attaquer » en évoquant un « discours agressif » et, par extension, une « campagne de publicité aggressive » ; « Qui agresse la sensibilité²² », en donnant l'exemple d'une « couleur aggressive²³ ». Cette dernière acception se rapproche de celle du *Dictionnaire de l'Académie française* évoquant le caractère choquant et provoquant d'une chose aggressive qui capte l'attention de manière soudaine et frappante. Enfin, le terme « agressivité » est lié, dans l'usage courant, selon le *Robert des synonymes*, d'abord à la « combativité²⁴ » et aux équivalents d'« ardeur », de « hargne », de « mordant » et de « pugnacité », puis à la « brutalité²⁵ » et aux synonymes de « malveillance », de « méchanceté », de « provocation » et de « violence ». L'adjectif « agressif » est quant à lui rapproché, toujours dans le *Robert des synonymes*²⁶, de quatre

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, entrée « agressif ».

¹⁶ *Littré informatisé, www.littre.org*, entrée « agressivité ».

¹⁷ *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, entrée « agressif ».

¹⁸ Alain Rey (dir.), *Le Robert illustré 2020*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2020, p. 36.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

²⁴ Collectif, *Le Robert, synonymes et nuances*, Paris, Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2011, p. 35.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

groupes de substituts, dont « menaçant » et les synonymes « brutal », « hargneux », « méchant », « mordant » et « violent », puis « bagarreur » et les équivalents « batailleur », « belliqueux », « coléreux », « provocateur », « querelleur » et « teigneux ». Ensuite vient le groupe de synonymes fédérés par l'adjectif « vif » : « criard », « provocant », « violent » et, enfin, les substituts rassemblés par l'adjectif « accrocheur » : « battant », « combatif », « pugnace » et « fonceur ».

L'usage courant du terme « agressivité » rend ainsi compte de paroles ou de gestes susceptibles de porter atteinte à autrui notamment à travers l'intimidation liée à une attitude agressive. L'agressivité peut également innover des fantasmes de dire ou de faire des choses à autrui pouvant lui porter atteinte physiquement ou moralement, pensées qui peuvent demeurer des éléments de la vie psychique ou faire l'objet d'un passage à l'acte. Laplanche et Pontalis apportent une précision importante sur l'expression multiforme et parfois subtile de l'agressivité : « L'agression connaît d'autres modalités que l'action motrice violente et destructrice ; il n'est aucune conduite aussi bien négative (refus d'assistance par exemple) que positive, symbolique (l'ironie par exemple) qu'effectivement agie, qui ne puisse fonctionner comme agression.²⁷ » Dans le sport, un terme a été forgé pour parler de l'

une des composantes essentielles du football et de tous les sports d'opposition, l'agressivité motrice (Collard, 2004), c'est-à-dire les conduites motrices d'opposition licites qui amènent à vaincre l'autre ou les autres (dribbles, tirs, tacles, interceptions, etc.) pour la réalisation de la tâche.²⁸

Plus généralement, les comportements sportifs offensifs et défensifs sont dits marqués par une agressivité sportive pouvant notamment évoquer la détermination, la persévérance, la combativité, l'esprit de compétition, l'ardeur et/ou l'intimidation.

L'adjectif « agressif » permet d'exprimer d'autres traits de signification possibles pour illustrer la détermination d'un vendeur à concrétiser des transactions commerciales²⁹, ou celle d'un sportif à remporter la victoire, mais également la crainte inspirée par un ton de voix vibrant

²⁷ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 13.

²⁸ Thibaut Hebert et Éric Dugas, « L'agressivité motrice en question au sein du football », *Staps*, n° 91, vol. 1, 2011, p. 47 à 62, paragraphe 6.

²⁹ Ce qui rejoint le propos de Melanie Klein et Joan Riviere, dans *L'amour et la haine* (Paris, Payot, 2001 [1937], p. 18-19) : « Dans tout ce qui concerne le travail, dans les plaisirs aussi, nous nous rendons clairement compte qu'une qualité valable fait défaut aux personnes qui ne possèdent pas assez d'agressivité et qui, dans l'adversité, ne peuvent suffisamment s'affirmer. »

d'aplomb ou un poing levé. De même, le design aux couleurs criardes, et/ou aux lignes audacieuses et/ou prononcées d'un objet, par exemple une voiture, peut être qualifié d'agressif, et revêt toujours, en l'occurrence, une connotation positive : « Les voitures ont de surcroît une silhouette plus agressive, ce qui est de nature à les rendre plus... attirantes.³⁰ » La publicité peut elle aussi être considérée agressive à travers la quantité de ses messages, leur fréquence, ou encore leur prégnance dans l'espace public. La publicité peut même être considérée comme une agression, que combat notamment l'association de résistance à l'agression publicitaire (RAP)³¹.

Le riche usage du substantif « agressivité » et de l'adjectif « agressif » dans le langage courant recouvre un très vaste spectre de réalités humaines pouvant cependant être fédérées par la conception d'une énergie autoconservatrice, destructrice et créatrice.

Le concept d'agressivité en psychanalyse

Dans sa définition de l'agressivité du *Dictionnaire de la violence*, Philippe Castets affirme que « tenter de la penser impose de s'interroger sur les fondements de la vie psychique.³² » Longtemps, Freud, ses contemporains et leurs continuateurs ont cherché à déterminer la place et la fonction de l'agressivité humaine, à travers des hésitations théoriques qui contrastaient avec l'évidence clinique d'une énergie destructrice tournée vers l'extérieur (violences verbales, physiques et morales) ou « l'auto-agressivité qui nécessite une analyse³³ », car elle cause des souffrances morales et/ou physiques (culpabilité, troubles obsessionnels compulsifs, conduites à risques). En 1933, quatre ans après la publication du *Malaise dans la culture* (1929), où il s'interrogeait sur l'apparition de la pulsion de destruction dans la littérature psychanalytique, Freud « dira : "Pourquoi nous a-t-il fallu un si long temps avant de nous décider à reconnaître une pulsion agressive ? Pourquoi avons-nous hésité à utiliser pour la théorie des faits qui étaient évidents et familiers à tout homme ?³⁴" »

³⁰ Christophe Palierse, « Des voitures plus rapides et à la silhouette plus agressive », *Les Echos* en ligne, 24 mars 2017.

³¹ France Culture, « Les techniques publicitaires sont beaucoup plus agressives et intrusives qu'auparavant », émission Hashtag, 2 février 2018.

³² Philippe Castets, « agressivité », Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 31.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 32.

Annexée à la pulsion sexuelle dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud conçoit l'agressivité comme une composante de cette pulsion. L'agressivité apparaît donc telle une branche de la libido pour, quelques années plus tard, en 1908, prendre une place non plus secondaire, mais princeps, pour Freud, dont rendent compte les *Minutes* des « Soirées psychologiques du mercredi » rédigées par Otto Rank : « "Ce qu'Adler appelle la pulsion d'agression est notre libido" (*Minutes*, p. 419) ». Mais la première théorie des pulsions de Freud ne donne pas concrètement cette place primordiale à l'agressivité, opposant, en 1915, les pulsions sexuelles (la libido) aux pulsions d'autoconservation. L'introduction du narcissisme rendant compte du conflit, dans l'élaboration du moi, entre cette instance psychique et le monde (libido du moi/libido d'objet) fait émerger, pour Freud, « une sorte d'auto-agressivité irréductible³⁵ » qui deviendra la pulsion de mort dans la seconde théorie des pulsions, où pulsions du moi et pulsions sexuelles forment la libido (ou pulsion de vie) qui s'oppose à la pulsion de mort à laquelle elle est dite intriquée. Mais Freud prendra conscience du caractère artificiel d'une opposition sans mélange entre ces deux pulsions fondamentales du psychisme humain, notamment en parlant des mécanismes à l'œuvre dans la mélancolie, où la pulsion de mort peut étouffer la pulsion de vie en envahissant le surmoi, faisant glisser le sujet dépressif³⁶ notamment vers des idées suicidaires.

L'évolution dans la conceptualisation de l'agressivité, au sein de la psychanalyse freudienne, donne une place de plus en plus importante à des forces destructrices (agression, désintégration), au sein du psychisme humain, qui se révèlent nécessaires, car structurantes, créatrices : « La nature intrinsèquement conflictuelle du psychisme humain, tenant à sa genèse, permet de comprendre le déploiement protéiforme de l'agressivité, tant à l'échelle individuelle que du point de vue collectif. L'agressivité apparaît constitutive du psychisme à plusieurs titres.³⁷ » Marqué par sa « prématurité » comme n'a cessé de l'affirmer Freud dans son œuvre, l'être humain se constitue psychiquement à travers une série d'identifications et de rejets dans son rapport au monde, une relation d'objet qui sous-tend et construit la formation de son moi. Ajoutons que l'équilibre psychique (participant à l'homéostasie), tout au long de la vie humaine, n'est nullement

³⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁶ La mélancolie est un terme toujours employé par la psychiatrie contemporaine pour désigner une dépression majeure où le sujet n'a plus aucun espoir dans son avenir, ne voyant nul horizon positif à sa vie actuelle, future, voire à la vie humaine elle-même, et nourrit presque invariablement des pensées suicidaires.

³⁷ Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, op. cit., p. 35.

une ligne droite, mais un pointillé marqué par des constructions, des destructions et des remaniements incessants.

Intégrant le masochisme et le sadisme à sa conception du psychisme humain, Freud illustre la passivité et l'activité, réactions opposées face aux manifestations des pulsions de vie et de mort. Mais une difficulté de conceptualisation émerge pour Freud, dans *Malaise dans la culture*, où il insiste sur l'agression et la destruction, issues de la pulsion de mort, mais qui sont marquées par une énergie libidinale, rattachée à la pulsion de vie, à travers les satisfactions narcissiques liées à l'agression et la destruction³⁸. Dans le même livre, Freud insiste sur l'omniprésence de l'agressivité en affirmant que « le penchant à l'agression est une prédisposition pulsionnelle originelle et autonome de l'homme³⁹ », connectée à la pulsion de mort. Dans sa définition de l'agressivité du *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Jean Bergeret précise le positionnement de Freud dans les années 1930 : « En 1930, il avait tenu à préciser qu'il concevait une énergie brutale originale, encore non sexualisée et qui se sexualisera très vite par la suite pour donner naissance à l'agressivité, à la haine et au sadisme⁴⁰ ». L'agressivité se présente alors telle une force psychique dont l'action est autant autoconservatrice que destructrice ou créatrice.

Le concept d'agressivité en micropsychanalyse

Dans les années 1950, Silvio Fanti, docteur en psychiatrie et en obstétrique, a fondé la micropsychanalyse, d'essence et d'origine freudiennes, en proposant une conception psycho-organique du psychisme humain qui se rattache à la matière, quelle que soit son origine, mais également au vide, considéré comme berceau de toute forme de vie. Le cadre théorique de la micropsychanalyse, inspiré et alimenté par une clinique de clients⁴¹ accueillis pour des longues séances⁴² d'analyse par la parole, mais aussi par le dessin, vient combler les trous ou dissoudre les

³⁸ Dans leurs travaux liés au champ conceptuel de la destructivité, Klio Bournova et Sesto-Marcello Passone présentent, sous la forme d'une interrogation, la proposition d'une destructivité structurante, essentielle au psychisme humain, mais intrinsèque à son développement : « Le "détruire/se détruire" est-il une disposition constitutive de la psyché humaine, une sauvagerie élémentaire de l'état naturel, instinctuel, des individus et des groupes que l'éducation, l'amour et le travail de culture comme celui de la cure contiennent et transforment grâce à l'illusion civilisatrice et celle d'une guérison mais sans espoir d'en venir à bout définitivement ? », « Détruire/Se détruire : argument, *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 73, 2009, p. 965 à 970, paragraphe 3.

³⁹ Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, op. cit., p. 37.

⁴⁰ Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette Pluriel, 2013 [2002], p. 34.

⁴¹ Les personnes qui entreprennent une micropsychanalyse sont nommées clients et non patients.

⁴² D'une durée de trois ou quatre heures, au moins cinq jours par semaine.

tensions de la théorie freudienne sur les pulsions de mort et de vie, notamment en affirmant la place cardinale de l'agressivité dans la vie psychique et biologique de l'être humain.

Vide fondateur et créateur de toute forme de vie

Pivot théorique et technique⁴³ » de la « science micropsychanalytique⁴⁴ », le vide est le support universel, celui de la totalité de la matière, qui est, pour Fanti, du vide organisé énergétiquement⁴⁵. Pour la micropsychanalyse, le vide, qui contient toute matière, forme une « énergie élémentaire⁴⁶ » animée d'un dynamisme neutre, car purement aléatoire et sans aucune finalité, celui du mouvement incessant des « paquets énergétiques (Planck)⁴⁷ », que Silvio Fanti nomme « granules⁴⁸ ». Les mouvements aléatoires et fortuits de ces granules au sein du vide portent le nom, en micropsychanalyse, d'instinct d'essai, rendant compte de la création de la vie au sein d'essais aussi perpétuels que stochastiques.

Pour la micropsychanalyse, l'instinct d'essai, moteur de toute forme de vie, agit ainsi tant au niveau du renouvellement cellulaire que de l'activité du psychisme humain. En d'autres mots, l'être humain se compose d'incessants essais ayant lieu dans les vides psychiques et biologiques⁴⁹ qui le constituent. Pourvu d'une conscience, celle de sa vie propre, de son passé, de son présent comme de son avenir, l'être humain, résultat d'essais de vie et de mort (à travers le renouvellement cellulaire), s'essaie constamment à la vie de tout son corps et son psychisme.

La pulsion de mort-de vie

Pour la micropsychanalyse, il n'existe qu'une seule pulsion chez l'humain comme chez tout être animé : la pulsion de mort-de vie. Silvio Fanti estime que « [l]a micropsychanalyse donne de la pulsion de mort une explication cohérente en y intégrant la pulsion de vie⁵⁰ », en rattachant ces

⁴³ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, Paris, Buchet/Chastel, 1988 [1981], p. 52. Cet ouvrage étant en partie écrit en vers, ceux-ci, dans nos citations, sont délimités par des barres obliques.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32 : « Tel état de la matière/correspond/à telle organisation/énergétique du vide. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Par exemple, les cellules, composées essentiellement de vide (à plus de 99 %), et dont le nom, dérivé du latin *cella* (« chambre »), illustre la quasi-vacuité constitutive.

⁵⁰ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud, op. cit.*, p. 90.

deux forces fondatrices à un « principe de constance du vide⁵¹ » créateur, rappelons-le, de toute forme de vie. Cela fournit une définition de la première partie de la pulsion de mort-de-vie, à l'effet que « la pulsion de mort/est la propension/à revenir au vide⁵² ». Elle est « ce qui pousse répétitivement/à la déstructuration, décomplexification,/désorganisation, minéralisation,/inorganisation, an-organisation⁵³ ». Toutefois, la pulsion de mort est pourtant « loin d'être une tendance entropique à faire le vide⁵⁴ », car elle « engendre/la pulsion de vie⁵⁵ », qui se définit comme « la propension/à échapper au vide⁵⁶ », mais également comme « ce qui cherche à annuler les effets de la pulsion de mort en poussant à la structuration, la complexification, l'organisation⁵⁷ ». Ainsi, la pulsion de mort, « source de vie⁵⁸ », est en fait/une pulsion de mort-de vie⁵⁹ ».

Les co-pulsions

Les co-pulsions se révèlent le « prolongement dynamique de la pulsion de mort-de vie⁶⁰ » et sont définies comme « les unités motrices des entités psychobiologiques⁶¹ », donc des êtres humains. Afin d'illustrer la « commune identité originaire⁶² » des co-pulsions, Silvio Fanti nomme « tronc pulsionnel de mort-de vie⁶³ » la pulsion de mort-de vie sur laquelle « les co-pulsions bourgeonnent et s'arborisent uniformément⁶⁴ ». Les co-pulsions telles que définies par Silvio Fanti « sont les homologues des pulsions freudiennes spécifiques (de destruction, d'agression, sexuelle, d'autoconservation...)»⁶⁵. Le préfixe « co » renseigne sur « l'étroite coopération⁶⁶ » entre ces

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 2003 [1983], p. 84-85. Cet ouvrage étant en partie écrit en vers, ceux-ci, dans nos citations, sont délimités par des barres obliques.

⁵⁴ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁶ *Idem.* Cela rappelle la célèbre formule d'Aristote dans le livre IV de sa *Physique* : « La nature a horreur du vide. »

⁵⁷ Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁸ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰ Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, *op. cit.*, p. 96.

⁶¹ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, *op. cit.*, p. 98.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

dernières et la pulsion de mort-de-vie. Le « destin co-pulsionnel⁶⁷ » peut être économiquement résumé par la formule générale : « une co-pulsion/se charge,/charge/et se décharge⁶⁸ ».

La théorie micropsychanalytique du psychisme humain, à travers les concepts de dynamisme neutre du vide, d'instinct d'essai, de pulsion de mort-de vie et de ses co-pulsions de destruction, d'agression, sexuelle et d'autoconservation, apporte une solution aux difficultés conceptuelles d'origine et d'économie du modèle freudien concernant la pulsion de mort, la libido, ou pulsion de vie, et l'agressivité, force à la fois destructrice et créatrice dont la source, la place et les fonctions posent question. Forme de vie, et de vides, l'être humain, pour la micropsychanalyse, est animé d'une vie psychique où pulsions de vie et de mort forment une boucle énergétique pouvant s'exprimer aussi bien dans des co-pulsions agressives que sexuelles. Boucle énergétique, la pulsion de mort-de vie est tout autant un tronc auquel se rattachent, sans hiérarchie, des pulsions agressives et sexuelles dont la coopération est constamment facilitée par leur source énergétique commune. La micropsychanalyse répertorie quatre co-pulsions agressives spécifiques : « de destruction », « de conservation », « d'agression » et « d'emprise⁶⁹ ».

L'agressivité intrinsèque à la vie

Pour la micropsychanalyse, les bases énergétiques (instinct d'essai) et pulsionnelles (pulsion de mort-de vie et ses co-pulsions de destruction, d'agression, sexuelle, d'autoconservation) de l'être humain forment trois grands modes que Silvio Fanti nomme activités cardinales : le sommeil-rêve, l'agressivité et la sexualité. Le choix du terme activité s'explique par le fait qu'une activité, pour la micropsychanalyse, apparaît comme un « mode psychobiologique d'expression/de l'intégration fonctionnelle/dans le ça-moi-surmoi/de l'énergétique idéenne⁷⁰/et de la motricité co-pulsionnelle ».

⁶⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, *op. cit.*, p. 200.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 182. L'adjectif « idéen(ne) » se définit par ce qui est relatif à l'instinct d'essai.

L'activité cardinale de l'agressivité est présentée par Silvio Fanti sous la forme de trois guerres, utérine, infantile et adulte, permettant d'apprécier l'importance de l'agressivité dans la vie humaine et ce qui motive sa présence massive et multiforme.

La guerre utérine constitue, pour la micropsychanalyse, le combat mené par le spermatozoïde comme par l'ovule, marqués par une « vitale agressivité cellulaire⁷¹ ». Le spermatozoïde, intrus ayant réussi à pénétrer l'ovule en forçant ses défenses par érosion de ses parois protectrices, doit survivre et « ne peut subsister qu'en attaquant les tissus maternels⁷² ». La mère fabrique, en réaction à ce « corps étranger⁷³ », « des anticorps⁷⁴ » qui ont pour mission de le tuer, puis de le phagocyter. Les premiers instants de toute vie humaine sont donc marqués par le cannibalisme de la mère et de son embryon, dont la source est une agressivité d'auto-conservation. La gestation de l'embryon dans le ventre de sa mère constitue, pour la micropsychanalyse, un « stade initiatique⁷⁵ » pendant lequel a lieu « l'apprentissage agressif-sexuel/auquel la mère/force son fœtus⁷⁶ », ce dernier ressentant les joies comme les angoisses de sa génitrice, de même que son plaisir lors de ses relations sexuelles, mais également les menaces à son intégrité physique lors des actes sexuels, dont l'intensité de certains pouvant mener à son expulsion du corps de la mère (contractions avec ou sans déclenchement d'accouchement prématuré). Le stade initiatique « aiguillonne les stades classiques de la sexualité infantile, car ils sont présents et ils se chevauchent dès avant la naissance⁷⁷ ». C'est également durant ce stade que, pour le fœtus, sont « détermin[ées] les caractéristiques de la sexualité adulte et leur rapport étroit à l'agressivité⁷⁸ ». Le nouveau-né est également le rescapé du combat de l'accouchement, lieu d'un « corps à corps acharné⁷⁹ » où les essais de destruction et de conservation du fœtus et de la mère « conjuguent de plus belle leur dynamisme agressif⁸⁰ ». Pour l'embryon, l'expulsion est le « seul espoir de survie⁸¹ ».

⁷¹ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud, op. cit.*, p. 173.

⁷² *Ibid.*, p. 176.

⁷³ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

En microscopie psychanalytique, la guerre infantile, dite de « l'ultraspécialisation guerrière⁸² », est la période allant de la naissance à environ cinq ans où l'enfant passe par les stades de formation freudiens oral, anal et phallique. Le stade oral, qui suit le stade initiatique, s'étend de la naissance à un an et est marqué, durant la période fusionnelle du nouveau-né avec la mère (de zéro à six mois), par la co-pulsion agressive « d'annihilation qui prend le contre-pied de la fusion et vise la destruction complète (y compris de soi-même), l'anéantissement⁸³ ». Cela s'explique par le fait que durant cette période, « l'agressivité est centrée sur la survie, la satisfaction des besoins vitaux, l'évitement de leur frustration et de l'état de manque⁸⁴ ». La période défusionnelle qui couvre le septième mois de vie à un an « permet à l'enfant de se dégager progressivement de sa dépendance totale à la mère [...] et de s'orienter vers une autonomie psychique et corporelle⁸⁵ » qu'il n'avait pas auparavant, formant, dans sa perspective, un tout psychobiologique avec la mère. Cette période est marquée, chez l'enfant, par le couple ambivalent amour-haine, car sa mère est désormais un tout séparé de lui qui peut l'aimer, le frustrer, le rejeter et le punir. Le stade anal, marqué par la co-pulsion agressive d'emprise, est celui où l'enfant apprend le contrôle de son sphincter (la propreté), comme celui de ses gestes, de ses paroles et de ses pensées au gré des validations, des permissions et des interdictions de ses parents et/ou des figures parentales de son environnement. Plus précisément, c'est la co-pulsion agressive spécifique d'emprise qui caractérise le stade anal : retenir-expulser les matières fécales, mais aussi « contrôler et maîtriser par la force n'importe quelle ouverture ou fermeture psycho-corporelle pour, finalement, arriver à dominer n'importe quel objet : personne, chose ou pensée⁸⁶ ». Le stade phallique couvre la période de trois à cinq ans et est caractérisé par le complexe d'Œdipe et le complexe de castration. Ceux-ci engendrent, au point de vue agressif, « le désir de tuer qui peut avoir de nombreux corollaires suivant les modalités des vécus œdipiens et préœdipiens : désir d'être reconnu, désir d'appartenance, désir du pouvoir, désir de vengeance, désir d'éliminer l'autre, désir de castration, désir de meurtre sadique, désir de meurtre cannibalique...⁸⁷ ».

⁸² *Ibid.*, p. 192.

⁸³ Pierre Codoni (dir.), *Microscopie psychanalytique*, Paris, L'Esprit du Temps, 2007, p. 242.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 249-250.

La guerre adulte, dite de « révolte⁸⁸ », allant de cinq ans jusqu'à la mort de l'humain, est le fruit des deux guerres précédentes, où l'embryon, devenu nourrisson, puis enfant s'est aguerri au gré des interdits, des rejets et des punitions de ses parents et/ou figures parentales qui ont « accumul[é] en lui » « une haine silencieuse⁸⁹ ». Entre vengeance et réparation, angoisse et culpabilité⁹⁰, l'enfant, l'adolescent, puis l'adulte va retourner cette agressivité contre lui-même ou la projeter contre d'autres personnes, « des substituts parentaux qu'il utilise comme boucs émissaires⁹¹ ».

Silvio Fanti affirme que la micropsychanalyse « rend possible une nouvelle vision scientifique de l'agressivité⁹² », en posant que celle-ci est enracinée dans l'instinct d'essai rendant compte du dynamisme énergétique de la formation de la vie, et en montrant sa prégnance dans toute la vie humaine.

La critique thématique

La critique thématique, qui apparaît avec les *Études sur le temps humain* de Georges Poulet (1949), puis *Littérature et sensation* de Jean-Pierre Richard, tire ses origines, dans les années 1930, de la critique de la conscience, portée par Marcel Raymond et Albert Béguin, et de la critique de l'imaginaire, dont Gaston Bachelard est le plus célèbre représentant. À la suite de Michel Collot dans son article « Le thème selon la critique thématique », nous nous référerons principalement aux travaux de Jean-Pierre Richard « qui constituent à la fois l'exemple le plus brillant et le plus rigoureux de cette démarche critique⁹³ ».

Les livres de Jean-Pierre Richard, dans les années 1950 et 1960, proposent une lecture du texte littéraire, inspirée de la phénoménologie et du romantisme allemand, qui interroge le tissu verbal d'une œuvre pour en restituer les éléments saillants qui le composent, les thèmes, et leurs motifs, les particularismes de ces derniers. Conçu tel un univers imaginaire et une totalité organique animée par un réseau thématique qui lui donne sa cohérence, le texte littéraire présente une

⁸⁸ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, op. cit., p. 196.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, op. cit., p. 205 pour ces deux couples corrélatifs.

⁹¹ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, op. cit., p. 198.

⁹² *Ibid.*, p. 202.

⁹³ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 79.

nécessaire unité. Le réseau thématique mis au jour par le critique révèle la convergence des éléments constitutifs du texte littéraire, dont la cohérence est le signe de sa littéarité.

La critique thématique de Jean-Pierre Richard, sous-tendue par des principes d'unité, de totalité et de cohérence, analyse le texte littéraire en tissant un réseau d'analogies entre les thèmes et leurs motifs qui affleurent à travers la prégnance d'éléments textuels récurrents, les thèmes. Pour Jean-Pierre Richard, un thème est « un principe concret d'organisation, un schème [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette "parenté secrète" dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses⁹⁴ ». Pour Roland Barthes, « Le thème est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre [...]. Il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel [...]. Le thème est substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière [...]. Le thème supporte tout un système de valeurs ; aucun thème n'est neutre⁹⁵ ». Pour Michel Collot,

le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre.⁹⁶

Une lecture par thèmes et motifs vient ainsi logicer le texte littéraire en en restituant des principes d'organisation que le critique, dans une lecture heuristique et holistique, a relevés, puis liés. Une lecture thématique richardienne du texte littéraire expose donc, à travers une suite d'échos, de parallèles et de similitudes, la logique, la cohérence, l'unité et la totalité qui le constituent. En effet, pour la critique de Jean-Pierre Richard, le particulier fait écho au général et le détail à l'ensemble, qui obéit à certaines lois régissant son élaboration. Les correspondances se multiplient au fil de l'avancée de la lecture thématique, selon un principe d'analogie s'apparentant aux fractales dont chaque partie présente les mêmes principes et propriétés, les mêmes virtualités et leurs actualisations que le tout auquel elle appartient. La partie confirme ainsi le tout et renforce l'idée d'un réseau, d'une totalité.

⁹⁴ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, cité dans Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *op. cit.*, p. 80.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

Les lectures thématiques de Jean-Pierre Richard ont reçu certaines critiques⁹⁷ qui pointaient une conception totalisante du texte littéraire fondée sur une chambre d'échos admettant les correspondances et rejetant les différences, faisant courir le risque d'un appauvrissement engendré par un champ visuel restreint, voire autocontraint, mettant de côté des ruptures, des déliaisons, des impuretés. Jean-Pierre Richard tient compte de ces réserves sur sa méthode à partir de *Microlectures*, lorsqu'il évoque, en parlant de l'écriture et sa capacité à « lier formellement la pulsion⁹⁸ », « le risque d'une rupture, d'une déliaison possible », mais surtout, le « [t]issu dont font encore partie ses déchirures mêmes⁹⁹ ». Cette évolution dans la démarche critique richardienne fait dire à Michel Collot, dans « Thématique et psychanalyse¹⁰⁰ », « que Richard avait su ainsi passer d'une logique de l'identité à une logique de la différence¹⁰¹ ». L'on pourrait *a contrario* en déduire que ces différences se voient mises au service d'une cohérence d'ensemble, d'une totalité dont elles seraient des preuves de plus, ou des exceptions confirmant leurs règles respectives.

Une autre évolution de la critique thématique richardienne s'observe dans la place, d'abord discrète, de la psychanalyse. Dans *Proust et le monde sensible* (1974), une lecture par thèmes et motifs propose une représentation de l'univers sensoriel proustien à travers des regroupements de thèmes et leurs motifs, dont leur interprétation s'enrichit parfois de notes de bas de page où Jean-Pierre Richard cantonne des éléments de lecture psychanalytique. Les thèmes et motifs de l'univers sensoriel d'*À la recherche du temps perdu* sont ainsi mis en relation avec certains symboles ou clés

⁹⁷ « L'herméneutique de Jean-Pierre Richard n'a jamais été aussi totalisante, alors même que quelques années auparavant, une célèbre étude a précisément remis en cause, à partir d'autres présupposés, la critique thématique sur ce point. *Microlectures* en porte la trace. Une note de bas de page y fait office de réponse à la mise en cause de la méthode thématique par Jacques Derrida dans *La Dissémination*. Cet ouvrage, paru en 1972, reprend un double article consacrée (*sic*) notamment à *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, publié en 1961, et qui prolonge en quelque sorte les pages consacrées à *Forme et Signification* de Jean Rousset, reprises dans *L'Écriture et la Différence*. Jacques Derrida reproche à Jean-Pierre Richard de pratiquer une herméneutique totalisante, synthétisante, unifiante. Le détail est par Jean-Pierre Richard toujours nié dans son altérité, sa différence toujours réduite à une familiarité avec l'ensemble. Les présupposés anti-analogiques et anti-organicistes de Jacques Derrida s'opposent ainsi à ceux de Jean-Pierre Richard. Or c'est précisément dans le postulat de motivation analogique de l'écriture poétique que Jean-Pierre Richard va trouver le contre-argument nécessaire à sa réplique. Ce qui empêche "de renvoyer le texte au seul travail d'une dissémination", écrit-il, ce sont précisément les liens qui unissent la cohérence thématique et la convergence "littérale" ("signifiante", "phonique"), qui se répondent mutuellement et entre lesquels travaille l'inconscient psychanalytique. », Florian Pennanech, « "Tout peut être dit". Critique et totalisation dans *Microlectures* et *Pages Paysages* », *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », 2007, paragraphe 32.

⁹⁸ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 10.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ « Thématique et psychanalyse », *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Seuil, 1986, p. 213-233.

¹⁰¹ Jérémie Majorel, « Échos de Jean-Pierre Richard », *Acta Fabula*, n° 8, vol. 14, 2013, paragraphe 22, compte rendu de « Jean-Pierre Richard », *Littérature*, n° 164, 2011.

psychanalytiques en dehors du corps du texte où se déploie une analyse thématique dont la progression pourrait potentiellement être entravée par des développements sur la psychanalyse. Ces développements ne font pas, justement, corps avec l'analyse principale, car ce type de convocation psychanalytique, s'il constitue une lecture de plus, s'ajoute sans se fondre au thématisme et au formalisme comme le fera Richard quelques années plus tard, en percevant, dans l'écriture, un espace pulsionnel possible et fécond.

C'est dans *Microlectures* (1979) et *Pages paysages* (1984) que la critique thématique, à travers les microlectures, acquiert la triade méthodologique qui deviendra caractéristique de l'œuvre de Jean-Pierre Richard : thématisme, psychanalyse et formalisme. Le texte littéraire apparaît tel « une poussée¹⁰² », un procès, une « avancée¹⁰³ », force vitale verbale où les thèmes, qui se propagent à la manière de lierres, construisent sa cohérence et affirment son unicité. Chaque texte présente, sous l'œil de Jean-Pierre Richard qui lit le texte autant qu'il l'écoute, le voit, le sent, le perçoit, le vit de tous ses sens, de toutes ses forces, un départ, un foyer, un centre névralgique qui lance l'analyse par thèmes et motifs. Ainsi, Jean-Pierre Richard lance la présentation de ses lectures sensibles et heuristiques par une précision, telle « pour entrer dans le monde des *Complaintes*¹⁰⁴ », dans une perpétuelle invitation au voyage de lire-sentir, lire-vivre. Mais ce parcours de lecture s'enrichit par une attention à ce qui, dans la chair des mots, témoigne de processus inconscients innervés libidinalement. La psychanalyse se présente alors, sous la sensibilité richardienne, non plus comme une lecture possible de certains éléments du texte littéraire qui prendraient valeur, par exemple, de symboles phalliques ou seraient le signe d'une analité, mais permet plutôt de dire et de décrire une libido qui innerve, vitalise, voire emporte le texte littéraire dans son élaboration même. L'attention au caractère libidinal du procès littéraire s'ajoute à la lecture par thèmes et motifs, les deux niveaux d'interprétation poursuivant le même but d'élucidation et d'ordonnement de la logique et de la dynamique de l'œuvre étudiée.

¹⁰² Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, *op. cit.*, p. 10. La poussée du texte est également celle de la critique, à travers une réécriture apparaissant tel un « mouvement constant [qui] s'avance, déborde, comme une vague qui se brise, mais toujours animé par un même élan », comme l'écrit Marta Sábado Novau dans « L'écriture critique comme réécriture : Jean-Pierre Richard et les *Microlectures* », *Littératures, Traduire, faire de la critique : réécrire ?*, n° 76, 2016, p. 219, précisant que « Jean-Pierre Richard évoque lui-même l'image de la vague pour représenter l'acte de lecture du critique ».

¹⁰³ Jean-Pierre Richard, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 8.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

Si les microlectures de Jean-Pierre Richard s'attachent à de courts textes à travers une lecture syntagmatique, celle de la successivité la plus exacte¹⁰⁵, l'analyse ne se prive pas de faire des sauts paradigmatiques pour lier une partie au tout et embrasser plusieurs niveaux d'interprétation. La méthode richardienne, qui est celle d'une pleine sensibilité au service du texte littéraire, tend vers une lecture totale à travers le troisième et dernier élément de sa triade méthodologique : le formalisme.

Le formalisme richardien flirte avec un certain cratylisme venant rémunérer le signe linguistique qui perd de son arbitraire au gré d'anagrammes ou de correspondances sonores, en suggérant que la libido du texte viendrait inconsciemment choisir des mots dont les signifiants se répondent, s'affirment, se renforcent dans leur parenté (correspondances sonores) ou leur identité (anagrammes). Ajoutons l'autre tentation cratyléenne de Jean-Pierre Richard, classique, qui n'est pas forcément à rattacher au caractère libidinal du tissu textuel, visant à établir des parallèles entre signifiants et signifiés des mots, afin que ces derniers ressemblent aux choses qu'ils désignent d'ordinaire en tout arbitraire, pour renforcer encore une lecture totalisante.

Des microlectures aux paysages, la démarche critique de Jean-Pierre Richard évolue vers le terrain de lecture¹⁰⁶, troquant la loupe et les jumelles pour le bâton de marche. Le monde, en effet, n'est pas un panorama¹⁰⁷. La lecture, de traversée, parcours, devient aventure, et plus que jamais un sentir¹⁰⁸. Lecture attentive, insistante, critique créative¹⁰⁹, la méthode richardienne débouche sur l'infini du texte littéraire à travers une attention qui se veut totale, « perpétuelle¹¹⁰ ».

¹⁰⁵ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁰⁷ Version originale : *Die Welt ist kein Panorama*. « L'autre curiosité qu'on doit à Didier Raymond est le Journal de voyage tenu à quinze ans par le jeune Arthur lors de son odyssée à travers l'Europe. "Le monde n'est pas un panorama", se dit l'adolescent qui se rend au bain de Toulon, visite les asiles d'aliénés, assiste à des pendaisons. », *Le Monde*, « Les flèches empoisonnées d'Arthur Schopenhauer », 14 avril 1989, archives du *Monde*.

¹⁰⁸ « Vérité bien banale certes qu'en littérature tout est langage, et d'abord, et surtout peut-être la jouissance, toujours écrite, du senti le plus aigu. », Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹ Comme Yves Landerouin qualifie ce type de démarche critique en évoquant « une pratique qu'Oscar Wilde a décrite dans son essai *The Critic as Artist* (1891) et à laquelle on pourrait donner le nom de "critique créative" », « "Critique créative" et "critique de créateurs" », *Poétique*, n° 155, vol. 3, 2008, p. 333 à 343, paragraphe 2.

¹¹⁰ Jean-Pierre Richard, *Les jardins de la terre*, Paris, Verdier, 2014, p. 21 : « C'est un peu la même chose qui se produit pour nous qui lisons Proust. Il nous oblige à une lecture *clôturante* : rien de plus homogène, de plus *captivant* à tous les sens du mot, et surtout de plus varié, de plus infini. Lecture perpétuelle, selon un mot de Roland Barthes (comme on parle de *calendrier perpétuel*). Toute lecture de Proust est un *enfermement*, un enfermement dans l'infini du sens. Enfermement qui est donc, aussi, une libération. »

Notre choix de la critique thématique comme méthodologie pour étudier l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust comporte deux grandes motivations. D'abord, la présence et, surtout, la prégnance de violences morales et physiques traversant l'œuvre proustienne nous a naturellement conduite à poser l'agressivité comme un thème majeur d'*À la recherche du temps perdu*. Proposer le thème d'agressivité plutôt que celui de violence était également un choix naturel, tant il nous semble plus pertinent de chercher à identifier et décrire non seulement le résultat d'une agressivité dirigée vers soi ou vers autrui, mais sa ou ses sources, ce qui l'inspire, que cette agressivité ne fasse que se charger en pensées au lieu d'également se décharger à travers des violences morales ou physiques. Alors qu'une étude de la violence proustienne ne s'intéresserait qu'à ce qui est fait, une recherche et une analyse de l'agressivité permettent de lire, de nommer et de décrire ce qui est en train de se faire, ce qui peut se faire (ou non) et ce qui a motivé l'accompli.

La critique thématique ne pose pas un thème qu'elle se propose d'étudier. Son projet est plutôt de découvrir, dans une démarche heuristique, des thèmes qui ne le deviennent que par la concentration plus ou moins dense, par les mots ou entre les lignes, d'éléments matériels, sensoriels ou libidinaux que le lecteur a réunis, attentif à ce noyau de signification singulier apte à déployer, voire à déterminer l'avancée du texte littéraire. Nous dérogeons à cette méthode uniquement dans notre tout premier acte, en posant la présence d'une agressivité multiforme dans le texte proustien à la suite de nos lectures successives pour, dans un second mouvement, relire le texte proustien en repérant quels thèmes expriment et, surtout, travaillent, renouvellent, bousculent ce vaste sujet de l'agressivité.

Notre seconde motivation dans le choix de la critique thématique comme méthodologie pour étudier l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust tient à la place de la psychanalyse dans cette méthode d'analyse du texte littéraire, plutôt hésitante et secondaire dans *Proust et le monde sensible*, pour se muer en fructueux liant à partir de *Microlectures*. Notre démarche critique s'inspire des deux places qu'a tenu la psychanalyse au sein de la critique thématique richardienne, mais sans les faire pleinement nôtres dans notre analyse de l'agressivité proustienne. D'une part, nous mesurons l'apport considérable de la littérature psychanalytique dans l'interprétation du texte littéraire de Marcel Proust, nous permettant de mobiliser une connaissance des sources, des buts, des formes et des mécanismes de l'agressivité qui nous aiguille sur des violences dites, faites ou écrites souvent imperceptibles sans cet arrière-plan théorique. Une lecture thématique enrichie par

la recherche en psychanalyse, mais également en micropsychanalyse et en psychologie, ou encore en psychiatrie, nous permet de repérer, de nommer, de décrire et d'illustrer une agressivité polymorphe au sein du texte proustien. La perception de mécanismes inconscients en jeu à travers le texte dans une succession, un tissé, qui témoigne d'un caractère libidinal pouvant fortement déterminer sa suite tel que le propose Jean-Pierre Richard à partir des *Microlectures* nous inspire une attention, dans certains passages du texte proustien comme les mots d'Oriane, les lettres de Charlus, les interrogatoires que les jaloux proustiens font subir à leur suspecte mal-aimée, ou encore les descriptions féroces des invités du bal de têtes, à l'énergie agressive d'une insistance déterminée, d'un rythme serré ou d'un choix de sonorités.

La lecture par thèmes et motifs que nous entendons mener dans cette thèse, si elle pose l'agressivité comme grande arche thématique, s'approche de l'attention flottante du psychanalyste lors de ses séances, à travers une écoute égale, bienveillante et curieuse du texte proustien qui va peu à peu nous apprendre¹¹¹ les piliers thématiques où se concentrent et s'organisent des formes d'agressivité distinctes. Ces formes que nous avons identifiées deviennent des thèmes exprimant le grand sujet de l'agressivité au sein de l'univers singulier proustien : sadismes, masochismes, voyeurismes et jalousie-amour-haine. Nous nous figurons ces thèmes, leurs motifs, de même que le grand foyer de l'agressivité comme obéissant à des forces et occupant des places analogues à celles de notre système solaire. L'agressivité en est bien sûr le soleil, astre dont la masse, l'importance, fait apparaître et se mettre en orbite autour de lui des planètes, les thèmes. Ces planètes elles-mêmes se trouvent liées à des satellites, motifs venant approfondir, par la variation, la singularité des thèmes. Ce vaste monde, dont nous n'oublions pas de mentionner les amas rocheux, corps minuscules comme peuvent l'être des échos sonores ou une virgule, s'individualise de tous ses constituants pour présenter, en matière proustienne, un univers agressif unique.

Notre lecture veut ainsi, comme on l'a dit de celle de Jean-Pierre Richard, adopter un « œil vif¹¹² », « vivant¹¹³ », mais qui s'efforce d'éviter les pièges de l'empathie du lecteur avec son objet, de même que les conclusions hâtives ou les correspondances et les cohérences artificielles. Le

¹¹¹ Faisant écho à une conception de la critique thématique telle une « [c]ritique d'apprentissage, comme il y a des romans d'apprentissage », Dominique Combe et Christian Doumet (dir.), *Jean-Pierre Richard, critique et écrivain*, Paris, Hermann, 2015, p. 16.

¹¹² Jean-Claude Mathieu (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 235.

¹¹³ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 [1961].

remède à ces tentations et, plus généralement, à ces risques, inhérents à toute critique littéraire, est d'ailleurs fourni par Jean-Pierre Richard : « Inutile de nous leurrer : tout acte critique, quel qu'il soit, attente au texte critiqué, le découpe, le limite, le déchire, le transforme en corps morcelé. À cela, point d'autre réparation que la lecture, la lecture infinie.¹¹⁴ » Une autre orientation de notre analyse est celle d'une lecture par thèmes et motifs les présentant comme des possibles, créations forcément subjectives, sans jamais prétendre à l'exhaustivité, *a fortiori* parce que notre objet est l'inépuisable *Recherche du temps perdu*. Notre parcours se forme et progresse constamment sous le signe de l'agressivité, mais ce seul grand sujet, qui se décline en thèmes exprimant, sous la plume de Proust, toute la complexité de la nature humaine, travaillée de paradoxes, nous présente en effet d'infinies possibilités d'analyse. Nos lectures, que nous voulons libres et intenses¹¹⁵, visent ainsi à sentir, voir, comprendre, sous les mots et entre les lignes, des violences destructrices et créatrices pourvues de caractéristiques, de motivations, de mécanismes communs, puis de les nommer, les fédérer, les circonscrire, les éclairer et les donner à lire, sous la forme d'une esquisse de la vision proustienne de l'agressivité.

Notre lecture, à la fois flottante et profonde¹¹⁶, se veut aussi une écriture, dont l'avancée participe pleinement de l'aventure, la vie de notre regard. « [U]ne conduite, un comportement¹¹⁷ » qui ne cesse d'être « rapport¹¹⁸ », en tant qu'acte « puissamment relationnel¹¹⁹ ». Un lire-sentir-écrire, sans doute ce qu'il faut pour voir et vivre jusque dans ses abysses de lumière le texte proustien inépuisable.

La première partie de cette thèse, intitulée « L'agressivité proustienne destructrice et involontaire », sera consacrée au thème de la cruauté. Cette figuration du grand sujet de l'agressivité se déploie, dans *Les Plaisirs et les jours*, à travers la cruauté de la profanation maternelle engendrée par des plaisirs coupables et regrettés. Dans le roman inachevé *Jean Santeuil*,

¹¹⁴ Jean-Claude Mathieu (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard, op. cit.*, p. 238.

¹¹⁵ Tel que l'écrit judicieusement Marielle Macé dans *Façons de lire, manières d'être* (Paris, Gallimard, 2011, p. 41) : « ces lectures solitaires, réputées muettes et impartageables, aussi secrètes qu'elles sont libres et intenses ».

¹¹⁶ Jean-Pierre Richard, *Microlectures, op. cit.*, p. 8.

¹¹⁷ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*, p. 15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁹ *Idem.* Tel que l'écrit Marielle Macé en parlant de la lecture comme « cas assez particulier, puissamment relationnel ».

la cruauté réside dans certaines « loi[s] triste[s]¹²⁰ » dégagées progressivement par Jean, comme celle de blesser ceux qu'on aime et qui nous aiment. Dans *À la recherche du temps perdu*, la cruauté se diversifie et se complexifie pour présenter six variétés prenant leur source tant dans la nature humaine que la culture mondaine. On y observe ainsi une cruauté par ambition, rivalité, appât du gain ou intérêt, par contamination du milieu familial ou mondain, par lâcheté ou passivité et par nature noble, à l'ombre d'une sorte de fatalité.

Notre deuxième partie, nommée « L'agressivité proustienne destructrice et volontaire », composée du second et du troisième chapitres, s'attachera d'abord au thème du sadisme. Cette figuration d'une agressivité érogène, chargée de plaisir, se présente, chez Proust, sous six formes : un sadisme exercé pour lui-même, dans une recherche de toute-puissance, un sadisme opportuniste, d'oisiveté ou de proximité, un sadisme « ordinaire » ou taquin, un sadisme en réunion, par entraînement, mais également un faux sadisme, théâtral, ludique, érotique, qui révèle une cruauté véritable et, enfin, un second type de sadisme factice, aux motivations purement alimentaires. Notre troisième chapitre va identifier et analyser trois formes de masochismes, la première, où le masochisme permet à Saniette d'exister socialement, dans une identité par défaut, et les deux autres, où le masochisme, soit sexuel et transcendant, soit altruiste et narcissique, offrent l'occasion à leurs figures, Charlus et Françoise, de poursuivre leur recherche d'un moi extrême, d'une identité augmentée.

La troisième et dernière partie de notre thèse sera consacrée à la généalogie d'une agressivité proustienne créatrice. Le chapitre quatre s'attachera à étudier les deux états du voyeurisme proustien : le premier, où l'œil, qui voit sans être vu, jouit d'une puissance scopique instructive, mais aussi inspirante ; le second, où l'œil initié, dessillé, se mue en un regard artiste, un voir-pouvoir qui canalise son agressivité dans la création démiurgique sur laquelle il débouche sans limites. Notre cinquième et dernier chapitre sera consacré aux cycles agressifs qui soutiennent les relations de jalousie-amour-haine de Swann et du héros-narrateur, thèmes intimement liés à la recherche de la vérité, et dont certains éléments apparaissent, en germes, dans *Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil*. De l'anxiété à l'indifférence, les cycles de jalousie amoureuse, chez Proust, s'initient, se nourrissent et se relancent dans une agressivité multiforme, où la cruauté, le

¹²⁰ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 529. Dorénavant, toute référence à cette œuvre sera désignée par « JS » dans le corps du texte, suivi de la page, entre parenthèses.

sadisme, le voyeurisme et une part de masochisme interviennent à travers des impulsions principalement d'emprise et de destruction pour nier, dénigrer, voire défigurer la femme aimée, ce Toi contre moi. Toi qui n'étais pourtant pas mon genre, et que je ne veux pas aimer. Toi, mon amour indigne : erreur, hasard, accident, emballement de mon imagination. Toi, mon esclavage, altérité irréfragable, réalité insupportable dont je dois me défaire pour ne pas en périr. Toi, ma souffrance seulement surmontable dans la fin de la jalousie, donc de l'amour, ta mort, ou plutôt ton oubli, aimée que je poursuis par-delà la distance, ta fuite et la fin de ta vie. Détruire, disent Swann et Marcel, pour que le premier puisse renaître des cendres de sa jalousie incurable, et pour que le second, dans la sublimation agressive par l'art, accède à un amour enfin vivable : un grand roman.

1. L'AGRESSIVITÉ PROUSTIENNE DESTRUCTRICE ET INVOLONTAIRE

1. De la malheureuse situation à la machiavélique « exécution » : cruautés proustiennes

Peut-être n'eût-elle pas pensé que le mal fût un état si rare, si extraordinaire, si dépaysant, où il était si reposant d'émigrer, 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.

*Du côté de chez Swann*¹²¹

C'est tout de même la littérature qui nous permet de voir le pire.
Georges Bataille¹²²

Notre étude de la littérature psychanalytique, psychologique et philosophique sur la cruauté humaine nous a conduite à concevoir cette disposition principalement en fonction de la relation de l'agresseur à sa victime, et en comparaison avec le sadisme. Dans son article « La cruauté et les avatars de la subjectivation », Jean-Paul Matot affirme que la cruauté « implique [...] une non-reconnaissance de l'autre, une désobjectivation, et appartient au registre narcissique "pur", tandis que le sadisme, modalité de rapport à l'autre, relève, au moins partiellement, du registre objectal, comme en témoigne le couple sadisme-masochisme¹²³. » Cette réification à la base de la cruauté est ainsi liée au désir de gratification narcissique, de reconnaissance ou de pouvoir de l'agresseur qui, dans sa tension vers la satisfaction, nie l'autre, devenu pur objet, strict moyen. Tel qu'on le remarque dans le *Dictionnaire international de la psychanalyse*, « [t]out comme l'emprise, la cruauté implique l'utilisation de l'objet comme un simple agent de satisfaction.¹²⁴ » En d'autres mots, le lien entre la victime et l'agresseur est strictement utilitaire. Il est rapport de domination et non relation : l'agresseur cherche à satisfaire des besoins de gratification, de reconnaissance, de pouvoir, en se servant de sa victime comme un canal, un média ou un instrument. En ce sens, la

¹²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 137.

¹²² Georges Bataille, « Le mal dans la littérature », entrevue filmée sur *La littérature et le mal*, accordée en 1958 au journaliste Pierre Dumayet, archives de l'INA.

¹²³ Jean-Paul Matot, « La cruauté et les avatars de la subjectivation. », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 22, vol. 1, 2004, p. 29 à 54, p. 34.

¹²⁴ Alain de Mijolla (dir.), *op. cit.*, p. 406.

cruauté est une action qui ne se soucie pas de la réaction de l'autre. La victime ne fournit donc pas à l'agresseur la satisfaction narcissique désirée à travers sa souffrance, dont il se nourrirait. C'est plutôt le contexte, où l'agresseur a su, par exemple, prouver sa supériorité par l'humiliation de l'autre, qui est propre à le gratifier. La prise de pouvoir à travers la souffrance morale ou physique infligée à la victime, marquée par l'indifférence à cette dernière, est une seconde caractéristique essentielle de la cruauté. Ainsi peut-on dire que « la cruauté s'oppose à la pitié¹²⁵ ».

Décharge agressive soudaine, soignée, préméditée, ou charge de violence plus intériorisée (regards menaçants ou ironiques, par exemple), la cruauté se révèle « un rapport de soi à soi¹²⁶ ». La victime chosifiée, fonctionnalisée, s'apparente à un miroir où l'agresseur travaille son reflet en prenant des poses et en ne voyant que lui. Ce dernier se saisit de l'image valorisante, jouissive, apparue après un ou plusieurs essais, puis passe son chemin, ayant obtenu le résultat désiré. En somme, l'agresseur est cruel parce que cela lui fait du bien, et non parce que cela fait du mal à l'autre, qui n'est que le moyen d'arriver à ses fins, et nullement un « objet » avec lequel il désire jouer. Il apparaît ainsi que la cruauté comme attaque, atteinte, ait bien une vocation narcissique ou gratifiante. La cruauté n'implique généralement pas activement sa victime dans son procès, comme on le voit dans le sadomasochisme. Elle n'a besoin d'elle que comme support de la décharge agressive. Ainsi, la cruauté peut sembler arbitraire, gratuite, perpétrée pour rien. Dans le *Dictionnaire de la violence*, Michel Erman écrit que, « de prime abord¹²⁷ », la cruauté est « sans pourquoi¹²⁸ », donc perpétrée pour elle-même, et qu'elle « allègue qu'il n'y a pas de bien ni de mal en soi, mais qu'il existe des situations dans lesquelles des individus éprouvent la liberté de commettre ou non des actes effroyables aux dépens d'autrui.¹²⁹ » Ces remarques évoquent, d'une part, la possibilité de former le désir d'atteindre l'autre, de le faire souffrir, sans que la conscience du mal qui sera fait ne prenne le pas sur le profit de plaisir imaginé dans l'acte. D'autre part, l'« aspect implacable¹³⁰ » de la cruauté, comme l'observe encore Michel Erman, dans *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, inflige parfois des souffrances nullement méritées. Mais par-delà ces

¹²⁵ Dominique Cupa, « La pulsion de cruauté », *Revue française de psychanalyse*, n° 66, vol. 4, 2002, p. 1078. Précisons que les cruautés infligées de manière involontaire ou la cruauté d'une chose, d'une situation ou de la vie en général ne s'opposent pas à la pitié, contrairement à la cruauté comme acte conscient, désiré.

¹²⁶ Tel que le remarque Michel Wierviorka dans son article « La cruauté », *Le Coq-héron*, n° 174, vol. 3, 2003, p. 120, en s'inspirant des écrits de Primo Levi.

¹²⁷ Michel Erman, « Cruauté », Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, op. cit., p. 330.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 334.

¹³⁰ Michel Erman, *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 21.

dehors sans réponse autre qu'une violence qui n'a de fin qu'elle-même, on peut observer des motivations, des logiques aux cruautés perpétrées : vengeance, besoin d'éprouver son pouvoir, sa force, ses talents – en d'autres mots, sa supériorité sur autrui –, désir de valorisation, besoin d'humilier pour se redonner confiance. Toutefois, la cruauté n'est évidemment pas toujours consciente, volontaire. Les circonstances, les contingences peuvent construire une situation cruelle, sans que quiconque ne l'ait voulu, cruauté involontaire, conjoncturelle ou structurelle que l'on peut observer dans les premiers textes proustiens ou dans *Jean Santeuil*, de même que dans la *Recherche*, où la cruauté acquiert une richesse inédite. Mais la vie en elle-même peut également être cruelle, à travers ses « lois tristes », tel qu'on le verra dans l'étude de la cruauté de *Jean Santeuil*.

Le Robert attribue à la cruauté des traits de férocité, de méchanceté¹³¹, mais aussi de sadisme, dans la mesure où, selon notre interprétation, le sadisme est forcément cruel, mais la cruauté n'est pas nécessairement sadique. Ce dictionnaire ainsi que le *Littre*¹³² proposent comme première acception que la cruauté consiste en la « propension à faire souffrir¹³³ ». De même, le *Trésor de la langue française*¹³⁴ définit la cruauté comme « le penchant à se montrer cruel, à faire souffrir autrui », en illustrant ses acceptions d'extraits de la *Recherche* à deux occasions¹³⁵. Issue du latin *crudelitas*, de *crudelis*, « qui fait couler le sang¹³⁶ », la cruauté renvoie en tout premier lieu à une blessure infligée, volontairement ou non, à autrui. Toutefois, les caractères attribués à la cruauté (férocité, méchanceté, etc.) renvoient de manière prégnante à son caractère délibéré, volontaire. Dans son élaboration théorique de l'agressivité, Silvio Fanti, nomme « guerre infantile¹³⁷ » la période durant laquelle l'enfant va « aiguise[r] ses co-pulsions agressives et sexuelles au contact de la réalité extérieure¹³⁸ », passant notamment par le stade anal, durant lequel

¹³¹ Alain Rey (dir.), *Le Robert illustré 2014*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014, p. 478.

¹³² Le *Littre* en ligne définit la cruauté comme le « [p]enchant à infliger des souffrances et la mort », mais aussi, comme première acception : « exercer sa cruauté contre des innocents », évoquant les apparences de gratuité des actes cruels.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ Dans l'édition informatisée du dictionnaire.

¹³⁵ Pour étayer les acceptions « Caractère de celui/celle/ce qui est cruel » et « Caractère de ce qui est cruel, de ce qui s'accompagne d'effets très pénibles ».

¹³⁶ *Le Robert illustré 2014*, *op. cit.*, p. 478.

¹³⁷ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 192. Notons que l'enfant le fait après avoir été en « opposition » avec sa mère, dans les six premiers mois de sa vie environ : « Lorsque la guerre infantile l'oppose non plus seulement à sa mère mais à l'environnement, le nourrisson ne désarme pas. » (*idem*) À ce sujet, la micropsychanalyste et collaboratrice de Silvio Fanti Liliana Zonta nomme « période fusionnelle » les six premiers mois de la vie, caractérisés par une indifférenciation entre le nourrisson et sa mère, le premier croyant former un tout avec elle. Zonta qualifie de « défusionnelle » la période, allant du septième

la relation d'objet s'établit¹³⁹, marqué par une foule d'essais, d'expérimentations, en somme d'expériences impliquant son corps (évacuer et retenir ses excréments, par exemple), des objets, des animaux, sa famille, son entourage (son environnement en général), mais aussi ses pensées, dans un apprentissage empreint d'une agressivité d'emprise (exprimée par des tentatives de contrôler ses pensées, son corps, les êtres et les choses), comme l'explique la micropsychanalyste Liliana Zonta¹⁴⁰. La cruauté perpétrée par un adolescent ou un adulte est donc issue de cette éducation mettant en jeu le psychique et le biologique. Ainsi, la cruauté volontaire indique-t-elle une chosification délibérée de la victime, dans une agressivité d'emprise malveillante, du regard ironique à la remarque blessante jusqu'à la mutilation et au meurtre, dans la destructivité ou « la passion de détruire¹⁴¹ ». La cruauté involontaire, en tant qu'acte ou contexte, peut quant à elle blesser accidentellement son « objet » en omettant de lui accorder l'attention, l'empathie, le respect qu'il pourrait mériter ou réclamer.

L'extrait de *Du côté de chez Swann* mis en exergue de ce chapitre est emblématique de la conception proustienne de la cruauté, dans la mesure où la forme de cruauté dont il est question (faire du mal à une personne qui nous aime et que l'on aime, sa mère, par exemple) traverse les écrits proustiens, mais surtout parce qu'elle apparaît la plus destructrice et la plus répréhensible, en comparaison avec les cruautés des relations mondaines ou entre domestiques. Par ailleurs, cette catégorie cruelle est parfois apte, contrairement aux autres, à générer une culpabilité que le temps a fait naître chez l'agresseur. La cruauté proustienne lexicalisée exprime jusqu'à un certain point l'importance de cette figure agressive dans l'œuvre, mais elle est surtout représentée entre les lignes et de multiples manières. Ainsi, dans *Les Plaisirs et les jours*, l'adjectif « cruelles¹⁴² » qualifie les « minutes enflammées » passées par Baldassare Silvande avec une jeune fille qu'il a emmenée plus

mois à un an environ, « qui doit permettre à l'enfant de se dégager progressivement de sa dépendance totale à la mère, de son état de partie-tout et de s'orienter vers une autonomie psychique et corporelle » (Liliana Zonta, « Agressivité-sexualité », Pierre Codoni (dir.), *Micropsychanalyse*, op. cit., p. 242).

¹³⁹ Tel que l'écrit Silvio Fanti dans le *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, op. cit., p. 219-220 : « la relation d'objet qu'établit le stade anal 1) fait passer l'enfant de la phase préobjectale (état fusionnel avec la mère) à la phase objectale (où des projections-identifications débordent sur des objets externes indépendants) ».

¹⁴⁰ « Les désirs agressifs liés à la pulsion d'emprise présentent donc un large éventail allant du simple contrôle physiologique à la possessivité violente et destructrice qui atteindra son apogée avec Œdipe » (*Micropsychanalyse*, op. cit., p. 246).

¹⁴¹ Eric Fromm, *La Passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Robert Laffont, 1975 [1973].

¹⁴² Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 [1919], p. 16. Dorénavant, toute référence à cette œuvre sera désignée par « PJ » dans le corps du texte, suivi de la page, entre parenthèses.

loin sur le chemin des sens, chose pourtant mutuellement consentie. De même, « si cruellement » (PJ : 27) désigne la manière dont Baldassare a déçu l'attente de sa mère et de sa sœur qu'il devienne musicien. Dans *Jean Santeuil*, le narrateur remarque que Jean « parfois [...] avait eu la cruauté de rendre triste » (JS : 223) sa mère, évoquant sa figure en la « caressant par la pensée » (JS : 223). Dans la partie « Le scandale Marie », le narrateur affirme que « [m]ême si ta conduite sévère a été inspirée par une sincère horreur du vice, elle a dû paraître cruelle à un des tiens¹⁴³ ». Ou encore, dans « Fragments divers », le narrateur décrit un prestidigitateur qu'un inconnu, désigné comme un ami de rencontre de Jean¹⁴⁴, fait souffrir en serrant beaucoup trop fort, jusqu'au sang, les liens que le premier a demandé d'attacher à ses poignets, pour son numéro, avant de décrire la réaction du héros : « Jean suivait des yeux cette scène le cœur battant, n'osant désavouer son ami, craignant pourtant que le prestidigitateur ne lui crût la même cruauté¹⁴⁵ ». Dans la *Recherche*, la grand-mère du héros « ne connaissait pas cruauté pareille à celle d'arracher une désespérée à la mort qu'elle a voulu et de la rendre à son martyr. » (RTP : 1004) En parlant de Swann amoureux d'Odette, le narrateur observe que les aveux de l'amante sur son passé sexuel à son amant jaloux incarnent une « cruauté spécifique » (RTP : 291). D'autre part, pour le narrateur, aller « au bout de la cruauté » (RTP : 135) consiste à « ravi[r] à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité » (RTP : 135). Ces occurrences lexicales de la cruauté désignent ainsi cette forme d'agressivité par la souffrance infligée à ceux qu'on aime. Cela, de manière involontaire, ou encore dans l'indifférence de la lâcheté, de l'inaction, de la méchanceté.

Dans ce premier chapitre, nous allons relever, décrire et analyser les cruautés à l'œuvre dans *Les Plaisirs et les jours*, puis dans *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu*. Nous décrirons les principaux axes d'évolution de ce thème proustien au fil des œuvres, en saisissant sa singularité. Nos lectures nous ont amenée à opter pour une analyse mettant le plus souvent un ou deux personnages au premier plan, qui se révèlent des agents de cruauté, que ce soit par accident, par ambition, par volonté de pouvoir, par narcissisme, par égoïsme ou appât du gain, par omission ou lâcheté, ou encore, à cause d'un code mondain, ordre « naturel » et « monde » cruel. Nous allons

¹⁴³ *Ibid.*, p. 595.

¹⁴⁴ Notons que cet ami de rencontre de Jean est attentionné envers Jean juste avant que n'entre en scène le prestidigitateur, que va faire souffrir l'ami de Jean cruellement, mais plus précisément, de manière sadique : « [l]'inconnu et Jean retirèrent leurs manteaux que le garçon emporta pour les faire sécher, l'inconnu ayant particulièrement recommandé qu'on fit bien sécher celui de Jean » (*Ibid.*, p. 882). Cette succession de bonté et de méchanceté évoque la plupart des personnages de la *Recherche*, bons et méchants, ni bons ni méchants.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 883.

circonscire le territoire particulier de la cruauté proustienne, en étant attentive aux motifs qui la construisent, la singularisent, et aux autres thèmes qui peuvent s’y lier. En effet, le thème proustien de la cruauté s’agrège à plusieurs thèmes annexes (ambition, égoïsme, profanation des mères, culpabilité), s’observe dans certaines situations ou structures itératives (relations filiales ou amoureuses, conversations mondaines), et présente quelques caractéristiques typiques (aspects involontaires, narcissiques et/ou égoïstes). Ainsi, la cruauté proustienne nous apparaît intrinsèquement polymorphe, faite de gestes, de paroles, de situations, de contextes, de contiguïtés ou de « l’enchaînement des circonstances¹⁴⁶ », mais aussi de certaines images, usuelles ou originales. De même, les répétitions de mots, ou encore les silences, participent du terrain cruel proustien. Dans son article « Logique biscornues et sociologies impromptues », Jacques Dubois remarque que « Proust cultive une sensibilité morbide à tout ce qui dans le comportement humain est défaillance ou manquement.¹⁴⁷ » Ce chapitre mettra cette préoccupation en relief à travers l’idée d’une pensée du conflit et de l’ambivalence.

1.1 Plaisirs, culpabilités et profanations : cruautés des premiers textes proustiens

Les textes du recueil *Les Plaisirs et les jours* proposent une représentation du thème de la cruauté sensiblement différente des écrits ultérieurs tels le roman inachevé *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu*. La cruauté y est peu figurée, mise en scène et, finalement, peu travaillée par l’écriture. Ainsi, dans « La Mort de Baldassare Silvande », on retrouve une cruauté plus

¹⁴⁶ « Du reste, on voyait que M. de Charlus avait vieilli à des signes tout différents, comme l’extension extraordinaire qu’avaient prise dans sa conversation certaines expressions qui avaient proliféré et revenaient maintenant à tout moment (par exemple : "l’enchaînement des circonstances") et auxquelles la parole du baron s’appuyait de phrase en phrase comme à un tuteur nécessaire. » (RTP : 1763)

¹⁴⁷ Jacques Dubois, « Logiques biscornues et sociologies impromptues », Mariolina Bertini et Antoine Compagnon (dir.), *Cahiers de littérature française*, n° IX-X, *Morales de Proust*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 51.

nommée qu'explicitée, davantage dite que dépliée ou « jouée », comme le lecteur de la *Recherche* aura presque l'habitude d'en rencontrer les représentations.

Cette cruauté, dans « La Mort de Baldassare Silvande », n'est pas non plus exercée – à une exception près –, elle est plutôt ressentie, subie. C'est en effet le caractère cruel de diverses situations, liées aux « intermittences » de sa santé ou à ses sentiments amoureux, qui est représenté dans ce texte. Par exemple, l'adjectif « cruel » est plusieurs fois convoqué pour décrire une situation de déshonneur ou de détournement involontaire, quand le vicomte Baldassare Silvande embrasse et caresse une jeune fille lors d'une visite dans le château de ses voisins, et qu'il va trop loin :

Les caresses de Baldassare cependant étaient devenues plus hardies ; à un moment il la regarda ; il fut frappé de sa pâleur, du désespoir infini qu'exprimait son front mort, ses yeux navrés et las qui pleuraient, en regards plus tristes que des larmes, comme la torture endurée après une mise en croix ou la perte irrémédiable d'un être adoré (PJ : 15).

La jeune fille est victime de l'ardeur cruelle de son compagnon, et la teinte religieuse ou sacrée de l'allégorie (« mise en croix », « perte d'un être adoré ») suggère la corruption, la profanation de la vertu, de la pureté de cette jeune fille qui, pourtant, pendant que « ses yeux suppliants [...] demandaient grâce » (PJ : 15), « d'un mouvement inconscient et convulsif, redemandait des baisers » (PJ : 15). Cette imagerie évoque une blessure à la pureté, une souillure, mais plus encore, un outrage au bien et un gauchissement moral de cette jeune fille, opéré par la force, bien que ce ne soit pas l'intention de Baldassare. En effet, le réseau d'images entourant la jeune fille caressée par le vicomte lie son détournement involontaire non seulement à la profanation du pur, du bien, mais aussi à une cruauté irréparable (« front mort ») et sidérante (« désespoir infini », « regards plus tristes que les larmes »), impitoyable, « aveugle » (« yeux navrés et las »), et qui imprime un traumatisme non seulement indélébile mais de surcroît apte à modifier, en forçant sans le savoir ses résistances, ses désirs (« mouvement inconscient et convulsif ») et en dénaturant sa vertu. Grand thème proustien, la profanation est représentée dans de nombreuses relations (Jean Santeuil et sa mère, Morel et Charlus, Gilberte et Swann, le héros et sa grand-mère, Mlle Vinteuil et son père) à travers les textes proustiens ultérieurs, comme on le verra, presque exclusivement dans l'outrage à l'amour maternel (ou d'une figure maternelle), et presque jamais (Mlle Vinteuil et son amie sont l'exception) suscitée par la cruauté d'un désir physique destructeur, impur, indigne, qui souille l'autre et soi-même. Ajoutons que se greffe à cette cruauté profanatrice le motif du sacrifice,

qui traverse l'imagerie descriptive de la jeune fille (son front, ses yeux, ses regards), qui « périt », impuissante, innocente et ignorante, mais désirante, sous les assauts du désir du vicomte. Baldassare Silvande commet en effet un meurtre symbolique, en tuant chez la jeune fille l'espoir de demeurer dans le bien, car en plus de souiller sa vertu, il l'amène à désirer le « mal ». Nous retrouvons cette association du désir physique et de la profanation dans « La Confession d'une jeune fille », que nous aborderons plus loin.

Le terme cruauté apparaît tout de suite après cette scène de forçage involontaire de la vertu pour peindre le conflit entre les désirs et la morale de l'époque, chez Baldassare Silvande, ainsi qu'entre le passionnel émoi des premiers actes sexuels et la préservation de sa vertu, chez la jeune fille :

Repris tous deux par le plaisir qui flottait autour d'eux dans le parfum de leurs baisers et le souvenir de leurs caresses, ils se jetèrent l'un sur l'autre en fermant désormais les yeux, ces yeux cruels qui leur montraient la détresse de leur âme, ils ne voulaient pas la voir et lui surtout fermait les yeux de toutes ses forces comme un bourreau pris de remords et qui sent que son bras tremblerait au moment de frapper sa victime, si au lieu de l'imaginer encore excitante pour sa rage et le forçant à l'assouvir, il pouvait la regarder en face et ressentir un moment sa douleur. (PJ : 16).

L'acte charnel est assimilé à un crime que l'on ne supporte pas de voir, mais que l'on ne peut s'empêcher de commettre, tant et si bien que l'on se donne les moyens (fermer les yeux) de sa consommation. La honte de Baldassare de perpétrer cet acte sur la jeune fille dont il croit détourner la vertu fait place à la culpabilité, celle de prendre la pleine mesure de la faute commise¹⁴⁸. La culpabilité et la honte s'unissent alors dans « le désir d'annuler ou de réparer ce mal¹⁴⁹ ». Ainsi, un peu plus loin, la jeune fille endormie apparaît comme « la douce victime » (PJ : 16) que le vicomte craint de réveiller et, ce faisant, de « livrer cruellement aux remords et au désespoir » (PJ : 16).

¹⁴⁸ Dans l'article « La honte, la culpabilité et le drame œdipien : considérations développementales à propos de la moralité et de la référence aux autres », Robert N. Emde et David Oppenheim, *Devenir*, n° 4, vol. 14, 2002, p. 335-362, on distingue la honte de la culpabilité à travers la source de la douleur morale ressentie : « Avec le sentiment de culpabilité, l'autocritique est ressentie comme provenant d'une voix interne. La honte, comme la culpabilité, implique aussi une douleur morale et le désir de lutter contre elle. Mais avec la honte, l'expérience est différente: le désir est d'être hors de la vue, d'éviter le regard de l'autre, et d'éviter de voir le regard critique de l'autre. La honte implique un sentiment d'être petit et sans pouvoir. Avec le sentiment de honte, la critique interne n'est pas vocale, mais fonctionne plutôt à travers une image visuelle de l'autre. » (p. 337)

¹⁴⁹ Léon Grinberg, « culpabilité (sentiment de -) », Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, op. cit., p. 409. L'auteur s'inspire des propos de Melanie Klein (1945).

Le crime est celui de corrompre l'innocence, de violenter la pureté de l'âme sous le joug du désir (la « détresse de leur âme »), mais sans vouloir opérer cette destruction. La cruauté réside dans la situation et se révèle donc extérieure à ses protagonistes, car non agie volontairement. Cette cruauté va d'ailleurs marquer de son sceau ces minutes de plaisir charnel dans le souvenir du vicomte et de la jeune fille : « il ne garda comme elle qu'un souvenir doux et un peu froid de ces minutes enflammées et cruelles » (PJ : 16).

On observe une autre cruauté circonstancielle dans « La Mort de Baldassare Silvande » qui apparaît lorsque le vicomte, à qui on donnait trois ans à vivre, a pris du mieux et se croit guéri, puis voit revenir « les symptômes de la paralysie générale » (PJ : 21) et perd goût à toute chose de la vie : « Sa belle-sœur, qu'il aimait tendrement, mettait seule un peu de douceur dans sa fin en venant plusieurs fois par jour avec Alexis. » (PJ : 21) La cruauté émerge d'une situation semblable à celle évoquée plus tôt, car la victime qui ressent, subit en premier une cruauté de faits, est là aussi une femme qui n'a rien à se reprocher, de surcroît très appréciée de Baldassare Silvande, comme nous le verrons, et parce que le vicomte joue encore, et à nouveau involontairement, indirectement, le rôle de celui qui fait du mal. La belle-sœur vient d'avoir un accident de cheval, et le vicomte s'en prend au cocher :

Ses dents s'étaient serrées, ses yeux luisaient, débordant de l'orbite, et, dans un accès de colère terrible, il invectiva longtemps le cocher ; mais il semblait que les éclats de sa violence essayaient de dissimuler un appel douloureux qui, dans leurs intervalles, se laissait doucement entendre. On eut dit qu'un malade se plaignait à côté du vicomte furieux. Bientôt cette plainte, faible d'abord, étouffa les cris de sa colère, et il tomba en sanglotant sur une chaise. (PJ : 21)

À la cruauté de cette situation se trouve lié encore une fois le sentiment de culpabilité, éprouvé à nouveau par Baldassare Silvande, et toujours à l'égard d'un être bon, pur, irréprochable. La cruauté situationnelle dont Baldassare est responsable malgré lui revêt à nouveau ici un caractère destructeur, dont le vicomte prend conscience non dans un instant qui dévoile tout, mais fait peu à peu son chemin, à mesure que les plaintes gagnent en force, contrainte qu'est la blessée de combattre les cris de son beau-frère pour que l'on vienne à son chevet. La culpabilité du vicomte ne s'abat pas sur lui, mais est déjà perceptible, ce dernier étant accusé d'étouffer « un appel douloureux » par « les éclats de sa violence ». Ajoutons que l'on retrouve la même semi-passivité douce, dans la scène charnelle entre Baldassare et la jeune fille et celle de la belle-sœur souffrante,

car les deux victimes de la cruauté du vicomte sont plutôt discrètes dans leur manifestation de la souffrance (« regards plus tristes que des larmes » pour la jeune fille et « un appel douloureux qui [...] se laissait doucement entendre », pour la belle-sœur du vicomte), comme si elles n'osaient pas même reprocher frontalement à leur ami, leur frère, de leur faire tant de mal. Toutefois, on remarque chez la belle-sœur, à travers le crescendo de ses cris, le refus de demeurer dans la semi-passivité, en terrassant les cris de son frère « furieux » (PJ : 21).

Ce combat entre les cris de souffrance et de colère laisse voir la possibilité d'une contamination de l'agressivité du vicomte vers sa belle-sœur, tout comme on a relevé une contamination du désir charnel de Baldassare vers la jeune fille caressée. Mais c'est peut-être surtout, une fois de plus, la profanation qui se dégage de cette scène où le mal est asséné, toujours sans le vouloir, par le vicomte, non seulement à un être estimé et estimable, mais à « sa belle-sœur qui, depuis la mort de sa mère, était l'être qu'il aimait le plus au monde » (PJ : 12), qui oblige cette dernière à une violence, celle de ses cris de souffrance, pour mettre fin à la cruauté. Ajoutons qu'à la cruauté de la situation se superpose une ironie elle aussi cruelle : c'est précisément parce que Baldassare tient tant à sa belle-sœur qu'il est transfiguré par la colère (« Ses dents s'étaient serrées, ses yeux luisaient, débordant de l'orbite »), et qu'il augmente la souffrance de cette dernière, bien malgré lui, en couvrant ses plaintes qu'elle doit renouveler jusqu'aux cris.

1.1.1 Injustices et lois tristes : cruautés de *Jean Santeuil*

La publication posthume du roman inachevé *Jean Santeuil*, à travers l'ordonnement des esquisses par thèmes ou sujets (« Illiers », « Les Réveillon », « Figures mondaines », « De l'amour », etc.) ne peut évidemment offrir le riche entrecroisement des personnages, des discours, des réflexions et préoccupations dévorantes de la *Recherche*, mais permet sans aucun doute d'apprécier certains développements sur la nature, la création artistique, l'amour et le mal. La part

maligne des hommes s'observe le plus souvent à travers des injustices diverses, perpétrées au sein d'un milieu de travail (Ernestine avec ses collègues), d'un couple (M. et Mme Lepic), d'une famille (Jean Santeuil et ses parents) ou d'une société (procès de Zola). Mais par-delà la cruauté des hommes, on observe une cruauté de la vie, qui apparaît inévitable, car intrinsèque, structurelle, et se ressent dans les fragments proustiens à travers des noyaux mélancoliques, que l'on peut nommer, en reprenant une expression du narrateur : « loi[s] triste[s] » (JS : 529).

Le plus souvent involontaire dans *Les Plaisirs et les jours*, la cruauté évolue donc, dans l'œuvre proustienne, vers le délibéré et la malveillance, mais aussi vers l'approfondissement d'une réflexion sur le mal que l'on inflige sans le vouloir à ceux qu'on aime – en étant étreint ou assailli par la culpabilité –, et les souffrances que l'on subit de ceux qui, souvent, ne savent pas ce qu'ils font. Les cruautés de *Jean Santeuil* sont les germes des formes matures, évoluées et diverses de ce thème proustien dans la *Recherche* : des représentations qui découvrent et interrogent la malveillance humaine, souvent cachée, travestie, ou protégée par l'indifférence des autres. Puis, d'autres figurations cruelles qui se présentent comme une part du fardeau d'être humain, d'aimer, de vivre. Les cruautés de ce roman de jeunesse sont en grande partie perpétrées ou subies par amour et par amour-propre, à travers la relation d'amour-haine de Jean à ses parents, et celle de jalousie-amour-haine avec ses amours, où le jeune homme déploie un arsenal de possession et d'emprise sur l'être aimé, celui du jaloux sans autre remède que la fin de l'amour. Ces éléments seront abordés dans notre chapitre sur les cycles agressifs de jalousie-amour-haine proustiens, car ils engendrent, nourrissent, pilotent et répètent la cruauté. Ainsi allons-nous seulement nous concentrer, dans cette partie, sur les cruautés de *Jean Santeuil* liées aux injustices perpétrées par Ernestine. Quant aux lois tristes qui se dégagent principalement, selon Jean, de la souffrance involontaire causée aux êtres que l'on aime et qui nous aiment le plus, et de leur perte, il en sera davantage question dans le dernier chapitre également.

Le lecteur de *Jean Santeuil* retrouvera aisément en Ernestine des traits de Françoise de la *Recherche*. Notre objectif ne sera pas d'observer ces points de ressemblance entre les deux personnages, à travers leurs attributions, leurs qualités, leur personnalité, etc., mais bien d'apprécier la cruauté qui se dégage des actes Ernestine, pour ensuite, un peu plus loin dans ce chapitre, étudier celle de Françoise, dont on pourra relever les répétitions, les effets d'écho, les correspondances entre les manifestations agressives des deux œuvres, à travers les personnages de gouvernante. Une

cruauté qui semble bien, pour les deux personnages, se développer librement, grâce à la complicité des autres, celle d'une cruauté par égoïsme, et par indifférence.

La variété et la fréquence des cruautés perpétrées par Ernestine sur les filles de cuisine peuvent donner l'impression que la première prend un plaisir sadique à accabler ces dernières de violences diverses. Toutefois, rien dans le texte proustien ne représente ce plaisir dans l'agressivité par l'instauration d'une relation de domination, où la souffrance de la victime serait l'aliment de l'agresseur et sa motivation première. Malgré leur gravité, les cruautés d'Ernestine se révèlent strictement utilitaires, stratégiques :

[S]oigneuse et souriante dans la salle à manger avec les maîtres, Ernestine dans la cuisine et dans l'office faisait pleurer la fille de cuisine, la frappant à tout propos de son ironie, de son mépris, de ses injures, de ses calomnies, jetant du poivre dans sa boisson ou des saletés dans son déjeuner ; si par hasard elle avait été chercher du lait frais pour Jean, y substituant du lait tourné la forçant par les menaces à faire des fautes dont elle lui faisait ensuite essayer devant sa maîtresse les reproches, sans que la malheureuse terrorisée osât rien révéler. Bientôt, au risque de ne plus trouver de place, l'une après l'autre elles partaient, sans rien dire, craignant les vengeances d'Ernestine. La plus courageuse, la plus besogneuse persévéra un an. D'autres partaient avant la fin du premier mois. Ainsi Ernestine ne craignait pas de voir un autre pouvoir s'élever peu à peu à côté du sien. (JS : 282)

Toutes ces violences sans pitié d'Ernestine paraissent s'unir, à travers leur polymorphisme et leur constance, pour mener une bataille en deux temps : fragiliser grandement les filles de cuisine successives par des violences verbales (ironie, mépris, injures, calomnies) et des « coups pendus » (« pollution » de leur nourriture et sabotage de leurs tâches), puis obtenir la démission de ces domestiques, les unes après les autres, au bout de cette cruelle entreprise d'usure. Les cruautés ne cessent d'ailleurs, tel que le narrateur le suggère, pas avant la « reddition » des filles de cuisine, qu'elles demeurent en poste quelques semaines ou une année. On remarque, d'autre part, parmi les stratégies cruelles d'Ernestine, l'invention de griefs sur les filles de cuisine, afin de pouvoir les accabler « légitimement » : les menaces pour forcer ces domestiques à fauter, le lait tourné, mais aussi les calomnies, à même de ternir la réputation de ces filles de cuisine, et ainsi mieux les tyranniser, en les isolant des autres, de leur éventuel appui, de leur potentielle empathie. De même, le fait que « tous les rapports avec les maîtres étaient jalousement gardés par Ernestine » (JS : 281) participe de cette entreprise active, attentive et constante de contrôle par l'isolement des filles de cuisine, corrélative à leur fragilisation. Ajoutons que ces paroles et ces gestes cruels d'Ernestine, répétés sur chaque nouvelle domestique, sont tous empreints par la destructivité : l'agressivité

verbale se décharge d'une part de manière analogue à des coups (« la frappant à tout propos »), mais aussi (par l'emploi de l'acception « frapper de... »), chocs aptes à imprimer des traumatismes, à marquer leur victime ; d'autre part, en réduisant à néant le travail fait aux cuisines (en rendant la nourriture immangeable) pour les maîtres, mais aussi pour les filles de cuisine (leur repas). Cette cruauté de plus tend à les affaiblir, à leur ôter presque le droit de s'alimenter, de reprendre des forces. De surcroît, Ernestine prévoit quelques « représentations » devant sa maîtresse Mme Sureau, où elle fait, devant cette assistance choisie, des reproches à Ernestine pour des fautes, rappelons-le, qu'elle a forcés les filles de cuisine à commettre, dans un « théâtre » où elle a distribué les rôles, réalisé la mise en scène, et pris le contrôle du « texte », au détriment de ces employées « terrorisée[s] » (JS : 282).

Ces stratégies cruelles contribuent à ce qu'Ernestine conserve sa place de cheffe des domestiques ayant les pleins pouvoirs et toute liberté d'infliger diverses et multiples violences avilissantes, mais surtout asservissantes. Notons toutefois que la mise en scène, par Ernestine, des « fautes » des filles de cuisine, apporte assurément des gratifications narcissiques qui sont recherchées par la domestique cruelle, car la présence des « fautives » n'est nullement nécessaire à la dénonciation de leurs fautes, mais l'humiliation, la honte qu'elles ressentent forcément à cette mise en scène valorise, par contraste, Ernestine. Ajoutons que les filles de cuisine, terrorisées par Ernestine et craignant ses vengeances, sont muselées (« sans que la malheureuse terrorisée osât rien révéler ») lors des rapports d'Ernestine sur leurs « fautes ». Fragilisées, voire terrassées par toutes ces violences destructrices, elles se voient obligées de quitter la maison.

Le narrateur de *Jean Santeuil* observe d'autres cruautés, plus insidieuses, et peut-être plus inquiétantes encore. Le comportement cruel sériel d'Ernestine n'est pas inconnu des maîtres de maison ou des parents de Jean, même si cette dernière s'assure de contrôler les rapports des domestiques avec leurs supérieurs. Tous en sont conscients :

Les malheureuses filles avaient beau ne pas dire pourquoi elles partaient, Madame Sureau le savait bien. [...] Mais Mme Sureau trouvait que ce n'était pas payer trop cher les « immenses qualités » d'Ernestine. Et Mme Santeuil, tranquille sur le compte de sa belle-mère tant qu'elle avait auprès d'elle une personne si intelligente, d'un service si parfait, qui la soignait si bien, à laquelle elle était depuis si longtemps habituée, l'exhortait aussi à lui sacrifier plutôt toutes les cuisinières du village et à ne pas se séparer d'une fille « comme on n'en retrouverait pas une seconde ». (JS : 282-283)

Jean Santeuil est ainsi amené à prendre conscience que les cruautés dont sont victimes à répétition les filles de cuisine se révèlent une injustice qui ne mérite pas d'être réprimée ou réparée, à l'issue du calcul des intérêts de Mme Sureau et Mme Santeuil. Le père de Jean ne croit pas non plus que ces cruautés devraient être éradiquées ou punies. Cela, moins par égoïsme, par intérêt, comme chez Mme Sureau et Mme Santeuil, que par cruelle froideur au sort des filles de cuisine : « M. Santeuil, avec l'indifférence de son sexe pour les illusions et la sensibilité, avait répondu sans ménagements aux questions de son fils sur les rapports d'Ernestine et des filles de cuisine » (JS : 283). « Illusions » et « sensibilité » suggèrent que M. Santeuil n'accorde pas réellement crédit à ce que lui rapporte Jean de la cruauté d'Ernestine, et qu'il estime ses préoccupations exagérées, voire déplacées. Mais Jean lui-même se range à l'opinion de sa famille, possiblement sous son influence, mais plus sûrement en raison du calcul de ses intérêts propres, donc de son confort. Si à Paris « il ne put pas s'endormir » (JS : 283) après avoir entendu les réponses indifférentes et agacées de son père face à ses remarques sur Ernestine, « Jean à Sargeau se sentait invinciblement donner raison à la seule personne qui sût faire son lit comme il aimait à y être couché, tous les plats qu'il aimait, le café assez chaud et la crème au chocolat assez coulante. » (JS : 283)

En somme, ces cruautés d'Ernestine, observées, mais tolérées par Jean et son entourage, se révèlent banalisées par indifférence, mais plus encore par une préoccupation de confort qui prime sur la réparation des injustices avec la fin des violences répétées dans leur répression, leur prévention. Ainsi, on peut penser que ces cruautés rendues banales, bénignes, recevraient une autre réponse de Jean et de son entourage si Ernestine était une cuisinière sans qualités particulières, comme ce n'est pas la justice mais l'intérêt qui prévaut. Jean lui-même en vient à juger naturelles ces injustices chez Mme Sureau qui causent pourtant tant de souffrances à la ronde incessante des filles de cuisine, car même s'il prend toute la mesure du mal perpétré, celui-ci est constitué des cruautés « ordinaires », celles de la vie :

C'est ainsi que les moutons, les poulets et les bœufs dont nous supportons sans y penser l'agonie, parce qu'elle est nécessaire à nos régals, ne sont pas les seules victimes innocentes que nous laissons chaque jour sacrifier. Le bien-être, la coquetterie, la gourmandise, le luxe sont des souverains aimables dont les crimes innombrables, commis chaque jour depuis des siècles sans avoir été une seule fois punis, entretiennent la félicité et assurent l'empire. (JS : 283)

Ainsi, ces cruautés universelles et intemporelles sont les inconvénients et les garants de la perpétuation du confort et du prestige pour les gens qui détiennent le pouvoir, désirent le conserver et, en conséquence, refusent de faire des concessions en privilégiant des domestiques plus honnêtes, moins cruels, mais moins habiles. Dans *Jean Santeuil* et plus encore dans la *Recherche*, l'honnêteté, la modestie, le respect et la générosité ne sont jamais valorisés, utiles et puissants comme les victorieux opportunistes et les méchancetés triomphales, car le monde de Proust, aussi sophistiqué qu'il soit, obéit largement à la loi du plus fort.

1.2 Ambitions, persécutions, natures et cultures : cruautés d'À la recherche du temps perdu

Nous avons vu que les cruautés des *Plaisirs et les jours* se révèlent involontaires, presque malencontreuses et surtout malheureuses, dégagées de situations plutôt que des élans agressifs des personnages eux-mêmes. Dans *Jean Santeuil*, la représentation de la cruauté se complexifie et son expression s'enrichit de modalités cruelles comme de manières de les exprimer, à travers des personnages persécuteurs, agentifs, ou leurs complices passifs à qui profite cette agressivité. À *la recherche du temps perdu* étend le domaine de la cruauté en l'implantant chez de nombreux personnages proustiens. Si, comme le remarque le narrateur, on a chacun sa manière d'être trahi et de s'enrhumer¹⁵⁰, chaque personnage proustien a sa façon et ses motivations d'exprimer sa cruauté, de perpétrer cette violence : par ambition, par appât du gain, par égoïsme, par narcissisme, par oisiveté, par lâcheté, par éducation, voire par hérédité, sous l'emprise d'une sorte de fatalité. Cette dimension intéressée de la cruauté rejoint les propos de Willy Pasini, auteur de l'essai *La méchanceté*, dans le chapitre intitulé « Le goût de la méchanceté » : « Quelle que soit sa nature, le

¹⁵⁰ « [C]hacun a sa manière propre d'être trahi, comme il a sa manière de s'enrhumer. » (RTP : 1924)

mal n'est jamais gratuit.¹⁵¹ » On ne saurait toutefois ordonner ces figures proustiennes cruelles telles Morel, Gilberte, Oriane ou la fille de la Berma selon une gradation du mal¹⁵² commis inspirée des cercles de Dante, dans la mesure où les personnages proustiens sont marqués par une ambiguïté essentielle, conflictuelle, constitutive de l'identité de presque tous les êtres de papier et de paperoles proustiens. En effet, les exceptions – les « protections », pourrait-on dire –, ne touchent en fait que la mère et la grand-mère du héros. Ces ambivalences, ces paradoxes, formant ce que nous nommons le *polemos* proustien, sont faits de la coprésence de contraires, tel le goût de dominer par diverses malfaisances et les hautes qualités morales de Charlus, ou de retournements dans le contraire, comme la bassesse intéressée muée en grande probité de Morel, au fil du grand roman. La *Recherche* construit et dévoile peu à peu ces ambiguïtés, jusqu'à brouiller tous les repères acquis-jamais acquis sur les personnages, dans une technique à la Bouvard et Pécuchet, celle de « saper les bases¹⁵³ ». Cela, jusqu'à l'obligation, complexe et fascinante, d'une personnalité saisie par « grappes » ou ensembles. Mouvants et en interaction, ils dessinent bien plus une continuité, ou une dynamique, qu'une opposition entre bien et mal, nuancier polymorphe constitutif de la vision proustienne du personnage. Éminemment polémiques, duels, les personnages d'*À la recherche du temps perdu* sont l'objet de conflits permanents qui définissent et redessinent sans cesse ce qu'ils sont, toujours en devenir et en contradictions. Ce perpétuel bal des contraires nous apparaît si prégnant dans la *Recherche* qu'il nous a paru approprié d'attribuer un nom, *polemos*, à ce phénomène qui à la fois permet la recherche de la vérité et en rend compte, à travers le savoir, différé, « différant », jamais possédé, du narrateur proustien sur les êtres, sur l'existence et sur le monde.

¹⁵¹ Willy Pasini, *La méchanceté*, Paris, Payot, 2004 [1993], p. 154.

¹⁵² Quoique, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce chapitre, certaines cruautés, telles celles liées à la profanation des mères, auxquelles peuvent se lier l'égoïsme et l'appât du gain, semblent plus destructrices que les cruautés par ambition de la duchesse de Guermantes, par exemple.

¹⁵³ Nous reprenons ici l'expression de Philippe Chardin, dans « Amoralités proustiennes », Mariolina Bertini et Antoine Compagnon (dir.), *Cahiers de littérature française IX-X. Morales de Proust, op. cit.*, p. 28, où ce sont plutôt les effets comiques d'amoralité qui « "sapent les bases" par le rire ».

1.2.1 La fin justifie les moyens : la cruauté par ambition

La cruauté tous bénéfices : Morel

Charlie Morel apparaît comme l'un des personnages les plus mystérieux, étrange, « brouillé », voire « sans dessus dessous¹⁵⁴ » de la *Recherche*. Proustien par l'ambiguïté, par l'ambivalence, par le *polemos* construisant sa nature conflictuelle, et comparé par le narrateur à « un papier sur lequel on a fait tant de plis dans tous les sens qu'il est impossible de s'y retrouver » (RTP : 1533), le jeune musicien représente avec force le caractère infini et inconnaissable des êtres dans la *Recherche*. Homme pour ceux qui aiment les hommes (Charlus), les a aimés (le duc de Guermantes) ou les aimera (Saint-Loup), Morel est femme pour celles qui aiment les femmes (Léa). Il est virtuose sans être artiste, bête, mais rusé, cruel, calomniateur, profanateur, vil, intéressé, puis moral et digne. Mais là où Morel déconcerte moins, c'est paradoxalement dans son exercice de la cruauté. La plupart du temps motivée, mesurée, calculée, la cruauté de Morel peut en effet être circonscrite par des motivations simples, à commencer par le désir d'être connu, estimé comme musicien diplômé, qui à la fois se résume et culmine dans l'ambition « d'arriver » dans le « monde ». Toutefois, Morel ne sait pas toujours « jouer » de la cruauté sans fausse note. Une part difficilement domesticable, nerveuse, malade, n'arrive pas à être mise au service de son ambition, de son avidité, de sa cupidité et de son absence de scrupules. Ajoutons-y une cruauté par lettres et textes, destructrice et avilissante, dirigée contre Charlus, comme s'il fallait salir le bien, se révolter contre l'amour, la bonté, et le terrain cruel de Charlie Morel gagne en complexité.

L'une des formes de la cruauté observée chez Morel est liée au thème de l'ambition, motivation première des agressions du violoniste. Le jeune homme pose des gestes humiliants ou excitant la jalousie, la frustration, la rage, adopte une attitude sèche ou impolie, ou encore, lance des remarques blessantes, le tout dirigé contre Charlus, moyen de ses ambitions et « cadet de ses soucis » (RTP : 1514). Cette cruauté utilitaire pourrait se comparer à un tournevis et ses divers

¹⁵⁴ Selon l'expression de Sophie Duval, dans *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004, p. 373 : « À partir d'un certain degré de complexité, les effets d'émiettement et de brouillage interdisent radicalement toute analyse en faisceaux de signes. C'est ainsi que le personnage de Morel se dérobe à toute organisation. »

embouts adaptés aux vis variées qu'il enfonce : le but d'atteindre la cible en la perçant, en atteignant sa chair, est invariable, mais les vis diffèrent en fonction de leur usage, c'est-à-dire des desseins de qui le manie. « Ouvrier » peu qualifié – « [i]l connaissait tout imparfaitement » (RTP : 1725), remarque le narrateur –, Morel semble essayer diverses « vis » sur Charlus, afin, en bout de ligne et petit à petit, de réaliser son « ouvrage » : briller dans le « monde », grâce au pouvoir du baron.

L'une d'elles, motivée par le désir d'exercer/apprécier son pouvoir sur autrui, vise à humilier le baron devant public pour aviver l'attachement de ce dernier envers Morel, son dévouement et tous les bénéfices qui s'y rattachent, en faisant gronder la menace de l'abandonner. Morel mime cette menace par des gestes anodins, qui rappellent que la cruauté, et plus généralement toute méchanceté, se révèle « ambiguë, par nature¹⁵⁵ » et « relative¹⁵⁶ ». En d'autres mots, son appréciation est indissociable du contexte où elle éclate, surgit, ou s'installe peu à peu, telles des aiguilles d'acupuncture :

J'ai vu M. de Charlus entrant dans un wagon où Charlie était avec des militaires de ses amis, accueilli par des haussements d'épaules du musicien, accompagnés d'un clignement d'yeux à ses camarades. Ou bien il faisait semblant de dormir comme quelqu'un que cette arrivée excède d'ennui. Ou il se mettait à tousser, les autres riaient, affectaient pour se moquer le parler mièvre des hommes pareils à M. de Charlus, attiraient dans un coin Charlie qui finissait par revenir, comme forcé, auprès de M. de Charlus dont le cœur était percé par tous ces traits. (RTP : 1553)

Chaque fois, la cruauté du jeune homme « perce » Charlus de gestes impolis sans être grossiers, empreints de mépris et de malveillance, mais sans violence. Cette cruauté semble surtout agir comme une torture par micro-incisions à l'arme aussi « blanche » que les gestes, par itération et accumulation. Le narrateur proustien esquisse un sommaire des rencontres en train de Charlus et Morel, entouré de ses amis, où gestes et mimiques, à travers leur répétition et leur diversité, humilient, méprisent le baron, l'excluent du groupe, en somme, travaillent, entament ce noble épris du jeune homme. Cette gestuelle cruelle apparaît plutôt comme une série d'agressions strictes vers un objet méprisé, le baron réifié, lieu ludique (les amis du jeune homme et lui-même s'amuse de ces agressions) de décharge d'agressivité, et non telle une relation, instaurée et forcée par les attaques, où la souffrance de l'autre, dont se nourrit l'agresseur, constitue son but ultime. En effet,

¹⁵⁵ Willy Pasini, *La méchanceté*, op. cit., p. 221.

¹⁵⁶ *Idem*.

ces offensives peuvent se résumer à de strictes agressions distrayantes et valorisantes, par l'impression de pouvoir de Morel sur Charlus qui s'en dégage. Morel se révèle d'ailleurs « forcé », à la suite des attaques, à retrouver le baron, et ainsi revenir au même point, hormis la souffrance du noble, dans une relation où le violoniste n'est ni le maître ni l'esclave, mais un peu des deux. Le musicien ne devient pas seulement cruel en présence de ses amis militaires. Si tel était le cas, on pourrait former l'hypothèse que Morel éprouve un malaise à se montrer lié avec le baron, qu'il importe de masquer par le rejet, le mépris, car une telle relation susciterait des questions quant à sa potentielle nature homosexuelle, mais aussi potentiellement vénale, vu l'âge et le statut social du noble. En effet, le violoniste agresse Charlus chez les Verdurin également, et c'est dans ce contexte que s'esquissent plus précisément ses motivations.

Le milieu n'agit pas comme déclencheur de la cruauté, c'est plutôt tous les milieux publics qui sont à Morel des scènes pour acter son utilitaire cruauté, et récolter le profit des blessures infligées, du « sang » versé. Instrumentalisée, « orientée profit » d'une manière plus concrète que celle observée dans les agressions du train, la cruauté de Morel se lie de manière forte, voire intrinsèque, au thème de l'ambition. Une nouvelle fois itérative, sérielle et dédiée à blesser moralement, la gestuelle cruelle se fait toutefois plus subtile et, même si elle apparaît plus défensive qu'offensive, s'exprime encore dans l'éprouvé d'une puissance, d'une emprise froide, calculée – et potentiellement monnayable – du cœur et des sens. Nietzsche ne disait-il pas que « le cruel jouit de la plus haute joie secrète (kitzel), du sentiment de puissance (machtgefühl)¹⁵⁷ » ?

Certes quand Charlie (Morel) était parti, M. de Charlus ne tarissait pas d'éloges sur lui, répétant, ce dont il était flatté, que le violoniste était si bon pour lui. Mais il était pourtant visible que souvent Charlie, même devant tous les fidèles, avait l'air irrité au lieu de paraître toujours heureux et soumis comme eût souhaité le baron. Cette irritation alla même plus tard, par suite de la faiblesse qui poussait M. de Charlus à pardonner ses inconvenances d'attitude à Morel, jusqu'au point que le violoniste ne cherchait pas à cacher, ou même l'affectait. (RTP : 1552-1553)

Morel a tout bénéfice à réitérer, voire à raffiner ses comportements cruels, car cela lui rapporte. En effet, les humiliations infligées à Charlus, aussi passives qu'elles apparaissent à travers une attitude d'ingrate irritation, vulnérabilisent le baron, car l'affection de ce dernier est rejetée de plus en plus

¹⁵⁷ Friedrich Nietzsche, cité dans Paul-Laurent Assoun, *Freud et Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1980], p. 264.

fermement. Ainsi, Charlus « baissait la tête d'un air triste » (RTP : 1553) à « une réplique insolente » (RTP : 1553) du violoniste assénée « sur un ton dur » (RTP : 1553). Le narrateur précise alors l'attitude du baron en parlant de « la faculté de croire que rien n'a été remarqué de la froideur, de la dureté de leurs enfants qu'ont les pères idolâtres » (RTP : 1553). Nous reviendrons sur la dimension profanatrice de certaines cruautés de Morel quand nous aborderons les chroniques qu'écrivait le musicien pendant la guerre, qui persécutent et calomnient le baron avec une énergie renouvelée, et très certainement encore intéressée, ambitieuse.

Stratégique, le comportement cruel de Morel peut contribuer à l'affirmation, dans le monde, de son indépendance, de son désintéressement, de sa valeur de musicien qui n'a pas besoin d'un noble comme Charlus pour « arriver ». La cruauté du violoniste s'apparente ainsi à une manifestation de puissance, presque une propagande, au service de son avidité à briller comme artiste diplômé. En effet, il ne semble pas nuisible, dans le roman proustien, de choisir la méchanceté pour affirmer sa force, surtout auprès des gens du monde, reconnus pour leur « bassesse » (RTP : 1553), au sein d'un milieu où être intelligent peut signifier « avoir probablement assassiné père et mère » (RTP : 1086), comme le précise le narrateur en parlant des Courvoisier. C'est ainsi que nul obstacle ne vient s'opposer à la cruauté « tous bénéfiques » de Morel, autoroute du succès mondain. Les cruautés de Charlie piquent ou transpercent Charlus tant pour lui permettre d'apprécier son pouvoir sur lui que pour briller dans le monde.

Mais Morel, comme Odette – qui joue tous les « rôles » de sa vie de manière « médiocre¹⁵⁸ », est incapable d'un jeu cruel et payant sans faille, notamment parce qu'il est atteint d'une maladie nerveuse, la neurasthénie. Elle complique parfois ses manœuvres pour à la fois afficher son pouvoir sur le baron sans trop l'humilier ou le froisser, et ainsi risquer de perdre tout ce qu'il peut lui apporter. En d'autres mots, le terrain cruel de Morel se voit parfois infiltré par la maladie, qui vient troubler ses agressions en les rendant non plus mesurées, mais imprudentes et contre-productives. Ainsi, le thème proustien de la maladie nerveuse se glisse-t-il entre la cruauté et l'ambition, travaillant ces thèmes et enrichissant l'univers agressif du grand roman. La neurasthénie de Morel contribue, certes, à faire de lui un être « extraordinairement composite » (RTP : 1532). Elle ajoute une part d'involontaire, d'incontrôlable (ou de difficilement contrôlable)

¹⁵⁸ « D'ailleurs Odette trompait M. de Guermantes, et aussi le soignait, sans charme, sans grandeur. Elle était médiocre dans ce rôle comme dans tous les autres. » (RTP : 2380)

et d'imprévisible à son caractère déjà fortement changeant, à la fois multiforme et métamorphique, traits partagés par de nombreux personnages de la *Recherche*¹⁵⁹.

La maladie nerveuse du musicien l'oblige à tenter d'éviter les coups de sang, les colères trop vives, pour qu'il n'ait pas « les nerfs tout entrecroisés les uns dans les autres » (RTP : 1748). Mais si elle permet d'expliquer, voire d'excuser certaines insolences et extrémités langagières du musicien, et qu'elle dessert à l'occasion les projectiles cruels du violoniste – en provoquant « l'emballement » de leurs tirs¹⁶⁰ –, elle ne peut nullement endosser la responsabilité de sa cruauté morale dans son ensemble, car celle-ci est utilitaire, et non « sanguine » ou « intestinale ». C'est sans doute là que sa cruauté est la plus saisissante : dans la pleine conscience du mal qu'il cause, dans une avide ambition qui le pilote, mais qu'il écoute, conduit sans remords, et dans sa totale absence de scrupules. Qu'importe si Charlus – ou Saint-Loup, ou la fille de Jupien – se torturent d'amour pour lui, il s'élançait et fonçait vers son objectif « professionnel ». « Vendu » à son ambition, « commandité » par une vénalité de haute voltige – même s'il soutient qu'il n'a « jamais rien accepté de personne » (RTP : 1555) –, le violoniste accumule les ridicules et distribue les cruautés, car, pour lui, la fin justifie les moyens.

« Morel au cœur si fermé » (RTP 1553), mais au « visage ouvert » (RTP 1553) : ces expressions du narrateur concentrent l'attitude intéressée, calculatrice et surtout actée, artificielle de Morel. Nous en avons une illustration édifiante lors du faux duel machiné par Charlus pour passer la soirée avec le musicien, qui avait décidé de lui fausser compagnie sitôt descendu du train. Penchons-nous sur la réaction cruelle, offensante et méprisante de Morel lorsqu'il apprend que le baron a voulu lui transmettre un message en missionnant le héros :

Je vous apporte un mot de M. de Charlus. » À ces mots, toute sa gaieté disparut ; sa figure se contracta. « Comment ! il faut qu'il vienne me relancer jusqu'ici ! Alors je suis un esclave ! Mon vieux soyez gentil. Je n'ouvre pas la lettre. Vous lui direz que vous ne m'avez

¹⁵⁹ Parmi les personnages proustiens « métamorphiques », on trouve notamment Morel devenu moral, Mme Verdurin, nouvelle princesse de Guermantes, devenue avare, mais aussi Saint-Loup devenu homosexuel ou Bloch devenu modeste.

¹⁶⁰ « Parallèlement à cette bassesse de nature, il y avait une neurasthénie compliquée de mauvaise éducation, qui s'éveillait dans toute circonstance où il était en faute ou devenait à charge, faisant qu'au moment même où il aurait eu besoin de toute sa gentillesse, de toute sa douceur, de toute sa gaieté pour désarmer le baron, il devenait sombre, hargneux, cherchait à entamer des discussions où il savait qu'on n'était pas d'accord avec lui, soutenait son point de vue hostile avec une faiblesse de raisons et une violence tranchante qui augmentait cette faiblesse même. Car bien vite à court d'arguments, il en inventait quand même, dans lesquels il déployait toute l'étendue de son ignorance et de sa bêtise. » (RTP : 1554-1555)

pas trouvé. – Ne feriez-vous pas mieux d’ouvrir ? je (*sic*) me figure qu’il y a quelque chose de grave. – Cent fois non, vous ne connaissez pas les mensonges, les ruses infernales de ce vieux forban. C’est un truc pour que j’aie le voir. Eh bien ! je n’irai pas, je veux la paix ce soir. – Mais est-ce qu’il n’y a pas un duel demain ? demandai-je à Morel, que je supposais aussi au courant. – Un duel, me dit-il d’un air stupéfait. Je ne sais pas un mot de ça. Après tout, je m’en fous, ce vieux dégoûtant peut bien se faire zigouiller si ça lui plaît. (RTP : 1556)

Derrière les paroles de Morel, lorsqu’il pointe les mensonges et suggère les manipulations du baron pour parvenir à le voir souvent, on distingue Charlus aimant d’un amour qui ne sait que contrôler, asservir et tenter de posséder par la surveillance et toutes les restrictions pensées par l’imagination hyperactive et « hypercraintive » d’un jaloux « puissance Proust ». Mais Morel ne fait-il pas montre de cruauté, par-delà son exaspération, en assénant des insultes méprisantes, révoltées et qui rejettent le baron (« vieux forban », « vieux dégoûtant »), une personne à qui il doit tant ? Ce qui nous paraît le plus éclairant sur la source de la cruauté du violoniste, faite d’ambition et de calculs, découle directement de la lettre de Charlus, et surtout de la « menace » du duel inventé par le baron :

Étant d’humeur ce soir-là à ne pouvoir se passer de Morel, il avait inventé qu’on lui avait rapporté que deux officiers du régiment avaient mal parlé de lui à propos du violoniste et qu’il allait leur envoyer des témoins. Morel avait vu le scandale, sa vie au régiment impossible, il était accouru. (RTP : 1557)

Ainsi, le baron, quoique parfois affaibli par les piques cruelles de son jeune protégé, sait « avoir barre » sur ce dernier, à travers une relation de pouvoir, mue par l’amour, du côté de Charlus, et par la cruciale préservation de sa réputation, essentielle à la poursuite de ses ambitions, du côté du musicien. Mais Charlus n’est pas le seul à manipuler par écrits interposés.

Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur situe à un peu avant et pendant la guerre la production, par Charlie Morel, de « petites chroniques » (RTP : 2186) qui font le régal du clan Verdurin. De ces textes se dégage une nouvelle forme d’expression de la cruauté chez le violoniste, surnoise, oblique, toujours perpétrée par ambition, mais à laquelle se lie le thème proustien de la profanation des mères, ou plutôt, des figures maternelles.

Dans ses chroniques, Morel y persécute le baron, sans le nommer, mais sans la moindre ambiguïté, en dénonçant son inversion et, depuis la guerre, son « germanisme » (RTP : 2185), dont il se révèle « un interprète inlassable et particulièrement cruel » (RTP : 2185). Ces publications et

sa tribune, le violoniste les doit assurément à Charlus¹⁶¹, mais c'est sans aucun scrupule que Morel accumule les textes humiliants (dénonciation, dérision et avilissement de son homosexualité) et calomniateurs (Charlus n'est pas Allemand, mais cela devient une insulte, ou du moins une tentative d'atteinte à la réputation que d'alléguer « sa prétendue nationalité germanique » (RTP : 2186)). Ainsi, c'est par des titres tels que « Les Méaventures d'une douairière en us, les vieux jours de la baronne » (RT : 2186), ou « Oncle d'Amérique et tante de Frankfort » (RTP : 2186) que Morel « poursui[t] le baron d'une haine » (RTP : 2186) que le narrateur estime coupable, car le violoniste connaît en Charlus « sa profonde bonté » (RTP : 2186).

Palamède de Guermantes a été sans conteste le grand bienfaiteur de Morel, notamment en étant son « sésame » du clan Verdurin. Entretenu telle une « cocotte » par l'amoureux baron, Morel ne s'en empêche pas moins de voler Charlus par diverses manœuvres (des lettres de demandes d'argent désespérées, de la fraude en payant les voitures, les factures, etc.), comme on le verra, lui qui « pour peu qu'il y trouvât de l'argent, eût fait n'importe quoi, et sans remords » (RTP : 1532). Il semble alors que si Morel ne « crache » pas sur la main qui le guide, car il entoure d'assiduités l'argent et les leçons mondaines que lui donne Charlus¹⁶², il la lui « mordille » *a minima*, par ses cruautés de gestes, d'insolence, d'indifférence, de mépris, de démonstration de puissance. Aucune reconnaissance rétrospective ne vient ébranler la haine du musicien, et l'explication est certainement à trouver chez un autre personnage cruel d'*À la recherche du temps perdu* : Mme Verdurin, à travers son « exécution » (RTP : 225) de Charlus, qui a mené Morel à ne plus trouver aucun intérêt à retirer de la fréquentation du baron. Ainsi, l'ambition comme seule loi, par-delà bien et mal, est manifeste chez Morel, tout comme la cruauté qu'il exerce pour la servir. Mais cela ne suffit pas au violoniste de moquer, de mépriser, de dénoncer, d'humilier, de calomnier : il faut profaner.

Au fil de la *Recherche*, le baron de Charlus se révèle à la fois féminisé et parentalisé à plusieurs occasions et de diverses manières. La théorie proustienne de l'inversion¹⁶³ ne nous semble pas motiver à elle seule l'attribution de désignations et de caractères féminins à l'aristocrate, dans

¹⁶¹ Morel « ayant su garder dans les journaux et même dans le monde la place que M. de Charlus, en prenant les deux fois autant de peine, avait réussi à lui faire obtenir » (RTP : 2185-2186).

¹⁶² « [I]l y avait un terrain sur lequel ce que disait M. de Charlus était aveuglément cru et exécuté par Morel. [...] Le terrain où Morel devenait si crédule et était si docile à son maître, c'était le terrain mondain. » (RTP : 1574)

¹⁶³ Ajoutons que le thème proustien de l'inversion des qualités, des caractères, etc., chapeauté par celui, plus vaste, de la métamorphose, ne paraît pas non plus expliquer à lui seul la féminisation de Charlus.

la mesure où le thème de l'amour proustien se trouve lié de près, dans le grand roman, à l'amour filial – sorte d'« amour-mère », comme on dit « roche-mère » qui, chez Proust, à la fois recouvre et contient toutes les amours. Ainsi Charlus est qualifié de « vieille femme maniérée » (RTP : 1759) par le narrateur, s'affuble lui-même du titre de « vieille bonne » (RTP : 1820), ou encore, est surnommé « Mémé » (RTP : 1135) notamment par la duchesse de Guermantes, qui remarque d'ailleurs que « [c]'est un cœur de femme » (RTP : 1135), ce qui lie encore une fois l'amour charnel à l'amour filial dans le roman proustien. De même, le narrateur décrit Charlus, dans *La Prisonnière*, peu avant que Mme Verdurin fomenté sa brouille définitive avec Morel, comme « travaillé maintenant d'une maniaque envie d'adopter, et [...] certaines personnes autour de lui craignaient qu'elle ne s'exerçât à l'égard de Charlie » (RTP : 1785). Le baron témoigne également de son désir, non sans une certaine ironie, d'être « une bonne d'enfants » (RTP : 1825), un rôle dont il dit que c'est sa « vocation » (RTP : 1825) manquée.

Ces désirs de jouer un rôle parental avéré (par l'adoption) ou d'appoint (être bonne d'enfants), conjugués à la jubilation avec laquelle Charlus goûte l'effet sur Morel de ses paroles suggérant qu'il est son fils spirituel¹⁶⁴, ajoutent à la « grappe » ou la « nébuleuse » des visages de Charlus celui du père... mais plus sûrement de la mère, à la manière Vinteuil, c'est-à-dire un père manifestement maternel, une mère dans le corps d'un père, car il aime comme une mère, c'est-à-dire à l'image des figures maternelles proustiennes qui se soucient beaucoup de leurs enfants et se sacrifient pour eux. Au sein du grand roman (avec le narrateur, par exemple¹⁶⁵), mais tout particulièrement auprès de Morel, qu'il aime, Charlus apparaît telle une mère que l'on profane, faite à son amour trop assidu, trop attentif, comme une belle robe trop petite. Ce que font Mlle Vinteuil et son amie, dans la célèbre scène de « sadisme¹⁶⁶ » de Montjouvain, et ce que consomme Morel dans ses paroles, dans ses textes, dans ses gestes, tout comme Mlle Vinteuil consomme la profanation de son père-mère en salissant son visage par ses relations « vicieuses » avec son amie. Un passage du *Temps retrouvé* explicite de manière exemplaire les cruautés profanatrices de Morel :

¹⁶⁴ « [S]on père spirituel, c'est-à-dire Moi. » (RTP : 1562)

¹⁶⁵ « "À son âge, ça ne sait pas mettre une couverture, il faut le bichonner, j'ai manqué ma vocation, Brichtot, j'étais né pour être bonne d'enfants." » (RTP : 1825)

¹⁶⁶ Nous proposerons l'idée, dans le deuxième chapitre, qu'il ne s'agit pas de véritable sadisme, du moins de la part de Mlle Vinteuil.

M. de Charlus avait été avec le violoniste d'une telle générosité, d'une telle délicatesse, lui avait montré de tels scrupules de ne pas manquer à sa parole qu'en le quittant l'idée que Charlie avait emportée de lui n'était nullement l'idée d'un homme vicieux (tout au plus considérait-il le vice du baron comme une maladie), mais de l'homme ayant le plus d'idées élevées qu'il eût jamais connu, un homme d'une sensibilité extraordinaire, une manière de saint. Il le niait si peu que, même brouillé avec lui, il disait sincèrement à des parents : « Vous pouvez lui confier votre fils, il ne peut avoir sur lui que la meilleure influence. » Aussi, quand il cherchait par ses articles à le faire souffrir, dans sa pensée ce qu'il bafouait en lui ce n'était pas le vice, c'était la vertu. (RTP : 2186)

Cet apparent besoin de mépriser outrageusement – et publiquement – l'affection, l'amour, la bonté et la probité de Charlus, dans une profanation de la figure maternelle qu'il représente, entre en correspondance, dans la *Recherche* – mais également dans les textes proustiens antérieurs –, avec plusieurs autres relations filiales marquées par la profanation : la narratrice de « La Confession d'une jeune fille » et sa mère, Gilberte avec Swann, son père biologique, mais aussi Violante, orpheline à quinze ans, dans « Violante ou la mondanité », auprès d'Augustin qui prend soin d'elle, ou encore Saint-Loup envers sa mère. Ces relations conflictuelles et coupables se révèlent souvent assaillies par la crainte et/ou le remords d'outrager l'amour, trop fort, et comme trop exigeant, de la figure maternelle par les déceptions que (la figure de) l'enfant¹⁶⁷ lui inflige par son comportement, ou à travers le caractère vicieux de ses désirs charnels, de ses objets amoureux. Ces remords se révèlent cependant absents chez Morel, qui ne « répare » nullement les outrages à Charlus dans ses articles en disant du bien de lui, car c'est précisément cette vertu qu'il lui attribue contre laquelle il se révolte, et qu'il désire souiller. Cette relation profanatrice se répète chez Gilberte auprès de Swann, sur un mode implicite et passif, en creux.

Gilberte : au nom de l'ambition

C'est à la faveur d'un très important héritage¹⁶⁸ et en dépit d'« un certain antisémitisme mondain » (RTP : 2037), paradoxalement « accru et exaspéré » (RTP : 2037) par l'affaire Dreyfus, que Gilberte Swann commencera à être reçue par le duc et la duchesse de Guermantes, très rares

¹⁶⁷ C'est-à-dire le fils, la fille, l'amoureux (le héros, par exemple, avec Albertine) ou l'aimé (Morel), mais aussi le « fidèle », Mme Verdurin appelant ses intimes « mes enfants » (RTP : 1455).

¹⁶⁸ « Gilberte servait aussi à la situation de sa mère, car un oncle de Swann venait de laisser près de quatre-vingts millions à la jeune fille, ce qui faisait que le faubourg Saint-Germain commençait à penser à elle. » (RTP : 1320)

gens du monde qui s'étaient jusqu'alors inflexiblement refusé à accueillir la femme et la fille de Swann. Pourtant, Gilberte éprouve le désir de prendre le nom de Forcheville, celui du nouvel époux de sa mère Odette, veuve de Swann. Mais le processus de la disparition du nom de Swann se fait de manière plus graduelle, plus sinueuse, lancé par une cruelle ambition qui entraîne dans son égoïste sillage l'oubli même de Charles Swann, et perpète une nouvelle profanation filiale dans le roman proustien. Le thème agressif de la cruauté se lie à nouveau au thème de l'ambition de manière essentielle – car le second thème semble déclencher le premier –, mais aussi à celui de la profanation.

La disparition

Bien que ce soit Gilberte Swann (elle « ne s'appelait pas encore Forcheville » (RTP : 2041)) qui mentionne « timidement » (RTP : 2041) son père biologique à la fin d'un déjeuner chez les Guermantes, et après avoir « parl[é] de mille choses » (RTP : 2041), la jeune femme semble ne le faire que par politesse, ou pour rompre un silence. En effet, Gilberte sait pertinemment que Charles Swann a fréquenté très assidument les Guermantes pendant vingt-cinq ans, et ne souhaite d'ailleurs pas s'étendre sur le chapitre ni le souvenir de son géniteur : « elle fut d'autant plus heureuse de voir tomber la conversation qu'elle ne cherchait précisément qu'à en changer » (RTP : 2042). Mais la disparition du nom de Swann n'est pas encore consommée. En cela, et pour reprendre une métaphore du narrateur, Gilberte « caresse le premier chaînon¹⁶⁹ » de cette cruauté par ambition.

Celui dont on ne doit pas prononcer le nom

Peu à peu, le nom de Swann devient tabou dans la nouvelle société de Gilberte quand cette dernière est présente, société qu'a fréquentée son père pendant des décennies : « on n'osait plus devant elle prononcer le nom de Swann » (RTP : 2043). Cela, car la jeune femme a subitement vidé le nom de « père » de son contenu pour le remplacer à jamais. Forcheville a adopté Gilberte, mais

¹⁶⁹ « selon qu'il est plus brave ou plus paresseux, qu'il va plus loin dans la suite de ses idées ou reste à en caresser le premier chaînon » (RTP : 2037).

celle qui est maintenant une jeune femme n'est pas tenue de le désigner ainsi. Pourtant, « [elle] disait : "Mon père" à Forcheville » (RTP : 2043). Gilberte fait ainsi disparaître non seulement le nom, mais le rôle et l'existence de Swann. On tait désormais le nom « disparu », dans le sens où l'on dit qu'une personne « a été disparue » parce qu'on l'a fait s'évanouir par la force. On se reprend pour éviter à tout prix de faire resurgir ce Swann tout entier que Gilberte a retiré d'elle comme on extrait une tumeur cancéreuse, car cette réalité nuit à la santé de sa situation mondaine :

Gilberte reconnut cette facture. « On dirait des Elstir, dit-elle. – Mais oui, répondit étourdimement la duchesse, c'est précisément vot... ce sont de nos amis qui nous les ont fait acheter. [...] » Moi qui n'avais pas entendu ce dialogue, j'allai regarder les dessins. « Tiens, c'est l'Elstir que... » Je vis les signes désespérés de Mme du Guermantes. « Ah ! oui, l'Elstir que j'admirais en haut. » (RTP : 2043)

Mais avant que la nuit ne tombe tout à fait sur le nom et l'homme Swann, Gilberte le met à distance. Elle n'est plus Swann que du bout des lèvres. Cependant, plutôt que le faire disparaître, elle le rapetisse sous sa plume, bien moins par affection que par calcul :

Gilberte préférait que les journaux l'appelassent Mlle de Forcheville. Il est vrai que pour les écrits dont elle avait elle-même la responsabilité, ses lettres, elle ménagea quelque temps la transition en signant G. S. Forcheville. La véritable hypocrisie dans cette signature était manifestée par la suppression bien moins des autres lettres du nom de Swann que de celles du nom de Gilberte. En effet en réduisant le prénom innocent à un simple G, Mlle de Forcheville semblait insinuer à ses amis que la même amputation appliquée au nom de Swann n'était due aussi qu'à des motifs d'abréviation. (RTP : 2046)

Dans « amputation », nous relevons la volonté de Gilberte de faire disparaître cette partie d'elle qu'est le nom de Swann. À travers cette coupe dans son nom, c'est bien le nouveau nom de Forcheville qui est mis en valeur, par l'espace qu'il prend en proportion du prénom de la jeune femme et du nom de son père biologique exprimés par des initiales. Le caractère discutabile du changement de nom de Gilberte semble en effet camouflé par cette dernière, qui opère la même « amputation » sur son prénom. Cela fait disparaître la singularité de cette coupe dans « Swann », voilant alors la volonté de la jeune femme de cacher ce nom qui l'encombre, d'en organiser la progressive, mais totale extinction. En conséquence, cette visibilité, et par là même cette valeur accordée au nom de Forcheville, figure la place qu'il prendra dans l'identité mondaine de Gilberte, quelle est en train de construire. Toutefois, le remplacement du père, à travers celui du nom, semble s'être effectué encore plus sournoisement, car avant de tuer le nom du père, Gilberte va le maquiller, le flouter :

J'appris qu'une jeune fille ayant soit méchamment, soit maladroitement demandé quel était le nom de son père, non pas adoptif mais véritable, dans son trouble et pour dénaturer un peu ce qu'elle avait à dire, elle avait prononcé au lieu de Souann, Svann, changement qu'elle s'aperçut un peu après péjoratif, puisque cela faisait de ce nom d'origine anglaise un nom allemand. Et même elle avait ajouté, s'avalissant pour se rehausser : « On a raconté beaucoup de choses très différentes sur ma naissance, moi je dois tout ignorer. » (RTP : 2045)

Ainsi, la profanation par disparition progressive du nom de Swann s'effectue non seulement par « amputation », mais par « mutilation », car le nom est phonétiquement défiguré (« Svann ») pour les besoins ambitieux de Gilberte. En effet, si ce nom doit revenir à la vie à travers des paroles impromptues, il importe de ne pas lui laisser son intégrité, afin de minimiser les risques qu'il altère la nouvelle image que se crée Gilberte. Ce nom n'a plus droit à la vie. Par ailleurs, le seul regret chez Gilberte est celui de n'avoir pas été très habile, à travers cette stratégie adoptée dans un état de « trouble ». C'est peut-être pourquoi la jeune femme convoque, pour pallier la maladresse, une seconde stratégie, celle du « brouillage de pistes », en suggérant, par leur nombre et leur non-concordance, l'équivalence, dans leur inanité, des diverses versions – alléguées par elle – de ses origines pour, à nouveau, voiler la vérité de Gilberte fille de Swann. Ainsi, la jeune femme, consciente du caractère construit du nom de Swann, forgé par le monde, par l'époque et par le temps, ce nom social que l'on peut comparer au mot littéraire « comme l'écrivain le construit¹⁷⁰ », devient une charge dont elle veut se défaire, car il fait tache sur ses projets mondains. Ajoutons que des adverbes « méchamment » et « maladroitement » se dégagent le caractère déplacé, indésirable et encombrant de l'évocation du nom de Swann en présence de Gilberte. Une fois le nom de Forcheville « en fonction », et ainsi celui de Swann ravalé par la jeune femme au rang d'incertain vestige et de honteux souvenir, le travail proustien de « décomposition », mené par l'oubli et l'habitude, peut se poursuivre, pour atteindre en quelque sorte sa vitesse de croisière :

La présence de Gilberte dans un salon au lieu d'être une occasion qu'on parlât encore quelquefois de son père était un obstacle à ce qu'on saisit celles, de plus en plus rares, qu'on aurait pu avoir encore de le faire. Même à propos des mots qu'il avait dits, des objets qu'il avait donnés, on prit l'habitude de ne plus le nommer et celle qui aurait dû rajeunir sinon perpétuer sa mémoire, se trouva hâter et consommer l'œuvre de la mort et de l'oubli. (RTP : 2050)

¹⁷⁰ Comme le dit Roland Barthes dans son article « Proust et les noms », *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1953], p. 130.

Swann « mort à jamais¹⁷¹ »

« [C]élibataire de l'art¹⁷² », Swann n'est pas Elstir. Il ne désigne pas non plus le nom d'une œuvre artistique. Swann a donné à Oriane de Guermantes des dessins d'Elstir, mais si on peut très bien – parfois avec quelque effort – contourner le nom du donneur, on ne pourrait sans ridicule – ou stratégies de contournement, ou oubli feint du nom – taire celui du créateur. Toutefois, il aurait pu rester de Swann ces gestes de générosité – et de « flair » en art, Elstir n'étant pas à la mode de son vivant – sans ce tabou jeté par sa propre fille sur son nom. Pour ne pas être « [m]ort à jamais » (RTP : 44), pour se prémunir d'un oubli qu'il n'avait pas prévu (comme on le verra), en tout cas nullement de cette manière, il aurait fallu que Swann construise une œuvre... mais en ne laissant pas de brouillons trop épars, comme Vinteuil, car il n'aurait peut-être pas la même chance que lui d'arracher un sursis à l'oubli, grâce à sa fille et à son amie, à la fois profanatrices et « réparatrices », par la tremblotante ou flamboyante immortalité donnée par l'art. Ainsi, le nom de Swann, « amputé » ou « défiguré », quand Gilberte ne peut continuer à le « disparaître », est frappé d'une mort de plus, à travers celle, cruelle et préméditée, mais « naturelle », préparée par l'ambition de Gilberte, et consommée dans la cruauté de bafouer, de profaner le père. Cette seconde immortalité perdue, refusée à Swann par sa fille, est celle du prolongement du père dans son enfant¹⁷³. Quoiqu'il en soit, pour cette jeune femme qui « prenait avec une rapidité extrême les manières du monde » (RTP : 2048) et qui ment¹⁷⁴, au petit bonheur d'un monde à séduire, la fin a justifié les moyens.

¹⁷¹ « Mort à jamais ? Qui peut le dire ? » (RTP : 1743)

¹⁷² « De concerts en concerts passe sa vie ce stérile amateur, aigri et inassouvi quand il grisonne, sans vieillesse féconde, en quelque sorte le célibataire de l'art. » (RTP : 2282)

¹⁷³ Notons qu'une autre forme d'immortalité développée dans le roman proustien semble intervenir ici, pour être également refusée à Swann par sa fille : « la survivance de l'amour perdu, des êtres défunts dans la mémoire du sujet », Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion, 2014 [2004], p. 492.

¹⁷⁴ Notamment en affirmant à la duchesse de Guermantes qu'elle ne connaît pas Lady Rufus Israël (RTP : 2044).

« Tu honoreras ton père et ta mère » : la profanation ambitieuse, la cruauté calculée

Gilberte Swann était « assez indifférente aux personnes aimables pour elle » (RTP : 2040) et tourmentée par celles qui l'ignoraient, comme le duc et la duchesse de Guermantes : « une fois, ce qui eût fait mourir de honte pour elle tous les gens qui avaient un peu d'amitié pour elle, elle avait voulu écrire à la duchesse pour lui demander ce qu'elle avait contre une jeune fille qui ne lui avait rien fait. » (RTP : 2040) Deux traits moraux de Mlle de Forcheville sont résumés ici : un mépris égoïste et une ambition qui fleure le snobisme. D'ailleurs, l'égoïsme, l'ambition et le snobisme ont fréquemment en commun l'exclusion : de ce qui ne sert pas les intérêts, les goûts, les envies de l'égoïste ; de ce qui bloque le chemin de l'ambitieux, ou ralentit sa course ; de ce qui devient encombrant, embarrassant pour le snob, voire indigne de lui. Même à travers sa mort, Swann s'impose à sa fille en « ennuyeux » (RTP : 168) au sens Verdurin, mondain.

En effet, Swann étant une potentielle cause d'ennuis pour sa fille désormais reçue dans le monde, grâce à son héritage, cette dernière violente le nom, cette trace paternelle qui reste attachée à elle, en le brouillant, le réduisant à sa plus petite et discrète expression ou en tentant de le rendre méconnaissable. Cela, alors même – et c'est là l'une des grinçantes ironies proustiennes – qu'il lui « disait parfois, en la serrant contre lui et en l'embrassant : "C'est bon, ma chérie, d'avoir une fille comme toi ; un jour, quand je ne serai plus là, si on parle encore de ton pauvre papa, ce sera seulement avec toi et à cause de toi" » (RTP : 2049-2050), dans un « craintif et anxieux espoir de survivance dans sa fille » (RTP : 2050). On peut d'ailleurs se demander si « à cause » au lieu de « grâce à », qui aurait dû être privilégié dans le contexte, constitue un choix d'écriture pour semer la graine de la profanation à venir, du mal qui frappera la mémoire de Swann, ou encore si ces mots privilégiés en dépit de « grâce à » ne contiennent pas une part d'involontaire, en détonnant dans le contexte sémantique, et comme si l'écriture, sous l'effet d'un affect, était détournée de son fil de sens, que ses intentions s'en trouvaient légèrement troublées, doublées : augmenter la tension dramatique par la cruelle ironie de l'espoir et de l'amour de Swann ; révéler sans le vouloir le rôle négatif de Gilberte dans la perpétuation de la mémoire de son père. En effet, on peut voir derrière ce « à cause » une subtile poussée accusatrice vers Gilberte qui, pour le narrateur, a profané la mémoire de son père, alors que Swann encore vivant ignore l'avenir, évidemment. Chose certaine, c'est précisément à cause de Gilberte que l'oubli arrive, et que son père meurt « à jamais », qu'il disparaît, de surcroît, par le tabou mis sur son nom, dans les esprits, dans le monde des vivants. Au

nom de l'ambition, et avec le bras armé d'une cruauté orientée, prononcer le nom de Swann devient, à cause de Gilberte, une sorte d'injure à cette jeune mondaine, alors que c'est elle qui commet la profanation.

Cruelle par la destruction de la mémoire de son père comme Morel l'a été dans ses atteintes à la réputation de Charlus, Gilberte envoie également des signes de rejet de la personne aimante, tout comme le violoniste. De surcroît, la victime se révèle dans les deux cas une figure parentale, réelle chez Gilberte, symbolique chez le musicien, mais ayant une réalité pour Morel, qui dit d'ailleurs, rappelons-le, que les parents peuvent confier leur fils au baron en toute confiance, ce qui rapproche d'une manière de plus le type de relation qu'il avait avec le noble avec un lien filial. Dans ses gestes, Gilberte s'efforce, à cause de – ou grâce à – la mort de son père, de le ravalier à un passé « sans rapport avec la vie¹⁷⁵ », comme le dit le narrateur de *Jean Santeuil*. En maquillant, en désavouant (pas sa « mutilation »), puis en jetant le nom de son père aux oubliettes, Mlle de Forcheville croit se défaire d'une potentielle « tache » sur sa robe mondaine, alors que c'est elle qui souille l'amour, l'image et la fonction paternels. Une cruauté utilitaire, et non volontaire – car l'objectif n'est pas la décharge agressive, pour le profit de la force démontrée, du pouvoir éprouvé, ou le strict goût de s'en prendre à quelqu'un –, mais du moins un acte que, certes, elle sait bien peu noble : « Si honteuse que Gilberte dût être à certains instant en pensant à ses parents (car même Mme Swann représentait pour elle et était une bonne mère) d'une pareille façon d'envisager la vie » (RTP : 2045). Ainsi, le thème proustien de la profanation présente une autre facette, à travers Gilberte, que celle que l'on a connue chez Morel, dans la mesure où l'amour, les attentions de la personne aimante, en l'occurrence ceux du père, ne s'imposent pas comme la cause du rejet, de la profanation, ou du moins sa principale motivation, comme cela apparaît chez le violoniste, même quelque temps après qu'il a rompu presque tout lien avec Charlus. En effet, bafouer le père est la conséquence directe du problème que le nom de Swann pose à l'ambition mondaine de sa fille, et non celle d'un amour dont elle ne veut pas, dont elle n'en peut plus. Ajoutons que le caractère « différenciant » du thème de la profanation chez Gilberte se constitue également par l'objet de l'agressivité profanatrice : un père, et non une mère, mais surtout, un père qui ne se pose pas comme une figure maternelle, remplaçant Odette, « une bonne mère », rappelons-le. Notons toutefois que

¹⁷⁵ « [C]es années qui ne servaient plus à rien, sans rapport avec la vie », Marcel Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 419.

la présence importante de Swann dans le paysage de Gilberte, à travers le roman, tend à évoquer celle des mères de la *Recherche*, bien plus que celle des pères.

Cruelle et profanatrice par ambition, Gilberte semble l'être également à cause de sa nature polémique, héritage de ses parents et source de conflits permanents :

Il est vrai que Gilberte était fille unique, mais il y avait, au moins, deux Gilberte. Les deux natures, de son père et de sa mère, ne faisaient pas que se mêler en elle ; elles se la disputaient, et encore ce serait parler inexactement et donnerait à supposer qu'une troisième Gilberte souffrait pendant ce temps d'être la proie des deux autres. Or, Gilberte était tour à tour l'une et puis l'autre, et à chaque moment rien de plus que l'une, c'est-à-dire incapable, quand elle était moins bonne, d'en souffrir, la meilleure Gilberte ne pouvant alors, du fait de son absence momentanée, constater cette déchéance. Aussi la moins bonne des deux était-elle libre de se réjouir de plaisirs peu nobles. Quand l'autre parlait avec le cœur de son père, elle avait des vues larges, on aurait voulu conduire avec elle une belle et bienfaisante entreprise, on le lui disait, mais au moment où l'on allait conclure, le cœur de sa mère avait déjà repris son tour ; et c'est lui qui vous répondait ; et on était déçu et irrité – presque intrigué comme devant une substitution de personne – par une réflexion mesquine, un ricanement fourbe, où Gilberte se complaisait, car ils sortaient de ce qu'elle-même était à ce moment-là. L'écart était même parfois tellement grand entre les deux Gilberte qu'on se demandait, vainement du reste, ce qu'on avait pu lui faire pour la retrouver si différente. (RTP : 449-450)

La cruauté de Gilberte Swann, puis Forcheville acquiert ainsi une dimension d'involontaire, voire d'irrépressible, marquée par un fatal – et cruel – déterminisme implanté par l'hérédité. Nous verrons, notamment dans l'étude de la cruauté de la fille de la Berma, que Gilberte n'est pas la seule enfant, chez Proust, à devoir faire quelque chose de ce qu'on a fait d'elle, pour paraphraser Sartre¹⁷⁶, mais en n'y parvenant pas, comme si les puissances formant l'identité de Gilberte étaient trop fortes, se jouaient d'elle, en faisaient leur jouet, débouchant sur un *polemos* constitutif, inéluctable, qui explique, au moins en partie, l'agressivité cruelle d'égoïsme et de profanation de Gilberte. Quoi qu'il en soit, la fille de Swann a conscience, alors qu'elle était encore enfant, de cette part de cruauté en elle :

Un jour que je lui avais parlé de Mlle Vinteuil, [Gilberte] me dit : « Jamais je ne la connaîtrai, pour une raison, c'est qu'elle n'était pas gentille pour son père, à ce qu'on dit, elle lui faisait de la peine. Vous ne pouvez pas plus comprendre cela que moi, n'est-ce pas, vous qui ne pourriez sans doute pas plus survivre à votre papa que moi au mien, ce qui est

¹⁷⁶ Dans *L'existentialisme est un humanisme*, où Sartre affirme que l'on peut toujours faire quelque chose de ce que nos parents ont fait de nous.

du reste tout naturel. Comment oublier jamais quelqu'un qu'on aime depuis toujours ? » Et une fois qu'elle était plus particulièrement câline avec Swann, comme je le lui fis remarquer quand il fut loin : « Oui, pauvre papa, c'est ces jours-ci l'anniversaire de la mort de son père. Vous pouvez comprendre ce qu'il doit éprouver, vous comprenez cela, vous, nous sentons de même sur ces choses-là. Alors, je tâche d'être moins méchante que d'habitude. – Mais il ne vous trouve pas méchante, il vous trouve parfaite. – Pauvre papa, c'est parce qu'il est trop bon. » (RTP : 427)

Comme on le verra encore, les enfants proustiens sont pour la plupart animés d'une force héréditaire qui les détermine sur le terrain agressif, et contre laquelle ils devraient parfois lutter, mais qui finit par l'emporter. Cette motion malveillante qui les agite apparaît comme un motif, celui de la faute inévitable, intrinsèque à cet autre motif proustien de l'évolution des « vices » (égoïsme, cruauté, homosexualité) par transmission héréditaire. Ainsi Gilberte, au fil de sa vie, cause – du moins selon ses mots – du chagrin à son père aimant, trop aimant, comme le père/mère Vinteuil et la mère de Saint-Loup, tel qu'on le verra plus loin. Puis, Gilberte renie le nom de son père, le fait oublier du monde. En revanche, l'extrait cité plus haut peut nous suggérer qu'elle n'a rien oublié de son père, mais qu'elle a fait le mal, en se défaisant de son nom, et que le châtement, pour sa faute, est justement de ne jamais oublier ce père qu'elle a profané. Enfin, des années plus tard, devenue la veuve de Saint-Loup, elle agit de manière cruelle, par égoïsme, avec sa mère, autre figure maternelle qui aime tant et en récolte des souffrances :

[S]e sentant très mal depuis quelques jours, elle avait à mots couverts suggéré à sa fille de remettre la fête mais sa fille avait refusé. Mme de Forcheville ne l'en aimait pas moins ; toutes les duchesses qui entraient, l'admiration de tout le monde pour le nouvel hôtel inondaient de joie son cœur, et quand entra la marquise de Sabran, qui était alors la dame où menait si difficilement le plus haut échelon social, Mme de Forcheville sentit qu'elle avait été une bonne et prévoyante mère et que sa tâche maternelle était achevée. [...] [E]lle était devenue si faible qu'elle n'osait même plus, les rôles étant retournés, se défendre contre les hommes. Et bientôt elle ne se défendrait pas contre la mort. (RTP : 2328)

Mais une force, de constance, paraît encore plus grande que ce « chimisme moral¹⁷⁷ » et cruel : celle de l'amour des enfants proustiens, des *Plaisirs et les jours* à la *Recherche*, pourtant égoïstes, cruels, profanateurs, jouets de leur héritage agressif, pour leurs parents, et de la culpabilité d'après-

¹⁷⁷ Pour reprendre les mots du narrateur en décrivant certaines transmissions héréditaires, qui évoluent de manières très diverses, notamment en se confrontant, comme chez Gilberte, ou en fusionnant, pour donner un résultat inédit, singulier : « Les combinaisons par lesquelles au cours des générations la chimie morale fixe ainsi et rend inoffensifs les éléments qui devenaient trop redoutables, sont infinies, et donneraient une passionnante variété à l'histoire des familles. » (RTP : 2045)

coup qui accompagne, des jours ou des années après, de manière violente, latente, intermittente, le mal qu'ils leur ont fait subir. Ainsi Gilberte semble-t-elle regretter sa disparition organisée du nom de Swann, dans une confidence au héros qui clôt *Albertine disparue* : « Et, voyez-vous, ce n'est même pas ces caprices d'enfant que je me reproche le plus. » (RTP : 2128)

1.2.2 Le bal de têtes... qui roulent : la cruauté de rivalité

Dans notre analyse de la cruauté de *Jean Santeuil*, nous avons étudié le comportement cruel d'Ernestine envers les filles de cuisine employées par Mme Sureau, après avoir remarqué une forte ressemblance entre ce personnage de gouvernante et Françoise, dans la *Recherche*. Notre observation du comportement cruel de Françoise envers la fille de cuisine surnommée par Swann la « Charité de Giotto » (RTP : 103) rendra compte des fortes correspondances entre les cruautés d'Ernestine et de Françoise, afin que s'en dégage l'évolution de la représentation de l'une des figurations proustiennes de l'agressivité : la cruauté de rivalité.

Ernestine comme Françoise font subir à leurs victimes, les filles de cuisine, des violences diverses : verbales, (indirectement) physiques et morales. Ernestine utilise les armes de l'injure, de l'ironie, du mépris et de la calomnie, alors que Françoise médite et use de sarcasmes, dont le narrateur nous partage la teneur à travers certaines paroles de la gouvernante, ce que ne faisait pas le narrateur de *Jean Santeuil*, proposant plutôt un sommaire des cruautés d'Ernestine. Françoise accuse par exemple la fille de cuisine, « prise d'atroces coliques » (RTP : 103) peu après son accouchement, d'inventer ses douleurs et de vouloir « faire la maîtresse » (RTP : 103). Cette « dureté singulière » (RTP : 104) que relève le narrateur chez Françoise se révèle, à travers ces paroles médisantes, plus complexe que la cruauté d'Ernestine, dans la mesure où celle de Françoise s'ancre non seulement dans une volonté d'éliminer toute rivalité potentielle en violentant les

domestiques, mais se rapporte à sa sensibilité particulière. Le narrateur proustien décrit d'ailleurs le fonctionnement général de Françoise, qui peut être circonscrit par une règle :

[E]n dehors de ceux de sa parenté, les humains excitaient d'autant plus sa pitié par leurs malheurs, qu'ils vivaient plus éloignés d'elle. Les torrents de larmes qu'elle versait en lisant le journal sur les infortunes des inconnus se tarissaient vite si elle pouvait se représenter la personne qui en était l'objet d'une façon un peu précise. (RTP : 104)

Dans cette « logique », la fille de cuisine secondant Françoise est susceptible d'être victime des cruautés de cette dernière, à travers la dureté de son indifférence à ses douleurs. Ainsi, lorsqu'elle souffre de coliques, la gouvernante l'assaille d'injures en veillant, comme le fait Ernestine, à tenir les maîtres de maison dans l'ignorance de ses violences,

disant, quand elle crut que nous étions partis et ne pouvions plus l'entendre : « Elle n'avait qu'à ne pas faire ce qu'il faut pour ça ! ça lui a fait plaisir ! qu'elle ne fasse pas de manières maintenant. Faut-il tout de même qu'un garçon ait été abandonné du bon Dieu pour aller avec ça. Ah ! c'est bien comme on disait dans le patois de ma pauvre mère : Qui du cul d'un chien s'amourose,/Il lui paraît une rose. » (RTP : 105)

La volonté de Françoise de garder secrètes la plupart de ses persécutions sur la fille de cuisine est sans doute liée à son désir d'isoler sa victime de sa maîtresse Léonie, afin de pouvoir continuer impunément son entreprise cruelle, empêchant la « Charité » de dénoncer ses méchancetés, mais également en privant cette dernière de prendre même la plus petite place dans la vie de Mme Octave, empêchant tout lien de se créer. Cette stratégie ôte en quelque sorte toute individualité (visage, qualités, etc.) aux domestiques sous les ordres de Françoise, les rendant ainsi incolores, interchangeables, aux yeux de tante Léonie, qui ne les voit jamais. Rappelons que dans *Jean Santeuil*, Ernestine adopte une attitude de contrôle légèrement différente, car elle permet aux domestiques d'avoir des rapports avec les maîtres, mais sous sa stricte surveillance. De cette manière, l'agressivité de Françoise générée par son désir, voire son besoin d'éradiquer toute forme de rivalité, peut se décharger sans contraintes. Les paroles lancées à la fille de cuisine souffrante appartiennent selon le narrateur au registre des « affreux sarcasmes » (RTP : 105) et nous permettent de mieux saisir de quoi est faite la cruauté de Françoise pour sa subordonnée. Cette violence verbale et morale peut blesser la fille de cuisine de plusieurs manières. D'abord, Françoise tente de culpabiliser la « Charité » en voulant lui faire croire que ses souffrances sont méritées, étant le prix – du plaisir – à payer. De plus, la gouvernante méprise la fille de cuisine en ne lui reconnaissant pas « le droit » d'être épaulée, soutenue dans ses maux. Ainsi cette domestique fait-

elle des « manières » selon Françoise. De surcroît, cette dernière insiste sur le mépris que lui inspire sa subordonnée en la dénigrant, mais aussi en la chosifiant, les paroles injurieuses suggérant que c'est par égarement amoureux, voire par « charité » qu'un homme s'est intéressé à la fille de cuisine, à « ça ».

La dernière forme de violence cruelle que nous observons est indirectement physique, dans la mesure où les filles de cuisine d'Ernestine comme celle de Françoise ne reçoivent pas de coups portés par leur gouvernante, mais souffrent dans leur corps à cause de leurs cruautés. Nous avons vu qu'Ernestine sabotait le travail des filles de cuisine qui se succèdent chez Mme Sureau ou souillait leur repas, contribuant à la fois à les priver de la restauration de la nourriture et à les épuiser à force de devoir réparer les sabotages. Quant à Françoise, ses violences « physiques » sont tout autant destructrices, mais autrement subtiles, sournoises. Le narrateur évoque toutefois une seule « ruse », certes partie pour le tout cruel de Françoise, en parlant des fameuses, nombreuses et dangereuses asperges :

Françoise trouvait pour servir la volonté permanente de rendre la maison intenable à tout domestique, des ruses si savantes et si impitoyables que, bien des années plus tard, nous apprîmes que si cet été-là nous avions mangé presque tous les jours des asperges, c'était parce que leur odeur donnait à la pauvre fille de cuisine chargée de les éplucher des crises d'asthme d'une telle violence qu'elle fut obligée de finir par s'en aller. (RTP : 105)

L'atteinte cruelle de Françoise est dirigée vers l'affaiblissement physique de sa « rivale », comme le fait Ernestine, mais l'intention destructrice est voilée, s'apparentant à un empoisonnement à petites doses, ou à une guerre d'usure, invisible. En effet, ce sont bien les asperges qui rendent la fille de cuisine malade, et non d'éventuels actes violents, concrets, de sa supérieure. Mais le territoire de la cruauté rivalitaire de Françoise apparaît plus étendu que celui d'Ernestine grâce à une analogie que fait le narrateur entre la gouvernante et un insecte ingénieux, comme l'apparaissent beaucoup d'insectes, ou d'humains, dès qu'il est question de survie :

Cet hyménoptère observé par Fabre, la guêpe fouisseuse, qui pour que ses petits après sa mort aient de la viande fraîche à manger, appelle l'anatomie au secours de sa cruauté et, ayant capturé des charançons et des araignées, leur perce avec un savoir et une adresse merveilleux le centre nerveux d'où dépend le mouvement des pattes, mais non les autres fonctions de la vie, de sorte que l'insecte paralysé près duquel elle dépose ses œufs, fournisse aux larves quand elles éclore un gibier docile, inoffensif, incapable de fuite ou de résistance, mais nullement faisandé (RTP : 105).

Les cruautés diverses et parfois détournées de Françoise sont ainsi liées à une indéniable, sournoise et graduelle destructivité, mais plus précisément, à un désir de neutraliser ses rivaux désignés, les domestiques qui se succèdent chez tante Léonie, en les gorgeant subtilement, peu à peu, de souffrances. L'allégorie de la guêpe fouisseuse entre en riches résonnances avec les cruautés infligées à la pauvre épulcheuse d'asperges, car c'est bien le centre nerveux de cette dernière qui a été atteint, non pas paralysé, mais, certes, usé par les crises d'asthme quasi journalières. Nous notons également l'éloquent parallèle, auquel nous invite le narrateur, entre le « gibier » neutralisé par la guêpe, vivant mais hors d'état de vivre, et Françoise qui mène les domestiques, les uns après les autres, à démissionner, en ne jouant jamais un rôle actif dans la fin de leur service. La gouvernante s'apparente ainsi à la guêpe fouisseuse en disposant de ses victimes « mortes-vivantes » près de « ses petits », c'est-à-dire, pour Françoise, de ses jours, de ses années qui viendront, et qu'elle veut passer au service de Mme Octave, dans la sécurité de sa suprématie domestique.

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard remarque qu'« [à] mesure qu'on s'éloigne de Combray, l'unité positive de l'amour évolue vers l'unité négative de la haine, vers la fausse unité qui dissimule la duplicité et la multiplicité.¹⁷⁸ » Cette unité se forme autour de tante Léonie, dit-il, mais il conviendrait, dans notre étude de la cruauté rivalitaire de Françoise, de se demander à quel prix cette unité est préservée. Nous avons vu que Mme Sureau de même que les parents de Jean Santeuil connaissent la cruauté d'Ernestine avec les domestiques qui démissionnent les unes après les autres, et que tante Léonie sait que Françoise fait souffrir la « Charité » comme les filles de cuisine qui lui ont succédé. Ainsi, une cruauté de plus, liée à la lâcheté et au calcul égoïste des plaisirs, cette fois chez tante Léonie, construit un mur d'indifférence pour les filles de cuisine tyrannisées par Françoise à travers d'incessantes et essentielles attaques servant son besoin de sécurité et ses désirs de demeurer solidement, inébranlablement dans la position de l'irremplaçable gouvernante. Les atteintes cruelles sont en effet dirigées dans une décharge de conservation de soi (Françoise) et de destruction de l'autre (la fille de cuisine, les domestiques en général). Dans son article « La pulsion de cruauté », Dominique Cupa souligne la place centrale du narcissisme dans l'agressivité d'emprise qui se décharge dans des attaques

¹⁷⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [1961], p. 231.

cruelles, en observant que : « le but primitif des pulsions de cruauté est l'autoconservation, dans le sens de l'intégrité narcissique.¹⁷⁹ » Ainsi, les actions agressives de Françoise visent à protéger son image de gouvernante, de « titulaire » (RTP : 995), en éliminant, dans un cruel bal de têtes qui roulent, toute concurrence potentielle. Quant à elle, tante Léonie protège son confort, sa sécurité, que lui donne sa précieuse gouvernante, mais au prix de laisser sévir la cruauté entre ses murs, en ne faisant rien pour casser le schéma destructeur. « Combray se détourne des vérités dangereuses¹⁸⁰ », écrit encore René Girard. Mais le jeune héros lui aussi, même spectateur de cruautés saisissantes, adopte le moule familial de non-assistance aux domestiques violentées :

[L]a Charité de Giotto, très malade de son accouchement récent, ne pouvait se lever ; Françoise, n'étant plus aidée, était en retard. Quand je fus en bas, elle était en train, dans l'arrière-cuisine qui donnait sur la basse-cour, de tuer un poulet qui, par sa résistance désespérée et bien naturelle, mais accompagnée par Françoise hors d'elle, tandis qu'elle cherchait à lui fendre le cou sous l'oreille, des cris de « sale bête ! sale bête ! », mettait la sainte douceur et l'onction de notre servante un peu moins en lumière qu'il n'eût fait, au dîner du lendemain, par sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire. Quand il fut mort, Françoise recueillit le sang qui coulait sans noyer sa rancune, eut encore un sursaut de colère, et regardant le cadavre de son ennemi, dit une dernière fois : « Sale bête ! » Je remontai tout tremblant ; j'aurais voulu qu'on mit Françoise tout de suite à la porte. Mais qui m'eût fait des boules aussi chaudes, du café aussi parfumé, et même... ces poulets ?... Et en réalité, ce lâche calcul, tout le monde avait eu à le faire comme moi. (RTP : 103-104)

Comme quoi, « la seule douleur supportable, c'est la douleur des autres¹⁸¹ », car il n'est pas question, pour la famille du héros, de risquer de perdre son confort en se privant des services de Françoise, même si, de cette manière, on fait perdurer les sévices qu'elle perpètre. Ce tableau cruel de la volaille sacrifiée sur l'autel agressif de Françoise peut frapper l'imaginaire du jeune héros, mais cet acte sanglant à l'endroit du poulet semble plus lié, d'une part, à une décharge d'agressivité accumulée par la surcharge de travail devant absorber Françoise qui, en retard, n'y parvient pas, surtout avec cette « sale bête » qui refuse de se laisser tuer sans se défendre ; d'autre part, à cette « rudesse insensible de la paysanne » (RTP : 994) que note le narrateur dans *Le Côté de Guermantes*, puis encore dans *Albertine disparue*, où la figure ressassée du poulet « émissaire » s'inscrit comme un motif de la cruauté naturelle de Françoise. Ainsi le narrateur dit-il que la

¹⁷⁹ Dominique Cupa, « La pulsion de cruauté », *op. cit.*, p. 1087.

¹⁸⁰ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 225.

¹⁸¹ René Leriche, cité dans Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 326.

gouvernante « n'éprouv[e] que de la gaieté à étrangler les poulets et à faire cuire vivants les homards » (RTP : 1965).

En somme, ces remarques sont un autre signe que l'indifférence des parents du héros, de tante Léonie, de sa gouvernante comme de certains enfants (Gilberte, Saint-Loup, la fille de la Berma), mais aussi, comme on l'a vu, de Madame Octave, de Jean Santeuil et de ses parents, se révèle, dans le grand roman, une cruauté qui dérange. Ce trait apparaît intrinsèque à la cruauté, comme nous l'avons suggéré dans l'introduction de ce chapitre, mais du texte proustien aurait pu se dégager une préoccupation plus grande, par exemple, pour la gratuité des attaques, leur aspect destructeur, plutôt que la froideur assénée aux victimes. Notre étude de la cruauté de Morel, de Gilberte, mais aussi de d'autres personnages violents, indifférents, par omission, par lâcheté ou par hérédité, pointe cette prégnance de la faute involontaire, irrépressible, maladroite, coupable mais explicable, et quelque peu excusable. Ajoutons, dans ce réseau frappé du motif du mal indésirable, mais irrésistible et inéluctable, cet étrange code antique de Françoise¹⁸², tantôt cruel : « [s]eulement quand arrivait l'heure de la messe, et l'heure du premier déjeuner, ma grand-mère, eût-elle été agonisante, Françoise se fût éclipsée à temps pour ne pas être en retard » (RTP : 995), tantôt sadique ou masochiste, comme on le verra plus loin. Ce code est créateur d'une bien singulière table de valeurs, où les repas, pourtant préparés pour les maîtres, sont prioritaires sur leur santé même, dévoilant des motivations narcissiques. Un code qui, tel que nous le verrons également, partage ses dehors étranges, égoïstes et cruels avec la culture de l'univers mondain.

Oriane : reine du néant, maîtresse de l'Instant

Pour se rendre et perpétuellement rester maîtresse de « l'Instant¹⁸³ », reine¹⁸⁴ des soirées dans le monde, ce « royaume du néant » (RTP : 1811), Oriane de Guermantes use en les affinant toujours d'un humour caustique et d'un esprit incisif. La duchesse, volubile, d'une présence très

¹⁸² « Mais les lois non écrites de son antique code et sa tradition de paysanne médiévale qui pleure comme aux chansons de geste étaient plus anciennes que sa haine d'Albertine et même d'Eulalie. » (RTP : 1965)

¹⁸³ « Mais reine de l'Instant sachant vraiment vous combler, quand elle vous voyait, ne pouvant alors se résoudre à vous laisser partir, Mme de Guermantes en était aussi l'esclave. » (RTP : 2041)

¹⁸⁴ Dans *Le Bottin proustien*, Paris, La Table Ronde, 2010, Michel Erman décrit Oriane de Guermantes comme une « reine sans royaume » (p. 74), certes parce qu'elle se pose en monarque – régnant sur les esprits – dans l'univers mondain.

verbale, distribue les cruautés parlées sans scrupules, car tout, le respect, l'amitié, la vérité, la morale, est subordonné à son ambition de ne céder à personne la cime du monde. Mais le *polemos* proustien semble aussi agiter, travailler Oriane de Guermantes, dans un conflit qui a également tout à voir avec l'ambition, ou plutôt, deux ambitions concurrentes, qui agissent de manière plutôt antagoniste. Seulement, les forces en présence, à la poursuite de ses désirs, se révèlent inégales, si bien que la duchesse, dans des moments que l'on dirait presque de faiblesse, ou de bonté, de sincérité, se laisse aller à certaines des plus pénétrantes vérités de la *Recherche*. Mais les instants triomphants s'accumulant avec les années et les événements, l'esprit de la duchesse de Guermantes évoluera, en se dévaluant, à mesure que sa personnalité gagnera en authenticité. C'est en développant un véritable goût artistique, un intérêt authentique, qu'elle changera presque son titre de reine du néant pour apparaître comme une dame, amatrice d'art sans grand éclat, mais qui a gardé certains attraits de célébrisserie, comme ses yeux¹⁸⁵. Le thème de la cruauté par ambition, encore ici source de cruautés utilitaires, l'est également de vérités sur la vie. Presque exclusivement travaillé par le langage parlé, il est marqué par une volonté de puissance et un appétit narcissique.

Du sang sur les robes : mener le bal cruel

L'ambition d'Oriane de Guermantes apparaît en effet comme le déclencheur et la raison suffisante d'une cruauté sans gratuité, car dédiée à l'ambition de garder entre ses mains, avec son esprit redoutable, les rênes du monde. Ses efforts sont tous dirigés vers le désir de mener le bal, de briller jusqu'à en être la seule étoile, et ainsi garder jalousement la meilleure situation de Paris. Certes, Oriane a les plus belles toilettes. Le duc de Guermantes, « enchanté de faire valoir sa femme » (RTP : 1102), « une femme aussi spirituelle » (RTP : 1102), y veille :

[I]l savait que tout le monde la tenait pour la plus belle, la plus vertueuse, la plus intelligente, la plus instruite de l'aristocratie, pour une femme que lui M. de Guermantes était trop heureux d'avoir trouvée, qui couvrait tous ses désordres, recevait comme personne, et maintenait à leur salon son rang de premier salon du faubourg Saint-Germain. Cette opinion

¹⁸⁵ Ainsi, dans cet extrait de *La Prisonnière*, où Charlus évoque la beauté des yeux d'Oriane : « La duchesse de Guermantes n'est pas venue, mais on ne sait pas, c'était peut-être mieux ainsi. Nous ne lui en voudrions pas et nous penserons tout de même à elle pour une autre fois, d'ailleurs on ne peut pas ne pas se souvenir d'elle, ses yeux mêmes nous disent : "ne m'oubliez pas", puisque ce sont deux myosotis. » (RTP : 1812)

des autres, il la partageait lui-même ; souvent de mauvaise humeur contre sa femme, il était fier d'elle. Si, aussi avare que fastueux, il lui refusait le plus léger argent pour des charités, pour les domestiques, il exigeait qu'elle eût les toilettes les plus magnifiques et les plus beaux attelages. Enfin il tenait à mettre en valeur l'esprit de sa femme. (RTP : 1108)

Mais si la duchesse scintille et en impose tant, si elle a un si grand pouvoir mondain, c'est avant tout grâce à son esprit qui force l'admiration et engendre de pâles copies¹⁸⁶. L'esprit d'Oriane, carnassier, plus cruel que taquin, se révèle plus ambitieux que méchant. Il constitue avant tout une arme mordante, joyau du salon Guermantes¹⁸⁷, qui jouit de la pleine et assidue complicité du duc, brutal avec elle en amour, mais incomparable allié en « affaires ». Car Basin étant aussi ambitieux que sa femme pour sa situation mondaine, il est prêt à toutes les mises en scène pour que l'esprit d'Oriane montre ses dents gourmandes et ne fasse qu'une bouchée des autres.

Avoir la dent dure, emporter le morceau

Pour Oriane, l'intelligence a une importance non négligeable, car elle constitue un allié de taille, une arme de choix pour acquérir, puis garder une position mondaine de permanente domination : « Pour un Guermantes (fût-il bête), être intelligent, c'était avoir la dent dure, être capable de dire des méchancetés, emporter le morceau, c'était aussi pouvoir vous tenir tête, aussi bien sur la peinture, la musique, sur l'architecture, parler anglais. » (RTP : 1086) L'intelligence de la duchesse possède une particularité, une célèbre signature : son esprit, à travers une appréciable habileté langagière, une indéniable facilité pour la mise en mots savoureuse, la formulation concise et incisive, ou pour « rédiger », comme le dit Swann¹⁸⁸. Une disposition cognitive dont elle est pleinement consciente, et qu'elle estime grandement, certes parce que c'est par elle qu'elle brille : « ce que la duchesse plaçait au-dessus de tout, ce n'était pas l'intelligence, c'était – forme

¹⁸⁶ La princesse de Parme, par exemple, copie Oriane sans jamais recueillir le succès de la duchesse : « Elle avait beau retenir les mots d'Oriane, imiter ses robes, servir à ses thés les mêmes tartes aux fraises, il y avait des fois où elle restait seule toute la journée avec une dame d'honneur et un conseiller de légation étranger. » (RTP : 1097)

¹⁸⁷ Tel que le remarque le narrateur, dans *Le Côté de Guermantes* : « le rusé seigneur, mauvais mari pour la duchesse en tant qu'il avait des maîtresses, mais compère à toute épreuve en ce qui touchait le bon fonctionnement de son salon (et l'esprit d'Oriane, qui en était le principal attrait) » (RTP : 1094).

¹⁸⁸ « ce que Swann eût appelé, comme la duchesse elle-même, sa manière de "rédiger" ». (RTP : 1101)

supérieure selon elle, plus rare, plus exquise, de l'intelligence élevée jusqu'à une variété verbale de talent – l'esprit. » (RTP : 1100)

L'agile et active « verbalité » d'Oriane lui permet de construire, au milieu du temps mondain, des moqueries douces-amères et des attaques plus développées, voire sophistiquées, car cette disposition qui porte en elle seule presque tout le moi social de la duchesse permet à cette dernière de saisir – ou plutôt de se saisir – des mots, du matériel des autres, ou du matériau mondain de l'instant. Ariane autant qu'Oriane, la duchesse tient le fil du temps mondain, qui doit être pétulant, « vitaminé », mais par elle qui, travaillant la matière des riens mondains, construit dans son salon une sorte de caverne, sur les parois de laquelle son esprit projette des images colorées, savoureuses, et qui enferment ses invités dans les miroitements des plaisirs qu'elle crée, superficiels, certes, mais non sans qualités. En effet, les cruautés verbales d'Oriane, ses « mots », ses « dernières », mais aussi ses « édits », sont orientées vers l'objectif d'amuser, de « régaler » les autres, mais cela, afin de les dominer par l'éclat de son intellect, de les tenir par la pointe affûtée – cette dague ou épée – de ses phrases, de ses images. C'est le faubourg Saint-Germain, et le monde dans son ensemble – et au-delà¹⁸⁹ – que la duchesse de Guermantes désire surplomber de son puissant esprit, qui est pouvoir.

Voyons comment Oriane s'y prend pour asseoir une domination qui demande sans cesse qu'on l'assure, qu'on la nourrisse, sans toutefois qu'elle soit dirigée vers le désir, et encore moins le plaisir, de causer des souffrances. En effet, le véritable but des malfaisances d'Oriane semble bien ses grandes mais réalistes ambitions mondaines, et non pas la jouissance d'infliger la douleur, de la voir marquer, décomposer, anéantir sa victime. L'autre, objet de ses cruautés, ne compte pas pour la duchesse, il n'a pas de réalité en tant que victime de laquelle on peut jouir, par l'appréciation érogène de sa souffrance. La victime de ses mots, à travers son humiliation, n'est pas une fin en elle-même. Elle est moyen, média pour exprimer, diffuser les traits d'esprit qui font son succès. Les autres raillés, ridiculisés par Oriane se révèlent en quelque sorte des toiles vierges sur lesquelles elle peint ce qu'elle veut, en fonction de la taille de la toile – c'est-à-dire de la matière à « dernière », à moquerie mordante dont elle dispose dans l'instant – ou de l'inspiration du moment.

¹⁸⁹ Par exemple, les hommes politiques et les artistes.

En fait, ce qui a de l'importance et apporte du plaisir à la duchesse réside plutôt dans ce qu'André Green nomme « l'investissement de la maîtrise par l'intellect¹⁹⁰ », découlant de l'une des trois catégories de narcissisme qu'il relève dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, et appelle le « narcissisme intellectuel¹⁹¹ ». En effet, le sentiment de contrôle, de pouvoir, se récolte, chez Oriane de Guermantes, par le déploiement de son esprit dans un « mot » qui, tel qu'on le verra, se pose chez elle comme « le moment narcissique par excellence¹⁹² », pourrait-on dire, en empruntant l'expression de Green, évoquant l'instant où Narcisse fusionne avec son reflet dans l'eau d'une source. Il s'agit là de son arme la plus naturelle, à la fois issue de sa nature vive et cultivée par ses ambitions mondaines et de son mari allié : son verbalisme triomphant, opportuniste et tranchant.

Langue, dague : les dernières¹⁹³ d'Oriane

On se bat avec nos meilleures armes, et on se préoccupe davantage de ce qui compte pour nous. Aussi Oriane use-t-elle de ses qualités spirituelles, que tous lui reconnaissent, et dont certains s'enivrent comme d'un envoûtement, ou s'en délectent comme d'un prodige gastronomique : « le mot se mangeait encore froid le lendemain à déjeuner, entre intimes qu'on invitait pour cela, et reparaisait sous diverses sauces dans la semaine. » (RTP : 1104) Entrons dans le bestiaire des mots d'esprit de la duchesse, où la cruauté n'est pas envers les animaux. Comme le dit Jean-Pierre Richard dans *Pages paysages* : « Mettons-nous au Balcon !¹⁹⁴ ». L'esprit d'Oriane s'y exerce, s'y déploie, et a beaucoup à voir avec ce que Sophie Duval nomme « ironie mondaine¹⁹⁵ ». L'auteure note également que l'ironie et l'esprit entretiennent des liens très forts, jusqu'à les fusionner dans son analyse du texte proustien, en considérant « l'esprit comme la forme sociale de l'ironie des personnages.¹⁹⁶ »

¹⁹⁰ André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, 2007 [1983], p. 201.

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² *Ibid.*, p. 37.

¹⁹³ « Aussi n'y avait-il pas de jour où l'on n'entendit dire, non seulement "Vous connaissez le dernier mot d'Oriane ?", mais "Vous savez la dernière d'Oriane ?" » (RTP : 1113)

¹⁹⁴ Jean-Pierre Richard, *Pages paysages. Microlectures II*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁵ Sophie Duval, *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 51.

Pour faire de l'esprit sur la considérable prise de poids de la reine de Suède (« vous ne la reconnaîtriez pas, elle est devenue énorme, je suis sûre qu'elle est malade » (RTP : 906)), Oriane opte pour une comparaison animalière, que Mme de Villeparisis rappelle à ses invités, et dont elle suscite chez la duchesse de cruels « enrichissements », qui font évoluer le vocable chosifiant d'origine en métaphore filée :

« – Je disais justement à ces messieurs que tu lui trouvais l'air d'une grenouille. » Mme de Guermantes fit entendre une espèce de bruit rauque qui signifiait qu'elle ricanait par acquit de conscience. « Je ne savais pas que j'avais fait cette jolie comparaison, mais, dans ce cas, c'est la grenouille qui a réussi à devenir aussi grosse que le bœuf. Ou plutôt ce n'est pas tout à fait cela, parce que toute sa grosseur s'est amoncelée sur le ventre, c'est plutôt une grenouille dans une position intéressante. – Ah ! Je trouve ton image drôle », dit Mme de Villeparisis qui était au fond assez fière pour ses visiteurs de l'esprit de sa nièce. « Elle est surtout *arbitraire* », répondit Mme de Guermantes en détachant ironiquement cette épithète choisie, comme eût fait Swann, « car j'avoue n'avoir jamais vu de grenouille en couches. » (RTP : 906-907)

On perçoit derrière cette cruauté verbale d'Oriane ridiculisant, par une attaque à son physique, une altesse absente de la soirée, des traits ou stratégies typiques, récurrents, de l'esprit de la duchesse, quand elle « rédige » ses « mots ». D'abord, elle part d'une comparaison animalière (la reine de Suède a l'air d'une grenouille), qui produit une image simple, voire simpliste, immédiatement perceptible et donc universellement efficace. Puis, elle fait « décoller » cette comparaison, qui à l'origine peut sembler avoir été trouvée par hasard (Oriane allègue ne pas se souvenir de cette comparaison – ce dont on peut douter –, comme pour la rendre plus modeste, et par là même faire augmenter sa valeur auprès de son « public », à mesure que son brillant verbalisme œuvrera), ou ne pas paraître appelée à être « argumentée ». Cela, en renforçant, en consolidant cette comparaison au moyen de référents connus (l'histoire de la grenouille qui voulait être plus grosse que le bœuf), ou encore, en « aggravant » le parallèle, notamment par l'exagération – comme nous le verrons plus loin avec un deuxième « mot » d'Oriane –, ce qui produit le même effet de « solidification » de la comparaison, de cristallisation de l'image. Elle s'en trouve alors valorisée, car la « démonstration » lui attribue légitimation et originalité.

La duchesse peut ensuite filer sa métaphore peu banale – elle vient de le prouver, le « public » est conquis – en taillant une nouvelle facette dans son cruel rapprochement, celui d'une reine et d'un batracien, c'est-à-dire en soumettant à son public une nouvelle observation, soit pour renforcer la ressemblance entre les deux éléments, soit pour relever une curieuse particularité de

« l'animal », certes caustique. Les deux options, on le conçoit, produisent le même effet d'enrichissement de l'humoristique métaphore, et de valorisation, par éclatante démonstration, de l'esprit d'Oriane. Cela, en convoquant un procédé comique éprouvé, celui de l'accumulation. Dans cette blague de « la reine et la grenouille », c'est la seconde option (relever une étrange particularité) qui est retenue, créant dans la cruelle foulée l'image humiliante de la « grenouille en couches ». On ajoute ici l'injure à l'insulte drolatique en assimilant une personne qui a pris du poids à une femme enceinte. Le « public » savoure l'inventivité, et la « victime » n'est pas là pour être blessée par la cruauté.

Finalement, on remarque deux stratégies d'Oriane pour assurer la qualité de sa construction verbale : la « presque rime », ou plus généralement, le « resserrement » et la valorisation de sa pensée par les ressemblances sonores, en jouant sur l'effet « solidifiant », rhétorique, de la mêmété ou du voisinage phonétique ; une sorte d'ironie envers soi, afin de ne pas paraître pédante (c'est-à-dire, dans le contexte, barbante, ennuyeuse), mais surtout, pour rendre le mot, le propos modeste, afin que sa force n'en ressorte que plus. Ainsi Oriane fait-elle presque rimer « ventre » et « intéressante ». L'« effet formule », quasi lapidaire, est produit, ce qui frappe le propos métaphorique d'une « vérité », d'un éclat nouveau, et ainsi d'une identité « affermie ». Mais plus encore, si « ventre » et « intéressante » tendent à se faire écho, c'est certes grâce au rythme : les deux propositions syntaxiques (« parce que toute sa grosseur s'est amoncelée sur le ventre » et « c'est plutôt une grenouille dans une position intéressante ») comptent le même nombre de syllabes¹⁹⁷. Quant à ce que l'on pourrait nommer une ironie de soi, ou pour soi, Oriane en fait preuve ici en marquant le mot « arbitraire » d'une certaine distance, comme pour suggérer qu'elle n'emploie pas ce mot un peu recherché pour impressionner ses interlocuteurs, alors que la bonne grâce avec laquelle Oriane met son esprit en avant nous porte à croire qu'elle utilise cette stratégie parce qu'il est de bon ton de ne pas avoir l'air d'étaler son savoir, et qu'il s'avère encore plus judicieux de manier des mots choisis avec le prétexte de l'obligation, celle d'employer le mot juste.

Qu'importe que l'édifice soit cruel pour l'objet de la plaisanterie – d'ailleurs absent, rappelons-le – si l'objectif est rempli, l'adhésion emportée, l'admiration acquise. L'ambition d'Oriane vaut bien ce prix cruel sans l'être. Mais un seul « mot » d'Oriane ne suffit certes pas à

¹⁹⁷ Si l'on compte l'« e » caduc de la première proposition, mais pas celui de la seconde.

l'étude de ce qui fonde et déploie sa cruauté verbale. Voyons-en un second, construit lui aussi autour d'une comparaison animalière. Rapporté peu de temps après le mot de « la reine et la grenouille » par le narrateur, il porte autant sinon plus le sceau de la langue d'Oriane, de sa dague.

Peu de temps avant cette réunion chez Mme de Villeparisis, la duchesse de Guermantes « travaille » devant « l'assistance » (RTP : 923) un nouveau rapprochement entre une mondaine et un animal, qui prend cette fois pour cible Mme de Cambremer, et dont nous citons le premier « mouvement » :

– Mais voyons, Basin, vous savez bien de qui ma tante veut parler, s'écria la duchesse avec indignation, c'est le frère de cette énorme herbivore que vous avez eu l'étrange idée d'envoyer venir me voir l'autre jour. Elle est restée une heure, j'ai pensé que je deviendrais folle. Mais j'ai commencé par croire que c'était elle qui l'était en voyant entrer chez moi une personne que je ne connaissais pas et qui avait l'air d'une vache. (RTP : 923)

Cette comparaison en forme d'anecdote, cette fois sur le thème de « Mme de Cambremer et la vache », est semblable, mais diffère du « mot » précédent, d'abord parce qu'elle s'ouvre sur une métaphore suggestive mais cristalline, qui assimile Mme de Cambremer à une vache, mais de manière plus « sophistiquée ». En effet, probablement pour ménager un meilleur effet et certainement pour faire plus original, Oriane convoque un synonyme de « vache » plutôt que le mot lui-même. Ainsi, le mot « vache » est lancé sans équivoque, mais en étant voilé, virtualisé par un mot qui l'évoque clairement, la vache étant, certes, l'un des herbivores les plus connus, les plus communs. D'un point de vue mondain, le mot « vache » est « dans l'air ». Puis, la duchesse « libère » le mot brièvement retenu, et que « l'assistance », certes, attend : Mme de Cambremer « avait l'air d'une vache ». Encore ici, la comparaison est simple au possible, elle est basique, surtout que le rapprochement insultant d'une femme avec une vache est – comme l'est celui d'une femme ayant un surplus de poids avec une femme enceinte – lui aussi très usité. La duchesse est cette fois encouragée par son mari, alors que pour le « mot » de la grenouille, elle a été « lancée » par sa tante. Il n'est pas dit qu'elle a voulu stimuler, « tisonner » l'esprit d'Oriane, mais on peut le penser, comme elle est, rappelons-le, « assez fière pour ses visiteurs de l'esprit de sa nièce » (RTP : 907). Fidèle à elle-même, Oriane n'en reste nullement à cette simple comparaison animalière, elle tourne autour, comme un sculpteur devant son œuvre en gestation, elle la « travaille » en « enchérissant » (RTP : 923) sur elle :

Je reconnais qu'elle n'a pas l'air d'une vache, car elle a l'air de plusieurs, s'écria Mme de Guermantes. Je vous jure que j'étais bien embarrassée voyant ce troupeau de vaches qui entrait en chapeau dans mon salon et qui me demandait comment j'allais. D'un côté j'avais envie de lui répondre : « Mais, troupeau de vaches, tu confonds, tu ne peux pas être en relations avec moi, puisque tu es un troupeau de vaches », et d'autre part ayant cherché dans ma mémoire j'ai fini par croire que votre Cambremer était l'infante Dorothee qui m'avait dit qu'elle viendrait une fois et qui est assez *bovine* aussi, de sorte que j'ai failli dire Votre Altesse royale et parler à la troisième personne à un troupeau de vaches. (RTP : 923)

Le même procédé de « l'accroissement » ou de « l'aggravation » de la comparaison opère dans ce « mot » où la vache devient un troupeau. Cette stratégie comique éprouvée de l'exagération est voisine du procédé de l'accumulation, tout aussi connu pour son efficacité, et qui a été exploité pour le « mot » de « la reine et la grenouille », comme on l'a vu. Procédé qui paraît de nouveau retenu par la duchesse dans ce « mot » du « troupeau de vaches », car si Oriane a servi à son « public » une « grenouille en couches », elle propose cette fois à son « assistance » un troupeau de vaches « en chapeau » (RTP : 923). Mais la duchesse va encore plus loin dans le maniement cruel et comique de sa comparaison animalière, car elle ajoute d'autres « particularités » à sa mondaine animalisée, dans la mesure où le troupeau de vaches « entre » « dans son salon ». D'abord, cette allégation crée une image forte : on « voit » très bien le « troupeau » investir le si chic salon de la duchesse. Ce « mirage » projeté par Oriane à ses invités renforce le ridicule de la pauvre Cambremer « bovinisée ». Le procédé de la surprise par le contraste entre deux réalités habituellement inconciliables est simple, et n'aurait nullement aussi bien « pris » auprès de « l'assistance » si la duchesse avait raconté une visite extérieure, dans le jardin, par exemple, car on se figure mieux un troupeau de vaches dehors que dans le plus respecté des salons aristocratiques. L'écart avec le vraisemblable, mais surtout, le caractère antinomique de l'image d'un troupeau de vaches envahissant un salon étant maximaux, le potentiel d'étonnement de cette création est lui aussi très élevé, de même que le ridicule qui s'en dégage, vu les éléments rapprochés par l'esprit d'Oriane. Ainsi la duchesse cible-t-elle des éléments inattendus pour construire le risible (un troupeau de vaches en chapeau) et couvrir de ridicule (un troupeau de vaches entrant dans le salon d'une duchesse) la victime de la cruelle blague. Éléments qui, bien sûr, sont choisis parce qu'ils détonnent fortement chez un animal (porter un chapeau, entrer dans un salon, etc.). Un troisième élément renforce d'ailleurs le grotesque du portrait de Mme de Cambremer en troupeau de vaches : ce dernier demande à la duchesse comment elle va, ce qui est évidemment complètement absurde venant d'un animal. De surcroît, pour faire durer l'effet absurde, Oriane

rapporte ses pensées (qu'elle a ou non formulées lors des faits, elle invente probablement le tout pour son « assistance », mais on ne peut être fixé sur ce point) au moment de sa rencontre avec le « troupeau de vaches ». Elle le fait en « disloquant », certes volontairement, la structure de sa phrase, pour lui permettre de s'adresser à elle en la nommant « troupeau de vaches » au lieu de simplement dire « vous », « tu », voire « Votre Altesse ». Ce redoublement du sujet : « troupeau de vaches, tu confonds » permet à Oriane de renforcer encore son portrait de Mme de Cambremer en délégation ruminante en définissant avec une force accrue et cruelle (par la répétition, la déclinaison, l'accumulation) la malheureuse mondaine. Mais surtout, le simple fait de prononcer le « nom » de « troupeau de vaches » en s'adressant à une aristocrate suscite le comique par la répétition, puis encore par l'absurde de la situation. Mais la duchesse, décidément en verve, tout « en mots » comme on le serait en muscles, va encore plus loin.

Un autre élément « ridiculisant » s'ajoute à la chaîne absurde et renforce l'ironie, le cocasse de la situation rapportée par la duchesse : cette dernière a failli la confondre avec une altesse. Encore ici, Oriane joue la carte de l'écart comique : quoi de plus distinct en effet qu'un troupeau de vaches et une altesse ? Les pensées qu'Oriane rapporte à travers son adresse au troupeau de vaches s'en trouvent encore plus loufoques, car il est déjà distrayant d'imaginer la duchesse parler ne serait-ce qu'à une noble avec un modeste titre, « cachée » derrière un troupeau de vaches. Ajoutons qu'il est d'autant plus « heureux », pour la fortune du « mot » d'Oriane, que cette dernière ait failli prendre le troupeau de vaches pour une altesse, car quoi de plus risible, ridicule et absurde que de « dire Votre Altesse et parler à la troisième personne à un troupeau de vaches » (RTP : 923) ? C'est, pour ainsi dire, « le comble ».

Un autre procédé se décèle sur la cruelle toile métaphorique d'Oriane, que l'on pourrait nommer « contagion » ou encore « heureuse transversalité ». La duchesse, bien en selle, semble en effet profiter de sa lancée pour « éclabousser » – ou plutôt « salir » – une autre personne du versatile et injurieux costume de « vache », en parlant de l'infante Dorothee, « qui est assez *bovine* aussi » (RTP : 923). La survenue, pour ainsi dire, d'une vache de plus, est d'autant plus comique que « vache » est encore une fois (comme au tout début) suggéré, mais surtout, que l'insulte par l'abêtissement est dérivée. En d'autres mots, l'esprit d'Oriane, vent en poue, voile bombée, prête à claquer sous la force de sa « verbalité », se meut dans le plaisir de varier, de « différer » pour mieux insister sur le thème de la vache, en plus d'« importer », de « transplanter » sa métaphore

plus du tout banale et rendue savoureuse d'être si nourrie, pour la faire « adhérer » à une autre personne. L'initiale et basique comparaison se trouve encore « agrandie » d'une qualité : elle possède une belle – et comique – transversalité. Il est toutefois fort possible que ce « pas de côté » vers une autre « vache » ne soit pas dû au désir de la duchesse de montrer les capacités élastiques de sa preste pensée, mais à la naturelle marche de l'esprit « enchérisseur » de la duchesse, qui a atteint sa vitesse de croisière. Mais un dernier élément fournit un finale en force à cette « composition » de la duchesse, qui achève habilement le portrait de Mme Cambremer en herbivores groupés.

Ce dernier élément ramène le procédé comique, déjà exploité, simple et notoirement efficace, de la répétition, sur la scène comico-cruelle d'Oriane. Cependant, il est quelque peu « raffiné » par la duchesse, car la répétition opère par allusion, donc de manière oblique. En effet, Oriane termine son anecdote cruelle et habilement absurde en évoquant une altesse récemment et aussi cruellement « portraitisée » par elle : « Elle a aussi le genre de gésier de la reine de Suède. » (RTP : 923) La répétition par l'allusion de la blague animalière de la duchesse peut susciter un plaisir, celui de la reconnaissance, en plus de créer, certes, une complicité avec les « initiés » de ce « mot » d'Oriane. Mais surtout, cette ligne drôle de plus renforce encore l'animalisation de Mme de Cambremer, et aussi celle de la reine de Suède. Toutefois, mais cela n'a pas d'impact sur le cruel ni le comique, la duchesse ne renforce pas vraiment la « bovinisation » de Mme de Cambremer, dans la mesure où les vaches ne possèdent pas de gésier, et pas davantage les grenouilles. Cependant, ce choix de mot peut pleinement se justifier, pour deux raisons : *primo*, « gésier » fait image sans problème, même pour une vache ou une grenouille ; *secundo*, on peut penser que ce choix curieux a été fait à dessein, pour exploiter une fois encore un comique de l'absurde, comme s'il ne suffisait pas aux deux mondaines d'être grenouille ou troupeau de vaches. Et il est vrai, comme on l'a vu notamment avec la « grenouille en couches » et le troupeau de vaches « en chapeau », qu'Oriane de Guermantes se plaît à tisser de cruelles et solides métaphores, souples, transversales, et brillamment inventives. D'ailleurs, il n'y a pas que de simples et aléatoires comparaisons – quoique plus ou moins préparées, présentées à Oriane au cours des conversations, comme on l'a vu –, mais également des « perches » plus indistinctes, qui constituent le rappel d'une situation pouvant passer pour banale, mais que l'esprit d'Oriane, comme un grand orfèvre, va « dégrossir », puis tailler pour en faire ressortir la belle et cruelle lumière.

Pour la création de cet autre « mot », la duchesse de Guermantes sera également « lancée » par son mari, jouant son rôle d'impresario, et tirant de son jeu la carte de la contradiction inspiratrice, émulative, pour déclencher et faire pétiller l'esprit d'Oriane. Ainsi, lorsque la duchesse dit ne pas accorder crédit à ce qu'une Mme d'Heudicourt connaisse un M. de Bornier, le duc, voyant les conditions réunies pour un « mot » d'Oriane, saisit l'occasion au vol et lui tend une perche qu'elle saisit habilement, d'autant qu'elle connaît très bien le stratagème de son mari, qui selon le narrateur joue le rôle de « falaise¹⁹⁸ » :

« Mais si, Oriane, dit M. de Guermantes non sans intention. Vous vous rappelez bien ce dîner où vous aviez M. de Bornin comme voisin ! – Mais Basin, interrompit la duchesse, si vous voulez me dire que j'ai connu M. de Bornier, naturellement, il est même venu plusieurs fois pour me voir, mais je n'ai jamais pu me résoudre à l'inviter parce que j'aurais été obligée chaque fois de faire désinfecter au formol. Quant à ce dîner, je ne me le rappelle que trop bien [...] c'était à l'ambassade d'Autriche. Le charmant Hoyos avait cru me faire plaisir en flanquant sur une chaise à côté de moi cet académicien empesté. Je croyais avoir pour voisin un escadron de gendarmes. J'ai été obligée de me boucher le nez comme je pouvais pendant tout le dîner, je n'ai osé respirer qu'au gruyère ! » (RTP : 1121)

On remarque que les procédés de l'exagération et de l'allusion sont cette fois aussi convoqués : le comique est produit par l'écart entre la réalité, c'est-à-dire, ici, le vraisemblable, et la surprenante éventualité de « faire désinfecter au formol » après la simple visite de quelqu'un, au lieu d'aérer, tout simplement. Le début de la « rédaction » de ce « mot » semble également « préparé » par une allusion, qui par nature suggère sans dire, et crée donc une attente, celle de la suite, en plus du très probable plaisir de sentir un certain raffinement derrière ce choix, qui laisse de côté la plate mention, littérale et sans dimension, que M. de Bornier a mauvaise odeur. On retrouve aussi dans ce « mot » le procédé de la déclinaison, qui permet de varier les termes qui, en l'occurrence, peignent comiquement une même personne. Ici, M. de Bornier, dont l'odeur est pour ainsi dire annoncée par la désinfection obligée au formol, est taxé d'« académicien empesté ». Ensuite, on revient à une figure potentiellement humoristique : la comparaison, mais sans qu'elle soit « enchérie » comme dans les « mots » de « la reine et de la grenouille » ou de « Mme de Cambremer et le troupeau de vaches ». Le rapprochement est lui aussi marqué d'une exagération certaine et comique : M. de Bornier sent aussi mauvais qu'un « escadron de gendarmes », c'est-à-dire d'une bonne centaine d'hommes très actifs physiquement. Cette fois, la comparaison, qui

¹⁹⁸ « [V]ous êtes toujours dans les extrêmes, Oriane, dit M. de Guermantes reprenant son rôle de falaise qui, en s'opposant à la vague, la force à lancer plus haut son panache d'écume. » (RTP : 1138)

produit encore ici une image forte, facilement et directement perceptible – se rapportant à un référent commun, connu de tous : des gendarmes – semble suffire à elle-même.

On n'a pas besoin d'ajouter des accessoires (un troupeau de vaches « en chapeau ») ou des variations cruelles et loufoques (une grenouille « en couches ») pour potentialiser cette comparaison. On se contente plutôt d'insister sur l'odeur que produisait « l'escadron », mis pour M. de Bornier – ou plutôt M. de Bornier en escadron de gendarmes –, car l'astuce est ailleurs. Mme de Guermantes réserve un effet de surprise à ses interlocuteurs, en exploitant à nouveau les ressources comiques de l'écart – l'écart constituant d'ailleurs une certaine définition, à son degré le plus large, du comique lui-même – en alléguant n'avoir « osé respirer qu'au gruyère ». L'effet de surprise aurait été bien moindre, on le conçoit, si Oriane avait rapporté n'avoir osé respirer qu'au dessert ou au café, car une image forte est produite par l'assertion insolite d'un gruyère à bonne odeur. Ajoutons que la suggestion qu'Oriane peut respirer à nouveau devant un gruyère alors qu'elle se bouchait le nez à cause d'un homme ajoute la touche finale au « mot » de la duchesse, car l'apogée est atteint avec la surprise et l'amusement causés par son assertion. Toutefois, on ne peut apprécier qu'indirectement l'effet assurément triomphal de ce nouveau « mot » d'Oriane, car le lecteur n'a pas accès aux réactions de son « public ».

C'est à travers la réaction du duc de Guermantes, impresario du « mot » de son épouse, que le lecteur peut comprendre l'effet produit par l'esprit d'Oriane : « M. de Guermantes, qui avait atteint son but secret, examina à la dérobée sur la figure des convives l'impression produite par le mot de la duchesse. » (RTP : 1121) Est-il besoin pour le narrateur relever les mimiques assurément amusées et admiratives des invités ? Non, pour la simple raison que si le duc a « atteint son but secret », sa perche tendue a bel et bien été saisie avec brio, la duchesse ayant fait avec elle un brillant numéro.

S'il paraît manifeste, à travers l'étude de ces « mots » d'Oriane, que la duchesse les crée, « lancée » par sa tante ou aidée de son mari, pour mener le bal et emporter le morceau en brillant de ses facettes comiques, cruelles, mordantes, Mme de Guermantes peut tout à fait susciter l'admiration avec des « lignes » plus douces, des phrases plus calmes, telle : « Il me faudrait un mari pour mes fleurs (RTP : 1141) », ou encore, avec de bénins calembours, piquants mais non poisons, comme celui de « Taquin le Superbe » (RTP : 1103), en parlant de Charlus qui a voulu

« taquiner » (RTP : 1103) sa sœur, le comparant à « Tarquin le superbe, le roi de Rome » (RTP : 1103) : « Ainsi grâce, une fois à Taquin le Superbe, une autre fois à un autre mot, ces visites du duc et de la duchesse à leur famille renouvelaient la provision des récits, et l'émoi qu'elles avaient causé duraient bien longtemps après le départ de la femme d'esprit et de son impresario. » (RTP : 1103)

En somme, la duchesse de Guermantes exerce une cruauté verbale peu cruelle. En effet, on a qualifié plus tôt cette cruauté d'utilitaire, ce qui ne lui ôte bien sûr pas son potentiel de blesser, mais il apparaît que les « mots » cruels d'Oriane constituent un moyen comme un autre, une stratégie parmi plusieurs pour briller, comme l'apparaissent les « mots » non cruels, seulement comiques et strictement spirituels. On peut conclure de ces observations que la cruauté d'Oriane n'est pas dédiée à voir couler le sang et, plus généralement, n'est pas perpétrée pour elle-même, c'est-à-dire pour atteindre l'autre. Cet autre qui, répétons-le, est toujours absent. Rappelons toutefois que l'exercice de la cruauté envers des personnes suppose un certain mépris d'autrui, ou du moins de l'irrespect à son égard, qui amènent la réification de l'autre, sa non-reconnaissance comme une personne digne d'égards, ou encore, l'ignorance totale et feinte de sa présence. Si nous avons relevé ces éléments de chosification, de mépris et d'absence d'égards chez les duchesses invitées par Charlus à la soirée Verdurin, comme nous le verrons plus loin, la récolte diffère chez Oriane de Guermantes. Il apparaît donc que la duchesse exploite – avec ses alliés et ses admirateurs – ses qualités spirituelles pour asseoir, affirmer et conserver une domination, celle de son salon Guermantes, dans le monde. Cela lui apporte certes des gratifications narcissiques, mais propres à valoriser son esprit, ses qualités, et non contenter un goût de faire souffrir. Ainsi, les altesses raillées ou méprisées apparaissent plus comme des faire-valoir, bien qu'absentes, des instruments d'autopromotion de la duchesse, que comme des cibles désignées, sur lesquelles se seraient fixés des désirs d'avilissement ou d'asservissement. C'est ainsi la stricte ambition de dominer le monde non par la peur, comme le font Ernestine et Françoise dans leur environnement, mais par ses qualités qu'elle fait reconnaître qui habite Oriane, en s'efforçant de briller par son esprit (sans donner l'impression, on l'a vu, de faire de réels efforts). Cette grande et perpétuelle ambition de la duchesse se révèle détachée du sadisme, mais non exempte d'une cruauté utilitaire et gratifiante, qui prime sur tout, bien plus qu'une cruauté assénée pour rien, c'est-à-dire pour elle-même, au bonheur du mal.

Dans *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Sophie Duval remarque que l'esprit et l'ironie, presque toujours confondus dans l'univers proustien, ont en commun « la manipulation verbale et le jeu sur le double sens, comme certaines caractéristiques pragmatiques, l'agressivité et la séduction¹⁹⁹. » Cette forme de cruauté verbale de la duchesse de Guermantes, à travers la création de ses « dernières », de ses « mots », possède ces caractères manipulateurs : saisissant les occasions que lui fournissent les conversations mondaines, Oriane modèle le langage à l'image de ses idées habiles, drôles, savoureuses ; agressifs : la duchesse perpètre des agressions verbales, ses « mots » qui moquent, de manière socialement acceptable, des personnes absentes ; enfin, séduisants : Oriane « régale » ses semblables de ses « mots » par leur originalité, leur aspect mordant, fin et comique. Une finesse due en partie à la densité et l'habileté de certaines formulations, produisant un effet-formule par leur brièveté, leur causticité et/ou une harmonie formelle. Relevons deux autres « formules » d'Oriane, créées alors qu'elle discute de Zola avec la princesse de Parme, et qu'elle offre successivement : « il a le fumier épique ! C'est l'Homère de la vidange ! » (RTP : 1129) On remarque l'effet comique produit, générant la surprise, par l'écart sémantique entre « fumier » et « épique », le fumier, par définition, pouvant bien difficilement être qualifié d'épique. Quant à la seconde formule, on relève une parenté sonore entre les dernières syllabes d'« Homère » et de « vidange ». Cela, ajouté à leur identité en nombre (deux syllabes), crée une impression d'harmonie, voire de naturel ou même de nécessité dans l'enchaînement. La « formule » est donc créée, sous la forme d'une agression spirituelle, séduisante et socialement valorisante.

En somme, la duchesse de Guermantes construit ses « mots » en saisissant des occasions de faire admirer son redoutable esprit, parfois données/créées par son époux, qui font de son environnement, le monde, ce que Jean-Paul Matot nomme « espace anal, lieu de détention et d'emprise²⁰⁰ », dans son analyse du manoir de Cruella Denfer, cruelle héroïne des *101 dalmatiens*. Ainsi, Oriane tente de régner sur le « royaume du néant » proustien, le monde, à travers le pouvoir et le plaisir narcissique que lui confère son agressivité verbale, cruelle, mais inoffensive. On remarque toutefois que ses « mots » sont parfois strictement orientés non vers l'agression, mais vers la gratifiante, « narcissisante » prise de pouvoir, par les mots, sur les esprits et les cœurs. Les

¹⁹⁹ Sophie Duval, *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, op. cit., p. 52.

²⁰⁰ Jean-Paul Matot, « La cruauté et les avatars de la subjectivation », op. cit., p. 40.

« victimes » des « dernières » d'Oriane se révèlent bien plus de stricts instruments d'autopromotion, de simples et interchangeables supports publicitaires que des proies avec lesquelles entretenir une relation de domination, innervée par un goût du mal, du tourment. L'ambition d'Oriane est bien de dominer, mais son territoire, son « terrain de jeu », est le corps mondain dans son ensemble. C'est certes pourquoi, dans cette logique d'une cruauté instrumentale et d'une agressivité verbale, la duchesse crée des « paradoxes » et dispense des « édits ». Pour satisfaire sa faim de gloire, elle doit nourrir son arène, poussée par cette idée, en l'appliquant dans le sens le plus large, comme une sorte de mantra : "*publish or perish*".

Nourrir l'arène et tuer le temps mondain

Si l'esprit d'Oriane est le principal attrait de son salon, et qu'il brille de manière frappante à travers ses « mots », ses « dernières », un autre aspect, un peu moins flamboyant, mais tout aussi important chez la duchesse, mérite quelques remarques. Il s'agit d'un goût très marqué, constant chez l'aristocrate : l'« esprit d'innovation » (RTP : 1103). Cette propension aux changements, aux revirements, aux brassages surprenants et aux refontes inédites traduit un goût de faire nouveau, de bousculer, de déranger, voire de faire bondir et de choquer qui semble pratiquement dénué de cruauté. Cette quasi-absence de cruauté et les quelques remarques qui suivront permettront possiblement de mieux asseoir l'hypothèse que la cruauté d'Oriane est bien peu ou jamais gratuite. En d'autres mots, que tous les moyens sont bons pour elle, cruauté ou bonté, et que c'est l'ambition qui guide le choix vers la cruauté ou la bonté, et non un goût d'infliger la souffrance afin de sentir le pouvoir, la toute-puissance que l'on détient, dont on jouit. Cette ambition de dominer l'univers mondain, sans sadisme, mais dans une quête narcissique, paraît claire, forte, constante. Et, pour cette figure proustienne aussi, la fin justifie les moyens.

L'esprit inventif d'Oriane l'amène à pratiquer d'autres « exercices mondains » que ses « mots ». En effet, outre les images habilement enchériées par la duchesse, nous retrouvons ce que l'on pourrait nommer « les renversements d'Oriane » :

Quand une femme intelligente, instruite, spirituelle, avait épousé un timide butor qu'on voyait rarement et qu'on n'entendait jamais, Mme de Guermantes s'inventait un beau jour une volupté spirituelle non pas seulement en décrivant la femme, mais en « découvrant » le

mari. [...] À cause du même besoin maladif de nouveautés arbitraires, si depuis sa jeunesse, on plaignait une femme modèle, une vraie sainte, d'avoir été mariée à un coquin, un beau jour Mme de Guermantes affirmait que ce coquin était un homme léger, mais plein de cœur, que la dureté implacable de sa femme avait poussé à de vraies inconséquences. (RTP : 1107)

Cette « pratique » de Mme de Guermantes n'apparaît motivée que par la volonté de créer du nouveau pour en créer, ou ne renverser l'ordre des choses et ne bouleverser les opinions que pour le faire, c'est-à-dire gratuitement, dans le vide. En effet, Oriane pourrait faire valoir une opinion à contre-courant envers la « femme modèle » pour tenter, par l'insinuation, la médisance ou la calomnie, de ternir, d'entacher la réputation de cette personne. Ou bien, elle pourrait « découvrir » le « timide butor » parce qu'elle jalouse la « femme intelligente, instruite, spirituelle ». Mais il n'en est rien, d'une part parce que ces opinions « renversées » d'Oriane ne sont à rattacher à aucun complot envers la « femme modèle » ou aucune liaison avec le « timide butor », par exemple ; d'autre part, pour la simple raison que tout, ou presque, est pour la duchesse propice à faire l'objet d'un renversement, et finit en effet par être « retourné » dans l'esprit dynamique, mais peut-être pas si « tonique », de la duchesse :

Comme gâtées par la nullité de la vie mondaine, l'intelligence et la sensibilité de Mme de Guermantes étaient trop vacillantes pour que le dégoût ne succédât pas assez vite chez elle à l'engouement (quitte à se sentir de nouveau attirée vers le genre d'esprit qu'elle avait tour à tour recherché et délaissé)[.] [...] Les variations de jugements de la duchesse n'épargnaient personne, excepté son mari. (RTP : 1108)

En fait, ces « variations Guermantes » obéissent moins à un goût qu'à un besoin, voire à une nécessité, celle qu'Oriane sent dans son milieu mondain, « royaume du néant » : se renouveler pour ne pas pâlir d'immobilisme, assurer sa visibilité pour ne pas disparaître, en somme, produire du neuf pour ne pas périr. Oriane possède cet art, et cette arme, des renversements multiples et constants pour nourrir sa personnalité, la garder vive, pétillante, colorée, et affirmer constamment son identité, qui doit demeurer forte, frappante, rafraîchissante pour être intéressante. Évidemment, Oriane de Guermantes appartient à la « race » des nobles parmi les nobles, mais sa sœur aussi, la princesse de Guermantes, ou sa tante. Et pourtant, on n'a d'yeux que pour la duchesse. Cette habitude de donner des coups de pied dans la fourmilière des opinions mondaines y est certes pour quelque chose. Car quoi de plus frais, de plus vif, de plus spirituel qu'un renversement dans le contraire ? Oriane semble bien détenir une formule gagnante, d'une applicabilité infinie et d'une simplicité désarmante, pour continuer d'étonner, d'émouvoir, de déranger. Et, dans le « royaume

du néant », user d'un moyen aussi vide, producteur de nouveautés vaines, non motivées, mais « lustrées », est tout à fait approprié.

Il est toutefois paradoxal de constater que ce procédé d'Oriane, qui épate des mondains et des princesses par son éclat spirituel, soit aussi vide de pensée. Femme d'esprit, Oriane n'en fait pas montre en produisant en série de simples, mais remarquées inversions d'opinions mondaines, de jugements artistiques, de coutumes :

Pour qu'on parlât d'une « dernière d'Oriane », il suffisait qu'à une représentation où il y avait tout Paris et où on jouait une fort jolie pièce, comme on cherchait Mme de Guermantes dans la loge de la princesse de Parme, de la princesse de Guermantes, de tant d'autres qui l'avaient invitée, on la trouvât seule, en noir, avec un tout petit chapeau, à un fauteuil où elle était arrivée pour le lever du rideau. « On entend mieux pour une pièce qui en vaut la peine », expliquait-elle, au scandale des Courvoisier et à l'émerveillement des Guermantes et de la princesse de Parme, qui découvriraient subitement que le « genre » d'entendre le commencement d'une pièce était plus nouveau, marquait plus d'originalité et d'intelligence (ce qui n'était pas pour étonner de la part d'Oriane) que d'arriver pour le dernier acte après un grand dîner et une apparition dans une soirée. (RTP : 1113)

C'est ainsi en exploitant le moins son vif esprit qu'Oriane fait le plus... d'esprit, du moins en apparences. Dans un monde, justement, d'apparences, le moindre indice d'un goût artistique authentique, par exemple, comme assister à une pièce en entier, désaltère de sa nouveauté, car on n'y avait pas pensé. Cette idée prenait place, dans les « priorités », bien loin derrière le grand dîner et l'apparition en soirée. Ajoutons toutefois que la duchesse, usant de divers moyens, cruels ou superficiels, pour dominer le monde mondain, a pu choisir de se rabattre sur cette inversion creuse des habitudes, sachant que cela suffirait à troubler, à déranger, et à éblouir. Tous les moyens se valent, s'ils donnent des résultats. En somme, Oriane a bien intégré la formule : « Parlez-en en mal, parlez-en en bien, mais parlez-en » qui devient, et elle en est bien consciente, la clé de sa flamboyante, mais facile autopromotion :

Naturellement, sachant les commentaires que ne manquerait pas de provoquer l'une ou l'autre attitude, Mme de Guermantes avait autant de plaisir à entrer dans une fête où on n'osait pas compter sur elle, qu'à rester chez soi ou à passer la soirée avec son mari au théâtre, le soir d'une fête où « tout le monde allait », ou bien quand on pensait qu'elle éclipserait les plus beaux diamants par un diadème historique, d'entrer sans un seul bijou et dans une autre tenue que celle qu'on croyait à tort de rigueur. (RTP : 1112)

Voilà comment Oriane arrive à scintiller, à ébahir, à emporter le morceau en attirant tous les regards, et à durer : en brillant par le terne, en brillant en creux, en brillant par son absence ou sa présence inattendues. Elle étend son règne par les successives ruptures, à travers ce qu'elle ne fait jamais durer, figer, scléroser en lassantes habitudes... et prendre au passage la poussière. Un tel procédé est intrinsèquement pérenne, car rien n'est plus rafraîchissant et (potentiellement) attirant que le nouveau, l'insolite, le singulier. Son influence peut être forte, si l'effet est saisissant. La duchesse fait vaciller l'opinion sur la tenue de rigueur lors d'une soirée. Elle est l'exception, le « mouton noir », et ce sont soudainement tous les autres qui se révèlent – ou plutôt paraissent – dans l'erreur. Par ailleurs, l'habitude a, comme le remarque le narrateur, une « influence anesthésiante » (RTP : 18) à laquelle il faut, dans le monde – du moins selon Oriane, mais son succès parle pour elle –, s'arracher à tout prix. Ajoutons que ces opinions ou comportements qui rafraîchissent et décontenaient tendent à ressembler à une stratégie cette fois non promotionnelle, mais politique, qui consiste à faire quelques gestes d'éclat pour « consolider sa base ». Seulement, le texte proustien ne permet pas d'étayer cette hypothèse. En revanche, il apporte peut-être du crédit à l'alternance, « goût si proustien²⁰¹ » selon Jean-Pierre Richard, lié de près à d'autres tendances, tels la coprésence des contraires, le paradoxe et le *polemos*.

Le narrateur proustien nomme d'ailleurs « paradoxe » les renversements d'Oriane, ses inversions d'opinions, ou ses révolutions d'habillement :

[C]haque fois que Mme de Guermantes venait d'inventer, relativement aux mérites et aux défauts, brusquement intervertis par elle, d'un de leurs amis, un nouveau et friand paradoxe, elle brûlait d'en faire l'essai devant des personnes capables de le goûter, d'en faire savourer l'originalité psychologique et briller la malveillance lapidaire. Sans doute ces opinions nouvelles ne contenaient pas d'habitude plus de vérité que les anciennes, souvent moins ; mais justement ce qu'elles avaient d'arbitraire et d'inattendu leur conférait quelque chose d'intellectuel qui les rendait émouvantes à communiquer. (RTP : 1108-1109)

Comme si, en inversant les opinions sans aucune motivation, arbitrairement, Oriane faisait plus que de produire du vide, du vent, du « brillant ». Elle enrichit en ajoutant au lieu de remplacer. Le paradoxe est ainsi créé et, avec lui, une nouvelle modalité de coprésence des contraires, de conflit, de *polemos*. En somme, ce que dit Oriane est du vent, mais il souffle. Par-delà ces revirements et

²⁰¹ « Le goût, si proustien, de l'alternance », Jean-Pierre Richard, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, 1999, p. 117.

ces ambiguïtés, toutes choses proustiennes, Oriane de Guermantes suggère et répète triomphalement : « Jamais vous ne me connaîtrez. Je suis impossible à prévoir, à comprendre, à percer, à "posséder". Jamais vous ne m'épuiserez, parce que j'ai mille visages, parce que je suis innombrable. » Cet inépuisable du personnage proustien, le narrateur l'illustre avec force lorsqu'il constate, à propos d'Albertine qu'il regarde dormir, qu'elle est « un être qui, par l'intérieur, accèd[e] à l'infini » (RTP : 1893). En effet, rien plus que les êtres paradoxaux, agités d'un *polemos*, ne débouchent plus certainement sur l'infini, ou l'inconnaissable.

Or, cette propension d'Oriane à semer les nouveautés ambiguës pour récolter les remous admiratifs, si elle rapporte de véritables profits, semble avoir un certain coût, naturel, « essentiel », car les idées vides peuvent éblouir ceux qui les découvrent, et ainsi contribuer à nourrir l'arène mondaine, mais elles se révèlent peu « soutenantes » pour leur créatrice, pour reprendre la connotation gustative se dégageant de la présentation des paradoxes d'Oriane. Ainsi Oriane se heurte-t-elle en quelque sorte aux « déchets » produits par ses créations : vanité, ennui, voire vécu de béance, prégnance du vide, celui du monde qu'elle contribue largement à faire tourner :

Les édits successifs et contradictoires par lesquels Mme de Guermantes renversait sans cesse l'ordre des valeurs chez les personnes de son milieu ne suffisant plus à la distraire, elle cherchait aussi, dans la manière dont elle dirigeait sa propre conduite sociale, dont elle rendait compte de ses moindres décisions mondaines, à goûter ces émotions artificielles, à obéir à ces devoirs factices qui stimulent la sensibilité des assemblées et s'imposent à l'esprit des politiciens. (RTP : 1109)

Ce passage est à mettre en lien avec deux autres extraits de la *Recherche* qui laissent voir le caractère construit du moi social d'Oriane, et surtout, entièrement dédié à servir son ambition d'être et de rester maîtresse du « royaume du néant » : « [m]ais reine de l'Instant sachant vraiment vous combler, quand elle vous voyait, ne pouvant alors se résoudre à vous laisser partir, Mme de Guermantes en était aussi l'esclave » (RTP : 2041), notamment en « faisant effort pour parler d'une chose qui ne l'intéressait pas » (RTP : 2043). Avec ses manières d'être langagières et stratégiques, la duchesse nourrit l'arène, emplit l'instant, minute après minute, avec des préoccupations de forme bien plus que de contenu. Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, Isabelle Serça remarque que chez Proust, « [c]onversation et écriture apparaissent comme les deux visages de ce nouveau Janus qu'est le langage : vanité et stérilité d'un côté, vérité et création de l'autre.²⁰² » Nous verrons

²⁰² Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 552-553.

toutefois dans la prochaine sous-partie que des « sursauts » de vérité peuvent se dégager des paroles d'Oriane, comme autant de fissures dans son masque mondain, qui débouchent vers la vie de son moi profond.

Les « mots » d'Oriane se révèlent traversés par le motif du sens détourné, à travers un petit pan de conversation qu'elle s'est approprié, puis qu'elle a rendu spécial en l'enrichissant par enchérissement. D'autre part, de ses « paradoxes » ou de ses « édits » se dégage le motif du sens vidé/rempli, sens que la duchesse s'approprie, remplit de vide, de vent, pour meubler ou tuer le temps mondain, mais surtout pour le faire sien. Dans cet univers de signes mondains, vides mais suffisants²⁰³, elle brille et domine. Dans *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, Michel Erman évoque le *Caligula* de Camus,

qui a en lui un être habité par le désir d'exercer une liberté infinie, ce qui est une façon de défier la mort. Ainsi, il retourne la haine de soi contre autrui et laisse s'exprimer des forces destructrices non seulement comme des pulsions mais aussi comme des vertus impérieuses, allant jusqu'à penser "qu'il n'y a que la haine pour rendre les gens intelligents" (II, 4)²⁰⁴ ».

On peut comparer Oriane de Guermantes à ce personnage qui tente de trouver un sens dans la maîtrise de son environnement, mais à travers des actes violents, tels des meurtres, desquels se dégage une inquiétante amoralité, la seule « morale » étant alignée sur la liberté. La duchesse prend en effet un chemin semblable, dans la mesure où elle travaille le matériau des « riens » du monde, de la « frivolité mondaine » (RTP : 2042) pour se forger à toute minute une emprise – mais aussi, plus durablement, à travers la réputation de femme d'esprit, de goût et de liberté, justement, qu'elle se crée – sur l'univers mondain, qu'elle peut ainsi avoir l'impression de dominer, de conduire à sa guise. Ainsi le narrateur nomme-t-il « "libre arbitre" mondain, fort arbitraire » (RTP : 939) son instance de décision farouchement libre, ivre de son pouvoir, toutefois sans cesse remise en jeu dans l'univers mondain.

²⁰³ Nous nous inspirons ici de Gilles Deleuze, dans *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 2014 [1964], p. 13, qui écrit que les signes mondains « sont vides » et que ce type de signe ne « renvoie pas à quelque chose », mais « se déclare suffisant ».

²⁰⁴ Michel Erman, *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 137.

Sursauts mélancoliques de Taquine la cruelle

Un autre type de « mot » contribue à définir l'esprit d'Oriane de Guermantes. Il s'agit de ses remarques qui s'apparentent à des aphorismes ou à des sentences, qu'il nous paraît pertinent de commenter, dans la mesure où ces paroles peuvent enrichir, par la nuance, le tableau de la « verbalité » agressive et cruelle d'Oriane. En effet, ce qui nous apparaît à la fois comme des traits d'esprit et des « sursauts mélancoliques » renforce l'hypothèse d'une volonté de domination intellectuelle de la duchesse qui n'est pas toujours sous l'empire ou l'emprise de la cruauté langagière. Ces moments de mélancolie semblent dévoiler une certaine agressivité, que la duchesse dirige contre tout, mais sur personne, c'est-à-dire sur le monde mondain, mais surtout, sur la vie. En cela, celle que l'on pourrait nommer « Taquine la cruelle », pétulante et frivole, mais également grave et sombre, continue à se poser en figure du *polemos* proustien que nous proposons comme illustration de la pensée du conflit, de l'inconnaissable et de l'infini qui apparaît essentielle à la quête de la vérité, cœur battant d'À la recherche du temps perdu :

Dans l'ordinaire de la vie, les yeux de la duchesse de Guermantes étaient distraits et un peu mélancoliques ; elle les faisait briller seulement d'une flamme spirituelle chaque fois qu'elle avait à dire bonjour à quelque ami, absolument comme si celui-ci avait été quelque mot d'esprit, quelque trait charmant, quelque régal pour délicats dont la dégustation a mis une expression de finesse et de joie sur le visage du connaisseur. [...] [S]a lèvres ajustée pour un sourire sagace, son regard avivé pour une approbation malicieuse ; ainsi c'était dès son arrivée que la duchesse allumait pour toute la soirée. » (RTP : 1256)

Cet extrait de *Sodome et Gomorrhe* peut nous fournir un signe supplémentaire d'une mélancolie latente ou intermittente chez Oriane de Guermantes, que l'on peut apprécier dans certaines de ses observations, qu'elle partage avec une triste certitude, la résignation de qui a perdu ses illusions et connaît la vie. Ainsi dit-elle : « Je sais que n'importe qui peut aimer n'importe quoi » (RTP : 919), ce qui entre en résonance avec la conception proustienne de l'amour, esquissée dans *Jean Santeuil* et développée dans la *Recherche*, où l'élection de l'objet amoureux est déterminée par l'imagination, le hasard, la jalousie, mais jamais par quelque destinée, quelque sublime nécessité.

Dans cette logique, l'amour peut sembler un fardeau, une maladie, tel que le narrateur l'exprime, avec de nombreuses variations, dans le grand roman. On pourrait cependant ne pas déceler de mélancolie dans cette observation de la duchesse, qui est plus connue et reconnue pour ses savoureux « mots » moqueurs, mais il faudrait pour cela écarter ce que nous pensons comme

une série de sentences ou aphorismes mélancoliques. En effet, ces traits d'esprit semblent construire, à travers la répétition, l'accumulation de signes mélancoliques observés chez Proust²⁰⁵ (le caractère construit, artificiel et aléatoire de l'amour, la vérité inconnaissable, l'incommunicabilité entre les êtres, l'intrinsèque cruauté de la vie), une ligne mélodique de plus au personnage d'Oriane, évidemment contrapunctique, dans l'esprit proustien marqué par le conflit de contraires, le palimpseste qu'est l'humain et le *polemos*. Parmi ces vérités générales d'Oriane, souvent mélancoliques dans la *Recherche*, qu'elles viennent de la duchesse ou du narrateur, on trouve par exemple ces remarques : « au fond on ne sait jamais rien » (RTP : 920) ; « c'est comme ça dans le monde, on ne se voit pas, on ne se dit pas les choses qu'on voudrait se dire ; du reste, partout, c'est la même chose dans la vie » (RTP : 1273) ; « [l]a vérité c'est que, comme dit mon beau-frère Palamède, l'on a entre soi et chaque personne le mur d'une langue étrangère » (RTP : 1147) ; ou alors qu'elle était princesse des Laumes : « [l]a vie est une chose affreuse » (RTP : 275).

En nous référant toujours au passage de *Sodome et Gomorrhe* cité plus haut, on remarque également, et peut-être surtout, le caractère construit, éminemment conscient, de la personnalité sociale de la duchesse, qu'elle se crée jour après jour, soirée après soirée dans le monde mondain ou le vaste monde humain. Ainsi, les mots « faisait briller », « flamme spirituelle », « a mis », « ajustée », « avivé » et « allumait » construisent un réseau sémantique où les deux traits de sens saillants se résument par « acte volontaire » et « lumière ». Le premier sème renvoie à la création par elle-même du moi social d'Oriane, de même que le second, mais ce dernier renseigne par ailleurs sur l'effet (lumineux) produit. Un portrait d'Oriane en étoile, par une comparaison ou une métaphore simple (ou filée) aurait envoyé ces mêmes signes de lumière, mais le caractère construit, délibéré, aurait été évacué. C'est peut-être pourquoi la duchesse apparaît plus, dans cet extrait, comme une lampe qu'un astre. Une autre stratégie d'Oriane pour obtenir du succès en séduisant et/ou agressant par ses paroles se situe dans de fausses erreurs, que l'on peut rapprocher de la figure de style de l'autocorrection. Par exemple, l'aristocrate se donne « l'air de chercher ses mots pour donner plus de nouveauté à sa pensée. » (RTP : 1195)

²⁰⁵ Dans *Jean Santeuil* et dans la *Recherche*, mais également dans *Les Plaisirs et les jours* et dans le *Contre Sainte-Beuve*, où le narrateur évoque l'heureux temps où il ne connaissait pas la vie.

Mais les yeux de la duchesse sont distraits, hormis ces apparitions lumineuses et construites, comme si la vie, la vie vivante, qui palpète dans le vrai, était, pour elle, ailleurs. Le narrateur remarque d'ailleurs que la duchesse « passait sa vie dans le monde tout en ne croyant qu'aux idées. » (RTP : 1112) On peut penser qu'Oriane exerce une triomphante emprise sur l'univers mondain, par ses « mots », ses paradoxes, ses « édits » et ses « décrets », mais pour mieux s'en détacher. Cette liberté acquise par sa position de puissance lui permet à la fois de prendre une certaine distance avec le monde – en n'allant pas à des soirées « où "tout le monde allait " » (RTP : 1112), par exemple –, tout en l'obligeant, pour conserver ce pouvoir acquis par des cruautés sans cruauté, à y demeurer enchaînée. Le monde mondain ne semble en effet pas le sien. Ainsi peut-on voir un trait de vérité dans cette remarque d'une dame qui s'est mise « de plain-pied » (RTP : 1183) avec le héros pour dire : « Oriane ne s'intéresse au fond à rien, ni à personne. » (RTP : 1183)

Le royaume du néant et des valeurs inversées, perverties, empreint d'une agressivité fonctionnelle, stratégique, et finalement structurelle, peut-il même permettre de réelles amitiés ? Il est permis d'en douter, même devant ce qui semble les plus chaleureuses complicités, telle celles de la duchesse et de Swann : « Swann avait pu parfois dans l'ivresse de la conversation donner à la duchesse l'illusion qu'elle avait de l'amitié pour lui » (RTP : 2041). En somme, toutes ces fausses facettes du monde dérangent Oriane de Guermantes, rendent son masque mondain inconfortable, au moins par moments, ce qui se traduit, dans *Le Temps retrouvé*, par une métamorphose de son moi social, due en partie à quelques « percées » de son moi profond.

Déclin de l'esprit caustique par éclaircies artistiques

La cruauté par ambition de la duchesse de Guermantes connaît une évolution, dans le grand roman, qui confine à la révolution. Son agressivité verbale d'emprise, inspirée par un désir de puissance, de reconnaissance, et sous-tendue par une quête narcissique, passe des attaques gratifiantes à l'apaisement dans des aspirations plus élevées et moins intéressées, du moins en apparences. En effet, si la duchesse continue de « se croi[re] tout permis » (RTP : 2386), son comportement envers les autres a notablement changé, car ces derniers ne sont plus de stricts faire-valoir pour son brillant esprit, un auditoire pour ses mots et un bassin d'admirateurs, mais parfois

aussi des personnes à part entière, dignes d'attention dans ce qu'elles font, ce qu'elles pensent : « depuis quelque temps, recevant de nouveaux venus, et étant du reste fatiguée, elle s'était faite assez humble, interrogeant les autres, leur demandant leur opinion pour s'en former une. » (RTP : 2374) Ainsi, les attaques autovalorisantes, dans des « rédactions » que la duchesse savoure tout en les réalisant, font place à « un goût de nouveauté et d'art » (RTP : 2379). Cette ouverture à l'autre est à contre-courant de son mouvement narcissique de domination, d'expansion dans le monde. Même ce nouveau comportement est favorisé par les fatigues de la vieillesse, il origine d'un intérêt vers d'autres manières de voir le monde, et d'un éveil à l'art. L'exemple de Rachel, que la duchesse dit avoir « dénichée, appréciée, prônée, imposée » (RTP : 2374) et « lancée » (RTP : 2374), peut toutefois indiquer qu'Oriane trouve là, à la manière de Mme Verdurin, une nouvelle façon de se valoriser, cette fois en vantant son goût artistique, et surtout son « flair ». Mais il semble bien que le désir d'emprise, qui poussait Oriane à de « savoureuses » cruautés verbales ou à d'arbitraires et clinquants paradoxes pour apprécier, puis conserver son « sceptre spirituel » (RTP : 2368), se révèle inévitablement tempéré par ce nouveau courant désirant qui, dans la table inversée des valeurs mondaines²⁰⁶, lui ferme plus de portes qu'il ne lui ouvre de nouvelles et riches perspectives :

[M]aintenant sacrifiant sans doute à ce besoin héréditaire de nourriture spirituelle qui avait fait la décadence sociale de Mme de Villeparisis, elle était devenue elle-même une Mme de Villeparisis, chez qui les femmes snobs redoutaient de rencontrer telle ou tel, et de laquelle les jeunes gens, constatant le fait accompli sans savoir ce qui l'a précédé, croyaient que c'était une Guermantes d'une moins bonne cuvée, d'une moins bonne année, une Guermantes déclassée. (RTP : 2368)

En effet, les « valeurs » du royaume du néant préfèrent le pétillant au cultivé, l'instant à la durée. Ainsi Oriane, que l'on pouvait qualifier de « bonne professionnelle » dans le monde, travaillant le matériau mondain des vanités, des frivolités, pour acquérir la meilleure situation du faubourg Saint-Germain grâce à sa créativité verbale, spirituelle sans l'être vraiment, devient presque « incompetente » dans ce même milieu. Est-ce ce nouvel intérêt, amené, comme une lame de fond, par l'hérédité, qui rend Oriane de moins en moins apte à rester maîtresse de l'Instant ? Il est possible que cette ouverture à l'art et aux autres ait « ankylosé » ses dispositions à créer des figures verbales éblouissantes et acrobatiques dans l'espace stérile des conversations mondaines,

²⁰⁶ Dont il sera question plus loin dans ce chapitre.

car la vie est ailleurs, et elle n'arrive plus à cacher ce constat. On peut penser également que le Temps, dans « sa force de renouvellement original » (RTP : 2314), a contraint la duchesse à ne plus compter que sur elle-même pour briller. Mais le mélange est plus complexe, donnant l'impression d'une infiltration de l'art et du temps chez l'Oriane spirituelle, créant une sorte d'hybride, moins cruel, égoïste et narcissique. Ainsi Oriane dit-elle à la fois « énormément de bêtises » (RTP : 2368), tout en conservant « le même moule, la même intonation, le même sourire qui avaient ravi Bergotte, lequel, du reste, avait aussi gardé ses mêmes coupes de phrases, ses interjections, ses points suspensifs, mais pour ne rien dire » (RTP : 2369), et peut-elle redevenir, aux yeux du narrateur, « la femme que j'avais connue et [qui] parlait des choses mondaines avec esprit. » (RTP : 2368)

Il appert que la « nouvelle » Oriane, celle que découvre le héros lors de la matinée de l'encore plus nouvelle princesse de Guermantes, se voit déconsidérée par les mondains de la jeune génération qui ne connaissent pas son rang social, car elle ne sait plus aussi bien manier les codes de cet univers, avec ses cruautés, son égoïsme, ses vanités, ses vacuités. Mondaine entre deux mondes, de l'aristocratie et de l'art, les nouveaux signes qu'envoient Oriane livrent un message ambigu, auquel n'obéit pas tout à fait le monde Guermantes²⁰⁷. L'identité de la duchesse se dilue pour certains²⁰⁸, alors qu'elle s'affermirait peut-être, au contraire. L'Oriane du *Temps retrouvé* ne semble-t-elle pas plus authentique que celle du *Côté de Guermantes*, avec, à travers ses « mots » vides ou bêtes, son intérêt limité pour les choses mondaines ? Il semble que la duchesse, distraite dans ses traits d'esprit et occupée d'artistes, révèle d'elle-même ce que l'on ne faisait qu'entrapercevoir dans ses yeux un peu absents et mélancoliques d'autrefois, et à travers ses remarques sans appel ni illusions sur la vie que nous avons relevées plus haut. De même, c'est l'Oriane du bal de têtes qui confie au héros : « on me connaît mal » (RTP : 2385) et « je n'oublie personne » (RTP : 2385). La duchesse « antérieure » donnait l'impression de penser beaucoup, mais jamais à personne de manière réellement amicale. On peut rapprocher ce paradoxe formé par l'écart entre les actions et les sentiments profonds avec la méchanceté que se reconnaît Gilberte

²⁰⁷ Nous nous inspirons ici de Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 12 : « la tâche de l'apprenti est de comprendre pourquoi quelqu'un est « reçu » dans tel monde, pourquoi quelqu'un cesse de l'être ; à quels signes obéissent les mondes, quels en sont les législateurs et les grands prêtres. »

²⁰⁸ « [T]andis que dans le monde politique et artistique on la tenait pour une créature mal définie, une sorte de défroquée du faubourg Saint-Germain qui fréquente les sous-secrétaires d'État et les étoiles, dans ce même faubourg Saint-Germain, si on donnait une belle soirée, on disait : "Est-ce même la peine d'inviter Oriane ? Elle ne viendra pas. Enfin pour la forme, mais il ne faut pas se faire d'illusions." » (RTP : 2334)

enfant et l'amour qu'elle porte à son père. Ajoutons que c'est peut-être le maniement verbal habile, piquant, cruel et divertissant des riens mondains d'Oriane dans sa vie de salon jusque « sur le tard » (RTP : 2368) qui lui a accolé une image frivole, non fiable, friable parce que fausse, faite des glaces du monde, au bonheur d'instant brillants. Ainsi confie-t-elle au héros : « on ne m'a jamais crue pour rien » (RTP : 2374). En somme, la « neuve » Oriane du *Temps retrouvé* est moins métamorphosée qu'elle ne laisse simplement mieux voir qui elle a toujours été, à travers son goût pour l'art qui crée des éclaircies désintéressées au sein de sa cruauté d'amour-propre.

Ne mourez pas tout de suite, j'ai un dîner en ville : la duchesse trompe-la-mort

Malade sérieux²⁰⁹ et mort en sursis, Swann se révèle tel à Oriane dans une situation où le thème proustien de la cruauté par ambition et/ou par égoïsme découvre une autre de ses facettes, avec pour victimes les malades et les défunts. L'impromptu des circonstances de cette nouvelle tragique renforce l'aspect dramatique de la scène qui clôt *Le Côté de Guermantes*, et tend à en faire, avec l'indifférence glaciale assénée par Mme Verdurin aux défunts tels le pianiste Dechambre ou la princesse Sherbatoff, un cas exemplaire du traitement fait, dans la *Recherche*, à ceux qui ne peuvent plus être de la fête. Ainsi Swann informe-t-il Oriane de son état :

[M]a chère amie, c'est que je serai mort depuis plusieurs mois. D'après les médecins que j'ai consultés, à la fin de l'année le mal que j'ai, et qui peut du reste m'emporter tout de suite, ne me laissera pas en tous les cas plus de trois ou quatre mois à vivre, et encore c'est un grand maximum [...], répondit Swann en souriant (RTP : 1201).

Par sa gravité, sa radicalité, cette confidence peut évidemment surprendre la duchesse, mais le caractère argumenté et précis des propos de Swann laisse peu de place à quiconque de les remettre en cause, ce qu'elle fait pourtant : « "Qu'est-ce que vous me dites là ?" s'écria la duchesse en s'arrêtant une seconde dans sa marche vers la voiture et en levant ses beaux yeux bleus et mélancoliques, mais pleins d'incertitude. » (RTP : 1201) Mme de Guermantes reçoit du malade ce

²⁰⁹ En comparaison avec les maux de tante Léonie, que certains remettent en cause dans le roman : « elle était enfin morte, faisant triompher à la fois ceux qui prétendaient que son régime affaiblissant finirait par la tuer, et non moins les autres qui avaient toujours soutenu qu'elle souffrait d'une maladie non pas imaginaire mais organique, à l'évidence de laquelle les sceptiques seraient bien obligés de se rendre quand elle y aurait succombé » (RTP : 127)

qu'il faut pour être très inquiète, troublée et empathique, mais il n'en est rien, les choses ne suivent pas leur cours normal, « humain ». La réaction d'Oriane n'est pas spontanée, elle est stratégique :

Placée pour la première fois de sa vie entre deux devoirs aussi différents que monter dans sa voiture pour aller dîner en ville, et témoigner de la pitié à un homme qui va mourir, elle ne voyait rien dans le code des convenances qui lui indiquât la jurisprudence à suivre et, ne sachant auquel donner la préférence, elle crut devoir faire semblant de ne pas croire que la seconde alternative eût à se poser, de façon à obéir à la première qui demandait en ce moment moins d'efforts, et pensa que la meilleure manière de résoudre le conflit était de le nier. « Vous voulez plaisanter ? » dit-elle à Swann. (RTP : 1201-1202)

Penchons-nous sur quelques mots de ce passage qui laissent filtrer, entre les lignes, l'égoïste et ambitieuse cruauté d'Oriane.

D'abord, le mot « devoir » et, à travers lui, la notion de devoir chez la duchesse. Mondaine de premier ordre, la duchesse considère un dîner en ville comme un devoir. Et pourtant, Mme de Guermantes est pénétrée de liberté, portée par cette force qui lui fait par exemple « lâcher » une grande soirée où elle est attendue. En fait, il semble que le « devoir » qu'Oriane voit dans ce dîner chez Mme de Saint-Euverte, bien portante et qu'elle fréquente régulièrement, se révèle bien plus un « édit » de la duchesse. En effet, ce dîner qu'Oriane pourrait tout à fait annuler pour cas de force majeure – et la situation mérite assurément cette désignation – paraît soudain devenir important, impérieux, ou tentant. Un « devoir » constitue une chose que l'on doit faire, à laquelle on ne peut se soustraire. En créant l'édit de ce simple et banal dîner comme « devoir », Oriane commence à se dégager de la responsabilité d'être auprès de son ami Swann, car ainsi, le dîner et le mourant sont mis sur le même plan. Mais alors, comment trancher ? Remarquons d'abord que si Oriane de Guermantes doit réfléchir – ce qu'elle fait sans aucun doute – pour déterminer à quel « devoir » accorder « la préférence », c'est que la duchesse accorde trop peu d'importance à la pitié due à Swann, et trop de valeur à son dîner en ville. De plus, il s'agit pour elle d'accorder une « préférence » à l'un des deux « devoirs », et non d'agir par ce que lui dicte son empathie, son sens moral.

C'est la première fois qu'Oriane est confrontée à ce genre de situation, mais celle-ci commande-t-elle forcément une réflexion ? Pourtant, l'aristocrate se réfère à une éventuelle « jurisprudence mondaine ». N'ayant pas la possibilité de s'y appuyer pour faire le choix qui serait acceptable dans le monde, Oriane ne peut que s'en remettre à elle-même. Est-ce l'ambition ou

l'égoïsme qui domine alors chez la mondaine ? Ce n'est pas clair, mais ce qui ressort de la décision d'Oriane de nier le « problème » de Swann pour ne pas être accusée de n'y avoir apporté la moindre solution, la plus petite consolation, c'est l'aridité, la cruauté de la position. Mais la duchesse, qui est déjà pourtant décidée à se rendre à son dîner en ville, semble vouloir étirer le temps, pour masquer cette sécheresse, maquiller la crudité de son absence d'empathie, et ainsi cacher son attitude cruelle. C'est pourquoi elle réitère sa question, redemande à Swann s'il ne lui raconte pas une histoire, une « plaisanterie », et surtout, « acte » une soucieuse et altruiste incrédulité. Par ailleurs, à « entendre » Oriane, ce n'est peut-être pas tant le plaisir d'aller dîner en ville que les « efforts » inhérents à accorder du crédit à ce que dit Swann sur son état critique qui font hésiter la duchesse. Autrement dit, la mondaine opte pour la simplicité, au lieu d'écouter son empathie absente. Par ailleurs, d'autres mots nous renseignent sur cette attitude de la duchesse : « crut devoir faire semblant ». Le calcul des efforts à fournir a ainsi indiqué la marche à suivre : se draper dans l'incrédulité pour contourner l'obstacle mondain d'un ami mourant.

« Ce serait une plaisanterie d'un goût charmant, répondit ironiquement Swann. Je ne sais pas pourquoi je vous dis cela, je ne vous avais pas parlé de ma maladie jusqu'ici. Mais comme vous me l'avez demandé et que maintenant je peux mourir d'un jour à l'autre... Mais surtout je ne veux pas que vous vous retardiez, vous dînez en ville », ajouta-t-il parce qu'il savait que, pour les autres, leurs propres obligations mondaines priment la mort d'un ami, et qu'il se mettait à leur place, grâce à sa politesse. Mais celle de la duchesse lui permettait aussi d'apercevoir confusément que le dîner où elle allait devait moins compter pour Swann que sa propre mort. Aussi, tout en continuant son chemin vers la voiture, baissa-t-elle les épaules en disant : « Ne vous occupez pas de ce dîner. Il n'a aucune importance ! » (RTP : 1202)

Avant de commenter ce passage, faisons une dernière remarque sur la citation précédente, en nous penchant sur le choix d'Oriane de « nier le conflit », « meilleure manière », selon elle, pour le régler. Cette stratégie, car on a bien affaire à une tactique dans cette situation, porte en elle-même la cruauté d'une violence, celle faite à la dignité de Swann. On fait violence à sa parole, car rien ne permet qu'on la discrédite, tant elle est argumentée, simple, de toute évidence sincère. Et pourtant, à travers cette violence, on efface une réalité pourtant bien tangible, celle de Swann mourant.

En somme, mais cela, sous les apparences de l'amitié et de la sollicitude, on bafoue la dignité de Swann en lui arrachant même le « droit » d'être plaint. Mais surtout, on fait violence à sa qualité de personne, car même si Swann – et ce dernier le répète, créant une insistance sur ce point littéralement vital – confie à Oriane qu'il peut « mourir d'un jour à l'autre », le vieil et

mourant ami de Mme de Guermantes ne reçoit pas plus de considération. Il doit partir de chez elle, car on attend Oriane en ville. Mais le souci, et le calcul des apparences fait par l'aristocrate, certes en sa qualité de grande mondaine, ne peut laisser suinter une telle brutalité, une cruauté si flagrante. C'est ce qui, on l'a vu, motive sa question réitérée à Swann, mais ce souci ne l'amène pas à croire que Swann puisse en être froissé, voire blessé. Il faut en effet les paroles du mourant, riches de sous-entendus, pour éclairer sa lanterne, ou plutôt, lui inventer une conscience.

L'ami très malade semble d'abord, justement, tenter de faire prendre conscience à Oriane de sa tragique condition en s'excusant presque de lui avoir parlé de son état de santé (« je ne sais pas pourquoi je vous dis cela »). Cela pourrait, devrait produire une réaction attendue – selon toute vraisemblance, et toute humanité – chez Oriane, qui alors s'empresserait de dire à Swann que c'est elle qui s'excuse des circonstances « indignes » dans lesquelles sont révélées son très grave état. Il n'en est rien. Swann, de toute manière, dans le même trait de paroles censées « porter », tente de recueillir des mots d'empathie, des mots désolés d'Oriane en lui rappelant que c'est elle qui l'a amené à lui confier que ses jours étaient comptés. La duchesse a ainsi, par cette autre « perche » pour racheter son égoïsme et faire de l'ombre à sa cruauté, une seconde occasion de lui témoigner des mots empreints de sollicitude, qui lui diraient, par exemple, combien elle est désolée que les choses se soient « dévoilées » de cette manière, qu'elle ne savait pas, etc. Rien de tel à cet instant non plus, même si ne serait-ce que la politesse mondaine, ce « souci » de l'autre, « volage », et « vire-vent », car stratégique, paraît le commander. Qu'à cela ne tienne, toujours dans le même temps de paroles, Swann ajoute d'autres mots qui portent, cette fois encore plus fortement, encore moins subtilement, en répétant, en rappelant qu'aujourd'hui est peut-être son dernier jour, et donc que cette visite à Oriane est potentiellement la dernière de toutes. La duchesse pourrait, devrait être sinon assez touchée pour ne pas vouloir que cette visite se termine comme cela, du moins suffisamment « prudente » en regard des apparences pour annuler son dîner et ainsi sauver les meubles. Mais ce serait sans compter sa stratégie à elle de nier son état de moribond, de mort en sursis pour suivre son chemin égoïste, cruel et lâche.

Finalement, Oriane reste de marbre devant les paroles de Swann, pourtant aptes à émouvoir, certes, parce qu'elle le peut, avec sa stratégie du déni des faits – et du mépris de Swann comme personne digne de respect – du moins, jusqu'à ce qu'un déclin se fasse au contact des paroles de Swann qui arrivent enfin à infléchir ses résolutions pour la soirée. Mais elles ne raniment nullement

une humanité égarée chez Oriane, perdue dans le sillage de ses plaisirs et ambitions mondains. Ces paroles ne font que lui suggérer une chose à laquelle elle n'avait pas même songé, n'ayant pas compris qu'il est horrible de faire passer un dîner en ville devant la mort imminente d'un ami. La duchesse n'a nullement songé qu'il est effectivement possible que ce dîner ne soit pas un devoir ni *la* priorité pour le reste du genre humain, *a fortiori* un mourant.

C'est donc seulement lorsque Swann, encore une fois assez subtilement, c'est-à-dire, ici, en ne faisant que « rappeler » quel est le « devoir » d'Oriane (dîner en ville) – ce qui en fait éclater, dans le contexte, toute la vanité, l'absurdité, l'égoïsme, la cruauté – que cette dernière, non sans humeur, décide de commencer à changer les plans de sa soirée. En effet, c'est en baissant les épaules qu'elle assure à Swann qu'elle peut se passer de son dîner chez Mme de Saint-Euverte. Baisser les épaules constitue un signe de déception, de contrariété. Ici, le geste évoque également le désir frustré, le plaisir gâché, l'égoïsme piqué. Mais encore, Oriane « se trahit » par un autre geste en contradiction avec son discours : elle poursuit son chemin vers sa voiture. C'est dire la discutabile fermeté de sa résolution d'annuler son dîner, et de prolonger quelque peu la visite de Swann au lieu de le raccompagner vers la sortie sans attendre.

Enfin, c'est « confusément » qu'Oriane « aperçoit » que son dîner n'a peut-être pas la même importance – ou le même éclat – pour Swann que pour elle. Cela illustre à quel point la duchesse était – avant les éclairages de Swann – à des lieux (c'est le cas de le dire, car Oriane ne « voit » que flou, que de loin) de pouvoir comprendre que Swann a besoin d'un peu de soutien. C'est à cause de son impossibilité à se mettre à la place de l'autre sans aide que la duchesse agit ainsi jusqu'à ces mots de Swann. Grâce au pouvoir apparemment naturel de ce dernier – on connaît Swann pour sa finesse, sa politesse, même s'il fait occasionnellement montre de « muflerie » (RTP : 305) – de le faire que le mourant comprend au lieu de juger. Swann voit en Oriane et, ce faisant, la comprend. Il perçoit ses intentions, pénètre ses sentiments et, certes, son jeu et ses calculs. Et il a d'autant plus de mérites intellectuels et moraux à y parvenir qu'il est bien question de comprendre qu'Oriane, comme ses semblables nobles, peut juger plus important un dîner en ville que la mort imminente d'un vieil ami, en l'occurrence, sa mort à lui. Swann comprend donc qu'elle puisse prendre le risque qu'il meure pendant son dîner, et que ces minutes sont peut-être les dernières où elle le voit vivant.

En somme, dans cette « scène », les paroles de Swann jouent en quelque sorte le rôle de révélateur de la cruauté d'Oriane, faite d'ambition et d'égoïsme, mais qui ressortit avant tout à la violence mondaine, à travers ses valeurs inversées, ses priorités insensées. Le piètre rôle de duchesse « trompe-la-mort » joué par la mondaine, à travers ses mots et ses gestes qui forment une attitude cruelle, se voit ainsi fissuré peu à peu par les interventions de Swann, offrant, par le contraste, une vue cruelle sur le côté d'Oriane attiré par l'île du monde, du moi et de ses lumières.

1.2.3 Bonheurs d'occasion, de manipulation : la cruauté par appât du gain, par intérêt

Morel : à lui profite le crime

Notre étude de la cruauté de Charlie Morel nous amène à y déceler une seconde articulation thématique distincte du thème de l'ambition : l'appât du gain, pris au sens étendu d'intérêt non seulement pécuniaire, mais d'appropriation de quelque bénéfice que ce soit. Cet autre type de manifestation nous apparaît agressive, plus précisément cruelle envers les autres, donc hétéroagressive²¹⁰. Cela, à travers le recours à des moyens visant à causer des souffrances, tantôt morales, tantôt physiques, afin de récolter le gain désiré, rendu disponible par l'état fragile, dupé et/ou diminué de la victime, mais au moyen de machinations pas toujours fructueuses. On observe en effet, chez le musicien, une soif sans fin ni scrupules de soutirer de l'argent à n'importe quelle occasion, quoi qu'il en coûte :

Ce garçon qui, pour peu qu'il y trouvât de l'argent, eût fait n'importe quoi, et sans remords, peut-être pas sans une contrariété bizarre, allant jusqu'à la surexcitation nerveuse, mais à laquelle le nom de remords irait fort mal – qui eût, s'il y trouvait son intérêt, plongé dans la peine, voire dans le deuil, des familles entières, ce garçon qui mettait l'argent au-dessus de tout et, sans parler de bonté, au-dessus des sentiments de simple humanité les plus naturels, ce même garçon mettait toutefois au-dessus de l'argent son diplôme de premier prix du

²¹⁰ Terme fréquemment employé en psychanalyse pour désigner une violence dirigée vers l'extérieur.

Conservatoire et qu'on ne pût tenir aucun propos désobligeant sur lui à la classe de flûte ou de contrepoint. (RTP : 1532)

On a vu l'ambition dévorante du violoniste, désir d'« arriver » dans le monde qui résume toutes ses aspirations, et qui font émerger la plus grande part de ses cruautés. Toutefois, la soif d'argent de Morel, si elle est constante et débouche sur des fraudes diverses²¹¹, est certes malhonnête et malfaisante, mais ne se révèle pas cruelle. À une exception près.

De tourments en encaissements

Le musicien use le plus souvent de cruautés élémentaires ou « légères », tels des gestes humiliants ou des paroles tranchantes, mais, comme de nombreux personnages de la *Recherche*, il utilise également l'épistolaire pour arriver à ses fins. Il le fait pour obtenir non pas la vérité, ou de l'attention, de l'amour, mais de l'argent. Morel profite en effet du dispositif des lettres pour créer des situations tragiques où il se voit – s'invente – contraint de demander de fortes sommes à Charlus, car sa vie en dépend. Cet outil d'extorsion, le violoniste l'utilise évidemment seulement quand le baron ne peut constater *de visu* les problèmes gravissimes, allégués et nébuleux de Morel, ce qui – et c'est là bien sûr tout l'intérêt – permet à ce dernier d'ourdir un crapuleux chantage affectif, où le baron a la douceur de sentir toute l'importance de son rôle de sauveur argenté, et l'angoisse de (« souvent » (RTP : 1563)) savoir celui qu'il aime en danger de mort :

Morel [...] écrivait au baron des lettres désespérées et tendres, où il lui assurait qu'il lui en fallait finir avec la vie parce qu'il avait, pour une chose affreuse, besoin de vingt-cinq mille francs. Il ne disait pas quelle était la chose affreuse, l'eût-il dit qu'elle eût sans doute été inventée. (RTP : 1563)

Ici, la stratégie pour extorquer et tourmenter de Morel s'appuie sur le *pathos* – inquiéter fortement Charlus pour le mobiliser financièrement –, mais aussi sur le pouvoir des choses cachées,

²¹¹ Par exemple : « un des clients du chauffeur était M. de Charlus, et [...] Morel, chargé de le payer et gardant une partie de l'argent pour lui (en faisant tripler et quintupler par le chauffeur le nombre de kilomètres), s'était beaucoup lié avec lui (tout en ayant l'air de ne pas le connaître devant le monde) et usait de sa voiture pour des courses lointaines. » (RTP : 1512)

inconnues. Celui, potentiellement immense, conféré au silence, à l'absence, aux mystères des mensonges non encore démasqués, qui traverse la *Recherche*.

Morel semble conscient que rien n'est pire que de ne pas savoir, car l'imagination peut alors tout engendrer, surtout le pire, si la jalousie, la peur ou la paranoïa sont en jeu de surcroît. La cruauté du musicien se construit d'abord en inquiétant le baron de Charlus, en comptant pour cela sur le bénéfice du doute que l'amoureux risque de lui accorder, mais surtout, en lui servant des silences inquiétants qui réactivent la menace de sa vie en danger :

Mais si aucune réponse de Morel ne venait, il ne dormait plus, il n'avait plus un moment de calme, tant le nombre est grand, en effet, des choses que nous vivons sans les connaître, et des réalités intérieures et profondes qui nous restent cachées. Il formait alors toutes les suppositions sur cette énormité qui faisait que Morel avait besoin de vingt-cinq mille francs, il lui donnait toutes les formes, y attachait tour à tour bien des noms propres. (RTP : 1563)

L'amour a horreur du vide

On ne peut toutefois être certain que Morel est pleinement conscient du pouvoir du silence, des affres de ne pas savoir – surtout quand on est amoureux –, car il peut simplement, en omettant de répondre aux refus de Charlus à ses demandes d'argent, exprimer son dépit. Seulement, il est permis d'en douter fortement, car le stratagème de Morel vise précisément à inquiéter, angoisser, secouer Charlus pour qu'il croit la vie de son protégé menacée d'une fin imminente, et envoie l'argent avant qu'il ne soit trop tard. Une cruauté psychologique, morale, au moyen de lettres écrites, rappelons-le, « souvent », qui ne vise pas cette fois à humilier le baron, pour affirmer, apprécier ou affermir son emprise sur lui – celle que peut avoir, en en profitant ou non, un être se sachant aimé sans que la réciproque ne soit vraie –, mais à le fragiliser d'une autre manière : lui faire craindre la perte, la séparation, la fin de leur fréquentation, sans aucun espoir de réparation, car c'est la mort qui menace.

Voilà une autre cruauté de Morel, d'une violence moins directe qu'un geste humiliant ou une réplique méprisante, mais dont les coups peuvent porter infiniment plus, car il n'y a aucune limite – on le voit chez Charlus qui en effet se tourmente sans répit – aux blessures qu'infligent les « ombres » des récits et les silences habiles, autre que l'imagination de l'épris, inquiet jusqu'au

sang à force d'être conduit à voir le pire. Mais le musicien peut également ourdir de véritables complots, avec des complices et des « faux », pour arriver à ses fins sonnantes et trébuchantes.

Sabotage, matraquage et sabordage

L'une des fraudes manigancées par Charlie Morel consiste à faire établir de fausses factures à son chauffeur, en le payant évidemment avec l'argent du baron, et en pouvant ainsi garder des sommes pour lui sans que rien n'y paraisse. Ce stratagème est rendu possible, ou facilité, par le fait que le violoniste « s'était beaucoup lié avec lui (tout en ayant l'air de ne pas le connaître devant le monde) » (RTP : 1512). Manifestement incombé par cette manœuvre pourtant lucrative – le nombre de kilomètres des courses étant « tripl[é] et quintupl[é] » (RTP : 1512) –, Morel voudra aller plus loin, cette fois pour que son ami le chauffeur devienne celui des Verdurin... qui ont déjà un cocher et pas encore de voiture. Un plan cruel en plusieurs étapes, avec une ironie qui frappe au moins autant que les coups portés à la victime, « coupable » d'être le cocher des Verdurin.

Le chauffeur de Charlus, « très lié [...] avec Morel » (RTP : 1529), est à l'origine du plan d'éviction du cocher des Verdurin, mais c'est Morel qui prend les commandes de l'opération, en imagine les étapes, et l'exécute, avec ses complices, dans une froide, une machiavélique cruauté. D'abord, dépouiller ce cocher : « Morel avait commencé par faire voler tout ce qui était nécessaire pour atteler. Un jour il ne trouvait pas le mors, un jour la gourmette. D'autres fois c'était son coussin de siège qui avait disparu, jusqu'à son fouet, sa couverture, le martinet, l'éponge, la peau de chamois. » (RTP : 1530) Cela ne suffit pas, car le chauffeur ami de Morel est « pressé d'entrer » (RTP : 1530), alors « [i]l fallait frapper un grand coup. » (RTP : 1530). Morel manigance tout, de mensonges en calomnies, et en ironies grinçantes. Ce plan vaut au cocher d'être battu par tous les domestiques, qui ont eu la tête « montée » par le violoniste : « Morel persuada aux domestiques que le jeune cocher avait déclaré qu'il les ferait tous tomber dans un guet-apens et se faisait fort d'avoir raison d'eux six, et il leur dit qu'ils ne pouvaient pas laisser passer cela. » (RTP : 1530)

La cruauté manipulatrice du musicien est à nouveau mise au service de son plan cruel quand ce dernier empêche, en requérant le frère du cocher pour porter ses instruments, le cocher d'être sauvé par qui que ce soit des griffes des six domestiques s'imaginant le battre pour éviter de l'être :

« Howsler était le frère très aimé du jeune cocher et s'il était resté à la maison, aurait pu lui porter secours. » (RTP : 1530) Puis viennent les calomnies pour porter le coup de grâce par le salissage de la réputation du cocher, mais surtout, pour briser, par ces mots qui ne recourent aucune vérité, « preuve à l'appui » (celle que l'on vient de créer de toute pièce), le lien de confiance entre les Verdurin et leur cocher :

« S'il n'avait pas cette funeste habitude de boire... – Comment, boire ? dit Madame Verdurin, pâlisant à l'idée d'avoir un cocher qui buvait. – Vous ne vous en apercevrez pas. Je me dis toujours que c'est un miracle qu'il ne lui soit pas arrivé d'accident pendant qu'il vous conduisait. – Mais il conduit donc d'autres personnes ? – Vous n'avez qu'à voir combien de fois il a versé, il a aujourd'hui la figure pleine d'ecchymoses. Je ne sais pas comment il ne s'est pas tué, il a cassé ses brancards. (RTP : 1530-1531)

Une manipulation de l'araignée

Morel ne se contente pas de semer le doute sur la fiabilité du cocher en évoquant par hasard, sur le ton de la conversation, une mauvaise habitude de l'employé des Verdurin, et de fabriquer la preuve de ses dires en faisant « tabasser » le cocher, pour qu'il semble s'être gravement blessé à cause de sa conduite alcoolisée. Dès qu'il a attiré l'attention de Mme Verdurin et, surtout, qu'il l'a inquiétée, il cumule les calomnies dans un *crescendo* destructeur, où les paroles perfides, quoique « gantées de blanc » s'alignent pour broyer la réputation du cocher, et saborder son activité. En effet, non seulement le cocher boit, mais il s'y adonne tant et si bien qu'il aurait dû y avoir des accidents pendant son service. Puis, Morel connaissant très certainement les vellétés possessives, despotiques, de Mme Verdurin, qui aime ses « fidèles » soumis et exclusifs – jusqu'à briser des couples, des amitiés, tel qu'on le verra –, suggère assez subtilement (« pendant qu'il vous conduisait »), que Mme Verdurin n'est pas l'unique patronne de son employé. Ensuite, il étaye ses assertions par la « preuve » fraîchement et basement fabriquée : les multiples ecchymoses du cocher « attestent » de l'accident qui devait fatalement arriver à cet homme qui boit. Enfin, l'argument qui « achève » le cocher : les Verdurin – ou leurs fidèles – pourraient mourir au détour de n'importe quelle promenade avec ce cocher buveur, car son accident récent aurait pu, voire aurait dû être mortel, comme « il a cassé ses brancards ». Après ses mots d'une cruauté machiavélique, froide comme celle d'un seigneur de guerre, c'en est fini du cocher, qui « sagement » va préférer se taire et demander à partir, « voyant que sa patience [à tolérer et réparer

en silence le vol de son matériel pour atteler] ne conduisait qu'à se faire laisser pour mort sur le carreau » (RTP : 1531).

Mais Morel prend une dernière cruelle précaution pour le succès de son entreprise, et ainsi voir son très proche ami devenir chauffeur à la place du cocher des Verdurin. Il met son art, la seule chose à laquelle la « Patronne » ne peut résister, celle qui la transporte et l'ensorcelle, au service de son plan crapuleux. En effet, après que les calomnies cruelles de Morel ont posé, un à un et jusqu'en haut, les barreaux d'une échelle mortelle des dangers encourus par les Verdurin et leurs fidèles, la Patronne désire régler les choses sans attendre avec son employé : « Elle voulut abréger la promenade pour rentrer, Morel choisit un air de Bach avec des variations infinies pour la faire durer. Dès le retour elle alla à la remise, vit le brancard neuf et Howsler en sang. » (RTP : 1531) Notons la présence des brancards neufs, que le cocher a, certes, dû acheter pour remplacer ceux qui ont très probablement été volés ou vandalisés par les personnes ayant subtilisé, sous les ordres de Morel, le matériel de travail du cocher. L'objet contribue, en tant que seconde preuve fabriquée, à donner du crédit à l'habitude de boire du cocher. Ainsi le violoniste tisse-t-il, de l'extérieur vers l'intérieur, une toile bien cruelle, de calomnies en stratégies, et en manipulation de Mme Verdurin, pour que sa proie, le cocher, soit totalement prise au piège, comme l'est celle d'une araignée.

Morel « pancruel »

Encore ici, la diversité et la perversité des moyens employés par Morel pour arriver à ses fins, soit d'assurer son pouvoir sur Charlus, afin de se faire une place dans le monde, grâce à l'éminente position du baron, soit d'extorquer secrètement de l'argent à ce dernier, soit encore de faire engager son ami chauffeur par les Verdurin, paraissent justifiées sans frein et sans cas de conscience, car à aucun moment le musicien ne recule ou n'hésite devant le mal qu'il organise, les cruautés qu'il construit et perpète : humiliations, asservissements, tourments, médisances, manipulations, calomnies, guet-apens, mais aussi, de bien basses ironies : « Le renvoi du cocher fut cause que Morel causa un peu avec moi, afin de m'exprimer sa tristesse relativement au départ de ce brave garçon. » (RTP : 1531) Une ironie d'un cynisme de très mauvais goût, qui ne va cependant pas jusqu'au sadisme, à travers le plaisir d'une violence érogène, goûté dans la souffrance de l'autre. En effet, le plaisir pris par Morel est d'un autre ordre que le sadisme, car il

ne compte pas sur la victime pour lui fournir, par sa souffrance, le plaisir, mais bien sur lui-même, à travers l'appréciation de son pouvoir dans la manipulation de Mme Verdurin, s'apparentant à ce que Wolfgang Sofsky nomme « plaisir de l'expansion du moi²¹² ». Quoi qu'il en soit, pour le violoniste agissant cruellement par ambition, appât du gain ou, plus généralement, par intérêt (voir son ami rester près de lui, à Paris), pour chaque espoir de poignée d'argent²¹³, d'avancée dans sa carrière musicale ou de bénéfice récolté, la fin justifie les moyens.

Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, sous l'entrée « Mal », on remarque que, dans la *Recherche*, « on n[e] rencontre jamais d'homme ou de femme qui représente le mal absolu.²¹⁴ » « Pancruel », la fin justifiant constamment les moyens, Morel vole, fraude, calomnie, porte atteinte à la réputation de Charlus, et ne cesse de fréquenter le baron que lorsqu'il apprend – par un mensonge de Mme Verdurin – qu'il n'y a plus rien à glaner de lui. En revanche, le musicien ne commet pas de crime de sang. D'autres personnages proustiens, s'ils ne sont pas des meurtriers, jouent un rôle dans la fin de l'un de leurs proches, leur mère, par exemple. C'est le cas de la fille de la Berma et de son époux qui, alléchés par l'appât du gain, semblent poussés par une cruauté vorace, destructive, sans frein, et un égoïsme intraitable les menant, pourrait-on dire, à vider la mère. Ainsi, le thème de la cruauté par appât du gain s'enrichit et se complexifie d'une violence de plus, symbolique, mais avec une dimension orale : dévorer la mère, l'épuiser, pour son seul bénéfice et sans un seul regard, sans un égard pour elle. Cela, dans une sorte de « régressivité », un retour à une agressivité involontaire : celle du nourrisson qui a faim et a peur de disparaître.

Vider la mère : la fille et le gendre de la Berma

Personnages « modestes » d'*À la recherche du temps perdu*, la fille et le gendre de la Berma n'en ont pas moins une influence décisive sur ce personnage artiste du grand roman, sur son destin affligeant, celui d'une tragédienne exploitée à outrance, et d'une mère vidée, spoliée. Une mère bonne, bafouée, profanée par sa fille et son gendre, qui la montrent, s'en « moussent » et l'épuisent,

²¹² Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, p. 89, cité dans Michel Wieviorka, « La cruauté », *op. cit.*, p. 117.

²¹³ Notons que Morel peut également espérer, en faisant engager son ami chauffeur par les Verdurin à la place de leur cocher, continuer à trafiquer le nombre de kilomètres en empruntant leur voiture, comme il le faisait avec Charlus.

²¹⁴ Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 582.

de déjeuners en tournées, sous la bénédiction d'un médecin malhonnête, manipulé parce qu'amoureux. Cela, au nom de l'argent, celui que la Berma peut produire, celui dont sa fille et son gendre ont soif, et au nom de l'intérêt, celui de la notoriété récoltée par sa mère, par sa « présence prestigieuse » (RTP : 2362), au prix de ses dernières énergies. Des cruautés qui semblent perpétrées par l'appât, la faim d'un gain chiffré, basement intéressé, et sous le prétexte d'une générosité due, celle d'un amour maternel qui se calcule, qu'on dénature, qu'on défigure.

La soif et la peur

Comme certaines figures parentales de la *Recherche*, réelles (Swann, M. Vinteuil, la grand-mère du narrateur, la mère de Saint-Loup) ou symboliques, spirituelles (Charlus, Françoise), la Berma fait montre de générosité, de don de soi envers son enfant, même si elle est « atteinte d'une maladie mortelle qui la forçait à fréquenter peu le monde » (RTP : 2361). Pourtant, elle reprend ses activités pour satisfaire les « besoins de luxe » (RTP : 2361) de sa fille :

Elle savait qu'elle abrégait ses jours mais voulait faire plaisir à sa fille à qui elle rapportait de gros cachets, à son gendre qu'elle détestait mais flattait, car le sachant adoré par sa fille, elle craignait, si elle le mécontentait qu'il la privât, par méchanceté, de voir celle-ci.
(RTP : 2361)

La Berma se retrouve contrainte silencieusement, sournoisement, de donner plus que sa santé ne le peut, de se donner encore sur scène alors que le temps est au repos, pour répondre à la soif d'argent de sa fille, et parer d'éventuelles représailles de son gendre, si elle refuse de nourrir en quelque sorte son enfant à la hauteur de sa bouche béante, vorace, de ses goûts de luxe, perçus par la tragédienne comme des « besoins » (RTP : 2361). Mais le gendre ne peut-il pas couvrir lui-même les dépenses de son ménage ? Manifestement, c'est à la mère malade d'y voir, car « son gendre souffrant et paresseux ne pouvait satisfaire » (RTP : 2361) les « besoins » de sa femme. Il est aisément permis d'émettre l'hypothèse d'un gendre d'une part moins souffrant que la Berma, dont la vie est menacée par sa maladie, d'autre part, dont l'état n'est pas sans lien avec sa paresse. On doute encore davantage de l'« invalidité » alléguée du gendre lorsque l'on se penche sur les projets qu'il mène avec sa femme, animé d'une énergie qui ne semble pas manquer. En effet, le couple rénove son habitation avec l'argent de la tragédienne qui, elle le sait, creuse sa tombe en remontant

sur les planches : « Elle rentrait dans d'horribles souffrances, mais heureuse d'apporter à sa fille les billets bleus, que par une gaminerie de vieille enfant de la balle elle avait l'habitude de serrer dans ses bas, d'où elle les sortait avec fierté, espérant un sourire, un baiser. » (RTP : 2362)

La rénovation de l'hôtel du couple, « contigu à celui de leur mère » (RTP : 2362), sert des désirs de briller en société, de se faire valoir auprès des gens du monde, avec leurs avoirs : « Selon les variations de la mode, et pour se conformer au goût de M. de X... ou de Y..., qu'ils espéraient recevoir, ils modifiaient chaque pièce. » (RTP : 2362) Mais encore, le gendre a un appétit certain d'apparitions mondaines, celles où l'on « marque des points », comme la matinée de la princesse de Guermantes, qui a lieu le même jour qu'un thé auquel la tragédienne convie les gens du monde, précisément « pour fêter son fils et sa belle-fille. » (RTP : 2361) : « le gendre était furieux que Rachel, que lui et sa femme connaissaient très bien, ne les eût pas invités. » (RTP : 2363) À travers ses projets et ses désirs, le gendre de la Berma ne semble souffrir que par la mention du médecin qui le soigne de son mal non spécifié²¹⁵. Une « maladie » invisible, imaginaire, car les seuls inconforts relevés chez lui sont de ne pas se satisfaire de l'argent puisé à sa belle-mère de retour sur scène.

À travers ces mots « souffrant et paresseux » (RTP : 2361), on perçoit la cruelle et égoïste absence de souci pour la santé de la Berma, et une certaine bassesse, semblable à celle de Morel, qui saisit la moindre occasion, ou plutôt, crée les opportunités, pour récolter son « dû », et sans fournir d'efforts, sans travailler. Mais la fille de la Berma est tout aussi cruelle de ce manque patent d'empathie, de respect et d'égards pour sa mère souffrante. C'est elle, en fait, qui garantit les conditions des nouvelles entrées d'argent, en manipulant le médecin traitant, dans une reconstruction, malhonnête et intéressée, de la vérité sur l'état de sa mère :

La fille de la Berma aimée en secret par le médecin qui soignait son mari, s'était laissé persuader que ces représentations de Phèdre n'étaient pas bien dangereuses pour sa mère. Elle avait en quelque sorte forcé le médecin à le lui dire, n'ayant retenu que cela de ce qu'il lui avait répondu, et parmi les objections dont elle ne tenait pas compte (RTP : 2361).

La fille de la Berma paraît en effet sourde ou aveugle à la souffrance de sa mère, se forgeant un discours qui devient un argument pour la conduire à reprendre les spectacles et, surtout, à lui

²¹⁵ « le médecin qui soignait son mari » (RTP : 2361).

rapporter de l'argent. Une cruauté par appât du gain à la fois froide d'égoïsme, de manque d'empathie, et animée, « réchauffée » par la perspective des profits de son détournement de la vérité.

La manipulation du médecin n'apparaît toutefois pas clairement, mais plutôt en creux, car ce ne sont pas les arguments de la fille de la Berma en faveur de son retour au travail, mais bien sa sélection, dans le diagnostic du médecin, de ce qui est favorable, et son occultation de ce qui s'oppose à de nouvelles représentations de la tragédienne, qui influencent le médecin. Cela, en le conduisant vers une vision d'ensemble biaisée face à ses observations sur la malade, un détournement favorisé de surcroît par ses sentiments pour la fille de la tragédienne : « en effet, le médecin avait dit ne pas voir grand inconvénient aux représentations de la Berma. Il l'avait dit parce qu'il avait senti qu'il ferait plaisir à la jeune femme qu'il aimait » (RTP : 2361).

La Berma se retrouve donc piégée dans l'engrenage de la cruauté égoïste et avide d'argent de sa fille et de son gendre. Une froide machine qui l'écartèle en silence : d'un côté, le désir de plaire à sa fille, apparenté à une pression, celle qu'exercent « les besoins de luxe » de cette dernière, mais aussi, le tragique savoir de miner sa santé en remontant sur scène ; de l'autre, la peur de représailles méchantes de son gendre, si elle ne recommence pas à travailler – et donc à ramener de l'argent au foyer. La tragédienne n'a donc pas le choix de laisser sa fille et son gendre l'exploiter sans fin.

Jusqu'au sang, malgré les liens du sang

La Berma se voit ainsi contrainte de jouer Phèdre dans la souffrance, et rapporter « les billets bleus » (RTP : 2362) à sa fille et à son gendre, qui semblent avoir trouvé une autre manière de vider la mère sans répit, et comme sans attendre, avant qu'elle ne meure de sa maladie mortelle, ou plus sûrement de ce régime de travail cruel :

Tous les jours c'était un déjeuner nouveau, et on eût trouvé la Berma égoïste d'en priver sa fille, même de ne pas assister au déjeuner où on comptait, pour attirer bien difficilement quelques relations récentes et qui se faisaient tirer l'oreille, sur la présence prestigieuse de la mère illustre. On la « promettait » à ces mêmes relations pour une fête au dehors, afin de

leur faire une politesse. Et la pauvre mère, gravement occupée dans son tête-à-tête avec la mort installée en elle, était obligée de se lever de bonne heure, de sortir. (RTP : 2362-2363)

On a beau évoquer « les forces attractives, féroces et légères de la jeunesse » (RTP : 2362) pour expliquer ou excuser le comportement de la fille de la Berma et de son gendre, la force première qui paraît les mener, le fil rouge qui traverse leur comportement, engendre leurs idées, leurs envies, se révèle un cruel et impitoyable appât du gain. Ainsi, les deux jeunes gens ne pensent nullement à épargner la santé plus que fragile de la tragédienne hors des spectacles, ou en lui demandant de faire des apparitions lors de déjeuners contribuant à la promotion de sa fille et de son gendre, car cela ne suffit pas. Non seulement la Berma n'est plus du tout maîtresse de son temps – et donc de sa vie –, réquisitionné par ses proches qui le « dilapident » en multipliant les engagements mondains où on la « promet », mais on « dépense » son temps sans compter, et surtout sans pitié, en l'obligeant à de lointaines et très facultatives sorties de politesse, dont son état devrait la dispenser sans froisser quiconque.

L'emprise sur la mère se resserre encore. Une emprise qui « est capture, appropriation de l'autre, domination²¹⁶ » selon Dominique Cupa, et « maîtrise par la force²¹⁷ » selon Silvio Fanti. Le levier pour dominer la mère se révèle, comme on l'a suggéré plus tôt, son amour pour sa fille, et sa peur de la perdre si elle n'agrée pas aux désirs du couple. Mais ces mondanités et les spectacles ne suffisent pas, comme si la faim d'argent et de gloire ne s'apaisera, dans cette dynamique de l'avidité²¹⁸, à travers la cruauté, la cupidité et l'égoïsme, qu'une fois la mère vidée vraiment, jusqu'au sang, malgré les liens du sang. La dignité est bafouée, la tragédienne plus que jamais réifiée :

[C]omme à la même époque Réjane, dans tout l'éblouissement de son talent, donna à l'étranger des représentations qui eurent un succès énorme, le gendre trouva que la Berma ne devait pas se laisser éclipsé, voulut que la famille ramassât la même profusion de gloire, et força la Berma à des tournées où on était obligé de la piquer à la morphine, ce qui pouvait la faire mourir à cause de l'état de ses reins. (RTP : 2362-2363)

²¹⁶ Dominique Cupa, « La pulsion de cruauté », *op. cit.*, p. 1076. L'auteure dit reprendre « les trois dimensions de l'emprise telles qu'elles sont dégagées par R. Dorey (1981) ».

²¹⁷ Silvio Fanti, Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *op. cit.*, p. 201.

²¹⁸ Nous empruntons cette expression à Peter Sloterdijk, dans *Colère et Temps*, Paris, Meta-Éditions, 2007 [2006], p. 270, qui l'utilise pour parler du système capitaliste.

Dans cet extrait, on sent avec force cette faim sans fond du gendre (« ramassât la même profusion de gloire ») d'engranger les profits de la belle-mère parasitée, travestie en une attention altruiste, admirative, à la carrière de la tragédienne. En effet, la Berma « ne devait pas se laisser éclipser », alors que ce n'est pas tant que la tragédienne continue de briller qui importe – et surtout pas son bien-être, sa santé – que les sommes que le succès des tournées peut produire qui importe, pour être englouties par le gendre et sa femme. On veut sa ration, quitte à ce que l'hôte parasité en meurt. On prend le risque, sans affect autre que la faim, l'appât du gain. Et si au moins les souffrances de la Berma étaient récompensées... Jamais, car la mère, qui « a la mort sur le visage » (RTP : 2363), récolte de l'indifférence au lieu de l'affection pour ses « billets bleus » (RTP : 2362), dans une symphonie rouge, cruelle, avec des silences déplacés, des repos refusés, et des « portées » de coups de marteau.

La gratitude à coups de marteau

La fille et le gendre de la Berma semblent inaccessibles à quelque forme de reconnaissance que ce soit, et cela s'explique peut-être par leur « utilisation » de « leur mère » (RTP : 2362). La Berma paraît ravalée au rang d'objet, d'instrument, voire de « vache à lait », alors qu'elle devrait être une « vache sacrée ». Il n'est ainsi pas surprenant que les deux jeunes gens qui, à la même période, ont saturé son emploi du temps de mondanités stratégiques, ne pensent nullement au repos de la malade, à son confort, quand elle tente et peine à se remettre de ses spectacles. Ainsi, la fille de la Berma a « sans cesse des ouvriers chez elle » (RTP : 2362), qui effectuent les « nouveaux embellissements de leur hôtel » (RTP : 2362). Ce n'est pas une cloison mince, comme il y en a beaucoup dans la *Recherche* et dans l'œuvre proustienne en général, mais un mur mitoyen qui sépare les hôtels de la fille et de sa mère. Toutefois, il va sans dire que tous ces travaux impactent de leurs coups de marteau les essais de repos de la tragédienne. Mais la fille et le gendre ne paraissent nullement s'en rendre compte, ou s'en préoccuper :

Malheureusement ces billets ne faisaient que permettre au gendre et à la fille de nouveaux embellissements de leur hôtel, contigu à celui de leur mère : d'où d'incessants coups de marteau qui interrompaient le sommeil dont la grande tragédienne aurait tant eu besoin. [...] Et la Berma, sentant que le sommeil, qui seul aurait calmé sa souffrance, s'était enfui, se résignait à ne pas se rendormir (RTP : 2362).

Le couple exerce la cruauté des égoïstes, plus ou moins consciente, plus ou moins involontaire. Il est animé de l'âpre ingratitude, celle, extrême, de ceux qui bafouent, qui profanent. L'image de la mère aimante est niée dans sa réification, dans l'épuisement sans pitié de ses ressources lucratives. Pire encore, la fille et le gendre de la tragédienne ont fait bien plus que profiter des retombées monétaires de la reprise des activités artistiques de la Berma : ils ont organisé cette reprise, par la manipulation du médecin, en faisant courber l'échine de la vérité, pour la conformer à leurs plans intéressés, calculateurs. En récolter les profits ne suffit pas, le couple en veut davantage, forçant la Berma à toujours plus et, partant, à creuser sa tombe avec la ration de gloire exigée par ses proches. Cela, quitte à la faire tenir debout à coup de piqûres de morphine. Ils ont nié la mère en la vidant sans fin et sans pitié, comme si elle était déjà morte. Ou plutôt, comme si sa vie leur appartenait, comme si elle était la propriété de sa fille et, par extension, du couple.

La Berma apparaît en effet comme une figure de mère également pour son gendre. On la désigne d'ailleurs, et plus d'une fois, par « leur mère ». Les cruautés égoïstes, réitérées et organisées viennent autant de la fille que du gendre. Il ne s'agit donc nullement d'une cruelle et crapuleuse escroquerie à l'endroit de la belle-mère, mais bien d'une entité, le jeune couple qui, comme un seul homme, comme un seul ventre qui gronde, vide la mère de sa substance qui rapporte. En effet, la Berma, incapable de faire des tournées sans aide médicale – tournées déjà épuisantes, voire harassantes pour un artiste bien portant –, vidée comme un fruit séché, on lui refuse même, à coups de morphine, le droit de vivre sa fin, précipitée par la faim du couple. Puis s'ajoute le déni d'elle et de sa dignité, dans l'ingratitude entêtée. Et on lui donne le coup de grâce, celui de la mère profanée.

On connaît le mépris qu'a nourri toute sa vie la Berma pour Rachel, qui demeure, même devenue une « actrice à la mode » (RTP : 2362), « la petite grue qu'elle avait connue. » (RTP : 2362). Mais la fille et le gendre de la tragédienne apprécient Rachel – du moins parce que, devenue à la mode, ils recherchent sa présence comme ils « recherche[nt] le monde » (RTP : 2376) – et aimeraient assister à sa prestation à la fête de la princesse de Guermantes, qui a lieu en même temps que celle de leur mère, la Berma. La seule personne qui a « préféré » (le jeune homme ne sachant pas quel événement serait le plus prestigieux) la fête de la Berma à celle des Guermantes, prend le goûter avec eux, comparé à « un repas funéraire » (RTP : 2363), et « regardait sans cesse l'heure, attiré qu'il était par la brillante fête chez les Guermantes » (RTP : 2363).

Ce goûter très intime s'apparente à des « rites funèbres » (RTP : 2363), comme s'il préfigurait la fin (définitive) de la Berma, mais surtout, comme si ce repas lui assénera son coup de grâce, lui faisait malgré elle consommer l'œuvre profiteuse, manipulatrice et profanatrice de sa fille et de son gendre, qui aura raison de la tragédienne. En effet, le rapprochement entre le goûter de la Berma et un repas funéraire, répété dans la comparaison de la lente manducation des gâteaux, par la tragédienne, avec des rites funèbres, suggère, plus que le caractère triste, désolé, de la fête, une subtile, mais sûre consommation de sa mort, préfigurant, préparant la fin de la tragédienne, qui décédera justement des suites des événements survenus lors de ce goûter. Ajoutons que les motifs de l'immobilité (« artères durcies [...] à demi pétrifiées » (RTP : 2363)), de la froideur et de la dureté (« rigidité minérale » et « un serpent endormi au milieu des pierres » (RTP : 2363)), de même que du durcissement (« terrible masque ossifié » (RTP 2363)) – évoquant, certes, la rigidité cadavérique – s'annexent, dans ce même passage, au motif de la mort pour peindre la tragédienne dans une agonie qui veille. Celle-ci est suggérée dans une série de qualités sensibles qui contribuent à peindre le caractère tragique de la scène, mais aussi à expliciter le travail de destruction, de « disparition » de la mère opérée par la fille et le mari. Ajoutons également que la comparaison des yeux « mourants » (RTP : 2363) de la Berma, qui « vivaient relativement » (RTP : 2363), avec le serpent évoqué plus haut tend à suggérer, d'une part, le talent, la puissance de la grande artiste, intacte dans ce corps que sa fille et son gendre contribuent largement à détruire, à mener vers la tombe ; d'autre part, qu'il s'agit de la seule chose qui lui reste, ce regard comme écrasé par tout ce que ses proches ont tué d'elle, mais signe de la force artistique qu'elle ne peut plus exprimer.

On pourrait également penser que ce regard qui vit encore au milieu de la mort se révèle un signe de la conscience lucide de la Berma de la cruauté égoïste de sa fille et de son gendre, comme la suite du roman le suggère. Pour le moment toutefois, les proches de la tragédienne restent auprès d'elle, et ainsi résistent – avec difficulté – à leur envie mondaine :

Le « goûter » était d'autant plus triste que le gendre était furieux que Rachel, que lui et sa femme connaissaient très bien, ne les eût pas invités. Son crève-cœur fut d'autant plus grand que le jeune homme invité lui avait dit connaître assez bien Rachel pour que s'il partait tout de suite chez les Guermantes, il pût lui demander d'inviter ainsi, en dernière heure, le couple frivole. Mais la fille de la Berma savait trop à quel niveau infime sa mère situait Rachel, et qu'elle l'eût tuée de désespoir en sollicitant de l'ancienne grue une invitation. Aussi avait-elle dit au jeune homme et à son mari que c'était chose impossible. (RTP : 2363)

La cruauté par appât du gain, en l'occurrence, par intérêt mondain – et surtout frivole –, se révèle encore la cause des souffrances infligées à la Berma, pourtant très malade, et qui a, malgré tout et de surcroît, organisé cette fête pour eux. Le gendre ronge son frein, fulminant en silence de ce « crève-cœur ». On voit bien, par cette métaphore usuelle, glaçante en contexte, ce qui est apte à « émouvoir » le cœur du gendre, aveugle ou indifférent aux affres dans lesquelles il plonge sa belle-mère par la force, et piqué au vif par une « frivolité » cruelle qu'on lui refuse. Sa femme « tient bon » en participant au goûter de sa mère, mais son cruel égoïsme pourrait encore l'emporter, la conduisant à « contourner l'obstacle » que représente sa mère, cette « gêneuse » qui ne lui apporte ni argent ni plaisir. En fait, si la fille de la Berma endure ces minutes de privations où elle goûte avec sa mère, son égoïsme frustré instille à ses gestes un désir de réparation malveillante, de juste « indemnisation » de ce temps à ne pas jouir ni briller :

Mais elle se vengeait en prenant pendant ce goûter de petites mines exprimant le désir des plaisirs, l'ennui d'être privée d'eux par cette gêneuse qu'était sa mère. Celle-ci faisait semblant de ne pas voir les moues de sa fille et adressait de temps en temps, d'une voix mourante, une parole aimable au jeune homme, le seul invité qui fût venu. (RTP : 2363-2364)

Les gens du monde savent pertinemment que la Berma donne un goûter en l'honneur de sa fille et de son gendre, ce qui explique que personne n'invite le couple, par respect, par décence. Les jeunes gens semblent donc les seuls à ne pas comprendre, trop égoïstes, trop intéressés pour se rendre compte que c'est là une situation des plus naturelles. Ils se révèlent trop cruellement égoïstes, également, pour se rendre compte que ce sont eux, les crève-cœurs, et que leur quête de plaisirs, de gains sans fin, pour eux seuls et envers leur mère, malgré sa vie, en « prélevant » sur elle, est une d'une effroyable cruauté. En effet, la mère vidée ne leur est plus d'aucune utilité, d'aucune jouissance, c'est certes pourquoi elle devient une indésirable, une « gêneuse ». Puis, justement, une occasion se présente au couple pour satisfaire ici non pas un désir de promotion, en se rendant à une grande fête, mais un simple « besoin de plaisir » (RTP : 2375) :

[A]près le départ du jeune homme invité, l'ennui du jeune couple auprès de leur mère s'était accru, la pensée que d'autres s'amusaient les tourmentait, bref, profitant d'un moment où la Berma s'était retirée dans sa chambre, crachant un peu de sang, ils avaient quatre à quatre revêtu des vêtements plus élégants, fait appeler une voiture et étaient venus chez la princesse de Guermantes sans être invités. (RTP : 2375)

Cette frivole, mais surtout déplacée « gourmandise » mondaine produit des conséquences aisément prédictibles. On se moque du couple, si lié à la Berma, qui mendie une invitation pour voir Rachel, puis cette dernière, « [a]près avoir narré à tout le monde d'une façon plaisante cet incident, elle fit dire au jeune couple d'entrer, ruinant d'un seul coup la situation sociale de la Berma comme il avait détruit sa santé. » (RTP : 2375)

Même Rachel, qui n'est nullement connue pour sa bonté, sa générosité et son désintéressement, sait, à cet instant où elle les fait entrer – à la suite d'un calcul de ses intérêts à elle – que le monde percevra la « bassesse » (RTP : 2375) du geste du couple. Elle n'a pas non plus oublié que la Berma ne l'a jamais considérée comme une actrice, une artiste. C'est alors par elle que la grande tragédienne va passer de l'autre côté du miroir, car la cruelle profanation de sa fille et de son gendre, à travers cette dernière insulte, aura raison d'elle :

Rachel cependant composait déjà dans sa tête la phrase gracieuse dont elle accablerait le lendemain la Berma dans les coulisses : « J'ai été navrée, désolée, que votre fille fasse antichambre. Si j'avais compris ! Elle m'envoyait bien cartes sur cartes. » Elle était ravie de porter ce coup à la Berma. Peut-être eût-elle reculé si elle eût su que ce serait un coup mortel. On aime à faire des victimes mais sans se mettre précisément dans son tort, en les laissant vivre. D'ailleurs où était son tort ? (RTP : 2376)

En effet, le tort n'est pas du côté de Rachel, qui n'a fait qu'agir pour les intérêts de sa réputation, et contre ceux du couple agissant bassement. La fille et le gendre de la Berma savaient que cela tuerait leur mère d'apprendre qu'ils ont « lâché » son goûter pour aller voir Rachel. Ils ont pris le risque qu'elle le découvre et en souffre, tout cela pour, rappelons-le, un « simple besoin de plaisir » (RTP : 2375). Mais surtout, ils ont bafoué tous les dons de leur mère, ils l'ont vidée par la force, en forçant les circonstances, de tout ce qu'elle « pouvait » donner, et beaucoup plus, jusqu'au sang, littéralement, et dans une cruelle et constante ingratitude. Puis, ils l'ont profanée, en l'atteignant – en connaissance de cause – de la pire des manières, c'est-à-dire par une insulte à la Berma grande tragédienne, et une injure au don de soi encore plein et agissant (par le goûter tragique) de la mère mourante.

Ces cruautés semblent plus acérées et ironiques que jamais, quand on pense à la Berma jouant Phèdre, le dernier rôle de sa vie, celui d'une figure maternelle qui s'est tuée à aimer trop et contre nature, sans pouvoir s'en empêcher, par la force monstrueuse de la fatalité. Une puissance comme peut en être pourvu l'amour d'une mère, trop fort, trop dévoué, et tel que se révèle celui de

nombreuses figures maternelles chez Proust. Le narrateur remarque d'ailleurs que lorsque le jeune homme venu au goûter de la Berma quitte la fête pour se rendre enfin à celle des Guermantes, c'est en « laissant Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires » (RTP : 2364). Il semble en effet que « l'image mythique d'une Phèdre aux Enfers²¹⁹ » inspire le personnage de la Berma.

Swann a voulu jusqu'à sa mort que sa fille et sa femme soient reçues par les Guermantes, et l'amour d'Odette pour sa fille n'a pas empêché cette dernière de donner une fête même si elle était très souffrante ; Charlus a mis tous ses efforts pour que Morel ait une place dans le monde ; la fille et le gendre de la Berma ont engrangé les profits concrets et variés du talent et de la gloire de la tragédienne souffrante, « l'une des mères assassinées de Proust²²⁰ » selon Jean-Pierre Richard. Tous ces enfants ont trahi, tous ont profané la figure parentale, réelle ou symbolique, qui a donné sans compter, qui s'est donnée, et qui n'a eu en retour que calomnies, perfidies, ingratitude et cruautés, ces dernières n'ayant aucune limite quand on ne pense qu'à ses « besoins » d'argent, de plaisir, qu'à soi, en réifiant l'autre, en l'instrumentalisant. Cette série des enfants proustiens profanateurs, égoïstes et destructeurs n'a que la « circonstance atténuante » de l'hérédité pour expliquer, en partie, leurs cruautés.

Les fruits amers de l'arbre mauvais

Si rien n'excuse le comportement du gendre de la Berma, sauf une hypothétique contamination de son caractère par celui de sa femme, il est toutefois possible d'attribuer à l'hérédité, comme on l'a fait pour Gilberte, une part de la cruauté par appât du gain et par intérêt de l'enfant de la tragédienne : « La Berma n'était pas, du reste, meilleure que sa fille, c'est en elle que sa fille avait puisé, par l'hérédité et par la contagion de l'exemple qu'une admiration trop naturelle rendait plus efficace, son égoïsme, son impitoyable raillerie, son inconsciente cruauté. » (RTP : 2362) La mère a transmis à sa fille, quoique cette dernière demeure évidemment responsable de ses actes, les germes de son caractère et l'exemple pour modeler, renforcer,

²¹⁹ Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 136.

²²⁰ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 276 (note de bas de page).

crystalliser les lignes cruelles d'une personnalité destructrice. Consciente ou pas de cette délétère transmission, « tout cela, la Berma l'avait immolé à sa fille et s'en était ainsi délivrée. » (RTP : 2362) Bourreau, puis victime, la tragédienne se révèle donc soumise à ce sort qu'évoque l'Évangile : « Vous serez mesurés de la mesure dont vous avez mesuré. » Un retour du balancier qui n'afflige pas seulement les parents profanés, mais s'étend au monde proustien dans son ensemble.

1.2.4 La banalité du mal : la cruauté par « éducation », par contamination du milieu

L'enfer, c'est les autres²²¹ : la cruauté des gens du monde

Par-delà les cruautés plus spécifiques relevées dans la *Recherche*, liées à l'ambition, à l'appât du gain et à l'égoïsme qui les font surgir, sévir et se répéter, on remarque des habitus cruels plus généraux et généralisés, qui semblent acquis culturellement, au contact d'un milieu particulier. Cela ne veut nullement dire que les cruautés sont réservées à un seul milieu, un seul type d'environnement. En effet, chez Proust, on est cruel dans le monde comme chez les domestiques, et les gestes malfaisants ou les traits acérés paraissent chaque fois hérités, transmis, voire inoculés par « éducation », par contamination du milieu. Penchons-nous d'abord sur le milieu aristocratique, sur les cruautés des gens du monde, en excluant certains personnages proustiens de premier plan, tels Charlus, Oriane et les Verdurin, car nous avons déjà consacré des pages à leur cruauté et/ou à leur sadisme, ou le ferons plus loin. De plus, ces exclusions pourront peut-être mieux faire saillir

²²¹ De la même manière, nous empruntons l'expression de Sartre, mais pour lui donner une signification évoquée parfois, mais qui diffère de celle de Sartre, ce dernier entendant cette expression comme suit : si on ne compte que sur la perception des autres pour se définir, se juger, la vie peut devenir un enfer. Nous convoquons ainsi cette expression dans le sens que les autres, à tout moment, au gré de leurs envies, peuvent nous causer des souffrances.

la généralisation de la cruauté dans les milieux mondains proustiens, sa « démocratisation ». Une cruauté qui se révèle également banalisée et codifiée.

Une cruauté à double tranchant

Dans « Un amour de Swann », l'amoureux d'Odette réfléchit sur deux allégations : « [l]e monde est si méchant » et « un propos calomnieux fait la tache d'huile » (RTP : 198) qui, selon ce dernier, « sont généralement tenues pour vraies » (RTP : 198). Nous ne nous demanderons pas, comme Swann, si Odette est victime de la méchanceté du monde, de ses calomnies. Nous allons plutôt réfléchir sur le terrain et le terreau agressifs, cruels, des gens du monde, où on est parfois aimable ni en l'absence ni en face de l'autre, et à dessein. Cela, à travers un réseau, ou substrat, de paroles et de gestes qui s'apparente à un code, celui des gens du monde, et d'une forme de banalité du mal.

Code mondain, culture cruelle

C'est par le biais du personnage de Swann fréquentant depuis peu le clan Verdurin que l'on peut saisir l'écart entre ce code verbal, moral, « culturel » et le langage d'un « étranger », non initié et encore moins rompu aux pratiques de paroles du milieu Verdurin, plus familier de celui des Guermantes. Swann détecte et comprend le code langagier des Verdurin, mais il semble incapable d'y adhérer, et donc de le parler :

En réalité il n'y avait pas un fidèle qui ne fût plus malveillant que Swann ; mais tous ils avaient la précaution d'assaisonner leurs médisances de plaisanteries connues, d'une petite pointe d'émotion et de cordialité ; tandis que la moindre réserve que se permettait Swann, dépouillée des formules de convention telles que : « Ce n'est pas du mal que nous disons » et auxquelles il dédaignait de s'abaisser, paraissait une perfidie. Il y a des auteurs originaux dont la moindre hardiesse révolte parce qu'ils n'ont pas d'abord flatté les goûts du public et ne lui ont pas servi les lieux communs auxquels il est habitué ; c'est de la même manière que Swann indignait M. Verdurin. Pour Swann comme pour eux, c'était la nouveauté de son langage qui faisait croire à la noirceur de ses intentions. (RTP : 217)

Ce Swann divergent du code Verdurin est visiblement mal perçu, à travers une sincérité, bien qu'accompagnée de tact (« réserve »), prise pour de la méchanceté, de la brutalité (« perfidie »), car mésinterprétée par les Verdurin. Ces règles de langage, où l'on n'a qu'à maquiller, édulcorer le mal en « sucrant » son amertume, en soignant sa présentation pour en voiler le poison, balisent un territoire bien distinct, celui des méchancetés, des cruautés ordinaires, courantes, usuelles, et presque bien-pensantes, car « ce n'est pas du mal que nous disons ». Swann, suffisamment fin d'esprit pour saisir les ressorts bien huilés de ce code cruel, de cette « violence mondaine²²² », refuse de le pratiquer, de l'adopter et, ainsi, en quelque sorte, de réellement « faire clan » avec les Verdurin, en dépit de ses assiduités dans le milieu où l'a introduit Odette.

Cet écart face à la norme de la banalité du mal, un mal par ailleurs simplement nié – certes pas sincèrement, mais seulement pour maintenir des apparences courtoises, grinçantes aux victimes et plaisantes aux cruels –, y est, certes, pour quelque chose dans le rejet de Swann par le clan Verdurin, qui plantera le germe de la rupture de l'homme avec Odette. Ainsi, dans « Un amour de Swann », l'épris d'Odette nous introduit, dans sa fréquentation assidue du clan Verdurin, à une forme de banalité du mal, où on peut apprécier les cruautés habituelles, « culturelles » des gens du monde, qui ne se contentent pas toujours de distiller un filet de venin, mine de rien, mais osent le faire frontalement, en une gifle psychologique pour alimenter, pimenter la conversation. En effet, les mondains désirent parfois que les mots blessent, que le sang coule.

Regarder le sang couler : conscience et contenance cruelles

Une soirée « mémorable » des Verdurin, celle où Mme Verdurin fomenté, puis consomme « l'exécution » de Charlus, apparaît tel un concentrateur de cruautés du milieu mondain, perpétrées à cause de leur « mauvaise éducation – si fréquente dans ce monde » (RTP : 1787). Précisons que les codes langagiers des Verdurin et des Guermantes ne sont pas les mêmes²²³, mais ils se rejoignent sur certains points.

²²² Michel Erman, *Les 100 mots de Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, p. 32, « Cruauté » : « la violence mondaine prime plutôt que la civilité ».

²²³ Les médisances des Verdurin, « sucrées » par des plaisanteries ou des formules servant à voiler la méchanceté des paroles, laissent plutôt place, chez les Guermantes, comme on l'a vu plus tôt dans notre étude de certains « mots »

Ces cruautés « culturelles », assénées par des mots crus ou costumés, sont parfois renforcées par des regards – ou le refus d’accorder un regard –, des rires, des gestes qui dévoilent le désir de faire couler le sang, non pour se repaître du visage décomposé de la victime blessée, humiliée, mais pour *sanguis*, le sang versé :

Venues à la fois pour M. de Charlus et avec la curiosité de pénétrer dans un endroit pareil, chaque duchesse allait droit au baron comme si c’était lui qui avait reçu, me disait, juste à un pas des Verdurin qui entendaient tout : « Montrez-moi où est la mère Verdurin, croyez-vous que ce soit indispensable que je me fasse présenter ? J’espère au moins qu’elle ne fera pas mettre mon nom dans le journal demain, il y aurait de quoi me brouiller avec tous les miens. Comment, c’est cette femme à cheveux blancs ? mais elle n’a pas trop mauvaise façon. » (RTP : 1787)

Ces aristocrates connaissent l’apparence de Mme Verdurin et feignent l’ignorer, comme on l’apprend plus loin, ce qui ajoute à leurs mots insultants, dont le narrateur est le « confident », l’injure cruelle de les faire entendre à leurs destinataires réels : les Verdurin. Ces duchesses profèrent ces cruautés verbales en se servant simplement, et manifestement, du héros comme canal de leur message malfaisant. Mine de rien, ces gens du monde, avec leur langue d’un mal « démocratisé », convenu, anodin dans leur cercle restreint, assènent et alignent les cruautés contre Mme Verdurin qu’ils ont honte de visiter ou feignent d’en être gênés. Ces personnes semblent ne pas pouvoir se contenter d’asséner leurs remarques cruelles « dans le vide », car la victime doit être à proximité. Les Verdurin ne sont qu’à « un pas », les duchesses ne peuvent l’ignorer, et ce n’est certes pas une coïncidence, comme la suite nous l’indique, avec la répétition du procédé. Cela, comme s’il fallait voir, ou plus généralement sentir, dans la proximité de la victime de qui l’on médit, que l’on calomnie ou injurie, la cruauté percer la cible, la lacérer, la faire saigner. Comme si c’était là le profit du crime, ou plutôt, comme si la présence de la victime incarnait le profit de ces petits délits, non condamnables dans l’univers mondain, car faisant pleinement partie de son code, où on nie le mal, où tout le monde est méchant, mais où personne n’est cruel.

d’Oriane, à des traits d’esprit où la cruauté, la méchanceté du propos semblent présentées dans un plus bel « emballage ». Ainsi le narrateur proustien fait-il cette remarque, dans *Le Côté de Guermantes* : « [A]utrefois chez les Verdurin, quand Swann jugeait Brichot et Elstir, l’un comme un pédant, l’autre comme un mufler, malgré tout le savoir de l’un et tout le génie de l’autre, c’était l’infiltration de l’esprit des Guermantes qui l’avait fait les classer ainsi. Jamais il n’eût osé présenter ni l’un ni l’autre à la duchesse, sentant d’avance de quel air elle eût accueilli les tirades de Brichot, les "calembredaines" d’Elstir, l’esprit des Guermantes rangeant les propos prétentieux et prolongés du genre sérieux ou farceur dans la plus intolérable imbécilité » (RTP : 1100) Toutefois, certains propos d’aristocrates amies de Charlus, comme on le verra plus loin, présentent une cruauté aussi « brute » que celle que l’on peut retrouver dans le clan Verdurin.

Ces cruautés devant victimes sont renforcées, « insistées » par la répétition, comme si un « coup » ne suffisait pas, n'étanchait rien. Un « mauvais coup », non imputable et anodin, que l'on se plaît à répéter, peut-être pour voir jusqu'où nos cruautés « bénignes », insinuées en toute impunité, peuvent mener la victime. Ainsi, la suite de la soirée des Verdurin offre une occasion aux invitées de Charlus de renouveler ou de « rattraper » les cruautés :

Les invitées de M. de Charlus s'en allèrent assez rapidement. [...] Aucune ne s'occupait de Mme Verdurin. Plusieurs feignirent de ne pas la reconnaître et de dire adieu par erreur à Mme Cottard, en me disant de la femme du docteur : « C'est bien Mme Verdurin, n'est-ce pas ? » Madame d'Arpajon me demanda, à portée des oreilles de la maîtresse de maison : « Est-ce qu'il y a seulement jamais eu un M. Verdurin ? » (RTP : 1808)

Les duchesses récidivent de paroles cruelles, et on veille encore à ce que Mme Verdurin soit à proximité. Veut-on que les mots portent, que la répétition des coups paie ? Le texte proustien ne nous permet pas de l'affirmer et, en cela, propose une représentation de la violence mondaine, en l'occurrence, comme attaques pures, donc cruelles et non sadiques. On a cependant plus d'indices du côté des conséquences des cruautés sur la maîtresse de maison, car le narrateur dit Mme Verdurin « au comble de la rage » (RTP : 1809) en fin de soirée, illustrant une accumulation des frustrations, jusqu'à la sursaturation, chez la Patronne. Mais cette rage de Mme Verdurin a certes été nourrie par d'autres cruautés mondaines, un peu plus subtiles, et en cela peut-être plus âpres et révoltantes. En effet, les mots mêmes ne sont plus en cause, c'est le contexte qui blesse :

Les plus nobles étaient celles qui félicitaient avec le plus de ferveur M. de Charlus de la réussite d'une soirée dont certaines n'ignoraient pas le ressort secret, sans en être embarrassées d'ailleurs, cette société [...] poussant le mépris des scrupules presque aussi loin que le respect de l'étiquette. Plusieurs d'entre elles engagèrent sur place Charlie pour des soirs où il viendrait jouer le septuor de Vinteuil, mais aucune n'eut même l'idée d'y convier Mme Verdurin. (RTP : 1809)

On ignore comme suprêmement Mme Verdurin, de son apparence à tout ce qu'elle a organisé et offert durant cette soirée. Cela, jusqu'à la faire disparaître, sous les coups de paroles perfides, puis en lui niant tout mérite dans cet événement dont elle est l'instigatrice et l'hôtesse. Cela, comme si les duchesses invitées par Charlus profitaient d'être conviées à la soirée par ce dernier pour feindre ne rien savoir ni devoir, en termes de reconnaissance, de politesse, à la maîtresse de maison. Les cruautés itératives, accumulées sur Mme Verdurin, en viennent à l'« effacer » complètement de sa soirée, de son événement. Cela, de la même manière qu'une personne cruelle nie la qualité de sujet

à sa victime, qu'il la réifie, et donc ne lui accorde jamais le même niveau d'existence qu'elle, ainsi les mêmes droits.

Ces duchesses ne se sentent nullement obligées face à Mme Verdurin, elles semblent se savoir ou néanmoins se montrer, de manière ostentatoire, dégagées des plus élémentaires politesses. L'analogie que crée le narrateur entre « le respect de l'étiquette » et « le mépris des scrupules » suggère par ailleurs que les invitées du baron se font presque un devoir de moquer, mépriser et ignorer Mme Verdurin, ce qui laisse voir, à travers les grossières impolitesses de ces grandes dames contigües à leur bonne éducation à table, l'un des paradoxes construisant les personnages proustiens tissés de coprésence de contraires en conflits, d'ambiguïtés, de *polemos*. Un cercle cruel et de mépris qui nourrit les perfidies par l'absence de scrupules, et les injures par la chosification. Par ailleurs, ces cruautés ne paraissent même pas avoir besoin d'« élément déclencheur ». Cela, comme s'il fallait être cruel, comme si la victime, forcément, méritait ce traitement, ou plutôt, qu'il n'importait nullement qu'elle le mérite ou non, car elle ne compte pas. Comme si une agressivité de cruauté se devait d'être libérée :

Les duchesses qui s'attardaient, ne trouvant rien des étrangetés auxquelles elles s'étaient attendues dans ce lieu qu'elles avaient espéré différent de ce qu'elles connaissaient, se rattrapaient, faute de mieux, en étouffant des fous rires devant les tableaux d'Elstir (RTP : 1809).

Ces moqueries paraissent servir de compensation au plaisir que les duchesses n'ont pu consommer à critiquer la demeure des Verdurin. Ce plaisir « rattrapé » par les moqueries apparaît comme un autre signe de la supériorité alléguée par les duchesses sur le couple d'hôtes, appréciable dans les cruautés dont les invitées du baron ponctuent leur présence.

Cette démonstration de supériorité, à travers le plaisir d'emprise par la moquerie, l'humiliation, est d'ailleurs l'une des motivations dans l'usage de la cruauté, comme nous l'avons vu en début de chapitre. Mais encore, la méprisante et mondaine cruauté, dont les invitées de Charlus paraissent user parfois pour se donner une contenance, comme dans l'extrait cité, doit, semble-t-il, être consommée jusqu'au bout. Il faut dénier tout mérite à Mme Verdurin pour cette soirée. Pour ce faire, on assène des mots crus de plus belle, qui placent féroce et sûrement Mme Verdurin au niveau le plus bas, celui, indistinct et indésirable, de n'importe quelle personne sans titre ni talent ni le moindre intérêt :

[P]our le reste, qu'elles trouvaient plus conforme qu'elles n'avaient cru à ce qu'elles connaissaient déjà, elles en faisaient honneur à M. de Charlus en disant : « Comme Palamède sait bien arranger les choses ! Il monterait une féerie dans une remise ou dans un cabinet de toilette que ça n'en serait pas moins ravissant. » (RTP : 1809)

« Mieux » encore, la demeure des Verdurin se trouve déniée de toute qualité, de toute distinction, par la ruse d'une allusion qui la rapproche notamment de lieux d'aisances. Ainsi, on suggère sans subtilité que M. de Charlus « construit » cette soirée de toutes pièces, en partant de zéro, ou plutôt, d'une « base » (la maison des Verdurin) rédhibitoire. Ces cruautés sans scrupules ont beau être d'« éducation » – au mépris, au rejet –, il n'en demeure pas moins que leur diversité et le poids de leur répétition affectent, insultent, persécutent. Ces cruautés « culturelles » pourraient donc avoir l'excuse d'être plus ou moins conscientes, mais les « indices » que nous avons relevés informent du caractère construit, délibéré des cruautés perpétrées, répétées, en dirigeant notre regard sur la proximité des victimes, dans un apparent désir de voir le sang couler, celui des « inférieurs », des « subordonnés », des chosifiés.

La cruelle gestuelle des rois de la jungle

Dans la *Recherche*, certaines cruautés se révèlent acquises non par éducation ou contamination du milieu, mais commises par goût de soumettre les autres, ponctuellement, en profitant/abusant de sa position de pouvoir dans le milieu mondain. Ces cruautés ont l'apparence de la gratuité, dans la mesure où rien ni personne ne paraît les motiver, et elles pourraient sembler fortuites si elles n'apparaissaient pas clairement comme des habitudes. Ces cruautés « des plus forts », dans un univers qui partage certains aspects avec une jungle (la stricte et nette hiérarchisation des pouvoirs, établie, dans le monde, par le titre, la fortune, mais aussi la « situation », mélange de ces éléments et de la réputation ; la « loi du plus fort », dans la conversation, notamment), apparaissent, dans le grand roman, plus comme des occasions de tirer un plaisir modéré aux dépens d'autrui humilié, soumis, contrôlé – ce qui procure une sensation de puissance, de supériorité, d'ascendant sur l'autre – que telle une réelle jouissance, sadique, dans la souffrance de l'autre. Ainsi Charlus cultive « le cruel plaisir qui avait toujours été le sien, de faire rester indéfiniment sur leurs jambes à "faire la queue" les amis qui attendaient avec une épuisante patience que leur tout fût venu. » (RTP : 1805) Le baron le fait en exerçant son éloquence, en étant

loquace. En somme, ce dernier réalise une gestuelle verbale, jouissive et cruelle, où les autres sont ignorés, méprisés, en prenant du plaisir à éprouver son pouvoir et sa supériorité sur eux : « Et M. de Charlus ne se contentait même pas d'omettre dans la conversation Mme Verdurin et de parler de sujets de toutes sortes [...] qu'il semblait avoir plaisir à développer et à varier » (RTP : 1805). On remarque par ailleurs, dans ce passage, que Charlus aussi participe de l'entreprise d'« effacement » de Mme Verdurin, par un cruel mépris et un constant rejet, pareillement aux duchesses qu'il a invitées à la soirée de la Patronne.

Un autre roi du monde, ou de la jungle, profite de sa position de pouvoir par l'exercice de subtiles cruautés : la princesse de Parme. Comme Charlus, elle ne se contente pas de forcer une soumission « ordinaire », telle celle de forcer les autres à faire trop patiemment la queue pour enfin pouvoir s'entretenir avec nous. Elle semble aller plus loin dans le plaisir de la sujétion « bénigne » et presque imperceptible des autres. Elle adopte en effet une gestuelle cruelle très discrète qui humilie l'autre pratiquement sans qu'il s'en rende compte, sans que cela soit suffisamment visible pour qu'il puisse même penser s'en plaindre. En parlant des visiteuses des « jours habituels » (RTP : 1095) de la princesse de Parme, le narrateur remarque qu'elles

faisaient devant l'Altesse debout une révérence qui allait jusqu'à la gémulation, de manière à mettre leurs lèvres à la hauteur de la belle main qui pendait très bas et à la baiser. Mais à ce moment la princesse, de même que si elle eût chaque fois été surprise par un protocole qu'elle connaissait pourtant très bien, relevait l'agenouillée comme de vive force, avec une grâce et une douceur sans égales, et l'embrassait sur les joues. Grâce et douceur qui avaient pour condition, dira-t-on, l'humilité avec laquelle l'arrivante pliait le genou. (RTP : 1095)

La princesse de Parme jouit de soumettre les agenouillées, plaisir qui se décharge et s'apprécie dans la grâce et la douceur dont elle fait montre à des degrés variables, notamment par la bise sur les joues, témoignage affectueux qui sonne comme une récompense au plaisir goûté dans la cruauté. Mais ce plaisir dans les gémulations dévouées, la princesse ne fait pas que le récolter, elle paraît bien le chercher, en réunissant les conditions pour le déguster. Cela, dans ce détail qui nous semble compter : « la belle main qui pendait très bas ». Une stratégie qui peut être rapprochée de celle, figurée, de « tenir la dragée haute ». L'effet et l'astuce sont les mêmes : forcer sournoisement la soumission, en conduisant l'autre, subordonné à soi (par sa position sociale, par ses sentiments, ses désirs, etc.), à s'humilier un petit peu. L'autre en sera de toute manière « dédommagé », au bout de l'exercice, grâce au plaisir qu'il a procuré.

La cruauté, cette discipline

Ces quelques exemples de cruautés aristocratiques qui ressortissent à un code social et de langage, où le mal est banalisé ou nié, ou encore à certaines habitudes de gestes quelque peu humiliantes mais plaisantes à qui les dirige, nous indiquent que les cruautés des gens du monde s'érigent en exercice, en pratique, en culture, celle, parfois brutale ou fort subtile, de leur milieu sélect. Ainsi, le narrateur remarque-t-il chez le prince de Foix des habitudes insolentes, empreintes du plaisir cruel de contrarier, de blesser par le rejet, le mépris :

Il faisait partie d'un groupe aristocratique pour qui l'exercice de l'impertinence, même à l'égard de la noblesse quand elle n'était pas de tout premier rang, semblait être la seule occupation. Ne pas répondre à un salut ; si l'homme poli récidivait, ricaner d'un air narquois ou rejeter la tête en arrière d'un air furieux ; faire semblant de ne pas reconnaître un homme âgé qui leur avait rendu service ; réserver leur poignée de main et leurs saluts aux ducs et aux amis tout à fait intimes des ducs que ceux-ci leur présentaient (RTP : 1057).

Ces cruautés exercées par un groupe restreint d'aristocrates sont en effet à rattacher aux pratiques de mépris, de rejet et d'humiliation des gens du monde, car elles semblent les variations d'un même genre, d'un même « moule », celui, comme le remarque lui-même Charlus – avant son « exécution » par Mme Verdurin – « de ces ânes qui, par désœuvrement, par maladresse, par méchanceté, écrasent ce qui semblait fait pour durer » (RTP : 970). En l'occurrence, on peut évoquer des liens amicaux, un respect mutuel et des échanges de politesses brisés par les cruautés volontaires de ces gens titrés, gratuites, et comme « de loisir ». Le moule cruel des gens du monde détermine et construit leur moi social.

Le moi social est un moi cruel

Ainsi, chez Proust, le moi mondain se révèle prompt à perpétrer de subtiles hétéro-agressions, par apprentissage, par immersion dans le milieu, mais également par habitude, sans même y songer, tel qu'on peut le penser à l'évocation de la « mauvaise éducation » des gens du monde. Dans la *Recherche*, le moi social apparaît comme un moi cruel, plus par culture que par

nature. Que ces cruautés fomentées, réitérées, préférées²²⁴ soient flagrantes ou presque imperceptibles²²⁵, elles sont nourries, voire mues par le mépris de l'autre, sa réification ponctuelle, sérielle, voire habituelle, et le désir de prouver ou afficher sa supériorité de quelque manière que ce soit, dans quelque domaine que ce soit²²⁶. Comme l'écrit Michel Erman dans *Les 100 mots de Proust* : « La cruauté est donc l'autre nom de cette volonté qui mesure sa puissance au trébuchet tragique des relations sociales.²²⁷ » Ces cruautés qui, comme on l'a vu et le verra encore, n'ont pas comme condition *sin qua none* des différences de classes, de titres, mais également des dispositions qui sont acquises jusqu'à en sembler innées, inhérentes à leur personnalité, à leur qualité, ou à leur intelligence, tel qu'observé chez Oriane pour qui, rappelons-le, être intelligent, c'est « avoir la dent dure, emporter le morceau » (RTP : 1086).

Ces codes mondains Verdurin ou Guermantes, intrinsèquement cruels au sein d'une société « où chaque être est double » (RTP : 962), permettent de mieux pénétrer certaines cruautés, telles celles des duchesses amies de Charlus, mais n'expliquent pas réellement celles de ce dernier ou de

²²⁴ Tel que les actes répétés de Charlus et de la Princesse de Parme, étudiés plus haut, nous le suggèrent.

²²⁵ Ou encore, ni flagrantes ni imperceptibles, comme on le voit dans une « scène » du *Côté de Guermantes*, qui a un caractère théâtral certain, et où une cruauté de mépris, de rejet, de snobisme est infligée à Bloch par la marquise de Villeparisis, ou plutôt, est actée pour lui et, certes, pour « l'assistance », tel M. de Norpois. Nous nous permettons de citer la « scène » presque en entier, car elle illustre très bien, outre la mauvaise éducation des mondains et une forme plutôt subtile de cruauté, cette sorte d'inversion des valeurs, à l'œuvre dans le « monde », dont il sera question plus loin : « Elle voulut [...] signaler à Bloch qu'il eût à ne pas revenir et elle trouva tout naturellement dans son répertoire mondain la scène par laquelle une grande dame met quelqu'un à la porte de chez elle, scène qui ne comporte nullement le doigt levé et les yeux flambants que l'on se figure. Comme Bloch s'approchait d'elle pour lui dire au revoir, enfoncée dans son grand fauteuil, elle parut à demi tirée d'une vague somnolence. Ses regards noyés n'eurent que la lueur faible et charmante d'une perle. Les adieux de Bloch, dépliant à peine dans la figure de la marquise un languissant sourire, ne lui arrachèrent pas une parole, et elle ne lui tendit pas la main. Cette scène mit Bloch au comble de l'étonnement, mais comme un cercle de personnes en étaient témoin alentour, il ne pensa pas qu'elle pût se prolonger sans inconvénient pour lui et, pour forcer la marquise, la main qu'on ne venait pas lui prendre, de lui-même il la tendit. Mme de Villeparisis fut choquée. [...] [E]lle se contenta d'abaisser les paupières et de fermer à demi les yeux. "Je crois qu'elle dort", dit Bloch à l'archiviste qui [...] prit un air indigné. "Adieu, madame" cria-t-il. La marquise fit le léger mouvement de lèvres d'une mourante qui voudrait ouvrir la bouche, mais dont le regard ne reconnaît plus. Puis elle se tourna, débordante d'une vie retrouvée, vers le marquis d'Argencourt tandis que Bloch s'éloignait, persuadée qu'elle était "ramollie". Plein de curiosité et du dessein d'éclaircir un incident si étrange, il revint la voir quelques jours après. Elle le reçut très bien parce qu'elle était bonne femme, que l'archiviste n'était pas là, qu'elle tenait à la saynète que Bloch devait faire jouer pour elle, et qu'enfin elle avait fait le jeu de grande dame qu'elle désirait, lequel fut universellement admiré et commenté le soir même dans divers salons, mais d'après une version qui n'avait déjà plus aucun rapport avec la vérité. » (RTP : 935-936)

²²⁶ Comme nous l'avons vu, ce peut être simplement en montrant qui est « le maître », en faisant faire la queue indéfiniment aux gens qui désirent parler au baron, ou presque s'agenouiller ceux qui veulent baiser la main de la Princesse de Parme. La supériorité peut également, tel qu'on le voit chez Oriane, être mise en scène, valorisée, exhibée à travers des traits d'esprit quelque peu humiliants pour les gens que la duchesse prend comme sujets, ces derniers se révélant cependant, rappelons-le, bien moins des cibles que d'utiles « supports publicitaires », de « vulgaires » faire-valoir.

²²⁷ *Les 100 mots de Proust, op. cit.*, p. 33.

la Princesse de Parme, et excusent encore moins l'ensemble de ces actes malveillants, empreints de désirs de gratifications narcissiques. De même, les exemples du duc de Guermantes et de Saint-Loup (ce dernier dans une moindre mesure) illustrent cette dualité des gens du monde, qui même si elle ressortit en partie à certains codes sociaux, à des formes de culture, contribuent à construire des personnages conflictuels, agité par un *polemos* qui met en jeu les désirs, les ambitions, l'orgueil, mais aussi l'hérédité, le sang et, bien sûr, plusieurs formes d'agressivité (cruauté, sadisme, masochisme, voyeurisme, jalousie, amour-haine). Ainsi le narrateur proustien remarque-t-il, dans *Le Côté de Guermantes*, que

dans les manières de M. de Guermantes, homme attendrissant de gentillesse et révoltant de dureté, esclave des plus petites obligations et délié des pactes les plus sacrés, je retrouvais encore intacte après plus de deux siècles écoulés cette déviation particulière à la vie de cour sous Louis XIV et qui transporte les scrupules de conscience du domaine des affections et de la moralité aux questions de pure forme. (RTP : 1082)

Le caractère paradoxal et ironique, souvent cruel, de certains comportements des gens du monde semble, plus qu'une « déviation », une inversion qui confine au carnavalesque. En effet, dans « le royaume du néant », les priorités sont inversées : l'empathie aux malades et le respect aux morts occupent le bas de l'échelle, en dessous des dîners, des soirées, ou des mercredis de Mme Verdurin. Ainsi la « forme » désigne-t-elle non pas la politesse ou la discrétion de rigueur lors d'une visite à une mourante, par exemple, mais la manière la plus brillante de se présenter à son entourage. Dégagé de la morale ordinaire, le duc de Guermantes comme les gens du monde, qu'ils y appartiennent depuis toujours (la duchesse de Guermantes, Charlus, Mme Verdurin, etc.) ou par alliance (Gilberte, Odette), apparaissent comme des êtres immoraux, mais plus justement extramoraux ou sur-moraux²²⁸.

Tel un palais des glaces, le monde n'est fait que de reflets, qu'il importe aux mondains d'entretenir, de faire briller, dans une tyrannie des apparences qui débouche, comme une boîte de Pandore ouverte, sur toutes les cruautés. Dans ce territoire d'extramoralité où la fin justifie les moyens, il importe seulement que le mal soit voilé ce qu'il faut quand il le faut. Dans une existence, là aussi, à côté, ou au-dessus de la vie ordinaire, dégagée des nécessités comme le travail, marquée

²²⁸Nous empruntons cette expression à Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 123 : « l'individu souverain, celui qui n'est pareil qu'à lui-même, celui qui s'est dégagé de nouveau de la moralité des mœurs, l'individu autonome et sur-moral ».

par l'oisiveté et les distinctions arbitraires (la naissance, les titres), les mondains doivent meubler leur existence de plaisirs des sens, faute de trouver un sens fort, personnel, à leur expérience terrestre. Les cruautés gratuites et gratifiantes, le mépris et les humiliations, ces sortes d'« instincts cruels²²⁹ », de même que le snobisme, mais aussi les politesses, déférences et attentions, construisent des personnalités mondaines complexes, ambiguës, que le narrateur proustien observe sans cesse, dans une tentative de les « radiographier²³⁰ ». Ainsi fait-il cette remarque, elle aussi ironique : « Laquelle était pour moi la véritable amie, de Mme de Montmorency, si heureuse de me froisser et toujours prête à me servir, ou de Mme de Guermantes, souffrant du moindre déplaisir qu'on m'eût causé et incapable du moindre effort pour m'être utile ? » (RTP : 1183) Mais la fresque sociale proustienne représente également, dans la série des cruautés involontaires/inévitables, ce que l'on peut nommer une violence des non-violents.

1.2.5 La violence des non-violents : la cruauté par « inertie », lâcheté ou « non-assistance à personne en danger »

On observe, dans le roman proustien, une violence des non-violents : « déjà homme par la lâcheté, je faisais ce que nous faisons tous, une fois que nous sommes grands, quand il y a devant nous des souffrances et des injustices : je ne voulais pas les voir » (RTP : 20). Cette figuration agressive, que l'on peut qualifier de cruauté par « inertie », lâcheté ou « non-assistance à personne en danger », est particulièrement prégnante dans les moments où les cruautés sont les plus acérées, organisées, déferlantes. Les « scènes » agressives, à travers le sadisme et la cruauté, qui nous apparaissent parmi celles marquées par les violences les plus grandes (en raffinement, en volonté de blesser ou de détruire, mais aussi par le nombre de personnes impliquées) dans la *Recherche*

²²⁹ Selon l'expression du narrateur, en parlant de Mme Verdurin, qui aurait « contracté dans l'oisiveté des instincts cruels » (RTP : 1434).

²³⁰ Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur fait cette remarque : « J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais. » (RTP : 2147)

mettent notamment au premier plan Mme Verdurin, et plus généralement son « petit noyau » (RTP : 1434). Ce passage du grand roman que nous allons étudier nous paraît d'un intérêt certain pour l'étude de la cruauté chez Proust, car le point de vue est celui des « spectateurs » de la cruauté qui, en l'occurrence, se révèlent complices des actes de violence morale, notamment par leur passivation. Nous nous concentrerons sur les personnages de Brichot et du héros pour en étudier la cruauté « obligée », car nous présenterons ultérieurement une analyse de l'agressivité de Mme Verdurin lors de cette soirée lorsque nous aborderons le thème du sadisme.

Cachez cette cruauté que je ne saurais voir : lâcheté cruelle, trop humaine

Nous avons cité plus haut la réflexion du narrateur proustien qui s'accuse de lâcheté cruelle, celle qui conseille l'inertie ou commande l'aveuglement volontaire, tout en l'étendant à la nature humaine. Est-il « trop humain » de s'aveugler, de ne pas porter assistance à autrui en danger ? Est-il naturel de ne pas s'en mêler ? La « scène » de l'« exécution » de Charlus par Mme Verdurin problématise cette attitude de retrait, cette sorte de neutralité forcée – ou lâche –, ou encore, cette étrange et discutable – mais explicable – réserve. En effet, le narrateur, en compagnie de Brichot, est conduit à connaître d'avance le plan cruel, machiavélique, de Mme Verdurin, qui décide de faire du mal à Charlus, à la fin de cette soirée où, comme on l'a vu, certaines aristocrates invitées par le baron l'ont copieusement méprisée. Cela, parce que la Patronne leur demande de contribuer à la réussite de la machination cruelle qui sera mise en marche pour séparer Morel et Charlus.

Comme souvent, le héros se retrouve, volontairement ou par hasard, en position de témoin passif, d'observateur extérieur, en retrait. Toutefois, dans cette « scène » de l'« exécution » de Charlus, le jeune homme joue un rôle « involontaire » et inattendu dans les opérations de Mme Verdurin visant à brouiller Morel et Charlus pour les intérêts de son « petit clan ». Pour mener à bien son complot, l'aide de Brichot est retenue par Mme Verdurin. Ce dernier tergiverse, puis, lorsqu'il se décide à exécuter l'ordre de la Patronne, le héros, à qui on n'a attribué aucun rôle concret dans cette intervention, désire subitement se retirer : « Je m'excusai en disant que j'étais obligé de rentrer. "Attendez encore un instant, dit Brichot. Vous savez que vous devez me ramener et je n'oublie pas votre promesse." » (RTP : 1816) Il apparaît clairement, dans cette décision précipitée, que le héros-narrateur désire éviter de voir Charlus rejeté par Morel, « exécuté » par

Mme Verdurin. Pourtant, le jeune homme n'en fait rien, et ce n'est peut-être pas seulement parce qu'il doit ramener Brichot. En effet, le héros semble profiter de ce que le professeur désire rester un peu plus à la soirée Verdurin pour honorer sa part du contrat avec la Patronne et retenir Charlus loin de Morel afin que le complot puisse s'exécuter. Le jeune homme paraît toutefois quelque peu divisé entre ses intérêts :

D'une part, je désirais pouvoir tâcher d'obtenir de M. de Charlus les renseignements relatifs à la venue de Mlle Vinteuil et de son amie, renseignements pour lesquels je m'étais décidé à quitter Albertine. D'autre part, je ne voulais pas laisser celle-ci seule trop longtemps [...] Aussi dis-je à Brichot et à M. de Charlus que je ne les suivais pas pour longtemps. (RTP : 1818-1819)

Ce passage n'indique pas forcément que le héros-narrateur a oublié le complot contre Charlus à cause des intérêts qui l'aveuglent, mais tend à suggérer que le jeune homme ne fournit aucune opposition, par conscience morale, à la situation dans laquelle il est entraîné. Il suit le courant, et tente d'y prendre son bien. C'est pourquoi – mais la politesse y est probablement aussi pour quelque chose – le héros n'insiste pas pour quitter la soirée, et y prolonge sa présence. Ainsi, l'involontaire cruauté dont fait montre malgré lui le jeune homme, en participant à la cruciale distraction de Charlus, est davantage à mettre du côté de la lâcheté, voire de la passivation²³¹, que du calcul égoïste de ses intérêts. Ainsi, comme l'écrit Antoine Compagnon : « Le laisser-faire de Brichot et du narrateur, leur connivence avec le mal, leur méchanceté passive ne peuvent [...] être interprétés que comme "une manière de lâcheté"²³² ». Le thème de la cruauté, figuration du grand thème de l'agressivité proustienne, se voit alors lié dans cette « scène » comme dans celle évoquée précédemment²³³ à une indifférence ressentie ou apparente face aux sorts des victimes des violences des autres, indifférence qui constitue une forme de violence.

²³¹ Quoique, comme nous l'avons vu, le héros tente tout de même d'éviter d'être mêlé au complot Verdurin, en exprimant son désir de s'en aller. Toutefois, le héros ayant trouvé son compte, au bout du calcul de ses intérêts, à rester, il semble acquiescer à la passivation dans laquelle Mme Verdurin le met, même s'il y joue un rôle de « complice du complice » de la Patronne, Brichot.

²³² Antoine Compagnon, « Le sens moral du narrateur », p. 8, www.college-de-france.fr.

²³³ Celle où la grand-tante du héros incite le grand-père à boire du cognac, alors qu'elle sait que cela lui est interdit, pour ensuite demander à son épouse, la grand-mère du héros, d'empêcher son mari de boire : « Ce supplice que lui infligeait ma grand-tante, le spectacle des vaines prières de ma grand-mère et de sa faiblesse, vaincue d'avance, essayant inutilement d'ôter à mon grand-père le verre à liqueur, c'était de ces choses à la vue desquelles on s'habitue plus tard jusqu'à les considérer en riant et à prendre le parti du persécuteur assez résolument et gaiement pour se persuader à soi-même qu'il ne s'agit pas de persécution ; elles me causaient alors une telle horreur, que j'aurais aimé battre ma grand-tante. » (RTP : 19-20)

Dans cette scène de l'« exécution » du baron, on relève par ailleurs un souci de l'autre, chez le héros, à travers son empathie pour ce dernier. Ainsi le jeune homme songe-t-il à « la grande et affectueuse pitié que m'inspirait M. de Charlus (depuis que Mme Verdurin avait dévoilé son dessein devant moi) » (RTP : 1822). De même, il se sent « tant de sympathie » (RTP : 1822) pour lui. Mais cette démonstration de bons sentiments n'incite pourtant pas le héros à l'action. En fait, elle ne va pas même jusqu'à susciter de bonnes intentions, celles de troubler le cours des choses, par exemple, par quelque subtil sabotage. La fuite, commandée par la peur de voir le spectacle de la cruauté envers Charlus, demeure ainsi la seule solution pour le jeune homme :

Lâche comme je l'étais dans mon enfance à Combray, quand je m'enfuyais pour ne pas voir offrir du cognac à mon grand-père, et les vains efforts de ma grand-mère le suppliant de ne pas le boire, je n'avais plus qu'une pensée, partir de chez les Verdurin avant que l'exécution de Charlus eût eu lieu. « Il faut absolument que je parte, dis-je à Brichot [...] ». (RTP : 1835-1836)

Ainsi, la peur du héros de la répétition de la cruauté suscite une certaine empathie, de la pitié et, avec elle, le désir, sinon de sauver les victimes du complot Verdurin, Morel et Charlus, en leur révélant les intentions cruelles et destructrices de la Patronne, du moins de souhaiter s'en soustraire, ne pas voir, ne pas en être. Notons toutefois, comme nous le suggérons plus haut, que le narrateur peut faire montre de ces sentiments pour tenter de justifier sa passivité devant les actes cruels et sadiques contre Charlus (et Morel), mais également son rôle de complice du complice de Mme Verdurin. Ce dernier, Brichot, s'il joue dans l'« exécution » de Charlus un rôle un peu plus important, plus actif, d'abord en acceptant de faire ce que lui demande – cela dit avec insistance – Mme Verdurin, puis en honorant sa tâche – par ailleurs simple – de manière « honnête », c'est-à-dire sans saboter ou menacer la réussite de cette partie du complot en n'y mettant pas les efforts nécessaires²³⁴, tergiverse un moment, le temps, semble-t-il, lui aussi et à sa manière, de justifier sa lâche cruauté.

En effet, Brichot, certes sur l'impératif catégorique de sa Patronne (« tâchez surtout de ne pas le laisser revenir avant que je vous fasse chercher » (RTP : 1815)), fait le nécessaire pour que le plan marche : « Nous allons tâcher, me dit Brichot à l'oreille, de mettre le baron sur son sujet

²³⁴ Ajoutons toutefois que la simplicité de la tâche demandée par Mme Verdurin, en l'occurrence, retenir Charlus en discutant avec lui pendant que la Patronne fait des « révélations » à Morel sur le baron, commande bien moins d'efforts que l'opposition à cette tâche ou son sabotage, qui aurait certainement des conséquences, notamment la colère de Mme Verdurin.

favori. Il y est prodigieux. » (RTP : 1818) Seulement, tout comme il semble plus juste de percevoir de la lâcheté que de l'égoïsme dans le comportement du héros-narrateur, il paraît plus approprié d'attribuer les agissements de Brichot à une sorte de laisser-aller, de glissement moral. Une permission qu'il s'accorde de prendre part à la machination cruelle contre Charlus, et ainsi accéder au désir de sa Patronne estimée, car il ne peut réellement s'agir, pour le professeur, d'une conviction, même s'il en donne les apparences en discourant devant le narrateur, pour se justifier, rappelons-le, voire pour se déculpabiliser :

Le Devoir moral, me dit-il, est moins clairement impératif que ne l'enseignent nos Éthiques. Que les cafés théosophiques et les brasseries kantienne en prennent leur parti, nous ignorons déplorablement la nature du Bien. Moi-même qui, sans nulle vantardise, ai commenté pour mes élèves, 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 [...] Il est évident que d'une part je ne puis refuser à notre excellente hôtesse le léger service qu'elle me demande, en conformité pleinement orthodoxe avec la Morale traditionnelle. Il faut éviter avant toute chose, car il n'y en a pas beaucoup qui fassent dire plus de sottises, de se laisser piper avec des mots. Mais enfin, n'hésitons pas à avouer que si les mères de famille avaient part au vote, le baron risquerait d'être lamentablement blackboulé comme professeur de vertu. (RTP : 1815-1816)

On perçoit en effet, dans cette réflexion à haute voix, qui amène Brichot à dédouaner son geste, le désir de légitimer son acte imminent, en évoquant le « flou artistique » ou le « vide juridique » entourant la situation, et surtout, en convoquant des autorités en matière de loi morale pour suggérer que ces dernières ne sauraient pas non plus trancher. Toutefois, Brichot n'est pas encore convaincu de participer à l'entreprise sadique de Mme Verdurin, car il doute des mots de cette dernière, sachant qu'ils peuvent abuser, par la déformation, l'invention, la manipulation. Mais le professeur se sent, se sait également un devoir, celui de la politesse et de la reconnaissance dues à la Patronne, à sa générosité. Alors, il puise dans les côtés potentiellement critiquables du baron pour y trouver une raison de le séparer de Morel, et donc dénicher le prétexte pour justifier son geste et, surtout, en balayer la cruauté. Seulement, l'Académicien a un sursaut d'hésitation, en dépit de sa réflexion tout juste aboutie, et bien qu'il décrive – tel qu'il l'a fait quelques instants plus tôt – Mme Verdurin comme « [u]ne amie incomparable, perspicace et vaillante » (RTP : 1814) :

Et pourtant, en occupant cet homme pendant que Mme Verdurin, pour le bien du pécheur et bien justement tentée par une telle cure, va parler au jeune étourdi sans ambages, lui retirer tout ce qu'il aime, lui porter peut-être un coup fatal, je ne peux pas 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. (RTP : 1816)

La perspective du « coup fatal » est également évoquée par la fille de la Berma, mais ni cette dernière ni Brichot vont infléchir leur comportement vers moins d'égoïsme (pour la fille de la tragédienne) ou plus de courage et moins de lâcheté (pour l'universitaire). Comme la fille ingrate l'a fait avant lui, Brichot prend le risque de causer un mal ultime, terminal. Contrairement à elle, toutefois, le professeur n'agit pas pour servir ses intérêts propres, mais plutôt pour ne pas entraver les désirs de sa Patronne, de qui il se sent redevable. C'est au terme de ce « dialogue » avec lui-même que Brichot endossera son geste de faire parler Charlus pour le retenir, bien cruel dans le contexte. Ce faisant, le professeur exercera, quoique sans réelle conviction, une cruauté par « non-assistance à personne en danger », mais également à travers une sorte d'inertie ou une passivation, celle dans laquelle la Patronne l'emprisonne, à travers ses générosités avec ses fidèles, qui en font ses obligés, ses « débiteurs ».

Le professeur avoue le sentiment de sa lâcheté, mais sa décision est prise, et il agit comme dans une fuite vers l'avant : « Ceci dit, il n'hésita pas à [...] commettre [la lâcheté], et me prenant par le bras : "Allons baron, si nous allions fumer une cigarette, ce jeune homme ne connaît pas encore toutes les merveilles de l'hôtel" » (RTP : 1816). On peut toutefois trouver une justification de plus au geste de Brichot : il se rassure quelque peu face aux conséquences du complot auquel il va participer en doutant, du moins en paroles, du véritable potentiel de nuisance du plan de Mme Verdurin :

J'avoue pourtant que la pensée que le pauvre baron ignore encore le coup qui va le frapper me fait une grande peine. Il est complètement fou de ce garçon. Si Mme Verdurin réussit, voilà un homme qui sera bien malheureux. Du reste, il n'est pas certain qu'elle n'échoue pas. Je crains qu'elle ne réussisse qu'à semer des mésintelligences entre eux, qui finalement, sans les séparer, n'aboutiront qu'à les brouiller avec elle. » C'était arrivé souvent à Mme Verdurin avec ses fidèles. (RTP : 1815)

Si le plan comporte de raisonnables risques d'échouer, la potentielle part cruelle de Brichot dans le complot contre Charlus s'en trouve notablement réduite, rendue presque bénigne. Toute cette réflexion de Brichot l'amène en fait à adoucir peu à peu le visage du mal – sa complicité dans le plan Verdurin –, en le floutant, le minorant et le justifiant. C'est en somme la coprésence de lâcheté, d'inertie, de pudeur interventionniste, de complaisante confiance (en Mme Verdurin), d'admiration

excessive (pour la Patronne), de sentiment d'être redevable (toujours envers Mme Verdurin), mais aussi d'un certain laisser-aller moral, autorisant d'être complice d'une cruauté sous le prétexte d'un écart de conduite allégué de Charlus, qui amène Brichot à remplir son rôle de complice de l'« exécution » du baron. Ainsi l'académicien et le héros-narrateur prennent-ils le risque que le mal atteigne sa cible, par la passivation du jeune homme et les agissements de Brichot, qui favorisent les conditions de son action destructrice. Mais il y a peut-être, en matière cruelle, bien pire encore.

Le lecteur de la *Recherche* peut sentir dans certains passages du roman qui précèdent immédiatement l'« exécution » de Charlus la construction d'une ironie du sort, celui, imminent, du baron, ainsi qu'une dramatisation des événements cruels à venir. En effet, on entend Charlus dire grand bien – de surcroît au héros – de celui-là même qui s'apprête à le trahir :

« D'ailleurs, c'est un si brave homme que Brichot », continua M. de Charlus qui ne se doutait sans doute pas, en voyant la manière affectueuse et franche dont lui parlait le professeur de morale, qu'en son absence il ne se gênait pas pour dauber sur lui. « C'est un homme d'une grande valeur, qui sait énormément, et cela ne l'a pas racorni » (RTP : 1821).

De même, Charlus parle de son protégé Morel et se réjouit, après cette soirée si réussie, des nouveaux plaisirs qu'il va lui procurer, pendant que le narrateur et Brichot, invisibles et insoupçonnables geôliers, le retiennent : « Comme vous me l'avez promis, pas un mot de la question décoration à Morel. Je veux lui faire la surprise de le lui annoncer tout à l'heure » (RTP : 1816). De même, le baron réclame le violoniste, dans une cruelle ignorance de ce qui se trame à son insu : « Est-ce assez beau, cet adagio ! Mais où est-il le jeune violoniste ? je voudrais pourtant le féliciter, c'est le moment des attendrissements et des embrassades. » (RTP : 1819) Plus généralement, et comme tous les invités de la soirée le savent et le voient constamment, Charlus exulte de l'événement qu'a été la soirée chez Mme Verdurin, avec le triomphe de Morel devant ses invités triés sur le volet. Mais, et c'est peut-être là la cruauté la plus acérée, la plus délibérée, tout cela n'affecte pas le comportement du héros et de Brichot.

Cette apparente dramatisation de l'« exécution » à venir installe une ironie de situation, faite de deux éléments (Charlus témoigne de son estime pour Brichot qui s'apprête à le trahir ; le baron vit un grand moment de joie grâce à cette soirée où a brillé Morel) qui accroissent le degré de cruauté par omission, lâcheté ou « non-assistance à personne en danger » du héros et de Brichot. En effet, les deux « complices » de la Patronne peuvent ainsi prendre une conscience encore plus

aiguë du mal qu'ils contribuent à faire comme sans pouvoir s'en empêcher. Dans cette lignée de l'irrépressible, on trouve également, dans le roman proustien, des cruautés perpétrées par nature humaine ou « surhumaine », plus précisément, par cette fatalité qui tourmente et foudroie certains des plus « grands » Guermantes.

1.2.6 Mythologie et tragédie Guermantes : la cruauté naturelle, fatale

Charlus et Basin : la cruauté tous azimuts

Les Guermantes de sexe masculin semblent se distinguer, dans la *Recherche*, des femmes du même patronyme, à travers leur manière de vivre leurs émotions et de gérer leurs passions, mais aussi dans leurs langages (gestes et paroles) : « des femmes mélancoliques, pures, sacrifiées, vénérées comme d'idéales saintes de vitrail, avaient fleuri sur la même souche généalogique que des frères brutaux, débauchés et vils. » (RTP : 937) Ces derniers sont définis dans la *Recherche* par leur façon d'aimer dans la jalousie, le contrôle, la domination, et plus généralement par une agressivité extériorisée (gestes, ton de voix, mots) ou plus intérieure (regards menaçants du duc de Guermantes, violences exercées sur son épouse ou sur ses maîtresses, à travers des brimades que craint Oriane ou la quasi-séquestration d'Odette). Charlus et Basin paraissent en proie à des forces plus grandes qu'eux-mêmes, surhumaines, comme fatales, tragiques, aptes à les terrasser et les déchoir de leur situation toute-puissante dans le faubourg Saint-Germain, et ainsi dans le monde, dans la vie. Ils semblent placés au-dessus des hommes par le narrateur qui les représente en géants, en forces de la nature ou en personnages mythiques, toutes figures surhumaines. Ainsi Charlus apparaît tel un « Apollon vieilli » (RTP : 1171), ou encore, lors d'une grande colère déchargée sur le héros, le narrateur décrit le baron en évoquant les « mille serpents d'écumes et de bave » (RTP : 1171) et les « blêmes serpents écumeux de sa face » (RTP : 1172), rappelant la figure de Méduse. Quant à son frère, le duc de Guermantes, le narrateur le représente plus d'une fois sous les traits de Jupiter : « le duc de Guermantes, faisant front, monumental, muet, courroucé, pareil à

Jupiter tonnant, resta immobile ainsi quelques secondes, les yeux flambant de colère et d'étonnement, ses cheveux crespelés semblant sortir d'un cratère » (RTP : 1272) ; « Et à un certain âge c'est en un personnage de Molière – non pas même en l'olympien amant d'Alcmène mais en un risible Gêronte – que se change inévitablement Jupiter » (RTP : 2380) ; « sourcil jupitérien » (RTP : 1136) ou en une autre figure mythique : « hercule en "smoking" » (RTP : 1115).

Mais le narrateur proustien propose une représentation métaphorique plus riche des frères Guermantes, en puisant à d'autres référents, ceux de la nature et de la culture, qui ont tous les signes de la force, mais aussi une empreinte tragique. Ainsi Charlus a « la majesté shakespearienne d'un roi Lear » (RTP : 2257), puis, dans *Le Temps retrouvé*, à propos de sa voix puissante, « le baron [...] (et même en tenant compte de mon adaptation) jetait ses paroles plus fort, comme la marée les jours de mauvais temps, ses petites vagues tordues. » (RTP : 2259) Son frère le duc de Guermantes, bien moins en voix qu'en regards, apparaît au narrateur tel un géant mythique : dieu romain du ciel et de la terre comme de tous les êtres y vivant et des autres dieux, Jupiter ; un géant historique :

[I]l n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. Fouettée de toute part par les vagues de souffrance, de colère de souffrir, d'avancée montante de la mort qui la circonvenaient, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés ; elle était rongée comme une de ces belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner un cabinet de travail. (RTP : 2377-2378)

Notons également que le narrateur voit « une dureté sculpturale » (RTP : 2378) dans le visage du duc de Guermantes et celui de son frère, se rapportant cette fois non à l'individu, mais à la lignée, mythique elle aussi, des Guermantes : « Pâle comme un marbre, il avait le nez fort, ses traits fins ne recevaient plus d'un regard volontaire une signification différente qui altérât la beauté de leur modelé ; plus rien qu'un Guermantes, il semblait déjà sculpté, lui Palamède XV, dans la chapelle de Combray. » (RTP : 1211) Enfin, Basin et Charlus sont des géants du monde naturel, celui de la force des éléments, mais aussi de la vieillesse, révélatrice des êtres par sa puissance, sa poussée épuratrice : « chose curieuse, lui qui jadis était presque ridicule quand il prenait l'allure d'un roi de théâtre, avait pris un aspect véritablement grand, un peu comme son frère, à qui la vieillesse, en le désencombrant de tout l'accessoire, le faisait ressembler. » (RTP : 2378)

En effet, la vieillesse, que le narrateur définit comme « l'état le plus misérable pour les hommes et qui les précipite de leur faîte le plus semblablement aux rois des tragédies grecques »

(RTP : 2378), semble dévoiler l'essence noble et puissante, mais comme inévitablement tragique, des deux frères Guermantes. Le duc de Guermantes n'a plus la force de ses anciens et agressifs artifices de gestes²³⁵, hormis peut-être les violences de ses regards, car la vieillesse est passée et entraîne encore, dans son sillage, tout cet « accessoire », cet individuel du duc, mais aussi de son frère, pour ne conserver en quelque sorte de ces puissants aristocrates que leur titre, leur nom : plus que Guermantes, des têtes sculptées, des corps torturés. La vieillesse est cette sorte de pince monseigneur qui a fait levier sur leurs individualités d'orgueil, de mépris ou de snobisme²³⁶ pour révéler, dans ce crépuscule des idoles, la fragilité, l'humanité et la finitude des frères Guermantes, puissants par leur nom, et à travers tout ce que ce nom leur a permis d'égoïsmes, d'exclusions et d'agressions. Si la vieillesse a privé Charlus de son snobisme, en empêchant sa vision et sa cognition de faire le partage entre les gens à saluer et ceux, nombreux, à snober, la solitude peut aussi agir comme un révélateur, car elle aussi est épuratrice. Ainsi le baron apparaissant au naturel devant le narrateur, au tout début de *Sodome et Gomorrhe* : beau, doux, sensible, générique, historique, mais aussi féminin²³⁷. Toutefois, si la vieillesse retire aux frères Guermantes en les « rabotant », les diminuant, son cours est combattu par une force qui a tout à voir avec la vie, la volonté, l'agressivité : l'amour de jalousie.

Quant à Saint-Loup, peut-être parce qu'il est Guermantes par sa mère, donc Guermantes sans en porter le nom, il apparaît comme un demi-dieu semblant issu de « l'union d'une déesse et

²³⁵ Notons que Charlus également pose des gestes marqués par une violence parfois volontaire, parfois, semble-t-il, involontaire. Nous étudierons certains des gestes agressifs du baron dans le chapitre suivant, dans la partie consacrée au sadisme de langages de Charlus. Concernant le duc de Guermantes, par-delà la froideur des gestes de salutations, de politesse dont font parfois preuve plusieurs Guermantes – ce que remarque le narrateur, qui évoque le « regard perforateur précédant la poignée de main » (RTP : 1088) ou « l'annulation de l'amabilité par la reprise des distances » (RTP : 1088) –, on trouve cet exemple de geste agressif et méprisant chez Basin, qui nous apparaît exemplaire de la violence (en l'occurrence, morale et physique) dont il sait pouvoir faire preuve en toute impunité : « Cependant, se tournant d'un seul mouvement et comme d'une seule pièce vers le musicien indiscret, le duc de Guermantes, faisant front, monumental, muet, courroucé, pareil à Jupiter tonnant, resta immobile ainsi quelques secondes, les yeux flambant de colère et d'étonnement, ses cheveux crespelés semblant sortir d'un cratère. Puis, comme dans l'emportement d'une impulsion qui seule lui permettrait d'accomplir la politesse qui lui était demandée, et après avoir semblé par son attitude de défi attester toute l'assistance qu'il ne connaissait pas le musicien bavarois, croisant derrière le dos ses deux mains gantées de blanc, il se renversa en avant et assena au musicien un salut si profond, empreint de tant de stupéfaction et de rage, si brusque, si violent, que l'artiste tremblant recula tout en s'inclinant pour ne pas recevoir un formidable coup de tête dans le ventre. » (RTP : 1272)

²³⁶ L'attaque de Charlus lui fait oublier au moins en partie son snobisme. Ainsi salue-t-il Mme de Saint-Euverte avec toutes les politesses qu'il réservait jusqu'alors à ses « semblables », si on peut dire : « M. de Charlus, qui jusque-là n'eût pas consenti à dîner avec Mme de Saint-Euverte, la saluait maintenant jusqu'à terre. » (RTP : 2257)

²³⁷ Le baron évoque, pour le narrateur, « une femme ! » (RTP : 1211) lorsque ce dernier l'observe « au repos et comme au naturel » (RTP : 1211), Charlus ne se sachant pas observé.

d'un oiseau » (RTP : 807), telle sa tante Oriane²³⁸. Comme elle, il est habité par des passions destructrices qui ont perdu ses deux oncles, déconsidérés dans le monde à cause de leurs violences, celles de leurs amours ou de leurs opinions, mais conservant, comme ses oncles à son âge, quelques marqueurs d'humanité : générosité, altruisme, dévotion. Certains traits de ses oncles semblent en effet sommeiller en lui et surgir par moments²³⁹, ou s'installer durablement, comme son homosexualité²⁴⁰. Relevons par exemple cette remarque du narrateur, observant que Saint-Loup « commençait à dire des phrases qu'il croyait grand siècle et par là il imitait les manières de Guermantes. Mais un rien indéfinissable faisait qu'elles devenaient du même coup les manières de M. de Charlus. » (RTP : 2136) Ou encore, lorsque le narrateur évoque le « genre d'amours que Saint-Loup avait hérités de M. de Charlus. » (RTP : 2136)

Charlus et Basin, Saint-Loup également, mais dans une moindre mesure, ne sont pas assujettis par les mêmes lois morales que le reste de l'univers mondain. Cette quasi-impunité leur est, certes, donnée par la puissance de leur position sociale dominante, régnante. Ainsi le duc de Guermantes et le baron de Charlus ne risquent point de se faire reprocher leur égoïsme forcené à l'endroit des malades, des mourants, des endeuillés. Toutefois, leur position ne semble pas déterminer leurs libertés, leurs velléités, car même rejetés par leurs cercles (politiques, mondains), ils persistent dans l'agressivité qui est la leur, sans loi et tous azimuts²⁴¹, érodée seulement, mais non complètement vaincue par la maladie et plus généralement la vieillesse. Leurs manifestations agressives peuvent toutefois se regrouper en quelques points ou noyaux de violence vers l'autre : la cruauté par égoïsme, la tyrannie jalouse-amoureuse, le plaisir de la toute-puissance et la profanation des mères. Nous aborderons ici le thème de la cruauté par égoïsme chez Basin, tandis que la jouissance destructrice de Charlus, manifestée à travers le langage (gestes, paroles, regards, lettres) sera étudiée dans les chapitres consacrés aux sadismes et masochismes proustiens.

²³⁸ « Les traits de la duchesse de Guermantes qui étaient épinglés dans ma vision de Combray, le nez en bec de faucon, les yeux perçants, semblaient avoir servi aussi à découper – dans un autre exemplaire analogue et mince d'une peau trop fine – la figure de Robert presque superposable à celle de sa tante. » (RTP : 807)

²³⁹ Ainsi lorsque Saint-Loup, en colère contre Rachel, frappe un journaliste en présence du héros : « il abattit sa main, en une gifle retentissante, sur la joue du journaliste. » (RTP : 884)

²⁴⁰ Rappelons que Saint-Loup partage avec son oncle Basin la passion des femmes, mais que l'oncle a connu des aventures homosexuelles, tout comme Saint-Loup en connaîtra. Le duc de Guermantes et son neveu ont par exemple tous les deux eu Morel comme amant.

²⁴¹ Comme nous l'avons vu et le verrons, l'agressivité de Charlus et de Basin recouvre presque tous les aspects de leur vie (amoureuse, mondaine et familiale).

Bafouer ce mal que je ne saurais voir : la cruauté égoïste-narcissique du duc de Guermantes

Charlus et Basin de Guermantes s'illustrent à divers moments du roman proustien par une indifférence presque autistique aux souffrances d'autrui. Un égoïsme forcené, qui confine à la cruauté, par son implacable froideur. Tandis que Swann agonise presque, Basin se préoccupe beaucoup de son ventre, de sa soirée brillante, et des souliers noirs de la duchesse. De même, pendant l'agonie de la grand-mère du héros, le duc est incapable de comprendre que ce contexte puisse perturber l'accueil fait à sa visite impromptue. Mais ce sont toutes les morts qui dérangent, et qu'il vaut mieux alors ignorer, insulter. Charlus n'est pas en reste, lui qui « laissa mourir une reine plutôt que de manquer le coiffeur » (RTP : 1297).

L'épisode qui clôt *Le Côté de Guermantes* est celui de la visite de Swann très malade à Oriane. La manière impitoyable, âpre et grinçante dont il s'achève crée un finale à cette portion du grand roman sous les signes mondains du calcul des intérêts, des apparences, de l'hypocrisie et, en somme, de la cruauté multiforme. Nous avons étudié plus tôt dans ce chapitre l'égoïsme cruel de la duchesse. Celui du duc ne s'y confond pas, il a ses particularités.

La cruauté qui se dégage de la « scène » de Swann mourant, observée cette fois du côté du duc de Guermantes, travaille le thème proustien de la cruauté d'une manière différente que ne le fait le comportement égoïste d'Oriane, d'abord parce qu'il est influencé par le désir de maintenir les apparences de l'altruisme et, finalement, de « contrôler le message » du mieux qu'elle le peut, sans grand succès²⁴². Le duc de Guermantes persévère dans son être de dieu mondain, comme étranger aux lois et à la morale des hommes, des mortels, à travers des paroles outrageuses, si déplacées qu'elles peuvent difficilement ne pas être blessantes à dessein. C'est également aux souffrances des autres et à leur sort qu'il apparaît totalement insensible, donnant l'impression d'un égoïsme impitoyable, monstrueux :

« Ne vous occupez pas de ce dîner. Il n'a aucune importance ! » Mais ces mots mirent de mauvaise humeur le duc qui s'écria : « Voyons, Oriane, ne restez pas à bavarder comme

²⁴² Rappelons, outre le fait que Swann ne soit pas dupe et lance des perches à Oriane pour lui faire prendre conscience de son cruel et ambitieux égoïsme, ce geste éloquent d'Oriane de baisser les épaules, signant sa déception de renoncer à son dîner en ville, et trahissant ces paroles qui disent que cette sortie n'a aucune importance.

cela et à échanger vos jérémiades avec Swann, vous savez bien pourtant que Mme de Saint-Euverte tient à ce qu'on se mette à table à huit heures tapantes. Il faut savoir ce que vous voulez, voilà bien cinq minutes que vos chevaux attendent. Je vous demande pardon, Charles, dit-il en se tournant vers Swann, mais il est huit heures moins dix. Oriane est toujours en retard, il nous faut plus de cinq minutes pour aller chez la mère Saint-Euverte. (RTP : 1202)

Le comportement du duc de Guermantes se révèle totalement inadapté en raison de la gravité de l'état de Swann, dont Basin prend connaissance en même temps que son épouse. Mais au lieu de témoigner à Swann mourant quelque attention, une certaine considération de son état préoccupant, le duc s'insurge contre le manque de considération d'Oriane... pour leur dîner en ville. Swann apparaît alors nié comme être vivant, sensible, souffrant en étant complètement ignoré. Si l'attitude malhonnête et manipulatrice d'Oriane semblait envoyer comme message cruel et égoïste : « Ne mourez pas tout de suite, j'ai un dîner en ville », le comportement de Basin, d'un égoïsme saisissant, laisse penser : « Vous pouvez bien mourir, moi, j'ai un dîner en ville ». Voyons certains éléments des paroles cruelles du duc, afin de mieux comprendre comment est construite sa violence par l'égoïsme.

C'est d'abord le choix de certains mots de Basin qui imprègnent la prise de parole d'une indifférence glacée, d'une cruauté cinglante, sans appel. En effet, « bavarder » et « échanger vos jérémiades avec Swann » envoient les signes d'une conversation sans importance, où on parle beaucoup, de choses et d'autres²⁴³, mais aussi qui importune, qui n'en finit plus²⁴⁴. Puis, c'est à nouveau la place que ne donne nullement le duc à Swann dans ses pensées : les chevaux attendent depuis (seulement) cinq minutes, l'emportant, dans le calcul des priorités de Basin, sur les maux de Swann à prendre en compte. De plus, dans le compte tenu des minutes, on note que quelques instants de plus pourraient être consacrés à Swann, ce que ne permet pas le duc impatient. Enfin, ces éléments construisant une cruauté de situation, dont Oriane puis, en l'occurrence, son époux sont responsables – tous deux sans s'en rendre compte²⁴⁵ –, se révèlent renforcés, « aggravés » par une autre « inconscience » de la duchesse : elle a mis des souliers noirs avec sa robe rouge. Le

²⁴³ Selon la définition que donne *Le Robert illustré 2014* de « bavarder », *op. cit.*, p. 183.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 1031.

²⁴⁵ Précisons que la duchesse aperçoit confusément (selon les mots du narrateur) le cruel égoïsme dont elle fait preuve à l'égard de Swann, grâce aux interventions subtiles mais parlantes de ce dernier. Ainsi, Oriane n'a pas pleinement conscience de son comportement blessant.

temps étant compté un instant plus tôt, cette découverte du « faux pas » vestimentaire d'Oriane ne devrait pas, logiquement, entraîner cette réaction du duc, lorsque son épouse lui dit :

« "puisque nous sommes en retard... » – Mais non, nous avons tout le temps. Il n'est que moins dix, nous ne mettrons pas dix minutes pour aller au Parc Monceau. Et puis enfin, qu'est-ce que vous voulez, il serait huit heures et demie, ils patienteront, vous ne pouvez pourtant pas aller avec une robe rouge et des souliers noirs. D'ailleurs nous ne serons pas les derniers, allez, il y a les Sassenage, vous savez qu'ils n'arrivent jamais avant neuf heures moins vingt." » (RTP : 1202-1203)

Le rouge et le noir

Force est de constater que Swann mourant passe encore en second, derrière les souliers rouges qu'il serait plus élégant de choisir. Le détail de la tenue devient la priorité, cela ne fait aucun doute chez le duc qui le prouve de plus d'une manière. Ainsi, les « moins dix », un instant plus tôt, commandaient, selon le duc, qu'Oriane se sépare vite de Swann, car il n'y avait plus de temps du tout pour qu'ils continuent à discuter, alors que les « moins dix » d'après l'« erreur » des souliers noirs permettent encore d'y remédier, car « nous avons tout le temps ». Notons par ailleurs la cruauté visuelle, dans le sens de la violence, de la brutalité que revêt cette scène à travers le motif prégnant du rouge, celui que porte la duchesse de la tête aux pieds, ou presque : « [e]lle avait dans les cheveux une grande plume d'autruche teinte de pourpre et sur les épaules une écharpe de tulle du même rouge » (RTP : 1192), mais également, au cou, des rubis, qui selon la duchesse sont « un peu gros, un peu verre à bordeaux plein jusqu'au bord » (RTP : 1193). Le narrateur remarque aussi « ses belles lèvres rouges » (RTP : 1195) et, enfin, les souliers rouges que le duc insiste pour que son épouse les chausse, ajoutant encore à tout ce rouge devant un Swann bien pâle.

L'ensemble, l'insistance créent une violence par le contraste de la maladie, de la faiblesse de ce dernier, mais surtout, de sa mort proche, avec l'extrême vigueur, presque carnassière, que représente la duchesse, et qu'encourage son époux. Le couple fait bloc, un mur cruel de vie, de goût des plaisirs et d'égoïsme, dressé sans scrupules devant leur ami sur le point de disparaître. Notons par ailleurs que quelques instants après l'apparition de la duchesse, et un moment avant la

survenue des souliers rouges, le duc ignore, dans une mauvaise foi patente, l'état de santé moribond du marquis d'Osmond, dont on dit « qu'il ne passerait pas la soirée. [...] Il n'a survécu que grâce à des lavements d'huile camphrée. » (RTP : 1196) Basin de Guermantes le fait en sommant son valet de pied d'arrêter de lui parler de l'état préoccupant du marquis (« Taisez-vous, espèce d'idiot, cria le duc au comble de la colère. Qu'est-ce qui vous demande tout ça ? » (RTP : 1196)) et en affichant son absence totale de compassion à son égard : « Ah ! les malades, on a pour eux des petits soins qu'on ne prend pas pour nous. » (RTP : 1197) Cette cruauté envers les mourants préfigure la violence mondaine assénée à Swann, pour le simple plaisir d'une soirée banale.

Dans la « scène » des souliers rouges, il était donc impératif d'arriver à l'heure avant le « faux pas » vestimentaire de la duchesse, alors qu'il est permis, et même indifférent, que le couple d'aristocrates arrive en retard après la découverte de l'« erreur », car un autre couple ne se présente jamais à l'heure dite. De surcroît, la spontanéité et la fermeté de l'argumentaire du duc montrent l'importance qu'ont pour ce dernier le dîner en ville et l'apparence d'Oriane, et que n'a jamais eue Swann, bon dernier, derrière les chevaux qui attendent, le plaisir d'arriver à l'heure – même si on aura assurément à attendre le couple retardataire pour se mettre à table –, mais aussi, comble cruel, l'estomac du duc, qui devient lui aussi prioritaire :

[J]e vous avouerai franchement que moi je meurs de faim. J'ai très mal déjeuné ce matin en descendant de train. Il y avait bien une sacrée sauce béarnaise, mais malgré cela, je ne serai pas fâché du tout, mais du tout, de me mettre à table. Huit heures moins cinq ! Ah ! les femmes ! Elle va nous faire mal à l'estomac tous les deux. Elle est bien moins solide qu'on ne croit. (RTP : 1203)

Cette nouvelle prise de paroles apparaît doublement, voire triplement cruelle, d'une part parce que le duc ose parler de son ventre creux et d'hypothétiques maux d'estomac à un mourant, d'autre part, car son lexique se révèle encore une fois indélicat jusqu'à l'injure, le noble confiant au héros et à Swann : « moi²⁴⁶ je meurs de faim ». Mais encore, le duc utilise cette expression, évidemment déplacée, dans les circonstances, en situation de récidive, car, un instant plus tôt, il affirmait, en parlant de sa femme et en « repoussant doucement » (RTP : 1203) Swann et le héros pour qu'ils sortent : « Ce n'est pas qu'elle n'aime vous voir tous les deux. Au contraire c'est qu'elle aime trop vous voir. Si elle vous trouve encore là, elle va se remettre à parler, elle est déjà très fatiguée, elle

²⁴⁶ Notons le redoublement du sujet (« moi je ») dans cette phrase, qui contribue à insister sur le fait que la priorité du duc est sa personne, ses besoins, ses désirs.

arrivera au dîner morte. » (RTP : 1202) Ajoutons que la remarque du duc sur la santé de sa femme, signe qu'il a une certaine considération pour elle (du moins, pour la « santé » de sa carrière mondaine), poursuit assurément la série des cruautés verbales sur Swann par égoïsme et absence d'empathie pour le malade, à laquelle on doit ajouter cette nouvelle brutalité dans l'utilisation, pour la troisième fois, d'une expression convoquant la mort (« elle arrivera au dîner morte »). Ajoutons encore que le duc estime que les maris « ont du bon tout de même. Sans moi, Oriane allait dîner en souliers noirs » (RTP : 1203), saturant encore le contexte cruel, en montrant à quel point le mondain est éloigné, dans sa vision du bien, de la bonté, de la plus élémentaire – et surtout prioritaire – compassion : celle due aux mourants. Un chapelet cruel et noir que Basin, toujours inconscient du mal qu'il fait, n'a pas encore fini d'égrener :

Le duc n'était nullement gêné de parler des malaises de sa femme et des siens à un mourant, car les premiers, l'intéressant davantage, lui apparaissaient plus importants. Aussi fut-ce seulement par bonne éducation et gaillardise, qu'après nous avoir éconduits gentiment, il cria à la cantonade et d'une voix de stentor, de la porte, à Swann qui était déjà dans la cour : « Et puis vous, ne vous laissez pas frapper par ces bêtises des médecins, que diable ! Ce sont des ânes. Vous vous portez comme le Pont-Neuf. Vous nous enterrerez tous ! » (RTP : 1203)

On retrouve dans cet extrait, à travers la « bonne éducation » du duc, un signe de plus des valeurs inversées du monde, des priorités contre-nature des mondains. De surcroît, sommet cruel, dans ce trait « assassin » – mais d'une violence involontaire, car « culturelle » –, le duc insiste de plus belle, cette fois par une déclinaison grinçante (« Vous nous enterrerez tous ! »), sur le registre de la mort. Ainsi, et malgré l'absence de réelle malveillance de la part du duc, ses paroles adressées à Swann avec une cruelle pétulance s'apparentent aux coups frappés à la porte par « la Mort », dans la cinquième symphonie de Beethoven.

L'épisode de la visite au héros du duc de Guermantes est également révélateur de la cruauté par égoïsme de cet être si étranger aux souffrances d'autrui qu'elles semblent appartenir à une autre espèce que la sienne. En effet, ces drames humains de la mort imminente de Swann ou de celle encore plus imminente de la grand-mère du héros font jour à cet étrange, flagrant et cruel égoïsme de Basin. Nous avons vu que, dans la scène où Swann se déclare mourant chez les Guermantes, la duchesse lui oppose une cruelle, hypocrite et calculatrice fin de non-recevoir, et le duc manifeste plutôt une indifférence cruelle et presque opiniâtre, sans même tenter de l'adoucir par une mise en scène du genre d'Oriane. Toutefois, dans l'épisode de l'agonie de la grand-mère du héros, ce sont

plutôt l'empathie, la sollicitude et l'altruisme que Basin croit étaler devant toute la famille en peine qui trahissent et dessinent l'étendue d'un égoïsme et de calculs cruels, aussi incurables que l'urémie de la malade. C'est d'ailleurs peut-être à travers cette visite empressée à vocation autopromotionnelle et son auguste, quasi-autiste « ignorance » de la maladie de Swann que s'observent avec le plus d'éclat ces calculs froids de Basin, qui semble prendre son bien, voire son pied, partout où il le peut, et donc parfois même tandis qu'ils agonisent.

La narration de la visite du duc de Guermantes à la famille accablée du héros s'aligne sur son cruel cortège de calculs pour persévérer brillamment dans son éthos de noble parmi les nobles, seule motivation apparente de cette visite faire-valoir. Ainsi, c'est d'abord en bousculant sans ménagements la famille du héros dans l'agitation de cette période tragique²⁴⁷ que Basin débute et déploie sa démonstration de sollicitude :

« Je viens, mon cher monsieur, d'apprendre ces nouvelles macabres. Je voudrais en signe de sympathie serrer la main à monsieur votre père. » Je m'excusai sur la difficulté de le déranger en ce moment. M. de Guermantes tombait comme au moment où on part en voyage. Mais il sentait tellement l'importance de la politesse qu'il nous faisait, que cela lui cachait le reste et qu'il voulait absolument entrer au salon. En général, il avait l'habitude de tenir à l'accomplissement entier des formalités dont il avait décidé d'honorer quelqu'un et il s'occupait peu que les malles fussent faites ou le cercueil prêt. (RTP : 1007)

Cette entrée en scène du duc de Guermantes dans l'atmosphère chargée de la maison du héros sur laquelle revient le narrateur met au jour la vocation narcissique des actions du visiteur, non seulement en l'occurrence, mais dans la vie de tous les jours. En effet, chez Basin de Guermantes, la politesse même est subordonnée au désir de se valoriser coûte que coûte. Une « formalité » peut ainsi être saisie par le duc comme une occasion d'« honorer » quelqu'un de sa visite, car la gratification narcissique qui s'en accompagne motive le déplacement. Ainsi, cette croyance dans le plaisir qu'il va prodiguer et, surtout, se procurer à lui-même, fait s'évanouir chez le duc toute notion de respect, de politesse, de dignité, de pudeur, ou plutôt, les remplace aisément.

La satisfaction narcissique à l'idée d'accomplir cette visite guide donc seule les élans de Basin de Guermantes, ouvrant le chemin à toutes les cruautés et les brutalités par égoïsme, affront

²⁴⁷ « Un de ces "extras" qu'on fait venir dans les périodes exceptionnelles pour soulager la fatigue des domestiques, ce qui fait que les agonies ont quelque chose des fêtes » (RTP : 1007). Notons, dans cet extrait, le caractère profanateur, d'une ironie grinçante, que l'on pourrait qualifier de proustienne, de cette banale réalité, dans la nécessité d'augmenter le nombre de domestiques lorsque l'on doit prendre soin de personnes mourantes.

à la pudeur ou même injure aux mourants. De cette manière, tout en restant avec le héros dans l'antichambre, le duc entre de force dans la maison très chagrinée, car il contraint le héros à le présenter à sa mère lorsqu'elle pénètre dans la pièce, préoccupée strictement par sa mère « à toute extrémité » (RTP : 1007). Basin force les fermes et patentes réticences du héros, et bafoue la pudeur devant la maladie, la mort, qu'il doit pourtant à la famille :

[P]ersuadé que rien n'était plus essentiel, ne pouvait d'ailleurs la flatter davantage et n'était plus indispensable à maintenir sa réputation de parfait gentilhomme, il me prit violemment par le bras et malgré que je me défendisse comme contre un viol par des : « Monsieur, Monsieur, Monsieur » répétés, il m'entraîna vers Maman en me disant : « Voulez-vous me faire le grand honneur de me présenter à madame votre *mère* ? » en déraillant un peu sur le mot mère. Et il trouvait tellement que l'honneur était pour elle qu'il ne pouvait s'empêcher de sourire tout en faisant une figure de circonstance. Je ne pus faire autrement que de le nommer, ce qui déclencha aussitôt de sa part des courbettes, des entrechats, et il allait commencer toute la cérémonie complète du salut. Il pensait même entrer en conversation, mais ma mère, noyée dans sa douleur, me dit de venir vite, et ne répondit même pas aux phrases de M. de Guermantes. (RTP : 1007-1008)

L'amour-propre du duc de Guermantes opère ce « forçage » de la présentation à la mère du héros et cet affront à toute la famille en peine, à commencer par le héros littéralement malmené par le visiteur impromptu et indifférent aux malheurs des autres, ou plutôt étranger à eux. Ainsi, que Basin passe outrageusement outre ce que l'on doit aux mourants, aux morts (notamment le respect de l'intimité) est assimilé à un viol par le héros.

Profanateur par amour-propre, le duc de Guermantes est piloté par son appétit de reconnaissance, d'hommages. C'est certes pourquoi il ne déroge à ses « apparats » de salutations (« courbettes », « entrechats »). D'autre part, son amour-propre lui assure que c'est de ces attentions dont rêvent tous ceux qu'il honore de ses visites. On peut ajouter que le narcissisme du noble lui suggère, ou plutôt lui affirme que rien, pas même une mourante, ne peut empêcher les gens qu'il visite de lui faire le plus bel accueil, vu son importance, sa valeur. En effet, le duc pense « même entrer en conversation » (RTP : 1008) et s'attend à « être reçu en visite » (RTP : 1008). De surcroît, M. de Guermantes ne peut même réprimer son « sourire », suscité très probablement par la joie qu'il croit procurer par sa visite à la mère du héros, et qui paraît bien plus une gratification narcissique espérée qu'un plaisir désintéressé à semer le bien autour de lui. On peut ajouter encore que le duc de Guermantes « déraillant un peu sur le mot mère » laisse transparaitre son absence totale de chagrin empathique, de gravité, d'attention aux gens qu'il visite – même s'il

« se fait » une figure de circonstance –, à travers cette sophistication un peu figée (par les « formes fixes » employées, les usages consacrés) de l'expression qui caractérise les salutations mondaines et que Basin reproduit fidèlement, mais assaisonnée d'un plaisir particulier, en l'occurrence, celui de l'amour-propre gratifié (ou sur le point de l'être).

Le duc de Guermantes apparaît en somme entièrement aveuglé, absorbé par son appétit narcissique, cette faim de valorisation, de gratification. Cela l'amène, dans une perversion de la perception dont on ignore s'il en est conscient, à croire sa visite des plus flatteuses, politesse des plus importantes et « formalité » qui honore, et ainsi à penser qu'il donne son temps, distille sa présence et prodigue ses salutations pour les autres. Cela, alors que toute « retombée » espérée/récoltée de ses actes semble bien mise au service de son amour-propre, de sa situation à tenir, de son image à vernir. Mais, non content de bousculer le héros pour se faire le plaisir de goûter l'honneur qu'il fait, par sa visite, à son père et à sa mère, le duc de Guermantes commet plus d'une injure à la grand-mère mourante, en profanant encore davantage la pudeur, la discrétion, l'empathie que son état critique commande, lorsqu'il voit Saint-Loup, lui aussi en visite chez le héros :

« Ah ! elle est bien bonne ! » s'écria joyeusement le duc en attrapant son neveu par sa manche qu'il faillit arracher, sans se soucier de la présence de ma mère qui retraversait l'antichambre. [...] [Saint-Loup] partit entraîné par son oncle qui, ayant quelque chose de très important à lui dire, et ayant failli pour cela partir à Doncières, ne pouvait pas en croire sa joie d'avoir pu économiser un tel dérangement. « Ah ! si on m'avait dit que je n'avais qu'à traverser la cour et que je te trouverais ici, j'aurais cru à une vaste blague. Comme dirait ton camarade M. Bloch, c'est assez farce. » Et tout en s'éloignant avec Robert qu'il tenait par l'épaule : « C'est égal, répétait-il, on voit bien que je viens de toucher de la corde de pendu ou tout comme ; j'ai une sacrée veine. » (RTP : 1008)

Il apparaît évident que le motif, du moins « officiel », de la visite du duc de Guermantes à la famille du héros (témoigner sa sympathie pour l'état de santé gravissime de la grand-mère de ce dernier) est déjà vaporisé par la simple joie de gagner un peu de temps en croisant son neveu qu'il avait besoin de voir, et ainsi faire une pierre deux coups. Ce faisant, Basin ne témoigne pas du moindre égard pour la mère du héros, puisque sa seule et réelle préoccupation, lui faire l'honneur de la saluer, n'est déjà plus d'actualité. De même, l'aristocrate ne semble nullement porter attention, dans ce moment avec son neveu, et au beau milieu du drame d'une famille, ni à sa joie exubérante, pour le moins déplacée, ni à sa manière familière et outrancière de s'exprimer, toujours en fonction

de la gravité des circonstances. M. de Guermantes, tout à son bonheur égoïste, parfaitement imperméable au contexte très lourd de la visite à la famille d'une mourante, s'inspire même, en parlant à son neveu, d'un camarade de ce dernier, Bloch, connu pour son langage familier : « c'est assez farce ». Mais encore, Basin de Guermantes ajoute les insultes à l'injure aux mourants en insistant sur sa chance (« j'ai une sacrée veine »), mais surtout, en le verbalisant d'une manière outrancière (« on voit bien que je viens de toucher de la corde de pendu » et le « "bon vent " » (RTP : 1008) qui amène Basin à croiser son neveu), autant de signes allant contre l'empathie, l'altruisme, et pour le plaisir, le confort de sa propre personne, qui semble même en ces circonstances ne pouvant qu'être le centre de toutes les préoccupations et attentions. Toutefois, cette cruauté qui se dégage d'une telle froideur dans les calculs pour « maintenir sa réputation de parfait gentilhomme » à travers une indifférence qui culmine jusqu'à une sorte d'autisme aux souffrances d'autrui; un désir si impérieux de se faire valoir; une absence quasi²⁴⁸ totale de « correction » dans le geste, dans les mots, dans l'humeur, qui prévaut dans un tel contexte, n'est pas forcément délibérée chez l'aristocrate : « Ce n'est pas que le duc de Guermantes fut mal élevé, au contraire. Mais il était de ces hommes incapables de se mettre à la place des autres » (RTP : 1008).

Cette hypothèse du narrateur apparaît crédible, car il l'argumente en résumant l'attitude du duc autour de la maladie, puis la mort de la grand-mère du héros : Basin a jugé la mère du héros « aussi désagréable que [s]on père était poli » (RTP : 1008) et a cru lors de sa visite « qu'elle avait des "absences" » (RTP : 1008), « n'était pas dans son assiette et peut-être même n'avait pas toute sa tête à elle » (RTP : 1008) ; le duc a demandé au héros, en parlant de sa mère et « la veille de l'enterrement, s'il n'essayai[t] pas de la distraire » (RTP : 1009). En somme, cette cruauté par égoïsme, par amour-propre, par soif de gratifications narcissiques et désir d'une image sociale étincelante se révèle plus involontaire, explicable – mais non excusable, certes – par un goût d'autopromotion et d'autovalorisation qu'un désir de faire souffrir par des gestes, des mots insidieusement injurieux, tels ceux que Morel peut avoir pour Charlus. Cette incapacité à ressentir de l'empathie, en d'autres mots, à se sentir partie du sort des autres rejoint ce qu'observe Dominique Cupa, dans son article « L'indifférence : "l'au-delà" de la haine », où elle écrit que,

²⁴⁸ Rappelons le « visage de circonstance » qu'adopte Basin devant la mère du héros, qu'il a forcé ce dernier à la lui présenter, et qu'il « ne pouvait s'empêcher de sourire » (RTP : 1008), autre signe qui compose l'attitude déplacée du duc de Guermantes dans les circonstances de l'agonie de la grand-mère du héros.

pour certains sujets face à leur objet, « il n'y a plus d'identification, l'insensibilité à ce que peut éprouver l'objet passe au premier plan. L'autre peut alors devenir l'objet de n'importe quelle destruction.²⁴⁹ »

Nous avons vu que la cruauté, thématifiée à travers les écrits proustiens, était représentée de manière multiforme, sur et entre les lignes, à travers des alliages avec d'autres thèmes, des étayages avec certains motifs ou métaphores, au sein du texte comme de contextes, derrière des paroles comme des gestes, des silences. Nous avons étudié ses représentations en faisant le choix de rendre compte des constances, des résonances des cruautés relevées à l'aide de catégories, d'ensembles. Ces espaces de sens nous ont permis de décrire les mécanismes, les motivations, les figures et les figurations de la cruauté, en conservant une attention à l'imprévu : Gilberte profanatrice de son père plus que de sa mère, par exemple, « donnée éloignée » dans le paysage des mères profanées. Nous l'avons fait en veillant à placer, d'une part, ces manifestations de violence dans le contexte de l'agressivité proustienne, d'autre part, dans cette pensée du conflit, de l'ambiguïté, de l'ambivalence à l'œuvre dans la *Recherche* de manière prégnante, voire déterminante, et que nous nommons *polemos* proustien.

Figuration de l'agressivité dans l'œuvre de Proust, le thème de la cruauté, dans ses manifestations, ses implications, dans ce qu'il suggère, dévoile ou dévaste, nous paraît s'accorder avec la vision du théâtre d'Antonin Artaud, car le théâtre de la cruauté proustien au sein de l'espace romanesque, à l'image de celui d'Artaud, nous semble à la fois mettre en scène une « guerre de l'esprit en hostilité avec lui-même²⁵⁰ » et permettre de « dénoue[r] des conflits, [...] dégage[r] des forces²⁵¹ ». Ainsi, le thème de la cruauté prend-il une place essentielle au sein de l'œuvre de Proust, dans la mesure où ses représentations, ses variations, ses répétitions, ses compulsions (la profanation), éclairent par les profondeurs certaines racines du mal selon Proust, infligeant des souffrances aux autres sans le savoir, sans pouvoir s'en empêcher, par contamination de l'hérédité, du milieu, par ambition, appât du gain ou égoïsme, en somme, par culture mondaine ou nature

²⁴⁹ Dominique Cupa, « L'indifférence : "l'au-delà" de la haine », *Revue française de psychanalyse*, n° 76, vol. 4, 2012, p. 1021-1035, p. 1021.

²⁵⁰ Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, op. cit., p. 103.

²⁵¹ *Idem*.

humaine, intrinsèquement conflictuelle. Par l'étendue et la profondeur de son territoire, la cruauté se pose ainsi comme l'un des piliers de l'agressivité représentée dans l'œuvre proustienne.

Dans l'introduction de ce chapitre, nous avons mentionné que la cruauté se caractérisait notamment par une réification de l'autre, impliquant une non-reconnaissance de la qualité d'être de la victime. Nous avons également suggéré que si tout sadisme était forcément cruel, toute cruauté n'était pas nécessairement sadique. Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons au versant objectal de la cruauté, à travers les sadismes et masochismes proustiens, où la violence acquiert un caractère érogène, et où l'autre même devient l'espace où construire ce mal qui, par les dommages qu'il crée, génère la sensation de puissance, le sentiment d'être aimé, ou la volupté.

2. L'AGRESSIVITÉ PROUSTIENNE DESTRUCTRICE ET VOLONTAIRE

2. Langues, arts et voluptés de l'agressivité érogène : sadismes proustiens

*La seule douleur supportable, c'est la douleur des autres.
Dictionnaire du corps*²⁵²

*Tant pis, dit Julien ; du moins quand on fait des crimes, faut-il les faire avec plaisir, ils n'ont que cela de bon. Le Rouge et le Noir*²⁵³

*[O]n aime à faire des victimes*²⁵⁴.

Notre étude de la littérature psychanalytique, psychiatrique, psychologique et philosophique sur le sadisme et le masochisme nous a menée à deux constats préliminaires qui sous-tendent et construisent notre vision de cette réalité humaine : l'importance capitale de la relation à l'autre et celle tout aussi fondamentale du pouvoir. La recherche de plaisir est également prégnante dans tout comportement sadique ou masochiste, mais son véhicule ou canal est toujours la quête de pouvoir, celui que l'on cherche à prendre sur l'autre, dans le sadisme comme dans le masochisme. Dans sa préface au *Masochisme*²⁵⁵ de Freud, Julie Mazaleigue-Labaste évoque le travail de Michel de M'Uzan qui « a décelé et souligné l'essentielle relation au tiers, bourreau ou dépositaire du témoignage masochiste [...]. M'Uzan lit ainsi dans le masochisme érotique une volonté de puissance sur l'autre inversement proportionnelle à la soumission et l'humiliation ostensibles²⁵⁶ ». Précisons que nous percevons cette recherche de pouvoir du masochiste et du sadique, de même que l'importance de la relation au tiers, dans toute situation masochiste ou sadique, et que ces dispositions humaines ont toujours une dimension érogène à travers l'érotisation de la charge agressive et le but de plaisir qui en découle.

²⁵² Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps, op. cit.*, p. 236.

²⁵³ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 2000, p. 402.

²⁵⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, op. cit.*, p. 2376.

²⁵⁵ Sigmund Freud, *Du masochisme*, Paris, Payot & Rivages, 2011.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

Dans le *Dictionnaire international de la psychanalyse*, nous retenons, de la définition du sadisme comme « plaisir pris à la cruauté infligée à autrui²⁵⁷ », la prépondérance du caractère érogène d'une agressivité déchargée sur l'autre ainsi que l'aspect intrinsèquement cruel d'une violence perpétrée pour elle-même, dans l'intérêt du plaisir, du profit seul, et à travers la souffrance d'autrui. Nous relevons également les notions de « pulsion de destruction [...], d'emprise [et de] volonté de puissance.²⁵⁸ » La prise de pouvoir sur l'objet prend là aussi une place de premier plan, fondatrice. Détenir une emprise sur l'autre à travers un désir de puissance, une volonté de ressentir sa force, son pouvoir sur autrui semble la motivation première, le vecteur, la source du sadisme comme du masochisme. Les pulsions d'emprise et de destruction contiennent en elles la volonté érogène de soumettre, de contrôler, de manipuler, d'humilier, de souiller l'autre, mais aussi de le blesser moralement et/ou physiquement (violences physiques, agression sexuelle, viol), de l'« entamer », voire de le mutiler (dans une volonté de destruction et/ou d'humiliation, à travers des actes de torture ou de barbarie, par exemple) ou de l'annihiler, le faire disparaître, le détruire, par le meurtre ou l'assassinat accompagné ou non d'atteintes à l'intégrité du cadavre.

Dans le numéro de la *Revue française de psychanalyse* consacré au sadisme, on se réfère à Roger Dorey qui « mettait l'accent sur la relation d'emprise, appropriation, dépossession, domination, neutralisation du désir d'autrui et abolition de l'altérité, soit par la séduction, soit par la force.²⁵⁹ » Précisons que si la personne agissant cruellement ne tient nullement compte de la victime de ses actes, qui sont pures décharges agressives, strictes agressions à une direction, la personne sadique (ou commettant un acte sadique de quelque type ou gravité de ce soit) abolit l'altérité de l'autre en le chosifiant (comme le fait la personne cruelle, mais en ne jouissant pas de sa souffrance), mais aussi en l'instrumentalisant, en lui assignant le rôle de simple fonction de ses désirs. Ainsi, les désirs de l'autre sont niés et cet autre se révèle « utilisé » pour le plaisir qu'il peut, à travers sa souffrance, faire ressentir à la personne sadique ou agissant sadiquement. La personne qui le sadise a donc besoin de voir en l'autre le sujet qui peut souffrir, avoir peur ou être sous sa terreur. Cependant, elle le traite comme une chose en niant totalement ses désirs (ne pas souffrir, ne pas être battu, blessé, violé), mais aussi parce qu'elle constitue un pur objet, sans nom²⁶⁰, sans

²⁵⁷ Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, op. cit., p. 1593.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 1594.

²⁵⁹ *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 1039 (argument).

²⁶⁰ Notons que, dans plusieurs cas, la personne qui agit avec sadisme connaît sa « victime ». Cette dernière a un nom, un visage, mais ses désirs n'ont nulle voix au chapitre, sauf pour être retournés contre elle, donnant à la personne

forme, interchangeable, et dont les sentiments, voire la vie elle-même, constituent autant de ressources à manipuler, à horrifier, à torturer, à détruire. Dans l'article « Le sadomasochisme dans la pratique et la vie quotidienne », on insiste sur l'importance, pour le sadique, de la capacité à sentir de sa victime, qui peut lui fournir ce qu'il recherche, par exemple un regard terrifié, une attitude de soumission apeurée, une respiration haletante, ou plus « banalement » une attitude de culpabilité, de remords. Ces éléments sont les ressources du sadique en lesquelles puiser pour éprouver du plaisir, pendant et après avoir créé la peur chez l'autre, l'avoir culpabilisé, puni ou battu par exemple. Ainsi, on écrit que le sadique

jouit de la souffrance, et donc de la subjectivité, d'autrui : il exploite la douleur d'un sujet réel pour triompher de sa propre douleur. Même lorsque le sadique se contente de sévir sur des animaux, c'est de la subjectivité animale dont il a besoin – à savoir, de cette capacité de souffrir qui rend les animaux si semblables à nous, ce qui nous permet de les aimer.²⁶¹

Dans l'article « Quand le sadisme devient une perversion », ce « déni pur et simple de l'altérité²⁶² », chez le sadique, perçoit l'autre comme une « altérité qui est à la fois reconnue et inscrite dans les faits pour n'en être que mieux détruite : *Delenda est!*²⁶³ »

Précisons également que ce spectre de manifestations agressives recouvre deux degrés de sadisme : celui, « ordinaire », banal, voire taquin, comme on l'observe dans l'œuvre proustienne, de certains gestes, paroles, regards, et celui, pathologique, pervers, qui se rattache à une organisation particulière de la personnalité, plutôt que de comportements de défense ou d'agression ponctuels tout à fait communs, humains, si humains, mais qui ne causent pas moins diverses souffrances. On peut voir une autre illustration d'un sadisme « ordinaire » dans une érotisation de l'acte d'interdire, de dire non, de retirer un privilège, une permission, une promotion et, bien sûr, dans celui de punir ou de se venger. Relevons aussi le simple fait « d'avoir raison contre un autre qu'il faut alors "mettre en tort" et, dans ce registre, sa culpabilisation est l'arme la plus employée

sadique le plaisir d'interdire, par exemple, de mettre en tort, etc. On peut penser que la personne à sadiser constitue pour le sadique un objet sans forme, sans nom, sans visage lorsque le sadique s'en prend à des inconnus verbalement ou dans le contexte de certains crimes de sang, tels les homicides volontaires commis par les tueurs en série, qui connaissent rarement leurs victimes.

²⁶¹ Sheldon Bach, « Le sadomasochisme dans la pratique clinique et la vie quotidienne », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 87.

²⁶² Gérard Bonnet, « Quand le sadisme devient une perversion », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 1052.

²⁶³ *Idem.*

et la plus redoutable²⁶⁴ ». En évoquant « le rôle du sadisme et des fantasmes sadiques dans la vie quotidienne : chasser, tuer un animal de basse-cour, mais aussi [...] contraindre, faire payer, se défendre²⁶⁵ », Nicole Jeammet remarque que « [d]epuis les comportements mineurs de transgression jusqu'aux "petits côtés pervers" ancrés dans le caractère, le sadisme est omniprésent dans la vie sociale. La société contemporaine semble le découvrir et s'emploie aussitôt à le condamner sous les espèces du harcèlement sexuel et moral²⁶⁶ ». De même, on peut déceler un autre type de sadisme dans le détournement et l'appropriation malveillante de mots, de phrases, sadisme verbal que l'on retrouve chez le baron de Charlus et qui présente tout un nuancier de degrés, du banal au pervers. Cette variété de sadisme lie la création à la destruction, en s'appropriant les possibilités de la langue pour humilier, profaner, voire détruire.

La profanation apparaît intrinsèque au sadisme, car ses mouvements, ses forces (inversion, détournement, subversion) sont riches de potentialités pour faire du mal à l'autre. C'est bien toutes les règles, les lois, tout le bien, tout et rien, en fait²⁶⁷, qui est à même d'être tordu et refondu selon la loi du sadique, selon son désir d'atteindre, de briser, de souiller. « [D]éfier la loi et les idéaux²⁶⁸ » serait une manière, sinon la manière d'atteindre le plaisir, pour le sadique, mais surtout le pouvoir, voire le sentiment de toute-puissance. Selon les désirs d'une personne au comportement ou à la personnalité sadique, cette création par la perversion des règles, des lois, de ce qui (ou de qui) est admis bien ou bon, peut se traduire, chez Proust, par des paroles moqueuses de Charlus au héros, au sujet de sa grand-mère²⁶⁹, ou encore, de manière générale, par des atteintes à l'intégrité d'un corps après un assassinat. Le spectre destructeur et mégalomane peut présenter des mises en scènes choquantes, dans le crime ou à travers un acte malfaisant, dégradant (dénuder quelqu'un par la surprise en l'exposant aux autres sous la contrainte, par exemple), ou des actions ayant un caractère grandiose, spectaculaire. Il peut être très attrayant, voire essentiel ou irrésistible, pour quelqu'un, de choquer, et de choquer le plus possible, à travers des exactions, des actes criminels ou simplement des taquineries, pour imposer sa présence et afficher sa puissance. Dominer, humilier,

²⁶⁴ Nicole Jeammet, « Un sadisme ordinaire », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 117.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ Tel que l'affirme Élisabeth Roudinesco dans sa conférence « Généalogie de la perversion », enregistrée en décembre 2015, diffusée sur France Culture le 4 avril 2016 dans le cadre des Cours publics. Cycles de conférences, à partir de 52 minutes 15 secondes : « Tout peut devenir acte pervers. »

²⁶⁸ Gérard Bonnet, « Quand le sadisme devient une perversion », *Ibid.*, p. 1048.

²⁶⁹ Lorsque Charlus lance au héros avec pétulance : « Mais on s'en fiche bien de sa vieille grand-mère, hein ? petite fripouille ! » (RTP : 605)

blessier et/ou détruire l'autre avec « sa » loi, son langage, c'est-à-dire un langage ou un autre « gauchi », détourné et mis au service d'une agressivité d'emprise et d'agression, mais surtout, s'appropriier le langage, les choses, les êtres pour éprouver du plaisir par l'usage choquant, odieux, tout-puissant, parfois criminel qui en est fait ; tels sont les buts des conduites sadiques ponctuelles, telle est la nature du sadique pathologique. Précisons que la dernière édition du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, le DSM-5²⁷⁰, établit une distinction entre le sadisme non pathologique (railleries, abus de pouvoirs non délictuels, etc.) et pathologique (sadisme sexuel sur partenaire non consentant, crime sexuel, harcèlement moral, agression, etc.). Le DSM-5 qualifie la seconde catégorie de trouble mental paraphilique lorsque le sujet cause à lui-même et/ou occasionne à un tiers des souffrances, ce qui n'est pas le cas pour le premier type, n'entraînant pas de détresse ou d'altération du comportement. Il en va de même, dans cet ouvrage qui fait référence, pour le trouble paraphilique du masochisme.

Un troisième type de sadisme, que l'on peut qualifier de basal, est évoqué par un grand nombre de chercheurs dont Freud, Bergeret et Fanti. Il s'agit de la « violence fondamentale », selon le concept de Jean Bergeret. Dans l'ouvrage du même nom²⁷¹, l'auteur considère l'agressivité comme une agression strictement dirigée vers l'extérieur, une hétéroagression, « véritable attitude d'attaque de l'autre²⁷² », et la violence fondamentale telle « une force vitale, une lutte pour la vie²⁷³ », « un instinct purement défensif²⁷⁴ ». Cette conception ne s'oppose en réalité ni à celle de Freud ni à la théorie de l'agressivité et du sadomasochisme de Silvio Fanti, dans la mesure où, *in fine*, il est question d'un rapport de forces antagonistes, pulsions de mort et de vie chez Freud, pulsion de mort-de-vie, Instinct d'essai et agressivité comme activité cardinale chez Fanti²⁷⁵, force, lutte ou encore « dynamisme d'autoconservation²⁷⁶ » chez Bergeret. Si les concepts divergent, l'idée commune d'une lutte²⁷⁷ et d'une forme de sadisme²⁷⁸ originel s'impose, constituant une

²⁷⁰ American Psychiatric Association, *DSM-5. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (version traduite de l'américain), Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015 [2013].

²⁷¹ Jean Bergeret, *La Violence fondamentale*, Paris, Dunod, 2014 [1984].

²⁷² *Ibid.*, Avant-propos, p. XI.

²⁷³ *Ibid.*, p. 5.

²⁷⁴ *Ibid.*, Avant-propos, p. XI.

²⁷⁵ Cf Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, *op. cit.*, et Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, *op. cit.*

²⁷⁶ *La Violence fondamentale*, *op. cit.*, p. 265.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 212 : « tout se produit nécessairement à travers la lutte ».

²⁷⁸ *La Violence fondamentale*, *op. cit.*, p. 219.

« source énergétique première, l'instinct fondamental²⁷⁹ », anobjectal, que Fanti, Freud²⁸⁰ comme Bergeret lient au Ça, et qui n'est pas sans rappeler la Volonté de Schopenhauer, ou la Volonté de puissance de Nietzsche.

Réfléchir sur le sadisme mène naturellement à s'intéresser à ce qui définit la perversion, ce qui caractérise une conduite perverse et de quoi sont faites ce que l'on nomme les paraphilies. Précisons que nous préférons nettement le terme de perversion à celui paraphilie, dans la mesure où il nous semble rendre mieux compte d'actes ou d'un fonctionnement pervers de la personnalité à travers son étymologie et son histoire, qui rattachent ce mot, selon le dictionnaire *Gaffiot*, à « renversement », « falsification », « manière vicieuse », « corrompre », « bouleverser²⁸¹ » et, selon le *Trésor de la langue française*, notamment à « altération », « désordre²⁸² ». « Paraphilie » ne nous paraît pas tenir compte de l'intrinsèque détournement à l'œuvre dans toute perversion, visible par exemple dans la subversion d'un langage, dans la corruption des sentiments, des désirs d'une personne que l'on mène à faire ce qu'elle ne veut pas faire, ou la manipulation des émotions de l'autre. Notons que, dans son essai sur les pervers, Élisabeth Roudinesco souligne l'importance du langage dans toute perversion, qui « suppose comme préalable l'existence de la parole, du langage, de l'art, voire d'un discours sur l'art et sur le sexe²⁸³ », et se réfère à Barthes qui aurait dit le premier qu'il n'y a pas de perversion sans langage²⁸⁴. L'existence d'un langage, celui du corps, par exemple, ou du vêtement, susceptible d'être détourné, puis réapproprié de manière malveillante, sadique, paraît essentielle, car elle constitue le socle même de toute perversion. Nous pouvons évoquer le bernard-l'hermite qui prend possession des coquilles vides d'autres mollusques, ou le coucou, cet oiseau qui ne fait son nid qu'en dérobant celui d'un autre et, plus généralement, le parasite pour imager le mouvement fondamental de détournement de la perversion, qui prend, s'approprie un objet (paroles, sentiments, gestes, langage, discours) pour lui donner la forme qu'il veut, que ses désirs commandent. Ces désirs sont, dans le cas du sadisme et du masochisme, forcément empreints

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ Freud qui a d'ailleurs réinterprété le concept nietzschéen, comme l'écrit Paul-Laurent Assoun dans *Freud et Nietzsche, op. cit.*, p. 28 : « en l'introduisant [la Volonté de puissance (*Wille zur Macht*)] au milieu des années 1920 – celles d'*Au-delà du principe de plaisir* et de l'essai sur le masochisme –, Freud en fait un équivalent de la "pulsion de destruction" (*Destruktionstrieb*) et de la "pulsion d'emprise" (*Bemächtigungstrieb*).

²⁸¹ Dictionnaire français-latin *Gaffiot* numérisé, p. 1165, www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-dico.html.

²⁸² *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, entrée « perversion ».

²⁸³ Élisabeth Roudinesco, *La Part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 14.

²⁸⁴ Élisabeth Roudinesco, conférence « Généalogie de la perversion », *op. cit.* Elle évoque Barthes et le langage comme condition *sine qua none* de la perversion (à partir de 52 minutes 28 secondes).

de violence et de quête d'emprise, de maîtrise, de pouvoir, et d'excitation dans la recherche de plaisir. Certains chercheurs évoquent « une messe dite à l'envers²⁸⁵ » pour illustrer le fonctionnement du sadisme, une analogie tout à fait éloquente, car elle suggère l'élément primordial d'un langage, d'un discours, mais aussi sa profanation, forme de détournement (salir le beau, souiller le noble par l'insulte, l'injure, notamment), et de retournement (celui de l'amour en haine, par exemple).

De manière plus générale, la perversion apparaît comme « une façon d'être pathologique²⁸⁶ », selon Élisabeth Roudinesco et, pour Robert J. Stoller, une « forme érotique de la haine²⁸⁷ », « un traumatisme ou une frustration du passé qui débouche cette fois sur une issue nouvelle – le triomphe²⁸⁸ ». La haine muée en victoire devient une manière agressive de triompher de l'autre à travers la souffrance qu'on lui inflige ou que l'on s'inflige de façon masochiste avant d'en tenir l'autre responsable. Cela, à travers le pouvoir que l'on détient sur lui pendant que la personne est sadisée, manipulée, culpabilisée. Dans le *Dictionnaire de la violence*, Gérard Bonnet fait débiter sa définition de la perversion par une remarque sur sa dangerosité : « Parmi les entités cliniques répertoriées par la psychopathologie classique dont l'usage est passé dans le langage courant, la perversion est certainement celle qui incarne de la façon la plus évidente aujourd'hui la violence humaine sous son aspect brutal, [...] radicalement destructeur.²⁸⁹ » Quant au *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche et Pontalis remarquent qu'« [e]n psychanalyse, on ne parle de perversion qu'en relation avec la sexualité.²⁹⁰ » Cette perspective rejoint notre positionnement sur les perversions telles le sadisme et le masochisme, à travers la libidinisation de l'agressivité dans les jeux de pouvoirs à l'œuvre lors de conduites sadiques ou masochistes, comme nous le suggérons plus tôt en parlant du caractère érogène de l'agressivité. Laplanche et Pontalis se réfèrent donc à Freud pour définir la perversion, chez l'adulte, « comme la persistance ou la réapparition d'une composante partielle de la sexualité²⁹¹ ». Cette conception de la perversion

²⁸⁵ Janine Chasseguet-Smirgel, « Les archanges d'Attila », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 1064.

²⁸⁶ Élisabeth Roudinesco, conférence « Généalogie de la perversion », *op. cit.*, (à 11 minutes 30 secondes).

²⁸⁷ Il s'agit du sous-titre du livre de Robert J. Stoller *La perversion. Forme érotique de la haine*, Paris, Payot & Rivages, 2007 [1975].

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 151.

²⁸⁹ Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, *op. cit.*, p. 1025.

²⁹⁰ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 307.

²⁹¹ *Idem.*

comme d'un « rattrapage pré-génital²⁹² », selon l'expression de Silvio Fanti dans *Le dictionnaire de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, nous semble convenir tout à fait au fétichisme ou partialisme (fourrure, pied, cheveux, etc.) et à d'autres perversions sexuelles (urophilie, scatologie téléphonique, etc.) que nous préférons nommer paraphilies, dans la mesure où il nous paraît plus pertinent de mettre de l'avant, dans ces cas, le caractère non détourné mais « à côté » (« para ») de ces goûts (« philie ») au sein des préférences sexuelles. Il nous semble que notamment l'inceste, la nécrophilie et, surtout, le sadisme et le masochisme, « méritent » bien plus le terme de perversion, pour la prégnance de la quête d'emprise, voire de toute-puissance sur l'autre à travers la subversion d'un langage, y compris la sexualité²⁹³. Nous pouvons donc dire, en nous inspirant de Freud²⁹⁴, que les paraphilies mettent de l'avant une perversion d'objet, alors que les perversions telles le sadisme et le masochisme pathologiques²⁹⁵ expriment une perversion de but : jouir, aimer, se valoriser par la haine, la douleur, la violence. Notons que les perversions sont sous-tendues par une structure basée sur l'inversion (trouver son bien dans le mal, ou son plaisir dans la souffrance de l'autre que l'on viole) et la subversion (d'un langage, de langages, tels les gestes, les paroles, les sentiments de l'autre), alors que les paraphilies dénotent plutôt un déplacement d'objet de la pulsion sexuelle résultant d'une fixation à un stade pré-génital de la sexualité.

Comme cela a été le cas avec le thème de la cruauté, nous constatons que les premiers textes proustiens contiennent plutôt des germes de sadisme et de masochisme, portés par certaines « scènes » romanesques et quelques réflexions, qu'un véritable déploiement de ces thèmes, tel qu'on le lit dans la *Recherche*, avec ses variations (types de sadisme), ses figures (personnages faisant preuve de sadisme) et une certaine théorisation (des sadiques). Dans *Les Plaisirs et les jours*, le sadisme et le masochisme entrent en jeu dans les relations amoureuses au sens large : l'amour filial et l'amour des amants, qui se colore de haine dans le dernier cas. « La Confession d'une jeune

²⁹² Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, op. cit., p. 229.

²⁹³ Le langage de la sexualité, à travers ses signes (caresses, pénétration, etc.) se trouve en effet détourné lors d'actes de nécrophilie, car c'est bien l'emprise (totale) sur l'autre qui est recherchée. « Posséder » un cadavre de cette manière peut apparaître le meilleur moyen de parvenir à l'emprise suprême sur ce dernier. D'autres moyens semblent être les atteintes ou mutilations post mortem, le plus souvent génitales, comme placer le cadavre dans une posture humiliante (fesses relevées, jambes écartées, etc.), ou encore, le démembrement, la crémation.

²⁹⁴ Tel qu'il est évoqué par Élisabeth Roudinesco dans *La Part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, p. 125 : « [Freud] distingua [...] deux sortes de perversions ».

²⁹⁵ Comme nous le précisons plus tôt, il est essentiel et naturel de faire une distinction de degrés lorsqu'il est question de masochisme et de sadisme, degrés allant, rappelons-le, de certaines violences bénignes, taquines, jusqu'aux actes rendant compte d'une personnalité organisée autour du sadisme et/ou du masochisme.

filles » est empreint de culpabilité, de remords et du besoin de punition, conduites masochistes qui font suite au matricide non pas symbolique de la *Recherche*, mais réel, car directement lié à la profanation de la vertu de la mère lorsqu'elle surprend sa fille emportée par les plaisirs charnels avec son cousin. Ce qui a été sublimé par l'écriture romanesque, dans la *Recherche*, à travers la série des profanations des mères, se trouve ici dépouillé, brutal, comme criant, et nu. « La Fin de la jalousie » met en scène les germes sadiques et masochistes dont nous trouverons, plus qu'une série, une véritable symphonie de formes particulièrement évoluées dans le grand roman, avec le héros, Swann, Charlus, Saint-Loup, mais aussi le duc de Guermantes. L'exergue de ce texte²⁹⁶ de jeunesse, un extrait de Platon, où il est question de maux que l'on demande, donne à cette histoire d'amour jaloux une coloration masochiste, à travers le besoin de punition, un certain renoncement au bonheur, et assurément la culpabilité. Comme toutes les amours proustiennes, celui d'Honoré pour Françoise est d'une part l'histoire d'un enfermement dans la jalousie, dans le désir de tout voir, de tout savoir, pour reprendre le contrôle sur l'aimée et être enfin apaisé ; d'autre part, la chronique d'un emballement, pour le pire, de l'imagination du jaloux. Honoré veut faire du mal à Françoise (il lui avoue qu'il l'a trompée) moins pour savoir tout d'elle que pour connaître son niveau de pureté ou de bonté, et si elle est, ou pas, une femme qui aime exclusivement. Honoré se fait aussi du mal lorsque, gravement blessé, puis mourant, il imagine avec qui et comment sa femme aimera, donnera son corps. Et ce mal est désiré, car c'est le seul qui donne l'illusion d'un contrôle (sur l'aimée) retrouvé, reconquis. Comme c'est le cas chez tous les amoureux proustiens à travers l'œuvre entière, tout est préférable au silence, à l'inconnu, au mystère, au vide. En fait, une disparition totale de l'être aimé, grâce au temps, à la distance ou à la mort, peut potentiellement délester l'amoureux-jaloux de sa quête malade de contrôler, de savoir : « je n[']aurais peut-être pas été [jaloux] non plus si elle était partie dans un pays assez éloigné de moi et éloigné pour que je ne puisse imaginer, ni avoir la possibilité et la tentation de connaître son genre de vie. » (RTP : 1625)

Le roman inachevé *Jean Santeuil* propose des représentations de sadisme et de masochisme tout à fait semblables à travers l'amour filial et celui entre amants ou époux, mais à travers des fragments qui, dans leur manière de creuser, par la variation, l'insistance et la recherche de « lois »

²⁹⁶ « Donne-nous les biens, soit que nous les demandions, soit que nous ne les demandions pas, et éloigne de nous les maux quand même nous te les demanderions. Cette prière me paraît belle et sûre. Si tu y trouves quelque chose à reprendre, ne le cache pas. »

(celles de l'amour tout particulièrement), s'approchent des développements thématiques de la *Recherche*. *Jean Santeuil* apparaît comme le laboratoire proustien, celui de la mise en mots, en art, à travers des tableaux (dîners mondains, soirées entre amis) ou des scènes (drame du coucher, « interrogatoires » du jaloux, aveux de l'aimée de son « impureté »), des thèmes fondateurs de la *Recherche*. *Jean Santeuil* semble également, en cela, un labyrinthe, dans sa recherche d'une forme pour dire ces thèmes déployés, parfois « surnourris » du grand roman : notamment la cruauté de la vie et la mélancolie qui s'en dégage ; les désillusions de l'amour qui apparaît comme une construction de l'imagination, « une duperie²⁹⁷ », un hasard qui n'a de grand que les premiers émois et la « cristallisation » amoureuse ; les horreurs pourtant humaines, banales, de l'oubli, celui de tout, de tout le monde ; le mal, tout le mal que l'on inflige, sans le savoir, à ceux que l'on aime, à nos proches ; la souffrance infligée à nos parents, à force de les inquiéter, et le poids que l'on met, que l'on est sur leurs épaules, sur leur jeunesse, sur leur santé ; finalement, la cruauté et le sadisme « ordinaires », du quotidien (les cruautés envers les filles de cuisine, la brutalité avec laquelle on tue les animaux qui feront de succulents repas, ou les plaisirs du prestidigitateur lorsqu'il attache les mains d'un volontaire dont il fait couler le sang), dont le monde semble habité, et qui s'observe même chez de bonnes gens, telle la famille de Jean.

Force est de constater que le sadisme et le masochisme des premiers textes proustiens sont intrinsèquement liés à l'amour, qu'il soit filial ou entre amants ou époux. Plus encore, c'est bien l'amour qui engendre le sadisme et le masochisme, c'est pourquoi il nous semble plus pertinent d'aborder ces formes d'agressivité érogène dans le dernier chapitre, où nous nous intéresserons aux violences enfantées par la manière proustienne d'aimer.

²⁹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 417.

2.1 Sadismes d'À la recherche du temps perdu

2.1.1 Dominer, soumettre, et jouir de sa toute-puissance : le sadisme pour lui-même

« Le Roé, c'est moé²⁹⁸ » : omnipotents et machiavéliques Verdurin

Le couple Verdurin communique dans l'ambition cardinale de faire de son salon le meilleur de tous, mais peut-être plus encore dans le constant désir, à travers les années, les dîners ou les étés à la campagne, de contrôler la vie de leurs invités réguliers. Ces derniers leur doivent une parfaite allégeance, en déposant presque leurs vies à leurs pieds, dans leurs mains, pour que seuls les Verdurin les nourrissent de tout plaisir de table, d'art, de promenade, de conversation et d'amitié. M. et Mme Verdurin se montrent très généreux dans tout ce qu'ils offrent à leurs « fidèles », qui forment avec eux le « petit clan » : meilleures nourritures, grandes pièces de musique, riches assemblées d'artistes, de bourgeois argentés, de nobles choisis. Cette prodigalité des plus appréciées chez les fidèles paraît à la fois altruiste et intéressée, dans la mesure où elle se révèle un outil promotionnel, de propagande presque, des Verdurin. Elle affiche et surtout affirme la supériorité de leur salon, de leur compagnie, mais surtout, vise à combler à tel point les désirs, les goûts et les curiosités des invités qu'ils ne peuvent que consentir à fréquenter assidument et presque exclusivement le couple, en plus de tolérer, devant une telle générosité, ses cruautés. En effet, le vaste projet des Verdurin consiste à monopoliser le temps mondain de leurs fidèles (de même que celui de leurs nouvelles « recrues ») pour constituer à eux seuls, à la manière des amoureux proustiens, leur source suprême et presque exclusive de bonheur, ou plutôt de plaisir, car le souci des amoureux proustiens comme des Verdurin semble bien plus axé sur le don intéressé d'objets ou de sources de plaisirs monnayant une soumission de l'aimée/des fidèles que sur le désir de les voir s'épanouir.

²⁹⁸ Une phrase attribuée à Louis XIV.

À travers tous ces dons des Patrons, on pourrait y déceler le désir d’instaurer un rapport de réciprocité bienveillant avec leurs fidèles, comme l’écrit René Girard en parlant des rapports humains marqués par une « double imitation perpétuelle²⁹⁹ ». Chez les Verdurin cependant, il y a moins recherche de réciprocité (à travers des dîners, des voyages) qu’exigence de redevabilité, car les maîtres attendent bien plus la soumission et la fidélité de leur petit clan que leurs invitations à dîner. Ce sont les Verdurin qui invitent, qui donnent, et leurs invités, tel Brichot sommé de devenir le complice de Madame lors de « la scène à grand spectacle³⁰⁰ » de l’« exécution³⁰¹ » de Charlus, se voient contraints de se donner : donner de leur temps notamment en ne « lâchant » jamais, et aider, quand on le leur demande ou ordonne, à maintenir l’unité du « petit noyau » à travers leur concours dans les complots. Une dynamique généreuse et pernicieuse, mais surtout ambivalente, polémique, car les Verdurin s’épanouissent assurément dans la grandeur et la richesse de ce qu’ils offrent à leurs fidèles, tels des morceaux de musique inédits et des musiciens découverts par le couple, mais ne peuvent donner sans exercer leur domination sur leurs obligés. Donner, doter richement strictement pour dominer les fidèles ? Ou le faire sans calcul préalable, et profiter de ce qu’ils se sentent redevables ? Le texte proustien nous mène ou nous ramène à l’ambiguïté des intentions de ces personnages, à leur aspect conflictuel : faire du bien, faire du mal, s’épanouir dans la bonne compagnie, la bonne chère et la culture sans snobisme, mais s’exciter dans l’envie, parfois le besoin, d’humilier, de défaire, de détruire.

Forts de tous leurs dons, la Patronne et son mari, Patron à ses heures, surtout avec Saniette, dominant leurs fidèles – leurs débiteurs, pourrait-on dire – tels des souverains, omnipotents dans leur « petit noyau », notamment parce qu’ils ne tolèrent pas même, dans les soirées, les dîners et les parties de campagne pourtant déjà sous leur tutelle, que leurs invités fassent « bande à part » (RTP : 1812). Cela, comme si la formation de sous-groupes ôtait forcément, instantanément au couple l’attention qu’il désire monopoliser et les plaisirs qu’il veut prodiguer tous et contrôler toujours, pour assurer, affermir la domination de ses fidèles lui devant tout, et ne pouvant vivre

²⁹⁹ René Girard, *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [2001], p. 27-28 : « La froideur soudaine que A lui témoigne semble injuste à B et pour s’installer au même niveau, lorsque B renverra le message, il ajoutera un supplément de froid à la froideur de A. Ni A ni B ne désirent la brouille et pourtant elle est là. Qui est responsable ? [...] Les rapports humains sont une double imitation perpétuelle parfaitement définie par le mot pas si transparent que cela de *réciprocité*. Le rapport peut être bienveillant et pacifique, et il peut être malveillant et belliqueux, tout cela sans jamais cesser, chose étrange, d’être réciproque. »

³⁰⁰ Luc Fraisse, *La Prisonnière. Édition de Luc Fraisse*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 17.

³⁰¹ *Idem*.

« mondainement » que sous son toit et sa férule. Ainsi les fidèles « dissidents » se voient-ils sévèrement punis, par des reproches et des insultes voilées, ou même de véritables « exécutions », visant toujours, sous la force destructrice d'« une forme sociale de la jalousie » (RTP : 1286), à « défaire le bonheur des autres » (RTP : 1812). De surcroît, même les couples formés par des fidèles avec des personnes extérieures au « petit noyau » ou, pire encore, avec des « ennuyeux » (RTP : 168), sont susceptibles d'être victimes des complots visant à les briser, au moyen de projets machiavéliques. Ces élans possessifs et ces manœuvres dominatrices semblent bien obéir au désir des Verdurin de régner absolument et de manière tyrannique, totalitaire, sur leurs fidèles qui, souvent, leur sont reconnaissants de toutes leurs générosités, et oublieux de leurs abus de pouvoir malfaisants, injurieux, calomniateurs ou sadiques. Ainsi, ce qu'il faut toujours être, pour les époux Verdurin, c'est maître, centre des plaisirs et des pouvoirs, en affirmant, en « agissant » sa fonction toute-puissante dans le clan, et en lui donnant une place grande comme le monde, propre à faire oublier ou pâlir les Guermantes. « [N]ous ferons clan ! » (RTP : 2352)

Tel est l'appel, le « cri de guerre » Verdurin, un projet³⁰² (se rallier, se souder) autant qu'un acte de défense contre l'Autre (à combattre, à rejeter), celui qui n'en est pas. Il y a des parallèles à faire entre le « dirigisme martial³⁰³ » Verdurin et la méthode pour gouverner présentée dans *Le Prince* ou *Discours sur la première décade de Tite-Live*, de Machiavel, mais plus encore dans *L'art de la guerre*, de Sun Tzu. En effet, Nicolas Machiavel prône d'« être craint et n'être point haï³⁰⁴ » et assure qu'« [i]l faut défendre la patrie, glorieusement ou non. Tous les moyens sont bons, pourvu qu'elle soit défendue³⁰⁵ ». Quant à *L'art de la guerre*, nombre de ses préceptes évoquent le comportement des Verdurin, tels rompre les alliances de son ennemi³⁰⁶ ; faire croire aux personnes sous son pouvoir que l'on agit pour leur bien³⁰⁷ ; s'attaquer à son ennemi lorsqu'il s'y attend le

³⁰² Dans *L'Anecdote proustienne* (Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 209), Stéphanie Shoshana Guez commente l'emploi du futur dans « Nous ferons clan » : « Ici, le "clan" non seulement ne préexiste pas aux membres, comme dans le cas des Guermantes, mais il est encore à construire. Le "cri " de Mme Verdurin n'a donc pas pour tâche de confirmer une appartenance, mais d'enjoindre ses auditeurs à se constituer en clan grâce à une série d'anathèmes, le premier d'entre eux touchant très précisément à la famille. »

³⁰³ Luc Fraisse, *Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust*, Paris, Sedes/HER, 2000, p. 88.

³⁰⁴ Machiavel, *Le Prince et autres textes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 104.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 279.

³⁰⁶ Sun Tzu, *L'art de la guerre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000 [1996], p. 18 : « Attaquez le plan de l'adversaire au moment où il naît. Puis rompez ses alliances. »

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 29 : « Faites en sorte que tous ceux que vous devez commander soient persuadés que votre principale attention est de les préserver de tout dommage. »

moins³⁰⁸ ; être craint, se faire respecter et punir toute faute³⁰⁹ ; connaître son ennemi, mais aussi le terrain de l'attaque³¹⁰, de préférence chez soi³¹¹ ; prendre grand soin de « ses troupes³¹² » ; être très bien informé sur tout³¹³ ; « savoir mettre la division à propos »³¹⁴ ; rester sur ses gardes, être très méfiant et avoir « des espions partout »³¹⁵, des « agents secrets³¹⁶ » ; ne jamais être pris au dépourvu, profiter de toute situation³¹⁷ ; enfin, et surtout, diviser. Nous verrons en effet que les manipulations, stratégies et entreprises des Verdurin pour tromper, contrôler, séparer leurs fidèles composent un véritable art du pouvoir d'aspect dictatorial³¹⁸, mais aussi totalitaire³¹⁹, analogue à *L'art de la guerre* de Sun Tzu. Seulement, la version Verdurin n'a pas la froideur calculatrice du stratège militaire pour qui le pouvoir, notamment par la conquête, est l'unique but, mais le désir

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 35 : « Sortez tout à coup d'où il ne vous attend pas, et tombez sur lui lorsqu'il y pensera le moins. »

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 66 : « Si vous ne maintenez une exacte discipline dans votre armée, si vous ne punissez pas exactement jusqu'à la moindre faute, vous ne serez bientôt plus respecté, votre autorité même en souffrira [...] Or si vous n'êtes ni craint ni respecté, si vous n'avez qu'une autorité faible, et dont vous ne sauriez vous servir sans danger, comment pourrez-vous être avec honneur à la tête d'une armée ? »

³¹⁰ *Ibid.*, p. 78 : « Donc je dis : Connais-toi toi-même, connais ton ennemi, ta victoire ne sera jamais mise en danger. Connais le terrain, connais ton temps, ta victoire sera alors totale. »

³¹¹ *Ibid.*, p. 85 : « Tout le reste étant égal, on est plus fort de moitié lorsqu'on combat chez soi. »

³¹² *Ibid.*, p. 87 : « Aimez vos troupes, et procurez-leur tous les secours, tous les avantages, toutes les commodités dont elles peuvent avoir besoin. »

³¹³ *Ibid.*, p. 100 : « Ayez des espions partout, soyez instruit de tout, ne négligez rien de ce que vous pourriez apprendre ».

³¹⁴ *Ibid.*, p. 101 : « Le grand secret de venir à bout de tout consiste dans l'art de savoir mettre la division à propos ; division *dans les villes et les villages*, division *extérieure*, division *entre les inférieurs et les supérieurs*, division *de mort*, division *de vie*. »

³¹⁵ *Ibid.*, p. 104 : « Soyez vigilant et éclairé [...] soyez toujours sur vos gardes [...] défiez-vous de tout [...] ayez des espions partout ».

³¹⁶ *Ibid.*, p. 106 : « Une armée sans agent secret est un homme sans yeux ni oreilles. »

³¹⁷ *Ibid.*, p. 105 : « Enfin, un bon général doit tirer parti de tout ; il ne doit être surpris de rien, quoi que ce soit qui puisse arriver. Mais par-dessus tout, et de préférence à tout, il doit mettre en pratique ces cinq sortes de divisions. »

³¹⁸ En raison du pouvoir absolu sur leurs « fidèles » détenu par les Verdurin, de leur recours à la violence (morale, verbale) et du caractère arbitraire – et pour le moins coercitif – de ce pouvoir.

³¹⁹ À cause du respect, de l'admiration et de la redevabilité suscités par la prodigalité des Patrons, contribuant à établir et entretenir une forme de culte du couple en tant que chefs suprêmes, mais aussi, pour une grande part, à ce que l'on peut qualifier d'endoctrinement de leur côté, quand il est question pour les fidèles de rejeter « comme un seul homme » un invité (tel Swann) déchu au rang d'« ennuyeux », ou lorsqu'il faut communier dans la dévalorisation des nobles qui ne reçoivent pas les Verdurin, comme Oriane de Guermantes. Il y a également l'aspect de la surveillance qu'opèrent les Verdurin sur leurs fidèles et ceux en voie de le devenir (tel Morel), mais aussi la dévotion obligée des invités à leurs Patrons. On peut également comparer au traitement infligé à Saniette la terreur semée par les dirigeants des régimes totalitaires. Saniette sert d'exemple, son sort, d'avertissement (« Gare à celui qui est ennuyeux ! »), et sa bonté, sa timidité, de bouc émissaire. Le tout a pour utilité de solidifier le clan, à travers la peur des fidèles de subir le sort de Saniette, mais aussi grâce au plaisir sadique retiré de le voir rejeté lui et pas nous. Tel que l'écrit René Girard dans *Sanglantes origines*, Paris, Flammarion, 2013 [1987], p. 35 : « Même si le bouc émissaire est en réalité un membre de la communauté, la menace l'extériorise et les autres membres du groupe se sentent plus unis que jamais. Ils forment un "intérieur" nouveau et plus resserré. » René Girard n'illustre pas, dans ce passage, ce que recouvre la menace, mais nous pouvons identifier une quelconque différence (Swann est culturellement différent, tout comme Saniette), la dissidence menant à l'affaiblissement du groupe en tant que tel (Swann pouvant « détourner » certains éléments du groupe, en raison de ses opinions différentes) ou une rivalité indésirable (le chef, jaloux, peut sentir sa supériorité menacée, par exemple, tel que le ressent Mme Verdurin envers Charlus qui « chambre » Morel).

parfois passionné, assurément sadique, du plaisir dans les souffrances de l'autre. En effet, le rapport de force est recherché par les Verdurin, mais pas seulement, contrairement à ce qui peut survenir entre deux armées, deux belligérants. Il se trouve érotisé : l'agressivité déchargée sur l'autre dans le but de l'humilier, l'« entamer », le soumettre se charge de plaisir, et la jouissance se retire de la domination assurée à travers la souffrance engendrée. Comme l'écrit Erich Fromm dans *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine* : « Seul l'homme semble se complaire à détruire la vie³²⁰ sans autre but que la destruction elle-même.³²¹ »

Parti unique ou « Église » (RTP : 1787), clan cyclopéen, à un œil et pensée une, ou noyau aux yeux d'Argus, les Verdurin exercent sur leurs fidèles, leur « cheptel », un pouvoir qui n'a de finalité que lui-même, que le plaisir de la puissance, celle acquise, et goûtée « grâce » aux souffrances de leurs cibles, qu'elles soient prince et baron ou simple archiviste. Le caractère sadique du plaisir recherché, consommé dans cette sensation de puissance, s'impose, car il s'éloigne de strictes considérations « autoritaires », il diffère de simples « mesures disciplinaires » infligées aux fidèles. Cela, tant et si bien qu'enivrés par le plaisir de faire, de voir souffrir, l'objectif « officiel » visé par la « correction » s'estompe, et menace de faire échouer la manœuvre empreinte d'une agressivité soi-disant légitime. Maîtres chez eux, les Verdurin ne sont parfois plus maîtres d'eux-mêmes, quand le plaisir de dominer devient trop fort.

La soirée des deux meurtres : Charlus et Saniette victimes du sadisme Verdurin

Si l'on devait déterminer le sommet machiavélique de la *Recherche*, l'« exécution » de M. de Charlus dominerait certes le classement, parmi les plans cruels de Charlie Morel (pour soutirer de l'argent au baron ou faire renvoyer le cocher des Verdurin) ; les jeux de Rachel pour attiser la jalousie de Saint-Loup, et s'attacher encore davantage le jeune homme pour en récolter des fruits en francs ; ou les lettres manipulatrices, inventives et inspirées de Charlus. C'est Mme Verdurin qui en est la grande instigatrice et le commanditaire, car elle recrute des exécutants tout

³²⁰ Nous nous permettons d'étendre la destruction non seulement à celle de la vie, mais bien aux manifestations d'agressivité ayant pour but de détruire l'autre moralement, par exemple, tel qu'on peut le voir chez les Verdurin, et comme l'entend Erich Fromm à travers le concept de destructivité développé dans *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Robert Laffont, 1975 [1973].

³²¹ *Ibid.*, p. 202.

en réalisant elle-même la partie la plus consistante de son plan. Elle est aidée du héros et de Brichtot, ainsi que de M. Verdurin, son indéfectible complice. Ce dernier joue un rôle beaucoup plus déterminant dans une autre « exécution », celle de Saniette, que l'on étudiera cette fois sous l'angle de l'agresseur, du côté du sadisme. Voyons d'abord l'agression dont le baron de Charlus est victime, cette « correction » que la Patronne désire lui administrer pour punir sa cruauté, son crime de « lèse-majesté ».

Cet épisode d'*À la recherche du temps perdu* où Mme Verdurin fomenté et réalise, avec ses complices, un plan machiavélique pour séparer le baron de Charlus de Charlie Morel apparaît comme un concentrateur d'agressivités accumulées, puis déchargées dans le plaisir sadique de « défaire le bonheur des autres » (RTP : 1812) en visant en plein centre, c'est-à-dire en s'attaquant à ce que Charlus « a » de plus précieux, Morel ; en affirmant sa place de Patronne au sein du petit clan ; enfin, en vengeant l'affront à sa qualité d'hôte incomparable de même que la blessure narcissique à sa position mondaine et à la femme qu'elle est. Observons ces « foyers » agressifs chez Mme Verdurin, qui se confondent et se liquident dans le plaisir de contrôler, d'humilier, d'avilir et de détruire, à travers une agressivité érogène, voire voluptueuse, lors de la réalisation de son complot machiavélique.

Nous avons déjà relevé, dans le premier chapitre, ce que l'on peut nommer « les vexations par les duchesses » (ignorance factice de l'identité de l'hôtesse, commentaires hautains ou insultants, fausse omission de remercier madame Verdurin à la fin de la soirée, flagrant mépris des éléments du décor, etc.) qu'a dû tolérer, souffrir, essayer, les unes après les autres, Mme Verdurin lors de cette soirée qui brouillera définitivement Charlus et Morel. Ces insultes, ces affronts et ce mépris font naître, puis alimentent une agressivité faite de frustrations et de blessures narcissiques dont est également responsable Charlus, qui se pose à la place de la Patronne en maître des lieux et de la grande soirée. Ce dernier sera désigné comme bouc émissaire par Mme Verdurin, car même s'il a sa part de responsabilité dans la montée de l'agressivité en elle (à travers son flagrant manque de respect), c'est bien la somme des vexations de la soirée qui crée l'envie ou le besoin, chez Mme Verdurin, de venger son amour-propre blessé, tout en affirmant jouissivement le pouvoir qu'elle détient dans la formation ou la destruction (ici, la destruction) des couples, des amitiés : « Ah ! quelle soirée ! ajouta Mme Verdurin, qui dévoila ainsi la vraie raison de sa rage. Avoir fait jouer ces chefs-d'œuvre devant ces cruches ! [...] Ah ! c'est à vous rendre enragée. » (RTP : 1815) Ce

quantum d'agressivité, cette charge accumulée par Mme Verdurin est nommée « agressivité vindicative³²² » par Erich Fromm. Seulement, si la vindicte est caractérisée, comme l'agression s'étend à Morel, tel qu'on le verra, l'« histoire de la violence » de la Patronne lors de cette soirée est assurément plus complexe, car elle met également en jeu la jalousie, et le sadisme.

On peut toutefois penser que la Patronne jette son dévolu sadique et vengeur sur Charlus parce que ce dernier, sans en être conscient, suscite chez Mme Verdurin une série de frustrations qu'elle ne peut supporter sans réagir, car elles sont provoquées par la violation de l'une de ses lois essentielles, en tant que chef du « petit noyau » : les fidèles n'ont pas le droit de faire « bande à part » impunément. De plus, ces frustrations bafouent son plus grand principe : les époux Verdurin sont « propriétaires » de leurs fidèles, voire d'une « recrue brillante » (RTP : 1775) tel Charlie Morel. C'est d'abord le fait que « Morel venait de refuser, parce que M. de Charlus ne pouvait s'y rendre, une invitation chez des amis auxquels [Mme Verdurin] avait pourtant promis le concours du violoniste » (RTP : 1775) qui rend la Patronne « furieuse » (RTP : 1776), car elle n'accepte nullement que Charlus « chambre » (RTP : 1787) Charlie, et désire lui servir « un avertissement sérieux » (RTP : 1787). Mais le baron a également frustré Mme Verdurin peu avant cette soirée chez elle, au cours de sa préparation, avec les « exclusions » (RTP : 1778), parmi la liste d'invités, de telle ou telle personne, ce qui a eu pour effet qu'elle « se sentait atteinte dans son autorité de Patronne » (RTP : 1778). La troisième atteinte portée au pouvoir de Mme Verdurin sur le « petit clan » consiste en une « faute » banale de Charlus, à la fin de la soirée, mais qui, selon le « code » contrôlant, possessif des Verdurin, contrevient à la règle fondatrice, cardinale, de ne pas menacer, en la fissurant par des sous-groupes échappant au contrôle des « Patrons », l'unité du « petit noyau », cyclopéen ou rien :

Rien qu'en parlant avec cette faconde, M. de Charlus irritait Mme Verdurin qui n'aimait pas qu'on fit bande à part dans son petit clan. Que de fois, et déjà à la Raspelière, entendant le baron parler sans cesse à Charlie au lieu de se contenter de tenir sa partie dans l'ensemble concertant du clan, s'était-elle écriée, en montrant le baron : « Quelle tapette il a ! Quelle tapette ! Ah ! pour une tapette, c'est une fameuse tapette ! » (RTP : 1812)

Notons que cette réaction agressive par l'insulte clamée et martelée s'inscrit en fait dans une habitude qui consiste, chez la Patronne, à surveiller les conversations, voire à s'informer

³²² *Ibid.*, p. 285-286.

notamment des fidèles pressentis en se faisant faire des « rapports » (RTP : 1813) sur eux, dans le grand et dévorant objectif de demeurer le centre autour duquel tous gravitent et brillent. Ainsi,

si Mme Verdurin surprenait entre un nouveau et un fidèle un mot dit à mi-voix et pouvant faire supposer qu'ils se connaissaient, ou avaient envie de se lier, [...] agitée, supposant au nouveau une « situation » qui pouvait faire de lui une recrue brillante pour le petit clan, la Patronne, tout en faisant semblant de n'avoir rien entendu [...] et n'y tenant plus, ne pouvant plus attendre une seconde sa piqure, elle se jetait sur les deux causeurs, les entraînant à part, et disait au nouveau en désignant le fidèle : « Vous ne voulez pas venir dîner avec *lui*, samedi par exemple, ou bien le jour que vous voudrez, avec des gens gentils ? » (RTP : 1775)

Cet ensemble de gestes n'est pas sans évoquer l'attitude de certains amoureux dans la *Recherche* (Swann, Charlus, le héros, le duc de Guermantes), ainsi que tante Léonie, tous étant habités, assaillis du désir, ou plutôt du besoin impérieux, perpétuel, de tout voir, de tout savoir, et de n'être apaisés (pour un temps seulement) que lorsque l'objet de leur amour, de leur amitié est sous leur regard, vit et va à l'intérieur des « terres » strictes – durement conquises par les mensonges, le bluff, les surveillances, les interrogatoires, les enquêtes, etc. –, de leur savoir, qui est pouvoir. Le narrateur fait d'ailleurs lui-même très clairement le rapprochement entre la possessivité malade des amoureux proustiens et le besoin, chez Mme Verdurin, de surplomber ses fidèles de son regard, de les dominer dans toutes les soirées qu'elle donne et mène en maître de tous et toutes, jusqu'à engoutir leur vie même. Cela, dans la mesure où non seulement elle ressent « ce sentiment haineux qui n'était chez elle qu'une forme particulière, une forme sociale de la jalousie » (RTP : 1812) faisant que les fidèles, « elle les voulait tout à leur Patronne » (RTP : 1812), mais comme les jaloux-amoureux ne supportent pas le plaisir que prend ou peut prendre l'aimée, Mme Verdurin ne peut tolérer le plaisir pris par les fidèles entre eux, en souffre, et demande réparation :

Faisant la part du feu, comme ces jaloux qui permettent qu'on les trompe, mais sous leur toit et même sous leurs yeux, c'est-à-dire qu'on ne les trompe pas, elle concédait aux hommes d'avoir une maîtresse, un amant, à condition que tout cela n'eût aucune conséquence sociale hors de chez elle, se nouât et se perpétuât à l'abri des mercredis. (RTP : 1812)

Notons par ailleurs la métaphore de la piqure pour illustrer une dynamique de dépendance, de manque et de récompense derrière cette compulsion Verdurin à détenir le monopole sur ses « recrues », ses « poulains ». Cette notion de tout voir pour pouvoir, mais également pour se rassurer, se sentir « à l'abri » – car ce que l'on ignore peut, par l'imagination, se muer en le plus

horrible des scénarii, la pire des hypothèses, et la plus profonde paranoïa – paraît si présente, si prégnante et déterminante chez les jaloux-amoureux proustiens, chez tante Léonie et Mme Verdurin. Ne pas être « trompé(e) » bien qu’il y ait adultère pointe lui aussi le besoin de tout savoir, par la vigilance de l’œil et de tous les sens qui ne doivent pas faiblir, comme seul moyen de ne pas penser le pire, enchérir sur l’horreur dans un tourbillon paranoïaque, et garder un contrôle sur l’autre propre à apaiser les peurs, les tortures et, en somme, l’imagination sans limite du jaloux. Mme Verdurin accorde, concède des compagnons, des compagnes à ses fidèles. Ainsi, c’est bien elle qui croit tirer les rênes de leur vie comme on gère un patrimoine, un portefeuille. Elle détermine les « acquisitions », les « mouvements », mais seulement à travers elle, par elle, chez elle.

Cette propension à créer et à détruire, en défaisant les unions et en jouant les entremetteuses³²³, s’apparente au pouvoir qu’exerce à plaisir le gourou d’une secte notamment en formant lui-même, de manière soudaine et arbitraire, des couples avec ses fidèles et/ou lui-même, en les détruisant, en les reformant³²⁴, et même en choisissant seul le nom que porteront leurs enfants³²⁵. Dans *La mécanique des sectes*, Jean-Marie Abgrall évoque le phénomène sectaire de « privation du nom³²⁶ », stratégie qu’emploie le gourou afin de créer « une filiation supplémentaire³²⁷ », celle de la secte, mais surtout, « une rupture du lien symbolique avec la famille³²⁸ ». Rappelons par exemple qu’Elstir se nommait Bibiche dans ses années Verdurin, et que la Patronne assimile les familles, qu’elle « haïssait » (RTP : 1441), à un « dissolvant du petit noyau » (RTP : 1441). Mais le narrateur proustien va encore plus loin dans son rapprochement des jaloux et de la Patronne, car la douleur de cette dernière, bien réelle, s’apparente moins à celle d’une ambition déçue – comme celle de tenir le meilleur salon de Paris, – qu’à la souffrance née

³²³ Avec Odette et Forcheville, par exemple, ce dernier devant prendre la place de Swann devenu ennuyeux, ou plutôt nuisible, car étranger, non-assimilable au clan.

³²⁴ À ce sujet, dans *La barbarie des hommes ordinaires*, Paris, L’Observatoire, 2018, le psychiatre Daniel Zagury écrit : « Il s’agit de casser les liens durables ou d’ordonner les rabibochages pour mieux asservir. » (p. 98)

³²⁵ Le gourou Charles Manson a par exemple changé le prénom de certains des adeptes de sa secte dans les années 1960. En France, Françoise Derclé, un gourou femme, cette fois, chose rarissime, pratiquait avec les membres de sa secte, dans les années 2000, ce qu’elle nommait des « navigations », où les adeptes, sur ordre de leur gourou, avaient des relations sexuelles tantôt avec l’un, tantôt avec l’autre. Le gourou a notamment pris l’alliance d’une femme en même temps que l’époux de cette dernière.

³²⁶ Jean-Marie Abgrall, *La mécanique des sectes*, Paris, Payot, 1996, p. 172. La privation du nom peut signifier l’abandon du prénom et/ou du patronyme.

³²⁷ *Ibid.*, p. 173.

³²⁸ *Idem.*

du sentiment de rejet de l'être aimé. Une séparation avec lui³²⁹, avec qui on croit former un tout, mais à quoi on n'arrive pas. S'impose l'idée d'« un échec à compléter l'Autre³³⁰ », comme l'écrit Darian Leader dans son article « Sur l'ambivalence maternelle », où on propose par ailleurs une définition de la haine comme « le sentiment qu'on ne peut pas satisfaire quelqu'un d'autre [que soi-même]. Ici intervient l'*envy*, décrite par Melanie Klein.³³¹ » Une relation mère-progéniture que l'on peut certes rapprocher de celle qu'a Mme Verdurin avec ses « fidèles », « mes enfants comme je les appelle » (RTP : 1455), dans la mesure où le constat de l'irréalisation du désir de suffire à l'être aimé, en l'occurrence, les fidèles, entraîne une sensation de déchirure, de faille et, ainsi, de vide, pouvant créer l'urgence d'une agression, apte à consumer la haine et à réparer la peine :

Tout éclat de rire furtif d'Odette auprès de Swann l'avait jadis rongée au cœur, depuis quelque temps tout aparté entre Morel et le baron ; et trouvait à ses chagrins une seule consolation, qui était de défaire le bonheur des autres. Elle n'eût plus supporté longtemps celui du baron. Voici que cet imprudent précipitait la catastrophe en ayant l'air de restreindre la place de la Patronne dans son propre petit clan. Déjà elle voyait Morel allant dans le monde, sans elle, sous l'égide du baron. Il n'y avait qu'un remède, donner à choisir à Morel entre le baron et elle (RTP : 1812-1813).

Mme Verdurin veut que ses fidèles soient tout à elle, évoluent dans la demeure, la « cage » de son contrôle. Ainsi, elle souffre de n'être pas tout pour eux, car ils vont vers les autres sans l'inclure dans leurs sous-groupes ou leur couple. Le besoin de réparer la souffrance émerge, et il trouve son remède dans une agressivité déchargée sur autrui : l'insulte (par exemple, traiter Charlus de « tapette »), la calomnie (notamment raconter des mensonges qui portent atteinte à la réputation du baron), la surveillance, certes pour éprouver et/ou rassurer son emprise sur ses fidèles par des informations recueillies, colligées sur eux (les « rapports » qu'elle se fait faire), mais aussi la vengeance, qui peut condenser plusieurs décharges agressives (calomnie, insulte, etc.). Ajoutons que certains mots du narrateur servant à exposer la « jalousie sociale » de Mme Verdurin (« mi-voix » et « pouvant faire supposer », mais aussi « un mot ») tendent à rapprocher encore la Patronne de l'omnipotence sans cesse désirée et poursuivie des jaloux-amoureux et de tante Léonie,

³²⁹ En l'occurrence plusieurs personnes, mais le « petit clan » forme certes un ensemble pour Mme Verdurin, un seul objet dont elle se sent la propriétaire.

³³⁰ Darian Leader, « Sur l'ambivalence maternelle », *Savoirs et clinique*, n° 1, vol. 1, 2002, p. 49.

³³¹ *Idem*.

véritables « tour de contrôle » ou « Œil de Moscou », tout en ajoutant de l'épaisseur au portrait des Verdurin en passionnés de la possession, de la domination.

Relevons également, à travers d'autres mots éloquents (« imprudent », « précipitait la catastrophe »), le point de vue de Mme Verdurin qui s'en dégage : d'une part, le baron aurait dû craindre les conséquences entraînées par l'infraction répétée à la règle de ne pas faire « bande à part », mais, manquant de prudence, il se rend responsable de ce qui devait arriver (« la catastrophe ») et va survenir encore plus tôt que prévu, (elle est « précipitée »), faute au nombre de « récidives », tel un juste châtement. D'autre part, l'attitude de la Patronne constituant une variation de celle des jaloux proustiens, Mme Verdurin souffre-t-elle de seulement imaginer Morel évoluer librement, hors de chez elle (« allant dans le monde, sans elle »), mais, de surcroît, dans la compagnie d'un autre « maître » (comme si aimer était forcément assimilable à une possession, une subordination), en la personne de Charlus (« sous l'égide du baron »)? On peut toutefois penser que la souffrance née de ces « apartés » d'Odette avec Swann et celle de Morel « sans elle » prend racine dans ce que la micropsychanalyse nomme l'« angoisse du vide³³² » qui se précise, lorsque le vide, à travers son « "objectalisation³³³" », devient un « objet-danger³³⁴ », dans la mesure où la solitude, donc le vide causé par le rejet et par l'abandon, celui qu'imagine Mme Verdurin respectivement avec Odette, puis Morel, débouche sur la « peur de mort³³⁵ », donc celle de disparaître.

C'est certes le cumul de ces vexations, insultes et affronts (au « principe d'autorité », à « l'orthodoxie » ou à « l'antique credo » de la « petite Église » (RTP : 1787) des Verdurin) à la Patronne de la part des duchesses à la « mauvaise éducation » (RTP : 1787) ou de Charlus qui obligent, par la montée de l'agressivité qui est générée (la Patronne est « au comble de la rage » (RTP : 1809) à la fin de la soirée, après de nouvelles insultes et impolitesses des duchesses), à une décharge destructrice de l'autre et réparatrice de soi qui désignera Charlus comme responsable et objet de son agression, mais aussi Morel, comme on le verra. Il s'en dégagera un plaisir sadique d'« exécuter » le baron pour régénérer son amour-propre et réaffirmer sa position de chef de clan, de maître de « ses gens » et d'épicentre mondain. Un projet qui se rapporte, pour la

³³² *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud, op. cit.*, p. 96.

³³³ *Idem.*

³³⁴ *Idem.*

³³⁵ *Idem.*

micropsychanalyse, au chapitre des frustrations amoureuses, à des « essais égocentriques de possession³³⁶ ». En somme, le secret, le privé, le « privilégié », tout ce qui exclut, fait mal, porte atteinte à Mme Verdurin, et cette blessure doit être refermée, réparée à tout prix. Chez Proust, c'est ce que l'on ne voit pas, ne sait pas qui nous fait du mal, bien que, parfois, la réalité dépasse la fiction, c'est-à-dire la torture inflationniste de l'imagination jalouse-amoureuse. Ainsi, plus on en sait, mieux on se sent, fort de ce « pouvoir » de voir tout ou le plus possible, d'être clairvoyant, de voir en l'autre, derrière le regard et au fond du cœur, en brisant, en violant toute limite de l'intimité, de l'altérité.

Venons-en à l'étude des successifs moments du plan de Mme Verdurin pour consommer sa vengeance à l'endroit de Charlus, qui se traduit par une décharge agressive lancée contre et non seulement vers sa victime. La Patronne le fait afin de réparer, de consoler ses blessures narcissiques, certes solubles dans ce que le narrateur désigne comme « le rôle » (RTP : 1812) ou « la place » (RTP : 1812) de cette dernière que le baron, et avant lui certains fidèles, ont omis de lui accorder : maître, centre, foyer de toute vie du « petit clan ». Après avoir décrit la jalousie sociale de la Patronne et sa blessure profonde de voir ses fidèles éprouver du plaisir sans elle, et donc lui signifier qu'elle n'est pas indispensable à leur bonheur et que d'autres peuvent leur en procurer, le narrateur résume le programme réparateur, vengeur et machiavélique de Mme Verdurin :

[P]rofitant de l'ascendant qu'elle avait pris sur Morel en faisant preuve à ses yeux d'une clairvoyance extraordinaire grâce à des rapports qu'elle se faisait faire, à des mensonges qu'elle inventait et qu'elle lui servait les uns et les autres comme corroborant ce qu'il était porté à croire lui-même, et ce qu'il allait voir à l'évidence, grâce aux panneaux qu'elle préparait et où les naïfs venaient tomber, profitant de cet ascendant, la faire choisir, elle, de préférence au baron. (RTP : 1813)

La Patronne possède une ferme confiance en son pouvoir d'abuser les autres par le mensonge, les « panneaux » ou les calomnies, car ceux à qui elle les sert³³⁷ peuvent être menés où elle veut. Par ailleurs, la notion essentielle du pouvoir est encore une fois évoquée : il s'agit ici de le

³³⁶ *Ibid.*, p. 227.

³³⁷ Il est question des fidèles en général, mais l'« exécution » de Charlus semble évoquée, et les « naïfs » se révéleront, en l'occurrence, Brichtot, Morel, et le baron, dans une certaine mesure, mais son discernement est certes altéré par le fait qu'il soit partie prenante, étant pris à partie par Charlie manipulé, mais aussi, évidemment, par ses sentiments amoureux pour le violoniste.

« reprendre », à travers des manœuvres, certes machiavéliques (création, sur-mesure, de « vérités » propres à servir ses fins dans leur usage stratégique, pièges, etc.), pour se créer, par la force et la ruse, un « ascendant » sur Charlie Morel, la « recrue » qu'elle désire pour son « petit clan ». Il s'agit de la personne de plus qu'elle veut intégrer à l'objet de tous ses soins, et qui est « sien », dont elle est en quelque sorte le dieu, par son pouvoir et son ambition, sans limites, de destruction, de création, de réalignement de « sa petite Église » (RTP : 1787). Ajoutons que le baron est clairement identifié comme le rival à éliminer, car Mme Verdurin veut plus que d'être préférée au baron par son jeune « poulain ». Elle désire s'approprier totalement Morel, s'assurer de sa réelle emprise sur lui, et doit ainsi faire mettre « hors-jeu » la personne qui lui a jusqu'à maintenant suggéré (lorsque Palamède fait « bande à part » avec son protégé) qu'elle a le pouvoir de lui dérober le violoniste, de l'arracher à son contrôle, son empire. Un comportement qui signe, chez cette femme, l'impossibilité d'aimer d'amitié autrement que dans la compulsion à posséder.

Le deuxième mouvement machiavélique de Mme Verdurin consiste à recruter des complices, chevilles ouvrières de son entreprise de séparer Morel de Charlus. Dans le premier chapitre, nous avons déjà observé le point de vue de Brichot et du héros-narrateur dans cet épisode si cruel pour le baron. Nous resterons donc « positionnée » sur le point de vue de la Patronne, qui d'ailleurs recrute bien moins qu'elle n'oblige le médecin à servir ses desseins, en l'intimidant presque, mais surtout, à coups de mensonges, d'insultes, de mépris et à force de manipulation, dans la construction d'une vérité qui fournit un « mobile » à Brichot pour participer au complot contre le baron en se sentant justifié de le faire. Mais il semble également que ce plan qu'elle vient de fomenter et s'est empressée de mettre à exécution ne constitue pas une stricte et essentielle mission pour rétablir l'ordre, celui où, telle un « montreur de marionnettes³³⁸ », elle domine et dirige tout et tous, car le plaisir à créer, dans la violence, les conditions de la souffrance, l'humiliation, l'« exécution », justement, des autres – en l'occurrence de Charlus – est bien visible. En effet, la Patronne convoque un attirail de malveillance afin que le cumul, ou la synergie de ses « armes » fasse mouche et rallie Brichot et le narrateur. Le « démarchage » de Mme Verdurin débute par l'insulte : le baron « est immonde » (RTP : 1814), elle l'affirme comme une évidence, sans nuancer autrement cette opinion qu'en évoquant « l'abîme où [...] roule » (RTP : 1814) Morel. Mais

³³⁸ Michel Erman, « Le théâtre dans *Sodome et Gomorrhe* », Michel Erman (dir.), *Sodome et Gomorrhe*. Marcel Proust, Paris, Ellipses, 2000, p. 117.

l'agressivité de la Patronne s'étend sur Charlie Morel également, pourtant la « recrue » pour qui elle fait tout cela. Ainsi le violoniste devient « la dulcinée » (RTP : 1814) de Charlus, comme si les frustrations causées par le baron et sa qualité de « rival » placé entre elle et Morel dégageait une tension agressive pouvant légitimement recouvrir ce dernier, car c'est un peu lui aussi qui l'oblige à ces manœuvres. Mais il est peut-être plus juste de voir là seulement une occasion supplémentaire de porter atteinte à la réputation de Charlus, en assimilant le jeune Morel à une femme aimée. Toutefois, cela ne suffit pas : « Brichot semblait avoir quelques hésitations. » (RTP : 1814). La Patronne n'hésitera donc pas à renforcer ses arguments par un chapelet de calomnies affirmées, mais aussi inspirées. Notons que, dans son essai sur la méchanceté, Pasini souligne qu'« à la base de la calomnie, il y a la recherche du bouc émissaire³³⁹. »

Le baron est choisi comme cible et victime par Mme Verdurin, moins parce qu'il l'a humiliée que parce qu'il constitue le moyen par excellence de « rendre » Morel à celle qui se veut son maître, après la destruction de son image mondaine et personnelle. Ainsi, Charlus « a fait de la prison » (RTP : 1814), fréquente des « bandits » (RTP : 1814) parmi lesquels il se confond (« ses pareils » (RTP : 1814)). Cette vie hors la loi causera sa perte : « Il mourra assassiné un jour ou l'autre » (RTP : 1814). De plus, le baron est menacé par Jupien, « ancien forçat » (RTP : 1814) et maître chanteur (« il tient Charlus par des lettres qui sont quelque chose d'effrayant » (RTP : 1814)), le faisant vivre « dans la terreur » (RTP : 1814)). Enfin, Palamède a un comportement répréhensible avec le violoniste (« si la famille de Morel se décide à porter plainte contre lui » (RTP : 1814)). De surcroît, ces arguments de poids, aptes à entacher grandement, gravement la réputation de Charlus, sont appuyés par le recours de Mme Verdurin à des sources proches de l'intéressé (« quelqu'un qui demeure dans sa rue » (RTP : 1814)), des témoins directs qui se sont confiés à la Patronne (quelqu'un qui les a vues [les lettres], m'a dit : « "Vous vous trouveriez mal si vous voyiez cela." » (RTP : 1814)), ou encore des « autorités », des témoins dont on ne peut remettre les paroles en doute, dont elle-même (« ce sont des personnes très renseignées qui me l'ont dit » (RTP : 1814), « "Mais je vous en répons ! c'est moi qui vous le dis" », expression par laquelle elle cherchait d'habitude à étayer une assertion jetée un peu au hasard. » (RTP : 1814), « je le sais, vous savez, oui, et de façon positive » (RTP : 1814)).

³³⁹ *La méchanceté, op. cit.*, p. 60.

Cette surenchère calomniatrice ne semble pas tant inspirée par le désir de convaincre Brichot de la face cachée de Charlus que par le plaisir de créer de toute pièce des « vérités » qui font du tort au baron : « Et comme elle avait un certain don d'improvisation quand la malveillance l'inspirait, Mme Verdurin ne s'arrêta pas là » (RTP : 1814). Ce plaisir est celui du démiurge, du créateur qui a tout pouvoir. La Patronne est toute-puissante, omnipotente dans son discours qui peut modeler Charlus à souhait, le muer, à sa guise, en ex-détenu, en décadent, en criminel. Ce discours est forgé non seulement pour faire du tort, mais avec le plaisir évoqué par l'attitude « inspirée » de Mme Verdurin. Comme s'enivrant de ses paroles inventives, mais destructrices, la Patronne abat ses cartes une à une à travers un discours « argumenté » partie par sa véhémence, partie par les témoins qu'elle convoque et l'autorité qu'elle représente. Ce discours se révèle une décharge agressive et jouissive alimentée par elle-même qui, s'enhardissant du travail de destruction que la Patronne opère, porte, par les insultes et les calomnies « corroborées », les pires coups à l'image de Charlus : ceux qui s'attaquent, en évoquant leur ambiguïté, à ses sentiments pour le jeune Morel, et ceux qui font de lui, petit à petit, un dangereux criminel, une personne infréquentable et irrécupérable. Mme Verdurin veille toutefois à camoufler le plaisir sadique qu'elle ressent à réaliser la première partie de son programme machiavélique, certes parce que, s'il était visible, la calomnie outrancière, les mensonges, tout ce qui « étaye » que Charlus est « immonde » perdrait toute crédibilité, et la malveillance de la Patronne éclaterait au grand jour. Ainsi, Mme Verdurin affirme avoir « fait [s]on devoir » (RTP : 1814) en partageant toutes ces « révélations » sur le baron, certes dans l'objectif d'ajouter du poids à celles-ci en suggérant qu'elle a confié ces choses non seulement de manière désintéressée, mais en y étant obligée ou presque, par sécurité.

Pour convaincre plus encore Brichot et le narrateur de ses intentions inspirées seulement par le bien de chacun, la nécessité, voire sa responsabilité, sa fonction, et non sa vengeance et son désir d'un retour à l'ordre du « petit clan » dont, toute-puissante, elle est le tyran, la Patronne ajoute : « Qu'est-ce que vous voulez ? Ce n'est pas toujours folichon. » (RTP : 1814) Mais le plaisir nié est toujours présent, et continue à l'inspirer dans l'élaboration scrupuleuse de son plan destructeur : diviser pour mieux régner, en détruisant des amitiés, des couples, et s'assurer de ne pas être menacée ou de ne plus être éclipsée dans son rôle de centre des plaisirs, des soirées, de la vie mondaine de ses de ses fidèles, ses propriétés. Ainsi, le narrateur dit Mme Verdurin « déjà agréablement enfiévrée par l'attente de la conversation que son mari allait avoir avec le violoniste »

(RTP : 1814), mais, surtout, il rappelle d'autres réalisations destructrices de la Patronne, à l'endroit de Brichot lui-même qui, victime par deux fois de son machiavélisme, n'a pourtant jamais décelé l'ambition de Mme Verdurin de faire ce qu'il faut pour garder son « petit noyau » sous son joug. Ce dernier n'a pas non plus senti le désir impérieux qui sous-tend les actes de la Patronne : posséder les êtres de sa « petite Église ». Le narrateur rapporte ainsi les « brouilles » (RTP : 1814) de Brichot « avec sa blanchisseuse d'abord, Mme de Cambremer ensuite » (RTP : 1814) orchestrées par Mme Verdurin, qui « l'avait juste à temps brouillé » (RTP : 1814). « [I]nterventionniste » (RTP : 1815), ne perdant jamais de vue ses intérêts, son bonheur, la Patronne ne semble avoir aucun scrupule à ourdir des ruptures amoureuses, comme on le voit avec Brichot, ou encore à favoriser le déclin d'une union, tel qu'on peut le constater avec Swann, corps étranger, inassimilable, donc estampillé « ennuyeux », rejeté du « petit clan », tandis que Forcheville est rapproché d'Odette par les soins de Mme Verdurin. Comparée à une « orthodoxie » par le narrateur, la loi de Mme Verdurin, dictant que c'est elle qui doit régner en maître sur son « petit clan », sur sa chose, suggère que la fin réparatrice ou vengeresse justifie les moyens agressifs destructeurs et, pour elle, réparateurs, car elle « préf[ère] tous les sacrifices à une concession sur l'orthodoxie » (RTP : 1815).

Ainsi, comme Brichot avant lui qui, à la suite de ses brouilles avec ses compagnes l'ayant rendu « presque complètement aveugle et, disait-on, morphinomane » (RTP : 1814), Charlus est choisi par Mme Verdurin pour être sacrifié sur l'autel de son besoin de domination et de possession totales. La Patronne paraît donc favoriser les plaisirs et le bonheur de ses fidèles seulement si, justement, ils font preuve non « seulement » d'une fidélité à sa maison, au « petit noyau », mais s'ils subordonnent tout à la « petite Église », comme s'ils étaient entrés dans un ordre religieux qui leur avait fait prêter une sorte de serment d'exclusivité à l'endroit de Mme Verdurin. En effet, les fidèles semblent, pour Mme Verdurin, n'être autorisés aux plaisirs, ou encore à se lier avec d'autres gens, qu'à travers elle, sous son toit, sous sa coupe et avec sa « bénédiction ». Le besoin de contrôle absolu de la Patronne la mène, comme si elle était inspirée par « une sorte de décret de Moscou » (RTP : 1812), à se croire dans la toute-puissance au chapitre des permissions (régulant, dans une perspective de contrôle, les endroits où Morel se produit, par exemple), mais également quant à la distribution des rôles et au couperet des exclusions, des « exécutions » qui réparent son amour-propre, apaisent sa jalousie sociale, et assoient sa domination sur son « petit clan ». Ajoutons que le machiavélisme Verdurin ne montre pas seulement son efficacité par la réussite de ses « brouilles » montées de toutes pièces pour contrôler les « mouvements » des « têtes » de son

« troupeau ». C'est pourquoi Brichot, malgré les souffrances subies par ses deux « brouilles » avec ses compagnes, qualifie la Patronne de « perspicace » (RTP : 1814), « vaillante » (RTP : 1814) et affirme, avec « une émotion naïve », qu'elle est « une amie incomparable » (RTP : 1814) qui « n'hésite pas à couper dans le vif » (RTP : 1815).

Ainsi, le fidèle Brichot ne distingue, dans l'agressivité destructrice de Mme Verdurin, galvanisée par le sadisme et mise au service de son amour-propre à réparer/gratifier, que le courage, l'altruisme et le don de soi, la dévotion. En effet, on remarque que, s'il est possible de voir dans la réelle prodigalité (nourriture, culture, activités, etc.) des Verdurin à l'égard de leurs invités, et plus encore de leur « petit noyau », le désir de donner sans compter et de faire plaisir, celle-ci ne se déploie qu'en fonction de la loyauté de ces derniers, de leur assiduité et, donc, en l'occurrence, du contrôle exercé sur eux. Jouissant de ce pouvoir de dominer son « petit clan », Mme Verdurin semble prête à dépenser et se dépenser sans compter, mais ces élans généreux se muent, comme on le voit, en complots ou en « exécutions », lorsque les fidèles ne donnent plus satisfaction, ne procurent plus ce bien-être de se montrer dociles, soumis, respectant la loi de leur Patronne et lui reconnaissant ainsi sa place, son rôle auquel elle tient par-dessus tout.

Mme Verdurin tente d'encore mieux garantir la réussite de son plan machiavélique par le recours à l'impératif pour dicter sa tâche à Brichot, accompagné du héros. En effet, la Patronne demande au professeur : « Proposez-lui de venir fumer une cigarette avec vous » (RTP : 1814) (en parlant de Charlus), ou encore, le somme d'agir selon ses directives, et vite : « Allons, allez chercher Charlus, trouvez un prétexte, il est temps, et tâchez surtout de ne pas le laisser revenir avant que je vous fasse chercher. [...] Allons, voyons Brichot, il n'y a pas de temps à perdre » (RTP : 1815). À travers cette commande malfaisante à Brichot, le coup d'envoi est donné pour que se concrétise la destruction de cet objet de la jalousie sociale de Mme Verdurin : les relations privilégiées entre Charlus et Morel, véritable obstacle qui sépare, au sein de son « petit clan », et qui la blesse insupportablement.

Quelles sont les stratégies machiavéliques employées par Mme Verdurin auprès de Morel et contre Charlus ? La première fait intervenir son dévoué complice, M. Verdurin qui, lorsque sa femme confiait à Brichot et lui-même l'« avertissement sérieux » (RTP : 1787) qu'allait avoir Charlus, lui « proposa d'emmener un instant Charlie pour lui parler, sous prétexte de lui demander

quelques chose » (RTP : 1787). Le moment de sa réalisation est venu une fois les morceaux de musique exécutés, mais le désir de sa réalisation s'est, certes, fait de plus en plus impérieux au fil de cette soirée, sous les coups des vexations et humiliations successives de la part de Charlus et de ses invitées. En effet, l'exécution de Charlus, en « éclairant » Morel sur le baron, se présente comme un désir inéluctable, un besoin de faire ce mal non seulement nécessaire à la « réparation » narcissique de Mme Verdurin, mais capable à coup sûr de lui apporter le plaisir de manœuvrer et d'asservir les êtres, de redessiner les rôles dans le théâtre mondain qu'est son salon, son « petit clan ». Un plaisir de faire souffrir, de dominer et de manipuler qui a le visage du sadisme :

Il y a certains désirs, parfois circonscrits à la bouche, qui une fois qu'on les a laissés grandir, exigent d'être satisfaits, quelles que doivent être les conséquences ; on ne peut plus résister à embrasser une épaule décolletée qu'on regarde depuis trop longtemps et sur laquelle les lèvres tombent comme l'oiseau sur le serpent, à manger un gâteau d'une dent que la fringale fascine, à se refuser l'étonnement, le trouble, la douleur ou la gaieté qu'on va déchaîner dans une âme par des propos imprévus. Telle, ivre de mélodrame, Mme Verdurin avait enjoint à son mari d'emmener Morel et de parler coûte que coûte au violoniste. (RTP : 1836)

« Exécuter » Charlus est devenu chez la Patronne un besoin au fil de cette soirée de toutes les déceptions, vexations et humiliations, hormis les ravissements du septuor de Vinteuil. M. Verdurin, son complice de tous les instants, lance l'« exécution » machiavélique qui se révèle cruellement efficace, quoique troublée par le plaisir dans le mal, dans la domination et le pouvoir de la manipulation. En effet, l'agressivité dédagée par le narcissisme blessé, et la jalousie sociale s'étant structurée autour d'un désir de vengeance, de réparation de l'amour-propre et d'affirmation de son autorité de Patronne, révèlent de manière intempestive, incontrôlable, une facette érogène.

Réaliser ce plan machiavélique excite les sens de Mme Verdurin jusqu'à manquer plus d'une fois de faire échouer son complot destructeur. Ainsi, après que M. Verdurin soit, avec Morel, « entré dans le vif du sujet » (RTP : 1836), il livre le violoniste à son épouse pour qu'elle joue son rôle de diviser pour mieux régner :

Tenez, avait-il conclu au bout de quelque temps, tenez, si vous voulez, nous allons demander conseil à ma femme. Ma parole d'honneur, je ne lui en ai rien dit. Nous allons voir comment elle juge la chose. Mon avis n'est peut-être pas le bon, mais vous savez quel jugement sûr elle a, et puis elle a pour vous une immense amitié, allons lui soumettre la cause. (RTP : 1836)

C'est donc sous des dehors d'altruisme, de désir d'aider un ami estimé, qu'est présentée l'offre de demander conseil à Mme Verdurin. Cet avis est lui aussi décrit de manière stratégique parce qu'on assure de sa sagesse, de sa neutralité (car M. Verdurin affirme que son épouse ne sait rien de ce dont il discute avec Morel) et, surtout, on suggère que la Patronne ne veut rien d'autre, à travers son « immense amitié », que le bien du jeune violoniste. Ainsi « préparé », Morel est livré à Mme Verdurin dans des dispositions favorables pour croire aux « révélations » qu'elle va lui faire sur « le Charlus » (RTP : 1837), comme elle le nomme, certes pour le dépeindre tel un personnage, un être caractéristique, connu, notoire, non pour son intelligence ou ses qualités morales, comme le relève le narrateur au fil du grand roman, mais à travers son caractère infréquentable, malveillant, voire criminel, et assurément méprisable. Mme Verdurin semble donc assez peu en contrôle de son discours pourtant alimenté par des coups qui portent en « noircissant » Charlus et en « éclairant » Morel qui est tout à fait dupe, car le plaisir sadique chahute la froideur de ses saillies manipulatrices :

M. Verdurin était redescendu avec Morel, lequel paraissait fort ému. « Il voudrait te demander un conseil », dit M. Verdurin à sa femme, de l'air de quelqu'un qui ne sait pas si sa requête sera exaucée. Au lieu de répondre à M. Verdurin, dans le feu de la passion c'est à Morel que s'adressa Mme Verdurin : « Je suis absolument du même avis que mon mari, je trouve que vous ne pouvez pas tolérer cela plus longtemps ! », s'écria-t-elle avec violence, et oubliant comme fiction futile qu'il avait été convenu entre elle et son mari qu'elle était censée ne rien savoir de ce qu'il avait dit au violoniste. (RTP : 1836)

Ainsi, l'excitation sadique de Mme Verdurin, cette passion, qui n'a plus rien de froid, de faire du mal et de récupérer son « bien », c'est-à-dire le pouvoir sans rival, sans conteste, sans menace sur son « petit noyau », par son caractère irrépressible, mal maîtrisé, dessert ses plans malveillants.

La Patronne évacue pourtant rapidement et assez habilement cette menace d'échec du complot en répondant à son mari, qui tentait de sauver leur entreprise cruelle et, pour cela, « essayait de feindre l'étonnement et cherchait, avec une maladresse qu'expliquait son trouble, à défendre son mensonge » (RTP : 1836) : « Je l'ai deviné, ce que tu as dit » (RTP : 1836). De cette manière, l'« exécution » de Charlus peut entrer dans sa phase concrète, à travers la destruction de son image construite par une audacieuse et sadique série calomniatrice, se nourrissant, s'enhardissant d'elle-même, à travers le plaisir qu'elle libère chez la Patronne lors de l'agression verbale. Mais le courant de ce plaisir sadique continue de troubler les saillies destructrices de Mme Verdurin. Ainsi, elle affirme que le baron est « un personnage flétri qui n'est reçu nulle part »

(RTP : 1837). On peut penser que la force de son désir de porter des coups à Charlus pour « récupérer » Morel par l'emprise qu'elle désire exercer sur lui emporte le souci de vraisemblance dans son besoin de redoutable efficacité. Calomnier Charlus par les « révélations » les plus tranchées, les plus dérangeantes prend donc le pas sur la prudence, c'est pourquoi le narrateur décrit la Patronne comme « n'ayant cure que ce fut vrai » (RTP : 1837), à propos de ce premier mensonge calomniateur. Mais l'excitation sadique y est certes également pour quelque chose, par son action perturbatrice dont on vient de relever les effets, et qui est à l'œuvre encore, en faisant oublier à Mme Verdurin « qu'elle [...] recevait [Charlus] presque chaque jour » (RTP : 1837).

Toutefois, le machiavélisme, à travers les calculs stratégiques, n'est nullement terrassé, dans leur conflit, par l'excitation de la Patronne dans le mal qu'elle construit, dans la nuisance qui prend forme et à travers les dommages qu'elle peut déjà apprécier : « Vous êtes la fable du Conservatoire, ajouta-t-elle, sentant que c'était l'argument qui porterait le plus ; un mois de plus de cette vie et votre avenir artistique est brisé, alors que sans le Charlus vous devriez gagner plus de cent mille francs par an. » (RTP : 1837) Cette « révélation » paraît en effet montée pour faire apparaître la menace réelle, de surcroît imminente (« un mois de plus de cette vie ») qui plane sur ce qui s'impose chez Charlie comme l'ambition ultime, impérieuse de sa vie : devenir un musicien reconnu et gagner beaucoup d'argent, ou plutôt, devenir coûte que coûte un musicien notoire, en volant de l'argent (à Charlus notamment) pour mieux atteindre son désir d'ascension sociale, mais également par strict appât du gain. De toute évidence, l'avenir artistique « brisé » presque incessamment et tout cet argent (« plus de cent mille francs par an ») que Morel ne touche pas encore et qui lui est dû selon la Patronne portent des coups finement ciblés, saillies agressives veillant à causer les blessures les plus profondes à la relation Charlus-Morel. Ce dernier est en effet « bien reconnaissant » (RTP : 1837) devant ces « révélations » de Mme Verdurin, qui n'hésite pourtant pas à affermir la réussite de son entreprise vengeresse, destructrice et réparatrice en alignant les calomnies qui décriront une montée dans la malfaisance, alignée sur le sadisme de la Patronne parce que nourrie par lui.

Dans son portrait du baron dont elle est la jouissive et totale démiurge, Charlus « a une sale réputation et a connu de vilaines histoires » (RTP : 1837), mais encore, « la police l'a à l'œil » (RTP : 1837). Cela ne suffit pourtant pas à étancher la soif d'agression de la Patronne par la réparation à travers la vengeance, car son sadisme semble demander encore satisfaction. Le baron

est donc assimilé à un criminel, car « ses pareils [sont] assassinés par des apaches » (RTP : 1837). Cette surenchère sadique qui atteint des sommets (le meurtre et les apaches), alors qu'auparavant, l'excitation à faire souffrir a troublé les stratégies discursives de Mme Verdurin, est motivée chez elle « car en pensant à Charlus le souvenir de Mme de Duras lui revenait et, dans la rage dont elle s'enivrait, elle cherchait à aggraver encore les blessures qu'elle faisait au malheureux Charlie et à venger celles qu'elle-même avait reçues ce soir. » (RTP : 1837) Ces paroles de fiel qui savent et veulent blesser le jeune homme ayant pourtant « les larmes aux yeux » (RTP : 1837) depuis les premiers coups de la Patronne consomment de manière plus forte encore une vengeance sur le baron, par « le plus sanglant outrage » (RTP : 1812) qu'il lui a fait en invitant M. Verdurin, mais pas elle, à une soirée de la duchesse de Duras où jouerait Morel, conjugué à toutes les autres vexations et humiliations qui ont émaillé la soirée. La vengeance à vocation réparatrice de l'amour-propre, mais aussi de rétablissement de « l'ordre » – qui, chez Mme Verdurin, se rapporte à sa fonction de centre, de maître du « petit clan » et de ces « recrues » – dégage une énergie agressive qui acquiert une dimension érogène dans le plaisir sadique anticipé à l'idée d'aller encore plus loin dans le tort infligé au baron à travers Morel, mais certes également au jeune musicien, afin de venger la souffrance qu'il lui a infligée en préférant le baron à elle, en faisant « bande à part » avec lui ou en refusant de jouer dans une soirée en l'absence de Charlus.

L'élan destructeur vers l'autre vise à la réparation de soi, chez Mme Verdurin, mais sa puissance croissante se révèle le fait de son sadisme, goût, plaisir de faire souffrir sans lequel l'appétit de vengeance serait probablement déjà contenté. Ainsi, l'insistance dans les stratégies de destruction du lien Charlus-Morel pour éliminer le rival qu'est le baron dans l'esprit jaloux de la Patronne s'exprime dans la répétition, ou plutôt la déclinaison, et vise des résultats par l'accumulation des coups creusant peu à peu les blessures. En effet, Mme Verdurin joue à nouveau sur la corde sensible de Morel, l'argent, et son ascension sociale par son art :

« Du reste, même matériellement il ne peut vous servir à rien, il est entièrement ruiné depuis qu'il est la proie de gens qui le font chanter et qui ne pourront même pas tirer de lui les frais de leur musique, vous encore moins les frais de la vôtre, car tout est hypothéqué, hôtel, château, etc. » (RTP : 1837)

En proférant ces nouveaux mensonges calomnieux, Mme Verdurin revient sur la priorité de la vie du jeune violoniste, son ambition unique et ultime, pour montrer, par deux « preuves » de plus (les « gens qui le font chanter » et « tout est hypothéqué »), que Morel n'a rien à gagner et tout à

perdre en continuant à fréquenter le baron. Mais l'insistance par la variation sur un même thème, payante – car Morel ne conteste aucune allégation de la Patronne, répondant simplement « "Je ne me serais jamais douté" » (RTP : 1838) est déjà relancée : « Naturellement on ne vous le dit pas en face, ça n'empêche pas que vous êtes la fable du Conservatoire, reprit méchamment Mme Verdurin, voulant montrer à Morel qu'il ne s'agissait pas uniquement de M. de Charlus, mais de lui aussi. » (RTP : 1838) En insistant encore et encore (le mensonge étant augmenté de faussetés annexes telles : « on ne se gêne guère » (RTP : 1838) et « on vous montre du doigt » (RTP : 1838)) sur le caractère délétère du maintien des relations de Morel avec Charlus pour le violoniste, Mme Verdurin maintient le caractère urgent d'une rupture avec le baron. Mais les coups ne cessent pas, même si Charlie, à la suite de ces nouvelles « révélations », dit à la Patronne : « Je ne sais pas comment vous remercier » (RTP : 1838). En effet, Mme Verdurin ajoute à ses calomnies un mensonge de plus, dont la visée d'amener une transformation de la relation Charlus-Morel apparaît avec encore plus de netteté, à travers un objectif quasi performatif : « "Je pense que vous avez du caractère, que vous êtes un homme, répondit Mme Verdurin, et que vous saurez parler haut et clair quoi qu'il dise à tout le monde que vous n'oserez pas, qu'il vous tient." » (RTP : 1838)

La machiavélique Patronne use ainsi d'une stratégie supplémentaire pour s'assurer d'une nette brouille entre Charlus et Morel, en provoquant ce dernier à agir (« vous saurez parler haut et clair »), en suggérant que ne pas le faire signifierait qu'il n'est pas un homme et n'a pas de caractère, mais surtout, en attaquant le violoniste par de nouveaux mensonges humiliants, voire révoltants (« vous n'oserez pas », « il vous tient »), à tout le moins faits pour piquer Morel au vif, l'atteindre et le pousser à une réplique qui s'impose pour démentir, pour rétablir. Ces mots sont plus que des mots, ils s'avèrent presque des actes, ceux que Morel est forcé d'accomplir dès qu'ils lui sont assénés. Ces calomnies provocantes ont en effet un potentiel destructeur non négligeable (« qu'il dise à tout le monde »), certes dans l'objectif de la Patronne de s'assurer de fournir au jeune musicien l'impulsion nécessaire, c'est-à-dire l'agressivité essentielle (née de cette série d'humiliations, d'attaques) pour briser les liens avec le baron, et ainsi éliminer l'obstacle posé, selon Mme Verdurin, entre le violoniste et elle.

Une étape est franchie après cette dernière attaque « en tirs groupés », car c'est là que le violoniste, sa dignité « en lambeaux » (RTP : 1838) se montre déterminé à agir, obligé de réagir par Mme Verdurin qui l'a piqué de ses lances verbales, puis provoqué de plus belle, comme un

torero devant son adversaire déjà hérissé de piques, dans une mise à mort de sa fierté, de son image : « Dès ce soir, je romprai avec M. de Charlus » (RTP : 1838). L'objectif après lequel tendait tout le complot Verdurin est atteint avec cette réaction du violoniste qui a toutes les apparences d'une reddition, même si Morel n'a été l'adversaire de la Patronne qu'à travers les souffrances qu'il lui a sans le vouloir infligées, celle de la jalousie sociale enflammée, de l'emprise empêchée. Ainsi la Patronne peut-elle se consacrer aux buts qui en découlent : contrôler le violoniste dans ses activités, en faisant valoir l'importance de son salon, mais surtout, la place privilégiée, voire centrale ou capitale, qu'elle occupe auprès des artistes : « moi que les artistes connaissent, vous savez, pour qui ils ont toujours été très gentils, qu'ils considèrent un peu comme des leurs, comme leur Patronne » (RTP : 1839).

Mais l'entreprise de Mme Verdurin, tentaculaire, continue de frapper à plusieurs endroits, comme pour s'assurer de redistribuer les rôles dans l'esprit de Morel (de Charlus et de « toutes ces pécores » (RTP : 1838)), en continuant à modeler un paysage de mensonges et de calomnies toujours nourri par le plaisir à infliger la souffrance. C'est certes pourquoi Mme Verdurin estime utile de mentir de plus belle sur sa position sociale en disant à Morel, tout en flétrissant celle « du Charlus », cela sans autre garantie que sa propre parole malfaisante : « je crois qu'elle fait peu de cas du Charlus. Je vous dirai que je crois que c'est surtout pour moi qu'elle venait. Oui oui, je sais qu'elle avait envie de connaître M. Verdurin et moi. Cela, c'est un endroit où vous pourrez jouer. » (RTP : 1839) Mais la décharge agressive de la Patronne a long souffle, l'appétit de vengeance, de réparation et d'autovalorisation n'est pas encore contenté, ou est-ce tant de succès qui l'entretient. Ainsi, la diffamation s'étend pour se porter vers une victime de choix, apte à apporter une satisfaction sadique et stratégique notable à la Patronne qui continue à jouir de la toute-puissance de redessiner une partie du monde à sa manière avec une parole mensongère, agissante, qui porte comme une arme blanche. Mme Verdurin dit alors à Morel : « [m]ais gardez-vous comme du feu d'aller chez Mme de Duras. N'allez pas faire une boulette pareille ! » (RTP : 1839)

Ce choix de dissuader Morel, jusqu'à l'effrayer, de jouer chez la duchesse de Duras, est certes moins motivé par le désir de se venger de Palamède, en le privant de réaliser une soirée avec le violoniste chez cette dame, que celui d'amener Charlie à ne se produire qu'à l'intérieur du « noyau » Verdurin, ou en sa présence, c'est-à-dire dans son approbation et sous son emprise. Mme Verdurin étant exclue de la soirée prévue chez la duchesse de Duras, il importait, dans sa logique

dominatrice, d'organiser l'échec de cette soirée, de tuer le projet dans l'œuf, afin de garder le contrôle sur Morel. La Patronne s'emploie toutefois à dévaloriser le salon de Mme de Duras, toujours par le mensonge calomnieux, et en continuant à se poser comme une figure centrale, dominante, un carrefour de la culture. Elle le fait avec une labilité médisante qui témoigne autant de sa détermination à empêcher Morel d'avoir du succès dans un autre salon que le sien – qui plus est dans un cercle aristocratique important d'où elle est exclue – que du plaisir pris dans l'omnipotence que lui confère son verbe, qui amène sa jeune proie où elle veut, remodèle ses opinions mondaines et dessine son avenir.

La duchesse de Duras devient donc elle aussi, à travers les mots tranchants de la Patronne, une personne infréquentable, à éviter à tout prix. Les artistes, elle les a « vus pleurer d'avoir été jouer chez Mme Duras » (RTP : 1839). Ce seul fait a d'ailleurs la conséquence dévastatrice, selon elle, de leur « couper leur avenir » (RTP : 1839), car, la duchesse comme les gens du monde, « ça ne donne pas l'air sérieux » (RTP : 1839). Ainsi, « il suffit d'une Mme de Duras pour vous donner la réputation d'un amateur » (RTP : 1839), tel que l'ajoute la Patronne, certes en sachant le poids du mot « amateur » pour Charlie Morel, la répulsion qu'il lui inspire, lui qui n'aspire qu'à la reconnaissance de son art (hormis amasser de l'argent). C'est certes pourquoi Mme Verdurin joue d'insistance sur ce mot, pour qu'il distille tout son poison :

« Et pour les artistes, vous savez, moi, vous comprenez que je les connais depuis quarante ans que je les fréquente, que je les lance, que je m'intéresse à eux, eh bien vous savez, pour eux, quand ils ont dit "un amateur", ils ont tout dit. Et au fond on commençait à le dire de vous. » (RTP : 1839)

L'autopromotion de Mme Verdurin se conjugue donc à la démonstration du tort qu'il aurait à se laisser lancer par Charlus pour, par flagrant contraste, faire valoir les avantages qu'il tirerait d'être pris en charge par la Patronne. De même, ce mensonge de plus, cette fois sur la déconsidération de ses pairs à son égard, réactive, si besoin était, l'urgence d'un changement dans la vie de Morel pour ne pas continuer à donner l'image d'un « petit musicien de salon » (RTP : 1839). Une urgence qui se traduit par les mots de Mme Verdurin : « exigez votre liberté » (RTP : 1838), mais également par de nouvelles saillies créatives dans la destruction, formées sur-mesure pour le succès de son plan : la Patronne se voit obligée de démentir énergiquement (« que de fois j'ai été obligée de me gendarmer » (RTP : 1839)) les allégations de ceux qui croient que Morel se produirait « dans tel salon ridicule » (RTP : 1839). Toutefois, cette nouvelle saillie malveillante, comme toutes les

autres, est plurielle, porte plusieurs coups successifs. Ainsi la Patronne insiste, avec une nouvelle révélation incitant à la révolte de Morel, sur l'emprise que Charlus, selon elle, clame avoir sur le jeune violoniste. Elle le fait cette fois en appuyant encore plus sur le mépris qui l'accompagne, en affirmant que les gens qu'elle détrompait lui répondaient : « "Mais il sera bien forcé, Charlus ne le consultera même pas, il ne lui demande pas son avis." » (RTP : 1839)

Le désir du baron de traiter Morel comme sa « chose », de le posséder sans scrupule ni doute sur ce « fait » est réaffirmé par cette nouvelle calomnie concourant à « exécuter » Charlus dans tout ce qu'il représente pour le violoniste, mais, cette fois, par une attaque indirecte. En effet, c'est bien l'image du violoniste comme la « chose » de Palamède, jouet de ses désirs et qui n'a pas voix au chapitre même en affaires de musique, partagée par la communauté artistique, selon la Patronne, qui est décrite par elle. Cela, sans doute pour faire d'une pierre deux coups en insistant, par la répétition de ce mensonge, sur l'emprise induite du baron sur Morel, tout en traçant les contours de l'image déjà ternie, déconsidérée du jeune violoniste ainsi contrôlé par « le Charlus ». Mais la salve agressive est déjà relancée par l'inventivité sadique et machiavélique de Mme Verdurin, en exploitant encore plus cruellement le filon du mépris, lui aussi inventé de toute pièce, du Guermantes pour son protégé.

Du baron qui ne tarissait pas d'éloges sur l'art du violoniste, à qui voulait l'entendre, et pas seulement à Brichot et au héros à qui il dit qu'« ils ont joué comme des dieux, Morel surtout³⁴⁰ » (RTP : 1819) –, Mme Verdurin rapporte cette « anecdote » sans aucun doute, vu sa teneur, montée par son imagination malveillante : « Quelqu'un a cru lui faire plaisir en lui disant : "Nous admirons beaucoup votre ami Morel. Savez-vous ce qu'il a répondu, avec cet air insolent que vous connaissez ? : "Mais comment voulez-vous qu'il soit mon ami ? Nous ne sommes pas de la même classe, dites qu'il est ma créature, mon protégé." » (RTP : 1839) Par ces paroles plus qu'invraisemblables pour toute personne qui connaît le comportement respectueux, affectueux de Charlus avec Jupien, des domestiques, des garçons de café, etc., Mme Verdurin continue, par la force de ses calomnies, de tracer à traits agressifs, machiavéliques et sadiques un portrait ignoble du baron de Charlus. Omnipotente dans cet aparté avec le jeune Morel, elle jouit de la toute-puissance de son discours capable d'agir profondément sur le violoniste, et continue d'ailleurs, par

³⁴⁰ Et, de surcroît, travaille le soir même à lui faire attribuer la croix de la Légion d'honneur (RTP : 1840).

l'excitation sadique, son entreprise de démolition de l'image de Charlus à travers sa terrible et très nuisible récréation par la calomnie. Ainsi, Mme Verdurin est peu à peu menée vers le sommet de sa méchanceté stratégique, mais aussi parcourue d'affects gratifiants, en insistant à nouveau sur la chosification imaginaire de Charlus par Morel (« ma créature³⁴¹, mon protégé »), mais également, par ces paroles, sur sa féminisation, et le danger, pour la réputation du violoniste, d'être perçu comme homosexuel. De surcroît, cette autre invention calomniatrice de la Patronne qui suggère que Charlus considère Morel comme un être inférieur, indigne d'être son ami (« a cru lui faire plaisir »), insiste sur un autre point central dans la stratégie de frustrer, humilier, révolter le jeune musicien : le flagrant mépris de Palamède pour lui, « épicé » d'insolence. Ajoutons que Mme Verdurin convoque à dessein cet élément vraisemblable de l'insolence du baron, en l'étayant d'ailleurs habilement d'une « preuve », rappelant Morel à ses propres souvenirs, le musicien ayant, certes, déjà vu le baron être insolent plus d'une fois.

L'apogée agressif n'est cependant atteint que lorsque le plaisir sadique de faire souffrir en détruisant Charlus pour « récupérer » ou ne pas laisser s'éloigner Morel – tout en écorchant le violoniste par une série d'humiliations, nécessaires, certes, selon elle, au succès de son entreprise, mais très probablement inspirée par le goût de le blesser pour la souffrance causée – semble à la fois menacer, par son énergie dévorante, le plan machiavélique, tout en en décuplant l'élan agressif qui le nourrit par érotisation. Le sadisme de Mme Verdurin altère donc une nouvelle fois la prudence dans les mensonges, dans la calomnie, de même que sa capacité de jugement rationnel, qui devrait lui opposer cet interdit que le narrateur dit dépassé par la Patronne, continuant, comme une vague qui enflé et une mer qui roule, sur sa lancée qui charge, se décharge et se recharge déjà depuis plusieurs minutes, engendrant et enhardissant un bataillon de mots tranchants :

À ce moment s'agitait sous le front bombé de la déesse musicienne la seule chose que certaines personnes ne peuvent pas conserver pour elles, un mot qu'il est non seulement abject, mais imprudent de répéter. Mais le besoin de répéter est plus fort que l'honneur, que la prudence. C'est à ce besoin que, après quelques mouvements convulsifs du front sphérique et chagrin, céda la Patronne : « On a même répété à mon mari qu'il avait dit "mon domestique", mais cela je ne peux pas l'affirmer », ajouta-t-elle. [...] Un besoin pareil encore, maintenant que le mot était lâché, le ferait circuler de personnes en personnes, qui le confieraient sous le sceau d'un secret qui serait promis et non gardé, comme elles avaient fait elles-mêmes. Ces mots finissaient, comme au jeu du furet, par revenir à Mme Verdurin,

³⁴¹ Notons, par le choix du mot « créature », une nouvelle féminisation de Morel par Mme Verdurin qui, pour la seconde fois (« dulcinée » (RTP : 1814)) dans son entretien avec le violoniste, l'assimile à une femme aimée de Charlus.

la brouillant avec l'intéressé qui avait fini par l'apprendre. Elle le savait, mais ne pouvait retenir le mot qui lui brûlait la langue. « Domestique » ne pouvait d'ailleurs que froisser Morel. Elle dit pourtant « domestique » (RTP : 1839-1840).

Ce « besoin de répéter » est identifié par le narrateur comme la force brouillant le jugement de la Patronne et lui brûlant la langue jusqu'à ce que « domestique », mais plus précisément « mon domestique », soit lâché, donc lancé vers Morel comme un tir à bout touchant, c'est-à-dire assuré d'atteindre sa cible et d'infliger une blessure, de la souffrance. Pourtant, on peut penser que dans ce contexte d'« exécution » de Charlus par Mme Verdurin, avec tout ce qui précède de mensonges, de calomnies et de vérités convoquées (comme l'insolence dont Charlus peut faire preuve) pour renforcer une méchanceté, ce « besoin de répéter » est suscité par un besoin plus grand, qui le soutient et sans qui il ne surviendrait certes pas à ce moment : le besoin d'agresser, en profondeur, par de multiples coups que l'excitation sadique entraîne, enchaîne. Précisons que derrière ce mot « abject », « imprudent », il y a la même foncière malhonnêteté, car les paroles « rapportées » sont dénaturées pour devenir une injure marquée par le mépris, voire la chosification (toujours en regard du contexte) : « mon domestique », dans la mesure où les véritables paroles de Charlus à M. Verdurin, le premier, pris lui aussi par le « besoin de répéter », se révélaient les suivantes : « "C'est le fils d'un valet de chambre." » (RTP : 1840)

On peut mesurer la patente malhonnêteté intellectuelle derrière la métamorphose des véritables paroles de Palamède en une injure à Morel que l'on peut qualifier de suprême, car elle condense le mépris, la chosification, de même que la révélation humiliante du secret de ses origines. Excitée par ce terrain miné qu'elle a entièrement, en démiurge, aménagé contre Charlus et pour elle devant l'instrument essentiel qu'est Morel – qu'il est impérieux d'humilier, d'inquiéter, de choquer, de révolter, mais aussi de diriger, comme un chien dressé au combat, à la rupture avec le baron –, Mme Verdurin dépasse les limites en « lâchant » ce mot qu'il lui tardait de lancer au visage du violoniste comme une arme fatale, terminale, dont on connaît la formidable efficacité. En effet, le sadisme de la Patronne vient menacer une fois encore la réalisation du plan machiavélique. À travers ces risques contre-stratégiques, Mme Verdurin bascule, et s'envole, au-delà du machiavélisme, caressée au cœur, stimulée dans son verbe, par le plaisir et le goût de faire souffrir encore et encore plus. Cela, comme si l'excitation sadique dégagée par la toute-puissance d'inventer tout le mal qu'on veut pour le mettre au service de son bien (ses désirs, sa jalousie, son besoin de vengeance et de réparation narcissique) ouvrait à une méchanceté qui ne peut être freinée,

raisonnée par des limites, pas même le grand objectif de l'entreprise qui a engendré cette avidité sadique. Toutefois, les dérapages dans le sadisme ne sont pas dénués de froides stratégies. Ainsi Mme Verdurin, en disant « domestique », « ajouta qu'elle ne pouvait l'affirmer [...] pour paraître certaine du reste, grâce à cette nuance, et pour montrer de l'impartialité. » (RTP : 1840) Le plaisir n'est jamais loin. Il revient, comme une lame de fond :

Cette impartialité qu'elle montrait la toucha elle-même tellement qu'elle commença à parler tendrement à Charlie : « Car voyez-vous, dit-elle, moi je ne lui fais pas de reproches, il vous entraîne dans son abîme, ce n'est pas sa faute, puisqu'il y roule lui-même, puisqu'il y roule », répéta-t-elle assez fort, ayant été émerveillée de la justesse de l'image qui était partie plus vite que son attention qui ne la rattrapait que maintenant, et tâchant de la mettre en valeur. « Non, ce que je lui reproche, dit-elle d'un ton tendre, comme une femme ivre de son succès, c'est de manquer de délicatesse envers vous. » (RTP : 1840)

Le plaisir sadique et l'autosatisfaction qui se dégagent de la progression jouissive de son édifice machiavélique et corrosif est certes à même de troubler l'attention de Mme Verdurin. Nourrie du fruit sadique et concret (Morel a depuis un moment déjà assuré à la Patronne qu'il romprait le soir même avec le baron) de son discours remodelant le réel, les gens (Charlus, le violoniste, les artistes, Mme de Duras, etc.) selon ses visées, son désir d'agression, sa jalousie sociale, sa possessivité et son amour-propre qui demandent réparation, qui exigent leur ration narcissique, Mme Verdurin apparaît pour le moins inspirée, même à sa propre surprise (elle s'émerveille d'une image qu'elle a spontanément et presque involontairement créée). Mais ce plaisir particulier, issu du goût de faire souffrir et de manipuler, joue un rôle encore plus déterminant, dans la mesure où sa venue sert de soupape à l'agressivité, apte à résoudre, dans la bouffée de satisfaction, jusqu'à l'ivresse, une portion du désir d'agression. C'est certes pourquoi Mme Verdurin connaît deux moments d'attendrissement, à travers son ton de voix, mais également ses mots, qui perdent de leur tranchant, mais sans toutefois être dénués de malignité, car elle « informe » tout de même Morel, en parlant du baron, « de l'abîme où il roule », insistant une fois de plus sur son caractère infréquentable qu'elle constate simplement, avec un euphémisme propre à faire ressortir, mine de rien, la gravité de l'insulte « domestique », que Palamède manque de « délicatesse ». Ainsi, le plaisir qui par deux fois envahit Mme Verdurin rend moins nécessaire ou tentante la violence de l'agression.

La satisfaction sadique adoucit plutôt les saillies hétéroagressives, mais sans liquider tout à fait le désir d'agresser verbalement. Cela n'est certes pas surprenant, car le plaisir sadique a besoin,

pour se prolonger, se ressourcer, de nouvelles méchancetés, afin de maintenir la relation de soumission, d'humiliation, d'asservissement, d'avalissement. C'est assurément ce qui explique une nouvelle et ultime charge contre Charlus et se plaisant à blesser Morel par une humiliation de plus, qui ne sera interrompue que par l'entrée en scène du baron. L'ironie, assez discrète, jusqu'à présent, resurgit dans le discours malveillant de Mme Verdurin :

« Il y a des choses qu'on ne dit pas à tout le monde. Ainsi tout à l'heure il a parié qu'il allait vous faire rougir de plaisir, en vous annonçant (par blague naturellement, car sa recommandation suffirait à vous empêcher de l'avoir) que vous auriez la croix de la Légion d'honneur. Cela passe encore, quoique je n'ai jamais beaucoup aimé, reprit-elle d'un air délicat et digne, qu'on dupe ses amis, mais vous savez, il y a des riens qui nous font de la peine. C'est par exemple quand il nous raconte en se tordant que si vous désirez la croix, c'est pour votre oncle et que votre oncle était larbin. (RTP : 1840)

Cette attaque de plus dans l'exécution passionnée de Charlus reprend le procédé d'atténuation, de minoration des choses (« des riens »), afin de mieux mettre en avant, par l'écart produit, leur méchanceté (« en se tordant »), leur caractère révoltant (« rougir de plaisir³⁴² », « larbin »). Par ailleurs, la Patronne insiste une fois de plus sur le déclassement social absolu de Charlus en évoquant son influence néfaste et immédiate dans l'attribution de la croix de la Légion d'honneur. On relève également l'ironie qui marque cette règle que Mme Verdurin vient tout juste d'enfreindre : ne pas dire certaines choses « à tout le monde », en sous-entendant que ce n'était pas bien de le faire. Le baron l'a fait, et plus d'une fois, comme elle le « prouve » juste après à Morel, par de nouveaux mensonges machiavéliques. Ceci ne peut que rendre cette ironie encore plus mordante, voire jouissive, pour la Patronne. Toutefois, le narrateur ne relève ou ne précise pas le plaisir cynique que Mme Verdurin peut prendre à ce moment. En revanche, le lecteur peut aisément l'imaginer, comme on la dit un instant auparavant « ivre de son succès », et ainsi inspirée d'aller plus avant dans le mal infligé, afin de conserver, voire d'augmenter ce plaisir.

Il semble en être de même de l'ironie que l'on pourrait relever dans une autre séquence, celle où Mme Verdurin intime à Morel de se garder « comme du feu d'aller chez Mme de Duras ! » (RTP : 1839). Mais est-il besoin de la marquer alors que le lecteur peut la déceler dans le déroulement du discours jouissif, malveillant et omnipotent de Mme Verdurin qui, à l'intérieur de ce dispositif lancé et relancé vers la destruction du lien Charlus-Morel, distribue tous les rôles en

³⁴² Notons une troisième assimilation de Morel à une femme par l'attribution de signes traditionnellement féminins.

redessinant les personnalités comme le passé de toutes ses proies ou instruments au service de son objectif de diviser pour de nouveau régner ? L'ironie se perçoit en effet pour le lecteur, qui sait que « le plus sanglant outrage » a été fait à la Patronne par Charlus, et peut ainsi saisir le caractère caustique et machiavélique de cibler Mme de Duras par de copieuses calomnies pour cette raison et aucune autre. Le second cas d'ironie, qui confine au cynisme, n'est pas différent en d'autres points, car, là non plus, Charlie Morel, qui croit toujours à l'honnêteté, à l'altruisme et au désintéressement de la Patronne, ne peut saisir son caractère caustique, à travers cette sorte de complicité avec elle-même – et avec le lecteur – qui se dégage d'une profession de délicatesse, de tact, de gentillesse et de respect qu'elle vient tout juste secrètement (mais en prenant le risque de se faire prendre) de bafouer sans scrupule, à dessein et avec un patent plaisir.

Presque arrivé au terme involontaire de cette dernière charge de Mme Verdurin, le narrateur fait toutefois une remarque propre à nuancer, à complexifier quelque peu la froideur stratégique, machiavélique, à la fois alimentée, troublée et aidée par son appétit sadique. En effet, en réaction à la réponse de Morel (« Il vous a dit cela ! » (RTP : 1840)) après les dernières « révélations » de la Patronne sur le baron et la croix de la Légion d'honneur, le narrateur paraît vouloir montrer qu'il ne sait pas voir parfaitement clair, entre calculs malfaisants et émotions troublantes, dans ce qui a inspiré Mme Verdurin pour cet autre mensonge dont la destructivité est augmentée par une insulte de plus à Morel (son oncle est appelé « larbin » par Palamède, selon la Patronne). Ainsi il décrit Mme Verdurin qui répond à la réaction, très positive, pour elle, du violoniste, par ces mots :

Mme Verdurin fut inondée de la joie d'une vieille maîtresse qui, sur le point d'être lâchée par son jeune amant, réussit à rompre son mariage. Et peut-être n'avait-elle pas calculé son mensonge ni même menti sciemment. Une sorte de logique sentimentale, peut-être, plus élémentaire encore, une sorte de réflexe nerveux, qui la poussait, pour égayer sa vie et préserver son bonheur, à « brouiller les cartes » dans le petit clan, faisait-elle monter impulsivement à ses lèvres sans qu'elle eût le temps d'en contrôler la vérité, ces assertions diaboliquement utiles, sinon rigoureusement exactes. (RTP : 1840)

On pourrait se ranger à l'avis du narrateur qui pointe avec justesse le trouble jeté par la joie, celle du sadisme nourri et de la jalousie, de la possessivité apaisées par ces mots du violoniste qui sont des signes de plus de la réussite de son plan machiavélique. Cela, si Mme Verdurin avait donné les signes d'un quelconque trouble dans la marche malfaisante, agressive et qui blesse, de sa parole. Toutefois, il n'en est rien, et donc la Patronne développe sans aucun hiatus ce qu'elle vient pourtant, selon le narrateur, de jeter sans trop en avoir conscience à Morel pour l'humilier de plus belle.

Ajoutons qu'à travers sa remarque, le narrateur réactive, en comparant Mme Verdurin à « une vieille maîtresse » et Morel, son « jeune amant », la quasi-assimilation de l'amitié, l'estime, l'affection de la Patronne pour ses fidèles à une relation amoureuse marquée par le désir d'emprise, de fusion et par l'angoisse de la séparation. En effet, le narrateur ne parle-t-il pas d'amant qui va « lâcher » sa maîtresse, mais aussi de « logique sentimentale » et de « réflexe nerveux » ? Ajoutons également l'aspect de la cruauté, voire du sadisme par oisiveté (« égayer sa vie ») que nous pouvons retrouver chez tante Léonie, et dans de semblables manifestations agressives (à travers la persécution des personnes prises comme boucs émissaires), mais également, rappelons-le, dans *Jean Santeuil*, chez Ernestine et les filles de cuisine tourmentées jusqu'à leur « reddition » à travers leur démission.

Quant à ce qui entraîne les gestes visant à « préserver son bonheur », la réponse, la source de ce besoin d'agir peut aisément, chez Mme Verdurin comme chez d'autres personnages, tel qu'on l'a vu (Gilberte, Morel, Oriane, etc.) être plurielle, multiple : jalousie, égoïsme, image de soi à redorer en refermant, par des violences, les blessures narcissiques, goût marqué ou passager de la cruauté, calculs des intérêts monétaires, sociaux ou affectifs, etc. Évidemment, plusieurs de ces causes, de ces sources, apparaissent souvent dans une même situation, chez un même personnage, comme on le constate chez la Patronne. En somme, si on ne peut être assuré du conflit, du sentiment, de la frustration et/ou de la blessure à l'origine de la décharge agressive, on peut en revanche apprécier l'apparent contrôle du discours chez Mme Verdurin dans ces dernières déclarations, car elles se révèlent développées, renforcées dans leur toxicité sans aucun trouble de la Patronne férue de calomnies. Ainsi, ces inventions ont tout de même l'apparence du calcul, donc de la malveillance préméditée, et la suite nous incite à le croire :

« Il nous l'aurait dit à nous seuls que cela ne ferait rien, reprit la Patronne, nous savons qu'il faut prendre et laisser de ce qu'il dit, et puis il n'y a pas de sot métier, vous avez votre valeur, vous êtes ce que vous valez ; mais qu'il aille faire tordre avec cela Mme de Portefin (Mme Verdurin la citait exprès, parce qu'elle savait que Charlie aimait Mme de Portefin), c'est ce qui nous rend malheureux. Mon mari me disait en l'entendant : "J'aurais mieux aimé recevoir une gifle." Car il vous aime autant que moi, vous savez [...] Au fond c'est un sensible. – Mais je ne t'ai jamais dit que je l'aimais, murmura M. Verdurin faisant le bourru bienfaisant. C'est le Charlus qui l'aime. » (RTP : 1840-1841)

Dans le finale à ce quasi-récital, magistral, de Mme Verdurin, « prémédité », exécuté et en partie improvisé sous l'impulsion de l'inspiration et du plaisir sadiques, la Patronne insiste sur les

dernières « notes » pour qu'elles marquent Morel, avec les mots (« tordre » répété, révélation de l'oncle « larbin » de Morel pire qu'une gifle, donc encore plus dégradante que cette humiliation par excellence, nouvelle insinuation que Charlus et Morel ont une relation amoureuse) ainsi que les noms (Mme de Portefin) les mieux choisis. Telle Circé qui empoisonne, qui transforme, Mme Verdurin est la créatrice d'un mal dont le matériau est la violence verbale pour infliger des souffrances morales, qui deviennent à leur tour matière à travailler, filon à exploiter, pour que le plaisir sadique continue, et que le plan machiavélique réussisse.

La manipulation, le mensonge, l'humiliation, la calomnie et l'insistance, à travers la déclinaison de malveillances qui martèlent, le recours à des complices pour créer une sorte de guet-apens, et le travail d'interprétation (ton de voix adouci, fausse banalisation de certains mots, insistance sur d'autres) qui accompagne le discours fielleux de Mme Verdurin se révèlent autant de stratégies, d'armes ou d'outils d'agression, de destruction et de création sadiques dont l'étude permet de mieux voir et comprendre de quoi est fait ce type de violence pratiquée par la Patronne. Agressivité érogène, plaisir d'humilier, excitation à soumettre, le sadisme de Mme Verdurin se lie au thème de la jalousie amoureuse en s'articulant à l'emprise, au désir de possession, à la manipulation, au manque, au rejet et à la peur du vide. Fortement verbale et toujours morale, l'agressivité sadique de la Patronne a d'autres visages, emploie de nouvelles stratégies, et propose divers alliages, avec la participation active, conjointe de son mari. Elle s'illustre également par des violences dont l'une à l'instigation de ce dernier, tel qu'on le voit avec un sombre, un triste éclat et de manière exemplaire dans la relation du couple avec Saniette.

Abonné, puis sacrifié de l'arène Verdurin : Saniette

Tout au long du grand roman proustien, Mme Verdurin se pose et s'impose comme la meneuse à l'intérieur de son « petit clan », se disant notamment « le seul général à qui dût obéir sa légion » (RTP : 1417). La Patronne a la même attitude dans son couple avec Gustave Verdurin, dont le « rôle particulier » (RTP : 159) est de « mettre à exécution les désirs » (RTP : 159) de son épouse. On remarque toutefois que M. Verdurin brille parfois par une présence agressive qui est peu ou nullement déterminée par les désirs, les ordres, les complots de sa femme. C'est envers le personnage de Saniette que ces comportements d'agressions le plus souvent verbales, sont relevés.

Observons cette série agressive des époux Verdurin envers Saniette, identifié comme bouc émissaire du clan et maintenu au fil des années dans ce rôle. Cette suite se révèle marquée par le plaisir de blesser, de tourmenter, pour pimenter les soirées du « petit noyau » – dans la jouissance et sans scrupule phrase qu’il a parfois : « Tout pour les amis, vivent les camarades ! » (RTP : 157) – et, surtout, pour la pure satisfaction, sadique, de faire souffrir un être. Nous nous concentrerons sur le point de vue de l’agresseur, le couple Verdurin, pour, au chapitre suivant, étudier le masochisme de Saniette, créateur doux-amer de son identité mondaine.

Tel qu’on le verra dans la sous-partie : « Promotion facile et vocation fertile du bouc émissaire : Saniette », c’est la personnalité de ce dernier qui peut donner les signes, dans le « petit clan », que l’archiviste serait une proie aisée à qui aurait envie de se comporter durement avec lui, dans la mesure où sa timidité et son bon cœur inhiberaient toute réplique, la moindre contre-attaque. Toutefois, seul Forcheville, son cousin, sera tenté de saisir cette victime désignée pour une attaque qui paraît moins vengeresse qu’autopromotionnelle. Cette charge contre l’archiviste n’est toutefois pas dénuée d’un plaisir sadique, montant du flot des insultes assénées, mais semble avoir comme fonction première de faire valoir Forcheville lors de sa première visite dans le « petit clan », à travers une démonstration de force sans prise de risque, car propre à écraser sans réplique et avec un succès assuré une proie aussi aisée que Saniette. On doit toutefois compter au nombre des auteurs d’agressions ou d’abus sur l’archiviste quelques invités des Verdurin qui, au fil des soirées, comprennent qu’il n’est nullement risqué de voler les quelques bons mots de Saniette pour se les approprier. Ce contexte établi de la « petite Église » laisse seuls les époux Verdurin dans le rôle des agresseurs « réguliers » de l’archiviste, et qui causeront sa perte, dans cette veine de pensée proustienne qu’il est certaines violences morales dont on ne se remet pas.

Pour débiter l’étude de ce qui apparaît comme un *crescendo* dans les charges agressives, malveillantes et presque toujours sadiques des Verdurin à l’endroit de Saniette, donnons un exemple remontant à l’époque d’Odette et de Swann : « "Finissez votre entremets qu’on puisse enlever votre assiette", dit Mme Verdurin d’un ton aigre en s’adressant à Saniette, lequel absorbé dans des réflexions, avait cessé de manger. » (RTP : 212) Saniette est le seul des fidèles à recevoir de tels ordres, lancés de surcroît avec sécheresse, sans avoir commis une véritable « infraction » au code du « petit clan », comme « lâcher », faire « bande à part », ou sans qu’il soit l’objet d’une manœuvre de la Patronne pour préserver l’unité de son « petit groupe » (RTP : 157) en faisant la

démonstration de son autorité sur ce dernier. En effet, un musicien est l'objet d'une remarque cinglante de la Patronne : « "Est-ce que vous n'allez pas travailler de votre métier, vous !" cria-t-elle au petit pianiste, afin de faire montre, devant un nouveau de l'importance de Forcheville, à la fois de son esprit et de son pouvoir tyrannique sur les fidèles. » (RTP : 214-215) Ainsi trouve-t-on derrière cette agressivité la promotion de Mme Verdurin de son emprise sur les « siens », motivant, certes sans l'excuser, sa charge contre le musicien malmené. Mais de saillies totalement désintéressées, hormis par le plaisir de l'agression, de la blessure, assénées tout haut, devant le groupe, on n'en retrouve que du côté de Saniette, et au gré des envies de M. Verdurin.

Saniette, jouissive soupape

Si Saniette manque d'assurance lorsqu'il prend la parole et, plus généralement, affiche à tout moment sa timidité lors des soirées chez les Verdurin, il a tout de même trouvé le courage, à la suite de son « exécution » par Forcheville, de retourner dans le « petit clan », et de revenir encore³⁴³. Ceci, parce que ses souffrances lui confèrent une existence, une identité, préférée au rejet, à l'anonymat, à la mise au ban de la vie sociale. Ce faisant, Saniette répond malheureusement à un appétit des Verdurin, à certains moments, de sadiser leurs gens, qu'ils soient fidèles, infidèles ou « contrevenants ». Mais c'est également le caractère même de l'archiviste, sa « nature », qui paraît, sinon avoir fait naître, du moins, alimenter, au fil des années, des soirées, la soif de faire souffrir :

M. Verdurin fut heureux de constater que Saniette, malgré les rebuffades que celui-ci avait essuyées l'avant-veille, n'avait pas déserté le petit noyau. En effet Mme Verdurin et son mari avaient contracté dans l'oisiveté des instincts cruels à qui les grandes circonstances, trop rares, ne suffisaient plus. On avait bien pu brouiller Odette avec Swann, Brichot avec sa maîtresse. On recommencerait avec d'autres, c'était entendu. Mais l'occasion ne s'en présentait pas tous les jours. Tandis que grâce à sa sensibilité frémissante, à sa timidité craintive et vite affolée, Saniette leur offrait un souffre-douleur quotidien. Aussi, de peur qu'il lâchât, avait-on soin de l'inviter avec des paroles aimables et persuasives comme en ont au lycée les vétérans, au régiment les anciens pour un bleu qu'on veut amadouer afin

³⁴³ « Saniette qui jadis avait été chassé de chez les Verdurin par son cousin Forcheville, mais était revenu. » (RTP : 1413)

de pouvoir s'en saisir, à seules fins alors de le chatouiller et de lui faire des brimades quand il ne pourra plus s'échapper. (RTP : 1434-1435)

Saniette se présente comme une jouissive soupape pour les Patrons. En paraphrasant *La haine*, de Günther Anders, nous pourrions dire que Saniette constitue une personne si désarmée que le haïr est sans risque³⁴⁴. Par sa fragilité, par le caractère très volatile de sa confiance en soi et par sa posture de repli dans le silence comme dans la parole – à travers tout un système de fuites, comme on le verra –, l'archiviste est en effet à même d'être l'objet de toutes les velléités sadiques des Verdurin, qui peuvent avec lui se décharger dans un canal de faveur, assurés qu'ils sont de le faire souffrir par leurs « rebuffades », ou même leurs regards. Les « instincts » que le narrateur dit « cruels », à travers la dimension de contrôle (« peur qu'il lâchât », « s'en saisir », « ne pourra plus s'échapper »), mais surtout de plaisir (« ne suffisaient plus », « occasion »), expriment de croissants désirs de mettre tout en place (« paroles aimables », « amadouer ») pour disposer encore et encore de leur proie désignée, de leur « souffre-douleur », à travers un schéma machiavélique d'attraction-répulsion, propre à lui donner espoir, à chaque nouvelle offensive douceuse, de se croire épargné la prochaine fois :

Il pouvait, puisque Brichot parlait tout le temps, garder un silence qui lui éviterait d'être l'objet des brocards de M. et Mme Verdurin. Et devenu plus sensible encore dans sa joie d'être délivré, il avait été attendri d'entendre M. Verdurin, malgré la solennité d'un tel dîner, dire au maître d'hôtel de mettre une carafe d'eau près de M. Saniette qui ne buvait pas autre chose. (Les généraux qui font tuer le plus de soldats tiennent à ce qu'ils soient bien nourris.) Enfin Mme Verdurin avait une fois souri à Saniette. Décidément, c'était de bonnes gens. Il ne serait plus torturé. (RTP : 1456)

Sous l'effet des attentions qu'ils lui témoignent, Saniette se révèle « attendri » par les Patrons, plutôt comme on peut le dire d'un steak³⁴⁵ que d'une personne émue. Vulnérabilisé par ce bref espace de paix, où la fuite dans le silence, derrière les paroles d'un autre convive, lui procure un abri sous lequel goûter la reconnaissance pour la bonté concrète des Verdurin ses geôliers, l'archiviste est préparé par eux à une prochaine séance de torture. L'alliance des époux dans

³⁴⁴ Günther Anders, *La haine*, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 78 : « groupes en outre si désarmés que les haïr demeurait sans risque même pour les plus lâches ».

³⁴⁵ Dans la mesure où le but de certaines attentions des Verdurin est de « préparer » Saniette à recevoir les coups de leurs agressions verbales de plein fouet, rassuré par ces attentions, sa garde baissée, ou encore de « soigner » les blessures de l'archiviste, que le couple lui-même lui a faites, afin qu'il soit « en état », si l'on peut dire, pour le prochain « round », l'agression suivante, « conditionné » comme une bonne viande, mais aussi les prochaines soirées Verdurin (« Revenez demain ! ») (RTP : 1490))

« l'attendrissement » de Saniette mène à la réussite du plan machiavélique, dans la mesure où le sourire de la Patronne soutient le geste altruiste du Patron (la carafe d'eau), pour que l'archiviste, faisant la somme de ces gestes assurément intéressés, calculateurs, ne puisse qu'en arriver au constat de leur altruisme qui s'impose (« Décidément »). Ajoutons qu'une phrase semble préparer non plus Saniette, mais le lecteur, à l'issue que connaîtra l'archiviste : l'« exécution », à travers le parallélisme des généraux meurtriers qui traitent bien leurs soldats. On peut également penser que cette comparaison suggère une fois de plus le caractère polémique des êtres, capables du meilleur et du pire au sein d'une même situation, auprès d'une même personne, tel qu'on le voit à travers le *poemos* de tous les personnages proustiens de premier plan tels Morel, Charlus, Oriane, Basin, Gilberte, Albertine, Saint-Loup, Françoise et le héros-narrateur, dont celui de M. Verdurin, comme on le verra encore.

L'incident annoncé, l'« exécution » de Saniette par les Verdurin, surviendra un peu plus loin dans le roman, mais après quelques « préparations » de plus, dans une montée, chez les Patrons, du besoin de tourmenter, de faire souffrir, suivant, certes, un processus d'accoutumance ou d'habitation : il faut des stimuli de plus en plus forts pour atteindre le niveau d'excitation de la première expérience, ce qui est recherché dans la répétition de l'acte (consommation de drogues, pratique de sports extrêmes, agression morale, physique, délit, crime). On observe cette crue du désir, voire du besoin des Verdurin de tourmenter dès après l'« attendrissement » de l'archiviste : « Saniette, vous en souvient-il, du temps que le bon Porel avait été envoyé aux confins du monde, comme Proconsul en Odéonie ? Au nom de Saniette prononcé par Brichot, M. Verdurin lança à sa femme et à Cottard un regard ironique qui démonta le timide. » (RTP : 1457) La phase, la force « rejeter » de la dynamique Verdurin est à ce moment mise en marche. Ce simple regard ralliant Cottard au couple est un premier coup porté, visant à déstabiliser, affaiblir l'adversaire, mais sans plus, dans une patience du plaisir à venir et, certes, avec une confiance dans l'efficacité de la répétition des agressions, ponctuées d'intervalles de calme, justement pour que la proie se sente tirée d'affaires. Ainsi voit-on, un peu plus loin, dans cette deuxième attaque plutôt subtile de M. Verdurin, la marche pernicieuse du plan des époux pour, cette fois encore, faire de Saniette leur souffre-douleur :

Saniette, que l'interpellation de Brichot avait effrayé, commençait à respirer, comme quelqu'un qui a peur de l'orage et qui voit que l'éclair n'a été suivi d'aucun bruit de tonnerre, quand il entendit M. Verdurin le questionner tout en attachant sur lui un regard

qui ne lâchait pas le malheureux tant qu'il parlait, de façon à le décontenancer tout de suite et à ne pas lui permettre de reprendre ses esprits. RTP : 1458)

Ce n'est certes pas tant, comme le dit le narrateur, la question de Brichot invitant l'archiviste à prendre la parole à la table des Verdurin que le « regard ironique » de Monsieur qui provoque la fuite de Saniette dans le silence. Un second regard du Patron, cette fois direct – non dirigé vers sa femme et Cottard pour produire une agression détournée –, saisit Saniette comme à la gorge (« attachant », « ne lâchait pas »), manifestement afin d'avoir le contrôle sur lui, en s'assurant que l'archiviste sent l'emprise qui l'étreint ou l'étrangle. En effet, le maître de maison désire diffuser sa présence oppressante, intimidante, et dominatrice, pour parvenir à faire perdre pied à sa proie, précisément au moment, rappelons-le, où Saniette reprenait contenance, revenait à la surface (« commençait à respirer »). En nous inspirant de l'article « L'incitation au sadisme » de Steven Wainrib³⁴⁶, on peut voir derrière ce geste agressif de M. Verdurin une fabrication et une utilisation de la détresse de Saniette.

Ce deuxième coup donné à l'archiviste « attendri », puis moqué et intimidé, le rend, grâce aux « soins » des époux Verdurin, disposé à trébucher, à courber l'échine, et à se rendre ridicule. Cette « préparation » des époux machiavéliques se révèle si efficace chez Saniette – auprès d'une victime « désignée », facile, certes – que les mots n'ont pas besoin d'être bien tranchants, ou même présents. On peut d'ailleurs penser que les insultes et la grossièreté de Forcheville à l'égard de l'archiviste dans « Un amour de Swann » peuvent n'être présentes dans le texte que dans l'esprit, et non la lettre, car leur teneur est bien moins déterminante que le « bassin agressif » dans lequel elles baignent, du désir d'agression dont elles sont gorgées. Ainsi, Saniette n'a qu'à répondre à une question de M. Verdurin sur sa fréquentation des matinées de l'Odéon :

Tremblant comme une recrue devant un sergent tourmenteur, Saniette répondit, en donnant à sa phrase les plus petites dimensions qu'il pût afin qu'elle eût plus de chance d'échapper aux coups : « Une fois, à *La Chercheuse*. – Qu'est-ce qu'il dit ? » hurla M. Verdurin, d'un air à la fois écœuré et furieux, en fronçant les sourcils comme s'il n'avait pas assez de toute son attention pour comprendre quelque chose d'inintelligible. « D'abord on ne comprend pas ce que vous dites, qu'est-ce que vous avez dans la bouche ? » demanda M. Verdurin de plus en plus violent, et faisant allusion au défaut de prononciation de Saniette. (RTP : 1459)

³⁴⁶ Steven Wainrib, « L'incitation au sadisme », *Revue française de psychanalyse*, n° 2, vol. 66, 2002, p. 1181. « Fabriquer et utiliser la détresse » est l'un des sous-titres de l'article.

Le narrateur a une nouvelle fois recours à une comparaison avec le monde militaire pour expliciter la relation dominant-dominé des Verdurin et de Saniette, qui abusent doublement ce dernier, le trompant avec leur gentillesse orientée vers le profit du plaisir sadique, et l'agressant gratuitement. En effet, lorsque M. Verdurin dit « qu'est-ce qu'il dit ? », il est plus que probable que la très courte phrase de Saniette ait bien été comprise par lui, mais que, dans son désir de tourmenter l'archiviste, il ait été contraint, faute d'autres éléments à saisir dans ces cinq mots pour les retourner contre celui qui les a prononcés, de faire tout de suite comme si ces paroles étaient incompréhensibles.

Cela constitue une occasion d'agression pour M. Verdurin, qui n'avait rien d'autre à portée de main, rien de plus à fournir à son goût de faire souffrir. Ainsi M. Verdurin va-t-il dire « D'abord », bien qu'il ait déjà signifié qu'il n'avait pas compris ce qu'a dit Saniette. On peut penser que la première réplique du Patron est mensongère, fournie dans l'urgence pour conserver la domination, pour maintenir l'intimidation sur Saniette en ne relâchant pas sur lui la pression, alors que la seconde saisit une faille notoire de l'archiviste, son défaut de prononciation, pour attribuer à cette difficulté d'élocution en général l'obscurité de la courte phrase de l'archiviste. Nous relevons également le recours au groupe de M. Verdurin, qui en appelle à ses convives, les prend à témoin, en quelque sorte, afin de mieux étaler la faute de Saniette, sur toute la table, pourrait-on dire, pour une humiliation à plus vaste audience, non plus locale, mais générale. On remarque par ailleurs le renfort apporté par l'exagération, avec le froncement de sourcil, et l'air « à la fois écœuré et furieux » de M. Verdurin, dans l'agression contre Saniette, pour aggraver la « faute » de l'archiviste, et ainsi justifier qu'on le raille. Mais un autre renfort survient, celui de Mme Verdurin qui, à l'instar du duc de Guermantes – qui lance des perches à son épouse pour qu'elle forme ou répète un de ces « mots » –, s'emploie à mettre en valeur ou permettre la réalisation, l'éclosion, non d'un trait d'esprit, mais d'une raillerie, d'une hilarité, propre à nourrir, du plaisir dégagé, leur besoin de blesser :

« Pauvre Saniette, je ne veux pas que vous le rendiez malheureux », dit Mme Verdurin sur un ton de fausse pitié et pour ne laisser un doute à personne sur l'intention insolente de son mari. « J'étais à la Ch... – Che, che, che, tâchez de parler clairement, dit M. Verdurin, je ne vous entends même pas. » (RTP : 1459)

Ici, la subtilité des regards s'efface derrière des attaques manifestes, affirmées, revendiquées, certes parce qu'il est gratifiant aux Verdurin d'humilier Saniette, mais peut-être surtout parce que ce que le narrateur nomme les « instincts sadiques » des époux réclament des attaques et des blessures

plus conséquentes. C'est pourquoi les Verdurin, Monsieur dirigeant l'attelage machiavélique, exploitent ce qui s'avère une bien brève, banale et probablement tout à fait intelligible phrase de Saniette, en réponse à une question tout aussi anodine. Tentant de tirer le plus de « suc » de cette petite phrase pour la muer en poison à jeter sur Saniette, M. Verdurin coupe la parole à l'archiviste un instant après qu'il l'a prise, avant de l'enjoindre pourtant de parler, et en lui reprochant de ne pas l'entendre.

Le Patron piège ainsi Saniette dans le jeu cruel de la double contrainte (*double bind*³⁴⁷), afin de mieux disposer du pouvoir de lui faire des reproches, de le critiquer, de l'humilier, qu'il parle ou se taise. De cette manière, quoi que fasse Saniette, il est fautif³⁴⁸, inadéquat, exposé à tous les vents, prêtant le flan à une violence « naturelle », « méritée », inévitable. Ce perpétuel renouvellement des critiques, des reproches, des railleries, qui fait flèche de tout mot de Saniette, se révèle un procédé d'agression dont M. Verdurin exploite la riche transversalité :

« Voyons, ce n'est pas sa faute, dit Mme Verdurin. – Ce n'est pas le mienne non plus, on ne dîne pas en ville quand on ne peut plus articuler. – J'étais à *La Chercheuse d'esprit* de Favart. – Quoi ? c'est *La Chercheuse d'esprit* que vous appelez *La Chercheuse* ? Ah ! c'est magnifique, j'aurais pu chercher cent ans sans trouver », s'écria M. Verdurin qui pourtant aurait jugé du premier coup que quelqu'un n'était pas lettré, artiste, n'en était pas », s'il l'avait entendu dire le titre complet de certaines œuvres. (RTP : 1459)

Quatre stratégies d'amplification de « l'erreur » de Saniette en disant *La Chercheuse* plutôt que *La Chercheuse d'esprit* se conjuguent à sa pure invention. D'abord, les cris de M. Verdurin s'ajoutent à ses sourcils froncés de même qu'à son « air à la fois écœuré et furieux » (RTP : 1459) pour composer une attitude outrée, dépassée par la « faute » de l'archiviste en même temps que pour contribuer à la marquer comme telle. De même, l'adverbe interrogatif « Quoi ? » et l'interjection « Ah ! » envoient aux invités – et le puissant timbre de voix sert certainement le même objectif d'impliquer tous les convives dans l'humiliation de Saniette – les signes de la surprise et de l'étonnement de l'hôte, comme insulté de l'énormité de l'« erreur ». L'ironie patente du commentaire « c'est magnifique » poursuit cette tentative d'amplification, d'aggravation de « l'erreur » de Saniette, qui n'en devient une que pour les besoins sadiques de M. Verdurin. Ainsi, cette « faute », en plus d'être totalement fictive, pour être mieux caractérisée, reçoit du Patron les

³⁴⁷ Tel que le définit le *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, le *double bind* constitue des « exigences ou implications contradictoires et incompatibles imposées simultanément », *op. cit.*, p. 204.

³⁴⁸ Tel que l'exprime cette expression anglaise : *Damn if you do, damn if you don't*.

soins de la malhonnêteté. Celle-ci s'exprime dans une dernière stratégie amplificatrice qui souligne la « faute » en suggérant que ce qu'a dit Saniette est si éloigné de la formule consacrée, si étrange, absurde, que la réaction ne peut être que le rejet, un rejet forcené : « j'aurais pu chercher cent ans sans trouver ».

Ces stratégies montent en épingle un rien, une « faute » de Saniette tout en étayant son existence, car l'« erreur » a besoin d'elles pour ne pas paraître sinon absente, du moins sans intérêt, vu le détail qui la fait. Mais tout ce qui importe à M. Verdurin, c'est que, grâce à ces stratégies, il soit possible de légitimement renouveler les attaques à l'archiviste, pour son plaisir de jouir de tenir une personne sous sa possession agressive, mais aussi celui de son épouse. Ajoutons d'ailleurs que Mme Verdurin, en disant « ce n'est pas sa faute », utilise le même procédé, l'ironie, que dans sa première intervention « adjudante » de son époux à l'endroit de Saniette, en laissant entendre le contraire de ce qu'elle exprime, cette fois, afin de favoriser, chez M. Verdurin, une réplique qui porte. Celle-ci est d'ailleurs lancée immédiatement (« Ce n'est pas la mienne non plus, on ne dîne pas en ville quand on ne peut plus articuler »). Mais la charge contre l'archiviste ne s'arrête pas là, dans la mesure où son appétit sadique lui commande de tirer profit de tout. Ainsi, en réponse à Saniette réagissant à cette inversion malveillante et ponctuelle de la formule d'usage « *La Chercheuse* » avec sa forme pour « non-initiés » « *La Chercheuse d'esprit* », il obtient : « Mme Verdurin éclata : « Oh ! si, s'écria-t-elle en ricanant. Soyez convaincu que personne au monde n'aurait pu deviner qu'il s'agissait de *La Chercheuse d'esprit*. » (RTP : 1459) On retrouve donc les mêmes procédés d'exagération de la « faute » de Saniette dont a usé M. Verdurin qui, répétés, font boule de neige et amplifient encore artificiellement l'« erreur » initiale. Toutefois, le dénouement de ce débat dominé par les époux Verdurin est plutôt inattendu, car, après la réponse véhémement faite par sa femme à l'archiviste,

M. Verdurin reprit d'une voix douce et s'adressant à la fois à Saniette et à Bricot : « C'est une jolie pièce d'ailleurs *La Chercheuse d'esprit*. » Prononcée sur un ton sérieux cette simple phrase, où on ne pouvait trouver trace de méchanceté, fit à Saniette autant de bien et excita autant de gratitude qu'une amabilité. Il ne put proférer une seule parole et garda un silence heureux. (RTP : 1459)

Le changement radical d'attitude et de ton de M. Verdurin peut être attribué à la fin de la décharge agressive et jouissive contre Saniette parce que l'appétit sadique est repu ou, plus vraisemblablement, à une nouvelle stratégie d'« attendrissement », afin que Saniette se détende à

nouveau et soit ainsi totalement disposé, toute vigilance baissée, à ressentir encore pleinement la souffrance, par éprouvant contraste avec la douceur toute récente des Patrons.

On peut rapprocher cette situation à celle d'un prisonnier qui est soigné par l'un de ses tortionnaires seulement pour que les tortures puissent perdurer, et qui, sans soins, pourrait mourir, signant la fin de la domination, de la tyrannie et, bien sûr, des plaisirs de ses bourreaux³⁴⁹. Dans l'argument du numéro de la *Revue française de psychanalyse* consacré au sadisme, on se réfère à Winnicott qui « souligne, par la cruauté primitive, l'importance du rôle de la "survie de l'objet dans la possibilité de son utilisation"³⁵⁰ ». En d'autres mots, Saniette doit demeurer « en état » d'être sadisé pour que les Verdurin puissent continuer à jouir d'en « user » ainsi, mais sans trop d'usure. C'est également pourquoi Mme Verdurin lui dit : « ne manquez pas de venir demain » (RTP : 1490). Toutefois, la première hypothèse du sadisme repu des Verdurin ne peut être réellement écartée, car la séquence ne semble pas fournir d'éclairage pour ce faire. Cependant, le « précédent » en matière d'attendrissement, de même qu'une troisième « charge tendre » des époux Verdurin tendent à tracer les contours de la dynamique sadique « attirer-rejeter ». Avant d'étudier cette nouvelle attaque sur un Saniette encore apaisé depuis peu, rassuré par une nouvelle ruse des Verdurin pour le remettre en état de victime idéale, ajoutons que l'archiviste paraît autant paralysé dans sa parole par l'intimidation, la violence, que par l'absence d'hostilité, dans la mesure où sa joie devant la simple appréciation de *La Chercheuse d'esprit* suffit à le méduser. Précisons également que cette habitude que sont en train de prendre les Verdurin à blesser, puis à « soigner » Saniette peut – et semble – le conditionner à se contenter de bien peu pour que l'estime et l'affection à l'endroit des Patrons renaissent. Par exemple, tel qu'on le voit dans l'extrait précédent, l'archiviste se raccroche à des paroles neutres en les assimilant à une attention, à quelque chose de positif, suffisant à l'apaiser, à effacer ses blessures. Voyons donc, alors que Saniette est remis sur pied, la prochaine attaque, qui viendra cette fois de Mme Verdurin :

Qu'est-ce qui jouait cette *Chercheuse d'esprit*, mon petit Saniette ? » demanda M. Verdurin. Bien que sentant l'orage passé, l'ancien archiviste hésitait à répondre : « Mais

³⁴⁹ Dans le *Dictionnaire du corps*, sous l'entrée « Torture », David le Breton conçoit « [l]a torture comme pouvoir absolu » et « la forme la plus directe, la plus immédiate de la domination de l'homme sur l'homme (Vidal-Naquet, 1972, 13) » (p. 929). Le Breton évoque également le cas de « médecins [qui] prêtent leur concours aux tortures en "soignant" les blessures pour permettre une prolongation des interrogatoires, en conseillant sur les méthodes les plus efficaces pour produire la douleur, ou pour sauver les apparences au cas où des comptes seraient un jour demandés aux tortionnaires. » (*op. cit.*, p. 931)

³⁵⁰ *Revue française de psychanalyse*, n° 2, vol. 66, 2002, p. 1040.

aussi, dit Mme Verdurin, tu l'intimides, tu te moques de tout ce qu'il dit, et puis tu veux qu'il réponde. Voyons, dites qui jouait ça, on vous donnera de la galantine à emporter », dit Mme Verdurin, faisant une méchante allusion à la ruine où Saniette s'était précipité lui-même en voulant en tirer un ménage de ses amis. (RTP : 1460)

Cette séquence montre le machiavélisme des Verdurin porté à un redoutable raffinement : contrairement à ce qu'il s'est passé plus tôt, l'épouse prend le parti de Saniette contre son époux, même si elle paraissait liguée avec lui, à travers ses interventions, pour ridiculiser l'archiviste. Un retournement pour le moins déstabilisant pour Saniette, qui est alternativement l'objet de la gentillesse, puis de la méchanceté des Verdurin, à quelques instants d'intervalle. Cela s'apparente à une manière de brouiller les cartes, activité qu'affectionne Mme Verdurin, comme on le sait³⁵¹, afin de frapper sa proie par un effet de surprise maximal. D'ailleurs, les places s'échangent encore, et M. Verdurin, qui avait le « mauvais rôle » à cause de sa virulence contre Saniette quelques instants auparavant, est éclipsé, au chapitre de la malveillance, par celle-là même qui se portait à la défense de l'archiviste. En effet, Mme Verdurin adopte une attitude méprisante à l'égard de Saniette en lui promettant, comme on le ferait avec un enfant, « de la galantine à emporter » s'il répond à la question en apparences aimable de son époux, exception faite de l'expression « mon petit Saniette » qui paraît, dans le contexte, bien moins affectueuse que marquant la position d'infériorité de l'archiviste face au Patron. Cette nouvelle manœuvre douce et méchante des Verdurin répond à leur désir de maintenir Saniette dans un état d'infériorité, mais surtout, d'intranquillité, soufflé par le chaud et le froid. Cela permet aux Patrons de continuer à le tourmenter, jusqu'à cette « soirée des deux meurtres » où Saniette est rejeté, chassé, et sacrifié.

La soirée de l'« exécution » de Charlus par Mme Verdurin et à travers Morel apparaît meurtrière à plusieurs égards. Outre la mort par assassinat de la relation entre le baron et le violoniste par la Patronne, cette soirée Verdurin contient également la nouvelle du décès de la Princesse Sherbatoff qui indiffère les maîtres de maison. Mais la soirée mondaine sera la matrice d'un autre événement dramatique et définitif : Saniette jeté dehors par M. Verdurin, puis « tombé d'une attaque dans la cour de l'hôtel » (RTP : 1803). La relation complexe de Saniette avec les époux Verdurin, tout particulièrement avec Monsieur, joue un rôle important, voire déterminant dans ce drame qui, pourtant, comme toutes les agonies proustiennes³⁵², est subordonné aux

³⁵¹ « [D]ésir de brouiller, d'éloigner » (RTP : 1775).

³⁵² Sauf celle de la grand-mère du héros, mais qui échappe de peu, comme on l'a vu, à la visite déplacée et narcissique du duc de Guermantes.

mondanités, profané par la suprématie, la douce tyrannie des plaisirs. En somme, comme on l'a vu, les morts sont des peines – au sens d'effort pour faire les visites, décommander une soirée, parce que, de douleur, il y en a peu – inutiles, car les cadavres ne font pas de bons convives. En quoi ce geste extrême de M. Verdurin, qui jusqu'à présent n'avait jamais indiqué la sortie à Saniette invité chez lui, a-t-il causé directement ou indirectement son décès ? Dans trois passages étudiés, une même image est proposée pour représenter les moments critiques vécus par Saniette tourmenté par les Verdurin : l'orage, qui devient un motif illustrant de manière physique, matérielle, les souffrances morales de l'archiviste sadisé. Parmi les occurrences de cet imaginaire de l'orage, toujours lié à Saniette chez les Verdurin, nous relevons également cette comparaison : « comme quelqu'un qui a peur de l'orage et qui voit que l'éclair n'a été suivi d'aucun bruit de tonnerre » (RTP : 1458). Cette analogie attachée à Saniette n'est pas sans rappeler la description physique de la Berma, traitée cruellement par sa fille et son gendre, exploitée et humiliée, dont le visage malade (« rigidité minérale », regard comparé à « un serpent endormi au milieu des pierres » (RTP : 2363)) se couvre lui aussi de gris, couleur des pierres, du ciel d'orage, de la vie qui fuit. Cette transformation est relevée par le narrateur non au moment de la mort de la tragédienne, mais quelque peu avant, comme cela sera le cas pour Saniette. L'image du serpent endormi peut également suggérer une force ou une disposition disparue ou neutralisée, que l'on peut aussi rapprocher de Saniette, avec son souffle qui se raréfie.

À l'arrivée du héros et des fidèles du « petit noyau », le narrateur note, en parlant de Saniette : « Sa mine grisâtre semblait être éclairée par le reflet plombé d'un orage. Son essoufflement qui ne se produisait, cet été encore, que quand M. Verdurin "l'engueulait", était maintenant constant » (RTP : 1772-1773). On dit en effet Saniette « essoufflé par l'émotion » (RTP : 1459) lors d'une autre soirée chez les Verdurin où l'archiviste est malmené. La résurgence³⁵³ et, surtout, le déploiement de l'image de l'orage à ce moment clé de la vie de Saniette, marquée une nouvelle fois, et de manière irréversible (indélébile ?) par ses rapports de victime à bourreau avec M. Verdurin, nous incite à étudier cette analogie. Comme une épée de Damoclès, l'orage plane au-dessus de la tête de Saniette et laisse déjà sa marque sur son visage dévitalisé, assombri, comme à l'ombre. Notons que le narrateur propose une autre remarque suggérant une

³⁵³ L'« orage passé » (RTP : 1460).

sorte de somatisation, ou une physiognomonie à l'envers, en évoquant, chez Charlus, agresseur de la comtesse Molé par lettres interposées, « ce venin amer dans la bouche, dont l'envahissement semblait donner aux joues la jaunisse quand il était en colère. » (RTP : 1770) Ce gris, ce voile évoque une mise à l'écart, un effacement, l'ombre d'une disparition, dont les germes sont peut-être implantés depuis un moment déjà. L'archiviste est « appelé pour faire le mort » (RTP : 1476) au whist, par exemple. Mais, de la menace de l'orage à l'évocation de la mort, on progresse dans l'annonce voilée de la fin de Saniette, en en intensifiant les signes annonciateurs. Ils se précipitent comme s'ils suivaient une pente fatale. C'est d'abord la manière de s'exprimer de l'archiviste qui suggère une décadence certaine, dans une sorte d'emballement de son défaut mondain et multiple, le langage : « "Est-ce pas curieux que j'aie hésité ?" » "N'est-il pas curieux" lui eût semblé une faute et il devenait avec les formes anciennes du langage d'une exaspérante familiarité. » (RTP : 1772) Cette fâcheuse habitude vient s'ajouter au bégaiement de l'archiviste. Cela, comme si ce n'était plus la peine d'essayer d'en être, du « petit clan » Verdurin, comme si l'archiviste Saniette, déjà copieusement critiqué par les Patrons pour sa manière étrange, étrangère de s'exprimer, occupé du passé, attaché à lui, était déjà de l'histoire ancienne. Mais le détachement de Saniette du groupe est marqué d'une autre manière et par lui-même, alors qu'ayant vu le héros, Brichot et Charlus, il renonce à les rejoindre : « "Je vous envisageais pourtant depuis un moment, nous dit-il d'une voix essoufflée. [...] Vous êtes pourtant gens qu'on peut avouer pour ses amis." » (RTP : 1772) Saniette semble déjà hors de ce monde, socialement, et aussi physiquement, par son essoufflement « constant ». Ensuite, les signes continuent de s'accumuler, ils se pressent, encerclent Saniette, l'excluent encore mieux du clan, et de la vie. La forme désuète « surveiller aux vêtements » (RTP : 1774) qu'utilise Saniette, une fois entré chez les Patrons, fait bondir M. Verdurin qui lui lance :

Est-ce que vous devenez gâteaux ? on dit « Surveiller les vêtements. » S'il faut vous rapprendre le français comme aux gens qui ont eu une attaque ! – Surveiller à quelque chose est la vraie forme, murmura Saniette d'une voix entrecoupée ; l'abbé le Batteux... – Vous m'agacez, vous, cria M. Verdurin d'une voix terrible. Comme vous soufflez ! Est-ce que vous venez de monter six étages ? (RTP : 1774)

La fin de Saniette est préfigurée de la bouche même de celui qui va la précipiter et semble avoir mis la mort en marche pendant des mois, des années. Mort sociale, mort morale, à force d'agresser un Saniette qui ne sait se défendre, qui passe outre les attaques des Verdurin, par peur, mais, certes, à cause de son bon cœur. Cela, comme un gâteau, justement, qui passe tout à une

personne par excès d'affection, d'amour. Comme la cruauté morale de la fille et du gendre de la Berma, puis de Rachel, cause le décès de la tragédienne sans que personne ne l'ait voulu, comme Mme Molé ne se relève pas des attaques par lettres de Morel et Charlus, Saniette ne se relèvera pas du sadisme moral de M. Verdurin. Ce dernier, lui aussi sans le vouloir, va entraîner sa mort, cette fois littérale, physique, dans un sommet agressif :

« C'est bien rendu, hein ? demanda M. Verdurin à Saniette. – Je crains seulement, répondit celui-ci en bégayant, que la virtuosité même de Morel n'offusque un peu le sentiment général de l'œuvre. – Offusquer, qu'est-ce que vous voulez dire ? » hurla M. Verdurin tandis que des invités s'empressaient, prêts, comme des lions, à dévorer l'homme terrassé. « Oh ! je ne vise pas à lui seulement... – Mais il ne sait plus ce qu'il dit. Viser à quoi ? – Il faudrait... que... j'entende... encore une fois pour porter un jugement à la rigueur. – À la rigueur ! Il est fou ! dit M. Verdurin se prenant la tête dans ses mains. « On devrait l'emmenner. – Cela veut dire : avec exactitude, vous... dites bbbien... avec une exactitude rigoureuse. Je dis que je ne peux pas juger à la rigueur. – Et moi, je vous dis de vous en aller », cria M. Verdurin grisé par sa propre colère, en lui montrant la porte du doigt, l'œil flambant. « Je ne permets pas qu'on parle ainsi chez moi ! » (RTP : 1802-1803)

M. Verdurin se comporte comme un grand prédateur, en se saisissant de chaque mot qui diffère des codes du « petit clan » comme autant de prétextes pour attaquer, ridiculiser Saniette, son bouc émissaire (« il ne sait plus ce qu'il dit », « Il est fou ! On devrait l'emmenner » !) De surcroît, rien ne vient au secours de l'archiviste, surtout pas les autres convives, coupables, peut-on dire, de « non-assistance à personne en danger » ou « non-empêchement de crime », mais surtout, de l'effet de l'agressivité Verdurin, mimétique, qui force à goûter la souffrance de Saniette par entraînement, sur quoi nous reviendrons un peu plus loin. Saniette lui-même qui, pour une fois, s'est défendu, du moins expliqué en bégayant à peine, est remercié par M. Verdurin qui le chasse de chez lui. Tous ces signes de la dégénérescence et de la fin prochaine, voire imminente de Saniette qui précèdent les violences finales de M. Verdurin se conjuguent pour suggérer qu'il n'y a pas d'issue, pas d'espoir, et que ce destin est aussi tragique qu'inexorable. Saniette doit périr, même s'il répond à M. Verdurin, et surtout parce qu'il le fait, lui montrant par deux fois³⁵⁴ qu'il n'a pas raison de pointer férocement et jouissivement des erreurs qui n'en sont pas. Il agit, mais timidement, il est vrai, car on l'intimide encore, cette fois avec le ton et le timbre de voix (« cria », « voix terrible »). Le cercle est vicieux : Saniette, intimidé, ne peut que bégayer et s'essouffler davantage, craindre

³⁵⁴ Par exemple, quand Saniette emploie la manière correcte de dire « surveiller aux vêtements ».

d'affirmer sa manière différente de s'exprimer. Le schéma agressif ne peut que se reproduire, en alimentant les désirs sadiques des Verdurin en général et de l'époux en particulier.

Le plaisir d'agresser, de mettre en tort et une erreur même ou, surtout, imaginaire, recouvrent chez le Patron toute tentative de Saniette de montrer qu'il a raison, mais ce sont aussi les codes langagiers et de sociabilité du clan Verdurin qui font loi : « Je ne permets pas qu'on parle ainsi chez moi ! » Saniette est cerné par ses erreurs, ses « infractions ». Il est l'étranger, la part maudite³⁵⁵, à cause de son érudition, comme le suggère Brichot à Charlus, le premier parfois moqué par Mme Verdurin dans son dos. Quant à Palamède, son génie est surtout virtuel, virtualisé par son monde d'apparences et de snobisme. Il n'appartient donc nullement au monde de Saniette ni à celui de Brichot ou de Swann, créatures amphibies. Mais surtout, Saniette est celui qui, avant cette soirée, devait rester vivant pour que l'on puisse continuer à le gorger de souffrances et s'en rengorger. Il est celui qui, à ce moment, doit être chassé, socialement tué, pour le seul plaisir de M. Verdurin.

Saniette est depuis des années le bouc émissaire, mais, s'il doit être sacrifié, c'est possiblement que « l'enchaînement des circonstances » l'a mené à sa perte, comme on l'a vu dès que l'archiviste a fait un « cuir » dans le vestibule, voire avant. Vivifié par ses attaques appuyées contre l'archiviste, insistant notamment sur sa cible par la reprise du pronom et, donc, en l'occurrence, de la désignation stigmatisante (« Vous m'agacez, vous ! »), et relevant les marques qu'il sait lui avoir faites lui-même, par ses violences, depuis des mois, des années (« Comme vous soufflez ! Est-ce que vous venez de monter six étages ? »), dont il se moque et se réjouit à la fois, M. Verdurin passe un seuil de plaisir, et ainsi de sadisme, chassant littéralement l'archiviste de chez lui. Qu'il l'ait fait ou non de sang-froid (il est « grisé par la colère »), le Patron sait qu'être rejeté, « jeté » est ce que craint le plus Saniette. Mais ce qui importe ici, c'est que ce dernier ait été sacrifié simplement parce que c'était là l'envie de M. Verdurin, enivré, et désirant que le plaisir dure, s'étende, augmente. Incarnant décidément cet « autre extérieur³⁵⁶ », « non assimilable³⁵⁷ », Saniette, bien que jouissive soupape, ne pouvait que devenir la part maudite.

³⁵⁵ Tel que l'entend Georges Bataille dans son essai du même titre (Paris, Éditions de Minuit, 2014 [1949], p. 59.), en évoquant la victime, choisie par le groupe pour le sacrifice, devenant une « chose » qui « ne fait plus partie de l'ordre réel ».

³⁵⁶ La mécanique des sectes, *op., cit.*, p. 76.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

Les manifestations d'agressivité sadique des époux Verdurin sont marquées par le langage, matériau ou outil pour « travailler » Saniette de diverses manières, comme on l'a vu, miel et fiel, insistance, exagération, intimidation, emballement, acharnement. L'« algarade³⁵⁸ » de M. Verdurin, qui aura pour conséquence directe et immédiate Saniette terrassé par une attaque, met de l'avant l'agression du Patron face à l'archiviste. Au sens propre, selon le *Trésor de la langue française*, une algarade désigne une « [a]ttaque militaire brusque destinée à semer l'effroi³⁵⁹ ». Cette algarade porte fruit au-delà des espérances et des intentions : Saniette est foudroyé d'une attaque quelques instants plus tard, la gravité de l'agression, cumulée à l'historique agressif des Verdurin sur Saniette, l'ont médusé, paralysé à jamais. « Algarade » est également éloquent, car le narrateur fait une fois de plus référence à l'univers militaire pour illustrer la relation Verdurin-Saniette, certes parce qu'il est avant tout question d'un rapport de pouvoir, celui d'un couple dominant sur une cible, un dominé.

Le recours du narrateur aux pratiques militaires³⁶⁰ met également en lumière l'ambiguïté de certains rapports humains marqués par le pouvoir, le plaisir et la violence, où s'invitent parfois la bonté, l'altruisme, pour le bien de l'autre et/ou le sien propre. Ainsi a-t-on vu les Verdurin avoir des attentions pour Saniette extérieures à leurs manœuvres pour « préparer » leur bouc émissaire à mieux recevoir leurs attaques, à en être frappé de plein fouet, attendri ou se croyant tranquille. Mais le couple va bien plus loin que de donner une carafe d'eau à Saniette qui ne boit pas d'alcool : ils pensent à lui offrir une pension, car il est ruiné. Ni bons ni mauvais, bienveillants et malveillants, aimants et violents, les époux Verdurin se révèlent eux aussi habités par le *polemos* proustien, cette ambivalence comme essentielle dans ce qu'ils sont et ce qu'ils font, ce conflit permanent, qui est aussi leur état naturel, un peu comme l'œil de Jupiter, cette tempête éternelle. Les Patrons ne connaissent d'autres manière d'aimer, d'être au monde, socialement parlant, qu'à travers une dynamique de prodigalité, d'affection et d'agressivité : complots, calomnies, destructions et créations de couples, de liens, fidèles modelables, éjectables, employables, corvéables et redevables.

³⁵⁸ « Car cinq minutes ne s'étaient pas écoulées depuis l'algarade de M. Verdurin, qu'un valet de pied vint prévenir le Patron que M. Saniette était tombé d'une attaque dans la cour de l'hôtel. » (RTP : 1803)

³⁵⁹ *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, entrée « algarade ».

³⁶⁰ Le narrateur disant que l'on donne quand même à boire à des soldats qui vont se faire fusiller.

Dans son essai *Sanglantes origines*, René Girard remarque que le bouc émissaire est responsable de ce qui lui arrive³⁶¹. C'est sa faute, son destin en quelque sorte. Il en va de même pour Saniette, dont les « erreurs », parfois totalement fictives et jamais réellement caractérisées, lui « méritent » les agressions des Verdurin. Intrinsèquement *polemos*, les Verdurin sont capables du meilleur comme du pire, du bien pour faire du mal et du mal par affection, par passion. Ainsi le narrateur fait-il cette remarque, après avoir narré l'échange entre les époux Verdurin au sujet d'une pension à offrir à Saniette :

[I]l ne faut jamais en vouloir aux hommes, jamais les juger d'après tel souvenir d'une méchanceté, car nous ne savons pas ce qu'à d'autres moments leur âme a pu vouloir secrètement et réaliser de bon. Et ainsi, même au simple point de vue de la prévision, on se trompe. 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, et dont nous refusons la douceur à cause du mauvais procédé qu'il a eu. [S]i M. Verdurin avait des vertus, il n'en était pas moins taquin jusqu'à la plus féroce persécution et jaloux de domination dans le petit clan jusqu'à ne pas reculer devant les pires mensonges, devant la fomentation des haines les plus injustifiées, pour rompre entre les fidèles les liens qui n'avaient pas pour but exclusif le renforcement du petit groupe. 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 – où subsistait peut-être un peu de la famille amie de ma grand-tante – existait probablement chez lui avant que je la connusse par ce fait, comme l'Amérique ou le pôle Nord avant Colomb ou Peary. Néanmoins, au moment de ma découverte, la nature de M. Verdurin me présenta une face nouvelle insoupçonnée ; et je conclus à la difficulté de présenter une image fixe aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions. Car il ne change pas moins qu'elles, et si on veut cliquer ce qu'il a de relativement immuable, on le voit présenter successivement des aspects différents (impliquant qu'il ne sait pas garder l'immobilité, mais bouge) à l'objectif déconcerté. (RTP : 1849)

Par-delà le bien et l'homme : Charlus, un sadisme de langages

Chez le baron de Charlus, la voix joue un rôle non négligeable dans la prégnance des langages verbaux caractérisant ses attitudes ou attaques agressives. L'aristocrate a le verbe haut,

³⁶¹ « La victime sera présentée comme coupable car, du point de vue du mythe, elle *est* coupable. La violence du groupe sera admise et justifiée. On la décrira comme un acte de légitime défense face à un monstre redoutable, comme le juste châtiment d'un scélérat. Or on trouve dans un nombre incroyable de mythes tout un ensemble de thèmes qui, en dépit des variations extrêmement diverses qu'ils peuvent présenter, se révèlent toujours compatibles avec le modèle que j'ai à l'esprit au sujet du bouc émissaire » (p. 20).

c'est même l'une des choses qui définissent son langage parlé, tel que le remarque le narrateur dans *Le Temps retrouvé* :

Il avait pris l'habitude de crier très fort en parlant, par nervosité, par recherche d'issues pour des impressions dont il fallait – n'ayant jamais cultivé aucun art – qu'il se débarrassât, comme un aviateur de ses bombes, fût-ce en plein champ, là où ses paroles n'atteignaient personne, et surtout dans le monde où elles tombaient au hasard et où il était écouté par snobisme, de confiance et, tant il tyrannisait les auditeurs, on peut dire de force et même par crainte. (RTP : 2210)

En fait, cette habitude prend ses racines dans une voix déjà particulièrement sonore et singulière, qui fait pleinement partie de la personnalité sociale du baron :

en y réfléchissant, on se disait que M. de Charlus parlait de soi avec emphase, sur un ton qui n'était nullement celui du débit ordinaire. Il semblait qu'on eût dû à toute minute lui dire : « : Mais pourquoi criez-vous si fort ? pourquoi êtes-vous si insolent ? Seulement tout le monde semblait avoir admis tacitement que c'était bien ainsi. Et on entraînait dans la ronde qui lui faisait fête pendant qu'il périrait. Mais certainement à de certains moments un étranger eût cru entendre crier un dément. » (RTP : 1040-1041)

Une personne qui a l'habitude de s'exprimer par des cris peut donner l'impression de vouloir dominer les autres ou les intimider par sa voix puissante, ou encore de tenter d'imposer son point de vue. Dans le cas de Charlus, on ne saurait affirmer si sa propension à parler très fort est attribuable en plus grande partie à sa nervosité ou à son idéal de virilité. Il nous est cependant donné de remarquer que ce verbe haut traduit une volonté de puissance ou plus généralement de présence, d'existence, le baron désirant affirmer ses opinions, ses remarques en imposant ses paroles, en les faisant porter, résonner physiquement ou symboliquement. Dans son essai *Le mal propre*, Michel Serres énumère diverses manifestations ou pollutions sonores, matérielles, qui visent toutes, chez leur émetteur, à imposer sa présence pour s'approprier un espace, un bien, ou l'attention d'une personne :

Comme un chien pisse et aboie, comme un rossignol chante, un cerf brame, un éléphant barrit... un chasseur sonne du cor, un vil dragueur siffle une femme... un fabricant répand ses produits et crie dans le plus de volume possible la publicité de leur excellence prétendue. Chacun s'expanse dans l'espace. Ils pissent dans la piscine.³⁶²

³⁶² Michel Serres, *Le mal propre*, Paris, Le Pommier, 2011 [2008], p. 59.

Derrière tout cela, « la même manifestation de soi³⁶³ ». Cette dimension du moi social de Charlus n'a en elle-même rien de sadique, mais elle peut assurément contribuer à construire une attaque verbale visant à « entamer » l'autre, à le faire souffrir, tel qu'on le perçoit lorsque le baron hurle ses frustrations et sa déception face au héros qu'il souhaiterait fréquenter secrètement, peu avant que ce dernier piétine l'un de ses chapeaux. La célèbre scène de colère de Charlus montre d'ailleurs exemplairement le rôle que peut prendre la voix, donc la forme, sur le fond, dans une attaque verbale.

La voix de Charlus, principal et vibrant canal de sa colère, est perçue par le narrateur comme un instrument de musique suivant une partition exprimant le dépit, l'humiliation et la frustration du baron de se sentir ignoré et rejeté par le héros. Ainsi, le baron adopte « un ton de rage suraigu » (RTP : 1171) lorsqu'il commence à égrener ses reproches au jeune homme. Quelques instants plus tard, « il fit monter sa voix jusqu'aux plus extrêmes registres » (RTP : 1172), puis il « attaqu[a] avec douceur la note la plus aiguë et la plus insolente » (RTP : 1172), avant qu'il ne soit question de « gamme descendante » (RTP : 1172) pour qualifier cet adoucissement de la voix du baron. Le narrateur évoque également, un peu plus loin, des « caresses vocales » (RTP : 1172) pour illustrer le ton narquois de M. de Charlus, et note « un petit sifflement d'impertinence » (RTP : 1172) dans la voix du baron lorsqu'il a prononcé le mot « bourgeoise » (RTP : 1172). La partition revient au premier plan quand la voix de Palamède s'élève à nouveau, le Guermantes étant piqué que le héros regrette de l'avoir offensé : « sa voix devenait tour à tour aiguë et grave comme une tempête assourdissante et déchaînée. (La force avec laquelle il parlait d'habitude, et qui faisait se retourner les inconnus dehors, était centuplée, comme l'est un *forte*, si, au lieu d'être joué au piano, il l'est à l'orchestre, et de plus se change en un *fortissimo*. M. de Charlus hurlait. » (RTP : 1173). Enfin, notons qu'après que le héros ait piétiné « le chapeau haut de forme neuf du baron » (RTP : 1174), puis ait ouvert la porte pour sortir de la pièce, le narrateur émet l'hypothèse, à la vue des deux valets de pied tout près, « que toute la scène que m'avait faite M. de Charlus étant préparée et jouée, il leur avait lui-même demandé d'écouter, par amour du spectacle joint peut-être à un *nunc erudimini* dont chacun ferait son profit. » (RTP : 1174) En somme, la voix du baron joue un rôle prédominant dans cette « partition » de colère où son agressivité est « jouée », laquelle n'est pas encore achevée : M. de Charlus a « une voix claquante » (RTP : 1175) lorsqu'il refuse de dire qui

³⁶³ *Idem.*

lui a confié que le héros l'avait calomnié et adopte « un ton terrible » (RTP : 1175) quand le jeune homme dément à nouveau ces allégations. Mais c'est surtout la comparaison filée de la voix comme instrument de musique jouant une partition qui continue de poser la voix du baron tel le premier outil, voire l'arme d'une colère composée, scénarisée, et donnée en représentation : « Alors d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, comme dans ces symphonies qu'on joue sans interruption entre les divers morceaux, et où un gracieux *scherzo* aimable, idyllique, succède aux coups de foudre du premier morceau » (RTP : 1175). Par ailleurs, notons que c'est M. de Charlus lui-même qui, après avoir attiré l'attention du héros sur la musique de Beethoven qui joue chez lui bien à propos, « La joie après l'orage » (RTP : 1176), parle de « musiques invisibles » (RTP : 1176), voulant dire qu'il ne sait pas où est jouée cette musique dans sa demeure. On peut toutefois attribuer un sens plus large à ces « musiques invisibles » (RTP : 1176) si on considère que l'« orage » qui vient d'éclater entre le baron et le héros peut être nommé ainsi, avec ses éclats de voix, ses mouvements distincts et ses changements de ton. De surcroît, c'est le baron qui évoque une fois de plus la musique en marchant dehors avec le héros : « Je ne veux pas vous quitter sur ces mots. Pas de dissonance ; avant le silence éternel, accord de dominante ! » (RTP : 1177)

Finalement, on remarque que la voix du baron peut s'inspirer des codes de la musique pour décharger son agressivité et que le narrateur perçoit lui aussi la manière dont la musique peut parfois servir la violence de Charlus. Le langage de la musique apparaît comme un motif qui se lie à sa voix, à son verbe pour exprimer son agressivité de manière singulière et marquante. Mais il faut ajouter à cet « art » de l'agression certains signes du spectacle, plus précisément du théâtre, car si les attaques du baron suivent une partition agressive, l'ensemble, où sont exprimés le dépit, la frustration et la démonstration de force, constitue une représentation, une monstration. Ainsi peut-on entendre, lorsque Charlus dit « mon rôle est terminé, monsieur » (RTP : 1179) que le baron n'évoque pas seulement la fin, avant son commencement, de sa fonction de mentor envers le héros, mais aussi celle de la mise en mots, en musique et en actes de sa violence verbale. La forme théâtrale que prend la décharge agressive verbale de Charlus devient encore plus crédible lorsque le héros découvre, en sortant soudainement de la pièce où le Guermantes décharge toujours sa colère (« les vociférations de M. de Charlus [...] continuaient (RTP : 1174)), que ses deux valets de pied écoutent la « scène » derrière la porte. Cela fait également écho à la voix de l'aristocrate comme outil ou arme pour montrer sa puissance, la promouvoir.

Si l'on s'intéresse maintenant plus à la « lettre » qu'à la voix, le langage parlé de Charlus étudié sous l'angle de l'agressivité sadique présente deux orientations, deux propensions : « un attrait pour les expressions du monde apache » (RTP : 1575), que le texte proustien dévoile très peu, mais surtout, un goût pour le lexique ordurier, plus spécifiquement scatophile. Ces particularités langagières paraissent répondre à un désir du baron de définir l'autre ou ce qui s'y rapporte pour le « dessiner » à sa manière, dans son contrôle et son plaisir, quitte à tout reconstruire, à dévisager l'autre et à offrir de lui un portrait de mensonges, celui qui plaît, qui fait rire. L'objectif est d'exercer une emprise sur l'autre et d'éprouver un sentiment de puissance face à celui qui se trouve humilié, soumis par les mots. La cible de ces agressions verbales n'est pas forcément présente, c'est alors indirectement qu'elle se trouve diminuée, dominée par l'agressivité sadique du baron. Une violence qui se compare à la visée autopromotionnelle d'une Oriane/Ariane, mais la dépasse par sa richesse, notamment de malveillance.

Lors d'une soirée chez la princesse de Guermantes où Mme de Saint-Euverte est présente, « but des quolibets du baron » (RTP : 1285), ce dernier en fera une nouvelle fois la cible de ses attaques verbales :

[L]a baie était si étroite que Mme de Saint-Euverte quand elle voulut, derrière nous, continuer de quêter ses invités du lendemain, se trouva prise et ne put facilement se dégager, moment précieux dont M. de Charlus, désireux de faire briller sa verve insolente aux yeux de [Mme de Surgis], se garda bien de ne pas profiter. Une niaise question que je lui posai sans malice lui fournit l'occasion d'un triomphal couplet dont la pauvre Saint-Euverte, quasi immobilisée derrière nous, ne pouvait guère perdre un mot. « Croyez-vous que cet impertinent jeune homme, dit-il en me désignant à Mme de Surgis, vient de me demander, sans le moindre souci qu'on doit avoir de cacher ces sortes de besoins, si j'allais chez Mme de Saint-Euverte, c'est-à-dire, je pense, si j'avais la colique. Je tâcherais en tous cas de m'en soulager dans un endroit plus confortable que chez une personne qui, si j'ai bonne mémoire, célébrait son centenaire quand je commençai à aller dans le monde, c'est-à-dire pas chez elle. Et pourtant qui plus qu'elle serait intéressante à entendre ? Que de souvenirs historiques, vus et vécus du temps du Premier Empire et de la Restauration, que d'histoires intimes aussi qui n'avaient certainement rien de "saint", mais devaient être très "vertes", si l'on en croit la cuisse restée légère de la vénérable gambadeuse ! » (RTP : 1285)

Le flot verbal du Guermantes, charriant un fiel corrosif, associe la fréquentation de Mme de Saint-Euverte à des coliques, mais assimile également sa demeure à des lieux d'aisance. Ces malveillants rapprochements ridiculisent assurément, mais, surtout, souillent Mme de Saint-Euverte en accolant à l'image de cette mondaine les réalités les plus prosaïques, les plus basses. La pollution à vocation

d'appropriation évoquée plus tôt semble également en jeu ici, mais à un degré un peu plus sophistiqué que d'uriner dans une piscine, pour reprendre l'exemple de Michel Serres dans *Le mal propre*. C'est en effet non un territoire physique souillé par un fluide biologique, mais un nom, donc une identité, une personne.

Le baron veille également à déclasser le salon de Mme de Saint-Euverte en le posant hors du monde. On peut penser qu'il illustre l'indignité de ce salon par les allégations de « cuisse restée légère », donc de mœurs qui le sont tout autant. L'« argument » est renforcé par une manière éprouvée d'insulter et de souiller l'autre : tirer parti de son nom pour former une insulte. Charlus renforce en quelque sorte son accusation de mœurs légères en s'appropriant le nom de la marquise qui, déconstruit (« saint » et « vertes »), fournit deux référents pour imager un « vice » d'ordre sexuel chez Mme de Saint-Euverte, à tout le moins une « vertu » défaillante. Mais c'est bien le lexique scatophile qui s'impose dans le soliloque sadique de Charlus considéré dans son ensemble :

« Ce qui m'empêcherait de l'interroger sur ces réponses passionnantes, c'est la sensibilité de mon appareil olfactif. La proximité de la dame suffit. Je me dis tout d'un coup : "Oh ! mon Dieu, on a crevé ma fosse d'aisance", c'est simplement la marquise qui dans quelque but d'invitation vient d'ouvrir la bouche. Et vous comprenez que si j'avais le malheur d'aller chez elle, la fosse d'aisance se multiplierait en un formidable tonneau de vidange. Elle porte pourtant un nom mystique qui me fait toujours penser avec jubilation quoiqu'elle ait passé depuis longtemps la date de son jubilé, à ce stupide vers dit "déliquescent" : *Ah ! verte, combien verte était mon âme ce jour-là...* Mais il me faut une plus propre verdure. On me dit que l'infatigable marcheuse donne des "garden-parties", moi j'appellerais ça des "invites à se promener dans les égouts" » (RTP : 1285).

Toute une métaphore filée se construit ainsi en puisant aux champs lexicaux du déchet et des déjections. Cette accumulation d'insultes crée l'insistance d'une image de Mme de Saint-Euverte sale (parce que « polluée » par des mots), mais aussi vicieuse, car souillée, avec le même instrument diffamatoire. Le nom Saint-Euverte est une nouvelle fois détourné par le baron pour mettre de l'avant la « verdure », donc la concupiscence, de celle qui le porte. Ainsi la marquise se voit-elle affublée d'un côté libidineux, voire pervers³⁶⁴, à travers ses « invites » alléguées et son salon

³⁶⁴ Par la définition même d'invite en tant que « geste ou signe d'appel », selon le *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*, entrée « invite », ou à travers la signification d'engager quelqu'un à quelque chose, selon le *Littre* en ligne : « Terme du whist et du boston. Carte que l'on joue pour faire connaître son jeu au partenaire, et qui a pour but de l'engager, s'il fait la levée, à jouer dans la même couleur. [...] *Fig.* Action d'engager à concourir. L'aspect pervers des invites alléguées de Mme de Saint-Euverte réside dans le fait de pousser quelqu'un à faire quelque chose qu'il ne veut peut-être pas faire, mais aussi à l'assimilation de l'environnement de la mondaine à des égouts.

assimilé à des égouts. De cette manière, non seulement cette dame et sa demeure sont répugnantes, mais l'aristocrate conduit des gens dans le vice à sa suite, elle les détourne, par ses invites, de la vertu. Mais c'est également tout le « vert » accolé à la marquise que le baron continue d'exploiter, de déployer, comme on étend du fumier. Ainsi les « garden-parties » de Mme de Saint-Euverte sont une « verdure », mais surtout « une plus propre verdure », c'est-à-dire moins sale que le « vert » de son âme. Et quand on sait que cette « verdure » est assimilée à des égouts, on mesure la verdeur de « l'infatigable marcheuse », synonyme et jouissive variation de « vénérable gambadeuse ». Enfin, Charlus demande à Mme de Surgis : « Est-ce que vous allez vous crotter là ? » Comme quoi fréquenter la verte Mme de Saint-Euverte, c'est se souiller, se déclasser, se déshonorer.

C'est une véritable situation de domination qu'installe Charlus pendant son couplet sadique, un réel rapport de force qui soumet Mme de Saint-Euverte tout près de son « bourreau ». En effet, par-delà la démonstration de puissance, humiliante, du baron, c'est bien la soumission de la victime des attaques verbales qui se révèle :

Pour ma part j'étais indigné de l'abominable petit discours que venait de tenir M. de Charlus. J'aurais voulu combler de biens la donneuse de garden-parties. Malheureusement dans le monde, comme dans le monde politique, les victimes sont si lâches qu'on ne peut en vouloir bien longtemps aux bourreaux. Mme de Saint-Euverte qui avait réussi à se dégager de la baie dont nous barrions l'entrée, frôla involontairement le baron en passant, et, par un réflexe de snobisme qui annihilait chez elle toute colère, peut-être même dans l'espoir d'une entrée en matière d'un genre dont ce ne devait pas être le premier essai : « Oh ! pardon, monsieur de Charlus, j'espère que je ne vous ai pas fait mal », s'écria-t-elle comme si elle s'agenouillait devant son maître. Celui-ci ne daigna répondre autrement que par un large rire ironique et concéda seulement un « bonsoir », qui, comme s'il s'apercevait seulement de la présence de la marquise une fois qu'elle l'avait salué la première, était une insulte de plus. (RTP : 1286)

Le goût de Charlus pour le lexique scatophile s'affiche également lors d'une « leçon d'histoire » (RTP : 1574) à Morel :

Le terrain où Morel devenait si crédule et était si docile à son maître, c'était le terrain mondain. Le violoniste qui avant de connaître M. de Charlus, n'avait aucune notion du monde, avait pris à la lettre l'esquisse hautaine et sommaire que lui en avait tracée le baron : « Il y a un certain nombre de familles prépondérantes, lui avait dit M. de Charlus, avant tout les Guermantes, qui comptent quatorze alliances avec la Maison de France [...] Quant à tous les petits messieurs qui s'appellent marquis de Cambremerde ou de Fatefairefiche, il n'y a aucune différence entre eux et le dernier pioupiou de votre régiment.

Que vous alliez faire pipi chez la comtesse Caca, ou caca chez la baronne Pipi, c'est la même chose, vous aurez compromis votre réputation et pris un torchon breneux comme papier hygiénique. Ce qui est malpropre. »(RTP : 1574)

Le motif des déjections est repris par le baron de Charlus dans une situation analogue à celle du couplet d'insultes à Mme de Saint-Euverte. Le Guermantes use à nouveau du détournement de noms, cette fois ceux de divers aristocrates, afin de les définir selon sa vision, mais plus encore son désir, empreint d'une agressivité qui veut dominer, diminuer et surtout s'approprier en souillant, en humiliant. Personne, nom, réputation, l'objet des agressions verbales devient matière à vider, puis à remplir de son désir, de ses insultes, à polluer. Il est, et c'est là le plaisir, mais surtout le droit que prend une personne lors de conduites sadiques, « infiniment malléable³⁶⁵ ».

Concrètement, le baron pervertit ces noms de baronnes, de comtesses pour les assimiler clairement à des excréments (« Cambremerde ») ou pose « Caca » ou « Pipi » comme le nom générique des nobles qui n'en valent pas la peine, comparant leur rang à celui de simple soldat (« dernier pioupiou »). Mais c'est aussi l'acte même de fréquenter ces aristocrates qui est métaphorisé, comme c'est le cas avec Mme de Saint-Euverte, par celui de faire ses besoins (« que vous alliez faire pipi [...] ou caca »). De surcroît, le baron surenchérit dans le souillage verbal de ces nobles en laissant entendre que ces derniers sont malpropres au possible – donc infréquentables –, car faire ses besoins, autrement dit les visiter, revient à se salir. Le référent « torchon breneux », dont l'adjectif breneux est défini par le *Littré* comme « taché de bran, de matière fécale³⁶⁶ », ajoute encore à la « fresque » repoussante de Charlus pour illustrer, dans une image assurément frappante, le dégoût que doivent inspirer ces familles méprisables à ses yeux.

Les déchets, les déjections se révèlent des motifs qui, comme les codes de la musique et du spectacle, contribuent à exprimer de manière forte et « choisie » des agressions verbales marquées par une volonté de dominer leurs objets. Dans un registre et un lexique régressifs, le Guermantes use et abuse de métaphores scatophiles : « Voir Sarah Bernhardt dans l'*Aiglon*, qu'est-ce que c'est ? du caca. Mounet-Sully dans *Œdipe* ? caca. » (RTP : 1560) La relative sophistication d'une attaque verbale, telle celle dirigée contre la « verte » Mme de Saint-Euverte, descend ici d'un cran, mais la pollution/diffamation par mots comme la pratique Charlus, par son insistance sur le lexique

³⁶⁵ Janine Chasseguet-Smirgel, « Les archanges d'Attila », *Revue française de psychanalyse*, op. cit., p. 1061.

³⁶⁶ *Littré* informatisé, op. cit., entrée « breneux ».

de l'ordure, de la déjection, se révèle analogue à une forme d'agression plus primitive et encore plus régressive, par exemple une attaque mettant en jeu ces déjections elles-mêmes, ce que l'on observe chez des singes se sentant menacés, mais parfois aussi chez l'humain.

Lettres : un sadisme différé et performatif

Le baron de Charlus se sert parfois des lettres comme média pour un sadisme verbal différé pouvant être qualifié de performatif. Les mots du baron sont couchés sur le papier pour produire leurs effets à distance, donc hors de la vue du Guermantes qui ne peut alors se délecter des souffrances dégagées par ses mots agressifs prenant valeur d'actes sadiques. Mais la présence, en pensées, de la personne à qui on écrit suffit à matérialiser la relation que l'on entretient avec elle. La lettre devient alors un espace d'analité et de créativité, « clos et maîtrisé³⁶⁷ », où peuvent se déployer les agressions les plus finement et froidement élaborées. Pour Charlus, « écrire est un théâtre d'ombres et de marionnettes, une scène baroque riche en faux-semblants³⁶⁸ ».

« On peut toujours écrire³⁶⁹ »

L'écriture de certaines lettres du baron constitue pour lui un moyen de construire, sinon une relation, du moins, une situation sadique entre ce dernier, qui les écrit – ou encore celui qui le fait pour lui, comme Morel – et les personnes à qui se destinent ses missives. L'objectif de Palamède de Charlus est toujours d'infliger une souffrance qui a vocation de venger un tort le plus souvent fictif, fruit d'un malentendu ou de son imagination qui s'emballe sur un mode paranoïaque. Ainsi le baron peut-il écrire une lettre de menace vindicative à Mme de Villeparisis, une lettre de manipulation à Aimé, qui ne le connaît pas, pour lui faire miroiter tous les bénéfices qu'il aurait pu

³⁶⁷ Jean-Marc Quaranta, *Lettres au duc de Valentinois*, Paris, Gallimard, 2016, p. 46 : « l'espace clos et maîtrisé de la lettre, de la chambre, du salon du Ritz ».

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 42. Cette phrase qui décrit l'épistolarité de Marcel Proust peut également qualifier celle du baron de Charlus.

³⁶⁹ (RTP : 1173).

retirer à le fréquenter, ou encore, demander à Morel d'écrire des textes pour faire souffrir Mme Molé qui, rappelons-le, ne s'en remettra pas.

La lettre de Charlus à Aimé fait écho à la capacité qu'ont les jaloux-amoureux de la *Recherche* à imaginer le pire et une foule de possibles qui angoissent, à faire s'emballer leur imagination, à tomber dans la paranoïa. Des extraits de cette lettre que nous partage le narrateur se dégagent des buts agressifs bien précis : apitoyer, frustrer le destinataire et, finalement, le manipuler en différé. La distance se révèle abolie ou presque pour Charlus et pour ses destinataires qui peuvent goûter toute l'agressivité du baron, comme s'il était devant eux. Aimé, « imbécile sensé » (RTP : 1501), sent toutefois une distance bien plus intellectuelle que matérielle, ne comprenant que très peu la missive du Guermantes. Ainsi, le baron exerce un sadisme d'aspect performatif à travers l'écriture de reproches, de menaces ou l'habile usage de prétéritons. Toutefois, ces récriminations et cette vindicte s'avèrent souvent, comme on le verra, de soudaines et arbitraires décharges de haine, potentiellement solubles dans la « folie unilatérale » (RTP : 1501) du baron. En effet, écrire, pour Charlus, c'est parfois faire souffrir de diverses manières (faire peur, faire honte, apitoyer, blesser). On peut également penser que, pour le Guermantes, « dire c'est faire³⁷⁰ », parfois plus efficacement par écrit qu'en personne.

Certains passages de la lettre du noble à Aimé sont particulièrement évocateurs de cette relation de domination (par la démonstration de puissance, mais aussi le « jeu » de l'attraction-répulsion), de frustration et de souffrance que le Guermantes tisse avec le domestique. Le premier extrait auquel nous donne accès le narrateur nous permet de voir que le baron souhaite montrer qu'il est recherché en société : « "bien des gens cherchant inutilement à être reçus et salués par moi" » (RTP : 1501). Mais avant ces mots, en elle-même et à elle seule, la « lettre fermée par un cachet aux armes de Guermantes » (RTP : 1501) peut déjà se voir comme le signe d'une démonstration de puissance, car une lettre fermée (vu la teneur du propos), mais plus discrète, aurait largement suffi au maître d'hôtel. En fait, pratiquement chaque phrase de cette lettre constitue une flèche ayant une cible bien précise : la première est décochée pour montrer la position sociale, exhiber la force, le pouvoir ; la seconde est lancée pour apitoyer et humilier le destinataire :

³⁷⁰ En nous inspirant de l'ouvrage *Quand dire, c'est faire*, de John Langshaw Austin (Paris, Éditions du Seuil, 1991), publié pour la première fois en 1962 sous le titre *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*.

« je n'ai pu réussir [...] à obtenir que vous écoutiez les quelques explications que vous ne demandiez pas mais que je croyais de ma dignité et de la vôtre de vous offrir. » (RTP : 1501)

Aimé est donc accusé d'avoir manqué de respect envers le baron, en l'ignorant et, ce faisant, d'avoir humilié le Guermantes. La lettre se poursuit avec une nouvelle phrase, trait d'agression verbale de plus, qui vise cette fois à vexer le maître d'hôtel : « Je ne vous cacherai pas que la première fois que je vous ai vu à Balbec votre figure m'a été franchement antipathique. » (RTP : 1501) Puis, on désire apitoyer le domestique de plus belle, en invoquant la « ressemblance – remarquée le second jour seulement – » (RTP : 1501) d'Aimé avec un ami défunt, et en faisant valoir que le maître d'hôtel, parce qu'il a ignoré le baron, a empêché ce dernier de se « donner l'illusion qu'il n'était pas mort » (RTP : 1501). Juste après, les attaques reprennent, sous la forme de nouvelles humiliations :

Quelle que soit la nature des suppositions plus ou moins sottes que vous avez probablement faites et plus à la portée d'un serviteur (qui ne mérite même pas ce nom puisqu'il n'a pas voulu servir) que la compréhension d'un sentiment si élevé, vous avez probablement cru vous donner de l'importance, ignorant qui j'étais et ce que j'étais, en me faisant répondre, quand je vous faisais demander un livre, que vous étiez couché ; or c'est une erreur de croire qu'un mauvais procédé ajoute jamais à la grâce, dont vous êtes d'ailleurs entièrement dépourvu. (RTP : 1501)

Ces lignes d'agression ont clairement vocation à diminuer Aimé, à sans cesse le ramener à sa position sociale infiniment inférieure à celle du baron, mais plus précisément à celle d'un domestique, d'un subordonné, obligé qui, de surcroît, selon le Guermantes, n'a pas su honorer ses fonctions, en a été indigne. Notons par ailleurs que le « mauvais procédé » que le baron croit (ou plutôt fait mine de croire) stratégiquement employé par Aimé se révèle le sien, visible et agissant dans ses remarques sur l'absence de grâce d'Aimé et son air antipathique au premier abord, mais aussi, sa supposée sottise. Cette accusation suivie d'une remarque dépréciative constitue l'un des moyens agressifs de l'amoureux proustien pour tenter de se faire aimer. Il s'agit d'essayer d'attirer l'autre précisément en le repoussant, de sorte que l'être aimé se sente piqué et désire inverser la tendance – feinte – vers le désintérêt, le désamour.

Les récriminations écrites continuent, de sorte que s'aggravent les « fautes » d'Aimé en prenant le chemin de la profanation et de la trahison :

Votre ressemblance avec mon pauvre ami s'accentua tellement, faisant disparaître jusqu'à la forme insupportable de votre menton proéminent, que je compris que c'était le défunt qui à ce moment vous prêtait de son expression si bonne afin de vous permettre de me ressaisir, et de vous empêcher de manquer la chance unique qui s'offrait à vous. En effet, quoique je ne veuille pas, puisque tout cela n'a plus d'objet et que je n'aurai plus l'occasion de vous rencontrer en cette vie, mêler à tout cela de brutales questions d'intérêts, j'aurais été trop heureux d'obéir à la prière du mort (car je crois à la communion des saints et à leur velléité d'intervention dans le destin des vivants), d'agir avec vous comme avec lui, qui avait sa voiture, ses domestiques, et à qui il était bien naturel que je consacrasse la plus grande partie de mes revenus puisque je l'aimais comme un fils. Vous en avez décidé autrement. (RTP : 1502)

Ces mots envoyés à Aimé déploient et assoient en effet les torts de ce dernier en développant sur la faute faite à l'ami mort. Entre ces lignes qui insistent sur l'indifférence d'Aimé face à Charlus, c'est bien l'ami – avec sa figure « si bonne » de surcroît – qui est profané, c'est sa mémoire qui est souillée. De plus, comble de la profanation, c'est selon le baron « la prière du mort » qu'Aimé n'a pas su exaucer. Notons également que par l'emploi de « communion des saints », Charlus attribue à Aimé de très grandes qualités morales. Ce compliment s'inscrit dans la dynamique sadique « attirer-rejeter » qui traverse la lettre de Palamède à Aimé, agissante dans les attaques du baron que nous avons relevées et qui font un contrepoint contrasté à la trame générale de la lettre, celle du désir frustré de fréquenter le maître d'hôtel. Mais n'est-ce pas plutôt Charlus le profanateur, en instrumentalisant son ami mort pour culpabiliser le destinataire de sa lettre ? Il importe peu de savoir si le baron trouve réellement une ressemblance entre le disparu et le maître d'hôtel, mais il est utile de relever l'usage dévoyé, stratégique, sadique qui en est fait.

Le baron juge toutefois utile d'accabler Aimé d'une manière de plus, sonnante et trébuchante, en faisant valoir, l'air de ne pas y toucher, l'incroyable occasion manquée par le maître d'hôtel d'être couvert de cadeaux. Par la prétérition (« quoique je ne veuille pas [...] mêler à tout cela de brutales questions d'intérêts ») – car c'est bien la brutalité du constat et l'âpreté de la perte matérielle que le baron veut « brandir » devant Aimé –, Charlus esquisse tout ce à quoi s'est refusé le maître d'hôtel en l'ignorant. Cette perte peut d'autant plus être ressentie durement par Aimé avec les remarques du baron sur l'échéance dépassée de ces généreux dons (voiture, domestiques et « pourboires élevés » (RTP : 1502)), et surtout, l'impossibilité de cette offre à être renouvelée (« je n'aurai plus l'occasion de vous rencontrer en cette vie » (RTP : 1502)). Le caractère définitif et immuable de ces propos du baron rappelle ceux lancés au héros avant que ce dernier ne piétine son

chapeau³⁷¹, mais, plus généralement, le « bluffeur » voile irrévocable de certaines paroles du héros lorsqu'il veut faire croire à Albertine qu'il souhaite rompre, ne l'aime pas d'amour, et désire la quitter à jamais, pour que le fracas de ses mots saisisse la jeune femme et l'incite fortement, sur le champ, à des effusions, des déclarations, et à la reddition, la soumission. En effet, on peut penser qu'il s'agit là d'une autre stratégie de l'amoureux proustien, branche de la dynamique « attirer-rejeter », visant à susciter une réaction d'amère déception, de frustration, de tristesse, aussi, et donc de désir chez l'autre, en lui suggérant que non seulement il a manqué une occasion, une « chance unique » (ou a fauté), mais qu'il ne peut aucunement racheter ce manquement moral, sauf s'il y met l'énergie, si, par exemple, il promet, jure ou le supplie. Ajoutons que ces propos de Charlus visent à ce qu'Aimé puisse tenir le compte douloureux, mordant, connaître le chiffre, presque, de tout ce qu'il a manqué sans le savoir, et bien involontairement, en ne se liant pas avec le Guermantes. Notons que ce dernier évoque l'amour filial (« que j'aimais comme un fils ») pour faire valoir la qualité, la force de ses sentiments pour son défunt ami. Aimer comme un parent, comme un père qui se révèle une mère, l'amour maternel apparaissant bien telle la forme d'amour suprême, peut-être même la seule qui vaille dans l'œuvre de Proust.

Dans cette lettre de Charlus qui accuse, tourmente, rabaisse et répare, par la violence verbale et les compliments bien calibrés, les frustrations d'amour-propre de celui qui l'écrit, la profanation s'aggrave du chef d'accusation de la trahison : « À ma demande que vous me rapportiez un livre, vous avez fait répondre que vous aviez à sortir. Et ce matin quand je vous ai fait demander de venir à ma voiture, vous m'avez, si je peux parler ainsi sans sacrilège, renié pour la troisième fois. » (RTP : 1502) Cet étagement d'accusations, par accumulation, produit en effet une aggravation des « fautes » d'Aimé, qui se trouvent de surcroît assimilées à l'« exemplaire » trahison de Judas, la pire qui soit. La lettre progresse, le discours avance, se développe, en un subtil mais implacable « J'accuse » qui, du début à la fin, alterne les attaques verbales, varie les projectiles pour apitoyer, complimenter pour dénigrer juste après, et faire désirer, pour ensuite étouffer dans l'œuf la moindre seconde chance. Ainsi, après ce parallèle patent avec celui qui a trahi Jésus, le baron parle d'Aimé comme de « quelqu'un avec qui j'avais cru un moment tout partager » (RTP : 1502).

³⁷¹ « Nous ne nous verrons plus. »

Refuser, interdire à l'autre, le priver de quelque chose sont au nombre des plaisirs sadiques banals, bénins, leur degré zéro. Le baron use toutefois d'une nouvelle prétériorité pour refaire naître l'espoir d'une réparation des torts par un Aimé repentant, bien qu'il n'ait en réalité aucun manquement à se reprocher³⁷² : « Tout au plus pourriez-vous m'éviter de faire auprès de vous, dans votre restaurant, une quatrième tentative inutile et jusqu'à laquelle ma patience n'ira pas. (Et ici M. de Charlus donnait son adresse, l'indication des heures où on le trouverait, etc.) Adieu, Monsieur. » (RTP : 1502) Exprimer de manière littérale qu'Aimé gagnerait à ne pas tenter de se racheter par un nouveau rendez-vous avec le baron tout en suggérant clairement, par les informations données par ce dernier sur son emploi du temps, qu'il peut tout à fait aller à sa rencontre, permet encore une fois au Guermantes de faire sentir à Aimé qu'il n'est plus désiré et que cela ne changera pas (« Adieu, Monsieur »), tout en lui faisant espérer une opportunité de rattraper l'occasion perdue, mais pas à jamais. Quant à elle, la dynamique d'attraction-répulsion agit toujours, elle continue, comme une roue hydraulique où Aimé plonge puis émerge, avec la lettre qui se déroule. Ainsi le baron ajoute : « ressemblant tant à l'ami que j'ai perdu, vous ne pouvez être entièrement stupide » (RTP : 1502).

Cette nouvelle attaque est représentative de l'extrait de la lettre de Charlus que nous propose le narrateur, dans la mesure où le baron complimente pour mieux dénigrer, nie l'espoir pour mieux le faire naître de manière détournée, dans une posture ambivalente d'amour-haine, du chaud et du froid constamment mise de l'avant, car elle constitue une stratégie « gagnant-gagnant ». En effet, il est certes profitable au baron de manipuler ainsi Aimé en le comparant aussi bien aux saints qu'à Judas, en insistant sur le manque d'intérêt de sa personne (son absence de grâce, sa sottise, sa stupidité) tout en suggérant sa grande valeur (l'impression qu'il est très semblable à Charlus et la grande ressemblance, qui dépasse le physique, avec le défunt ami). Un profit évident peut être retiré de ces manœuvres d'attraction-répulsion, car il s'agit bien de susciter le désir chez Aimé, celui d'un indifférent, du moins, selon le baron. Ce désir n'est pas un, il est pluriel, et implique par le fait même des intérêts divers : désir de redresser l'image d'un sot, d'un incompetent auprès d'un prince, d'une personne de pouvoir, donc, au moins symboliquement, d'un être de valeur ; désir, en

³⁷² N'ayant pas eu l'occasion de le croiser.

n'« ignorant » plus Charlus, de récolter les très importants profits matériels découlant de sa fréquentation ; mais aussi, réparer l'image du traître, nier celle du profanateur.

À ces stratégies sadiques de Palamède s'ajoute un autre moyen pour causer du tort à l'autre : le frustrer/l'accabler en lui suggérant qu'il l'a bien mérité, qu'il ne peut s'en prendre qu'à lui-même. Le Guermantes joue en effet cette carte de la culpabilisation à plus d'une occasion dans sa lettre à Aimé, en écrivant : « Vous en avez décidé autrement », mais aussi, en suggérant qu'il s'en mordra les doigts : « je suis persuadé qu'un jour si vous repensez à cet incident, ce ne sera pas sans éprouver quelque regret et quelque remords » (RTP : 1502). Notons, avec l'emploi de remords, l'aspect mordant, justement, mais surtout la douleur, à travers la culpabilité, que le baron prédit à Aimé. Dans cette lettre, il est bien question chez Charlus d'infliger la souffrance à Aimé pour tenter de réparer, mais assurément venger la sienne propre, celle d'avoir été ignoré, donc rejeté. Mais le baron va encore plus loin pour faire souffrir Aimé, car il tient par ailleurs à lui dire que lui ne souffre plus du tout. Cela est suggéré lorsque Charlus dit que les générosités dont il voulait couvrir Aimé n'ont plus d'objet, qu'ils ne se reverront plus, mais encore plus concrètement lorsqu'il écrit : « Pour ma part, croyez que bien sincèrement je n'en garde aucune amertume. J'aurais mieux aimé que nous nous quittions sur un moins mauvais souvenir que cette troisième démarche inutile. Elle sera vite oubliée. » (RTP : 1502) La lettre du baron s'achève, mais elle ne manque pas de décocher des flèches de plus, qui insistent sur l'impossibilité d'Aimé de se racheter (« démarche inutile » ou, plus loin, « séparation définitive » (RTP : 1502)), mais peuvent aussi inciter à l'action. Encore ici, on retrouve l'aspect « gagnant-gagnant » de la démarche stratégique sadique de Charlus. Ce dernier exprime ainsi clairement que le maître d'hôtel est maintenant seul dans sa souffrance, car celles qu'il a causées n'ont pas affecté longtemps leur cible. L'épistolier le fait sans détour, voire brutalement (« Elle sera vite oubliée. ») pour afficher, clamer que tout cela appartient déjà pratiquement au passé.

L'évocation du narrateur d'une autre lettre de Charlus met également en lumière l'extraordinaire emballement de la peur, de l'inquiétude, mais aussi de l'agressivité chez certains personnages proustiens, tout particulièrement lorsqu'ils sont amoureux. La lettre de Charlus à Mme de Villeparisis n'appartient pas au monde proustien de la jalousie-amour-haine, mais elle permet peut-être de saisir encore mieux l'arbitraire et l'explosivité des « haines » (RTP : 1250) de Charlus :

Mme de Villeparisis n'était d'ailleurs qu'à demi contente d'avoir la visite de M. de Charlus. Celui-ci, tout en trouvant de grands défauts à sa tante, l'aimait beaucoup. Mais, par moments, sous le coup de la colère, de griefs imaginaires, il lui adressait, sans résister à ses impulsions, des lettres de la dernière violence dans lesquelles il faisait état de petites choses qu'il semblait jusque-là n'avoir pas remarquées. (RTP : 951)

Le caractère irréfléchi, incontrôlable, violent (explosif) et soudain de ces missives d'attaques contribue à mettre au jour une autre facette de l'agressivité de Charlus dirigée vers autrui, liée, comme elle l'est chez Morel, à un débordement de nerfs, plus précisément à l'hystérie, à la folie, tel que le remarque plus d'une fois le narrateur. Par-delà la question de la source hypothétique de ces décharges agressives, celle de leur but apparaît plus simple : blesser l'autre, « l'entamer », lui infliger une souffrance, méritée ou pas. Par exemple, sur le seul soupçon « que dans une chose de famille sa tante avait voulu le jouer et "monter contre lui tout un complot" » (RTP : 951), Charlus « lui avait écrit une lettre qui débordait de fureur et d'insolence. "Je ne me contenterai pas de me venger, ajoutait-il en post-scriptum, je vous rendrai ridicule [...] je vous déshonorerai." Au lieu de cela il était allé le lendemain demander pardon à sa tante Villeparisis, ayant regret d'une lettre où il y avait des phrases vraiment affreuses. » (RTP : 952)

C'est de ce même « venin amer dans la bouche » (RTP : 1770) du baron qu'est issue la « presse verbale » (RTP : 1770) à laquelle s'adonnent ce dernier et Morel, en prenant cette fois pour cible la comtesse Molé, à travers des textes qui font un usage détourné de ses propres lettres :

M. de Charlus négligeait de dire que depuis quelques temps il faisait faire à Morel, comme ces grands seigneurs du XVII^e siècle qui dédaignaient de signer et même d'écrire leurs libelles, des petits entrefilets basement calomnieux et dirigés contre la comtesse Molé. Semblant déjà insolents à ceux qui les lisaient, combien étaient-ils plus cruels pour la jeune femme, qui retrouvait, si adroitement glissés que personne qu'elle n'y voyait goutte, des passages de lettres d'elle, textuellement cités mais pris dans un sens où ils pouvaient l'affoler comme la plus cruelle vengeance. La jeune femme en mourut. (RTP : 1770)

On peut penser que détourner des réalités (noms, extraits de lettres, etc.) constitue un moyen, pour le baron de Charlus, d'élaborer des attaques verbales d'une efficacité accrue. En effet, lier le vrai au faux (détournement de noms ou de sens des écrits) peut non seulement faire advenir le comique, à travers une complicité avec les auditeurs (« saint » et « vertes » issus de Saint-Euverte, par exemple), mais aussi créer un effet d'analogie, de ressemblance (« Cambremerdre », par exemple) qui unit de manière comme naturelle et immédiate le comparant au comparé. Se servir d'extraits des lettres de la comtesse Molé afin de leur faire signifier tout à fait autre chose une fois placés

dans un contexte calomniateur crée un autre type de « connivence », une relation avec la victime seule, blessée avec ses propres mots. Une sorte de culpabilisation de Mme de Molé peut être décelée de ce procédé qui renvoie au *topos* de celui qui périt avec sa propre arme rendue aux mains de l'ennemi, qui la lui plonge en plein cœur, au propre ou au figuré. Ainsi, les mots assurément innocents de la comtesse Molé s'avèrent travestis, mais surtout, pervers, car transformés en armes verbales et mis au service d'intentions sadiques. Le baron de Charlus met d'ailleurs Morel à son service dans cette entreprise d'agressions en série par textes interposés.

Ces courriers de Charlus, sorte de lettres de cachet par leur performativité et leur « force de frappe », constituent un canal de faveur pour des agressions sadiques, même à distance. Le plaisir dans la certitude de faire souffrir son destinataire est inscrit dans le texte de ces lettres, entre les lignes et derrière les prétérations, les accusations, les boniments, les rejets, les retournements et détournements des mots de l'autre. Ainsi, nul besoin de la présence physique de l'objet des attaques de Charlus pour que les délices sadiques soient goûtées. L'espace de la lettre, territoire de liberté, de pouvoir, de maîtrise, de création dans et par l'agressivité, peut même fournir un moyen plus puissant encore qu'un face-à-face pour atteindre l'autre, car ce dernier n'a pas droit à la parole. Muselé pendant l'écriture de la lettre, parce qu'absent, il est une cible que le baron peut mettre en joue sans contraintes et jusqu'à plus soif, sans même le moindre « vent de face » des paroles, des protestations de l'autre. Le Guermantes fait donc porter sa voix non par ses puissantes vibrations, mais par la construction d'un discours redoutable à travers une dynamique d'attraction-répulsion et les divers procédés de manipulation (fausse accusation, culpabilisation, compliments calculés) et d'agression (rejet, dénigrement, détournement, calomnie) relevés. Le terrain épistolaire est pour le baron de Charlus un lieu agressif et jouissif qui n'a de coût que le remords d'être allé trop loin, ou de s'être trompé de cible.

Gestes : démonstration de force, volonté de contrôle et de puissance

Le troisième et dernier type de sadisme langagier de Charlus s'exprime par certains gestes discrets et banals instrumentalisés dans le but d'infliger la douleur et recueillir le plaisir. Il est vrai que le Guermantes qu'est Charlus a une manière particulière de serrer la main ou d'offrir son regard à quelqu'un qu'on lui présente :

Au moment où un Guermantes, n'eût-il que vingt ans, mais marchant déjà sur les traces de ses aînés, entendait votre nom prononcé par le présentateur, il laissait tomber sur vous, comme s'il n'était nullement décidé à vous dire bonjour, un regard généralement bleu, toujours de la froideur d'un acier qu'il semblait prêt à vous plonger dans les plus profonds replis du cœur. C'est du reste ce que les Guermantes croyaient faire en effet, se jugeant tous des psychologues de premier ordre. Ils pensaient de plus accroître par cette inspection l'amabilité du salut qui allait suivre et qui ne vous serait délivré qu'à bon escient. (RTP : 1087-1088)

On relève une volonté de puissance, d'impressionner l'autre, voire de l'intimider dans ce bref échange cordial, mais aussi le désir de faire sentir à son interlocuteur le privilège de cette poignée de main Guermantes, son prix. Le regard a beaucoup d'importance dans ce geste : c'est lui qui, de son bras lointain, « dit » à l'autre la puissance d'être qui il est et son pouvoir de lire en lui, de ne pas être dupe : « Je suis un Guermantes et je sais qui vous êtes, ou le saurai dans un instant. » La poignée de main suggère donc toujours réticence et distance, car le Guermantes saisit ce moment pour savoir qui est son vis-à-vis. La chaleur, l'accueil, l'approbation viendront, s'ils viennent, après l'« examen ». Ainsi, l'échange est avant tout une prise de pouvoir, un rapport de force clair et cinglant. Le Guermantes est gagnant, il l'est d'avance et plusieurs fois, par son nom, son rang, mais également par l'agressivité plus stratégique et « historique » que sadique déployée pour cerner son « adversaire », lui montrer sa puissance, et le surprendre, donc le déstabiliser par la même occasion :

Tout ceci se passait à une distance de vous qui, petite s'il se fût agi d'une passe d'armes, semblait énorme pour une poignée de main et glaçait dans le deuxième cas comme elle eût fait dans le premier, de sorte que quand le Guermantes, après une rapide tournée accomplie dans les dernières cachettes de votre âme et de votre honorabilité, vous avait jugé digne de vous rencontrer désormais avec lui, sa main, dirigée vers vous au bout d'un bras tendu dans toute sa longueur, avait l'air de vous présenter un fleuret pour un combat singulier, et cette main était en somme placée si loin du Guermantes à ce moment-là que, quand il inclinait alors la tête, il était difficile de distinguer si c'était vous ou sa propre main qu'il saluait. Certains Guermantes, n'ayant pas le sentiment de la mesure, ou incapables de ne pas se répéter sans cesse, exagéraient en recommençant cette cérémonie chaque fois qu'ils vous rencontraient. Étant donné qu'ils n'avaient plus à procéder à l'enquête psychologique préalable pour laquelle le « génie de la famille » leur avait délégué ses pouvoirs et dont ils devaient se rappeler les résultats, l'insistance du regard perforateur précédant la poignée de main ne pouvait s'expliquer que par l'automatisme qu'avait acquis leur regard ou par quelque don de fascination qu'ils pensaient posséder. (RTP : 1088)

Ce regard expressif et cette raideur dans le rite appartiennent toutefois plus à Basin qu'à son frère Charlus, et constitue pour nous une manière d'entrer dans les relations de pouvoir qu'instaure le

baron par certains gestes. D'autres mouvements ou postures sont en effet plus éloquents pour voir et comprendre les conduites sadiques par gestes du Guermantes. Plus qu'une prise de pouvoir, ces gestes sont empreints de plaisir, de satisfaction, d'excitation, mais aussi de l'ombre de l'involontaire. Excessifs, au-dessus des hommes, mêmes très âgés et malades, comme nous les décrivions dans notre premier chapitre, Basin et Charlus font certainement partie de ces Guermantes qui n'ont « pas le sentiment de la mesure », certes parce qu'ils n'ont guère à répondre de quelque loi, sauf peut-être celle du temps. Mais ils ploient lentement et le font telle une falaise, un temple, un dieu antique, un héros tragique. En nous penchant sur les comportements sadiques de Charlus, l'idée qu'il se place, se sache ou soit simplement, involontairement, par-delà le bien et l'homme, s'impose aussi dans ses gestes les plus bienveillants, et signe une fois de plus l'essentielle ambivalence des personnages proustiens.

L'ambivalence du comportement de Charlus se fait notamment sentir dans la force excessive qu'il met parfois lorsqu'il touche le héros. Volonté de puissance et démonstration de force ? Expression d'un idéal de virilité ? Plaisir simple et clandestin à discrètement marquer l'autre en lui infligeant un peu de douleur ? Ou encore, absence de sens de la mesure et force hors normes, hors du monde, comme chez les dieux des mythologies ? Il semble que tous ces possibles soient valables chez l'un des personnages les plus riches et complexes de la *Recherche*. Dans *Le Temps retrouvé*, le héros-narrateur remarque que le baron « lui tapa sur l'épaule (profitant du geste pour s'y appuyer jusqu'à me faire aussi mal qu'autrefois, quand je faisais mon service militaire, le recul contre l'omoplate du "76" » (RTP : 2217). Cette agression légère semble tout à fait gratuite, Charlus étant en train de dire au héros : « nous nous sommes abîmés dans le dilettantisme » (RTP : 2217), comparant toutefois ce dernier et lui-même avec « le superbe gaillard qu'est le soldat boche » (RTP : 2217). On peut penser que ce geste agressif du baron vise à faire sentir au héros la distance qui le sépare de la force du « soldat boche ». Le narrateur évoque juste après l'« amicale bonté » du baron et ne commente nullement l'agression légère du Guermantes, préférant, un peu plus loin, dire encore du bien de Palamède : « il avait transformé son hôtel en hôpital militaire, cédant du reste, je le crois, aux besoins bien moins de son imagination que de son bon cœur. » (RTP : 2218) Mais l'ambiguïté s'invite à nouveau, dans une autre agression :

Pourtant, un instant encore, en me disant adieu il me serra la main à me la broyer, ce qui est une particularité allemande chez les gens qui sentent comme le baron, et en continuant quelques instants à me la malaxer, eût dit Cottard, comme si M. de Charlus avait voulu

rendre à mes articulations une souplesse qu'elles n'avaient point perdue. Chez certains aveugles le toucher supplée dans une certaine mesure à la vue. Je ne sais trop de quel sens il prenait la place ici. Il croyait peut-être seulement me serrer la main, comme il crut sans doute ne faire que voir un Sénégalais qui passait dans l'ombre et ne daigna pas s'apercevoir qu'il était admiré. Mais dans ces deux cas le baron se trompait, il péchait par excès de contact et de regards. (RTP : 2218)

Le caractère nébuleux des conduites agressives de Charlus s'assombrit d'ambiguïtés de plus, sexuelles, culturelles, et s'enrichit d'une motivation altruiste. Ce geste est narré en parallèle avec une rencontre potentiellement sexuelle. La force excessive, agressive de cette poignée de main n'offre qu'une image indécidable, car elle peut provenir de la « manière allemande » (RTP : 1443) de palper les muscles, comme le remarque le narrateur ; du désir sexuel soudain à la vue du Sénégalais ; enfin, de l'envie irréalisable de voir le corps dénudé du héros, sublimé dans un toucher excessif mais socialement acceptable, moralement irréprochable et assurément compensatoire. Le conflit entre bonté et agressivité se poursuit dans cet échange entre le baron et le héros, dans l'esprit du *polemos* proustien, mais aussi celui des relations mondaines. Charlus a d'autres conduites sadiques par gestes au fil du récit, dont deux qui nous paraissent particulièrement éloquentes. Lors du dîner des Verdurin où sont invités les Cambremer, le narrateur décrit cette scène :

« Tout près de nous, M. de Cambremer qui était déjà assis, esquissa, en voyant M. de Charlus debout, le mouvement de se lever et de lui donner sa chaise. Cette offre ne correspondait peut-être dans la pensée du marquis qu'à une intention de vague politesse. M. de Charlus préféra y attacher la signification d'un devoir que le simple gentilhomme savait qu'il avait à rendre à un prince, et ne crut pas mieux pouvoir établir son droit à cette préséance qu'en la déclinant. Aussi s'écria-t-il : « Mais comment donc ! Je vous prie ! Par exemple ! » Le ton astucieusement véhément de cette protestation avait déjà quelque chose de fort « Guermantes », qui s'accusa davantage dans le geste impératif, inutile et familier avec lequel M. de Charlus pesa de ses deux mains et comme pour le forcer à se rasseoir, sur les épaules de M. de Cambremer, qui ne s'était pas levé : « Ah ! voyons mon cher, insista le baron, il ne manquerait plus que ça ! Il n'y a pas de raison ! De notre temps on réserve ça aux princes du sang. » (RTP : 1466)

Ce geste vise à accroître la politesse de M. de Cambremer qui manque de conviction et n'est ainsi pas suffisamment visible. Plus narcissique qu'agressif, l'acte de peser sur les épaules du marquis a pour but d'exhiber artificiellement, et par la force, la déférence de ce dernier. La « poigne » et son caractère « familier » suggèrent un rapport de hiérarchie entre les deux hommes, peu marqué par M. de Cambremer et revendiqué par M. de Charlus. L'aspect totalement superflu du geste du baron image ce désir d'afficher un rapport de force instauré par ce dernier et assurément gratifiant. Le

narrateur ne met pas l'accent sur l'inconfort que ressent certainement M. de Cambremer à se faire ainsi peser sur les épaules. D'une part, n'étant pas omniscient, il ne peut pas connaître les pensées et les sentiments de ses personnages. D'autre part, c'est non la possible douleur physique du marquis qui prime dans la scène rapportée, mais bien la douleur morale issue de l'humiliation d'être ainsi touché, dirigé, et regardé de haut, au propre comme au figuré. En se rapportant aux gestes agressifs du baron auprès du héros, on constate que les conduites sadiques du premier ont des motivations diverses, concurrentes, et surtout ambiguës, mais aussi, des moyens d'expression différents, la douleur physique et la souffrance morale pouvant être alternativement recherchées.

Un autre tableau mondain de la *Recherche* lie toutefois les deux souffrances, qui sont infligées dans un même geste – ou une même absence de geste – par Palamède. Le narrateur évoque cette scène lors de sa visite au baron où son chapeau sera piétiné et disloqué³⁷³ par le héros :

[C]hez lui à la campagne, au château de Charlus, il avait l'habitude après dîner, tant il aimait à jouer au roi, de s'étaler dans un fauteuil au fumoir, en laissant ses invités debout autour de lui. Il demandait à l'un du feu, offrait à l'autre un cigare, puis au bout de quelques instants disait : « Mais, Argencourt, asseyez-vous donc, prenez une chaise, mon cher, etc. », ayant tenu à prolonger leur station debout, seulement pour leur montrer que c'était de lui que leur venait la permission de s'asseoir. (RTP : 1170)

Le contraste est tranché, cruel, entre le baron allongé et les invités maintenus par leur hôte dans une station debout qui, même si elle ne dure que « quelques instants », est doublement inconfortable, car rester debout, c'est en même temps ployer l'échine en prenant conscience, plus les minutes passent, qu'eux, subordonnés, inférieurs, doivent attendre « la permission » de s'asseoir, et ne l'ont pas. Le « monarque » demande, commande, dispose, indispose, donne et se donne à voir, « étalé » dans son fauteuil. En cela, et par plaisir, il leur montre que c'est lui le chef.

Comme le sont de nombreuses manifestations agressives chez Proust, les paroles, les lettres et les gestes de Charlus ont une part d'involontaire, de culturel et d'ambigu, d'indécidable. Ainsi, la folie, donc les nerfs, et la position sociale « stratosphérique » du Guermantes sont des motivations possibles, et parfois troubles, de l'agressivité sadique de ce dernier. La voix qui porte et, souvent, hurle, évoque à la fois une volonté de puissance, une recherche de virilité et le pouvoir

³⁷³ « [J]e me précipitai sur le chapeau haut de forme [neuf du baron], je le jetai par terre, je le piétinai, je m'acharnai à le disloquer entièrement, j'arrachai la coiffe, déchirai en deux la couronne » (RTP : 1174).

de tout se permettre en société, car le baron est intouchable, par trop noble, dominant et fortuné. Les lettres touchent elles aussi à la fois aux nerfs (les haines subites et la paranoïa du baron) et à un désir d'atteindre l'autre (Mme de Villeparisis, la comtesse Molé, Aimé) parce qu'on le peut en maniant habilement ou rageusement le verbe. Les gestes sont quant à eux sexuels (derrière leur domestication, leur sublimation), culturels et narcissiques. Il en ressort que les sadismes de langages du baron de Charlus sont complexes, conflictuels, polémiques. Ils oscillent entre désir, plaisir, habitudes Guermantes ou allemandes et orgueil mondain sur la « scène théâtrale » du monde, avec ses violences ordinaires, sociales, banales. À ceci s'ajoutent le goût, le pouvoir, le plaisir, mais aussi cette sorte de compulsion à la transgression, au-delà du bien et des hommes, Charlus demi-dieu parmi les siens, les « sous », les *infra*, le « fretin », avec son frère Basin. Il n'a ainsi aucune limite : il touche, il hurle, il darde de son regard³⁷⁴, il écrit avec fiel, calculs et dépit. Comme un dieu de mythologie, comme un roi, il est dans l'excès, au-dessus, au-delà, tel que l'écrit René Girard dans *La violence et le sacré* à propos des monarques de certains mythes : « Le caractère quasi encyclopédique des transgressions, aussi bien que la nature éclectique de la transgression incestueuse révèlent clairement quel genre de personnage le roi est appelé à incarner, celui du transgresseur par excellence, de l'être qui ne respecte rien, qui fait siennes toutes les formes, mêmes les plus atroces, de l'*hubris*.³⁷⁵ »

Innommable, ambivalent, polémique, le baron de Charlus l'est parce qu'à côté ou en même temps de cette agressivité sadique, il y a la bonté, le respect, le bon cœur, la morale. Le baron a un comportement sadique par son plaisir à détruire et recréer son objet, sa victime, qu'il ou qu'elle soit un nom, une épaule, un titre ou un corps que l'on martyrise, pervers dans son désir de s'emparer de ce nom, de ces mots, de ces gens pour les détruire, les défaire et les jeter/rejeter dans le monde à sa manière, maniant les formes, la rhétorique, les langages. Cependant, il est tout autant héritier des Guermantes, éduqué à la culture du monde, et acteur, tel Oriane, sur la scène ou la jungle des nobles.

³⁷⁴ Tel qu'il le fait avec le héros à Balbec ou avec de jeunes hommes qui lui plaisent, une nuit de Paris en guerre.

³⁷⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [1972], p. 158.

Le destin d'un sang roi : Saint-Loup

L'action de l'habitude, du « sang », de l'éducation fait jour également chez un autre noble, Robert de Saint-Loup, mais seulement par « éclairs », comme à travers le surgissement de rien d'autre que la force de la caste Guermantes, mais aussi la « race » des « tantes ». Cependant, l'agressivité sadique n'est nullement liée à l'inversion chez Proust. Ce sont également des sadismes de langages, surtout verbaux, que l'on relève chez le marquis, dans une bien moindre mesure que chez son oncle Palamède, comme s'il n'était pas arrivé à maturité, mais allait suivre le même chemin que le baron et le duc de Guermantes, l'unique destin d'une filiation. Les conduites sadiques de Saint-Loup courent sur quelques pages de la *Recherche* qui les révèlent. Il y a d'abord des paroles malveillantes, machiavéliques, puis des gestes, une gifle, enfin, une lettre, elle aussi, comme celles que peut écrire Charlus, qui exhale la frustration quasi amoureuse et la paranoïa. Ainsi peut-on dire que derrière ces paroles, ces gestes, cette lettre, c'est, avant tout ou en partie, le « sang » Guermantes qui bat. Ce sont, encore une fois, des forces conjuguées (habitude, hérédité, contamination du milieu, mais aussi le hasard) ou concurrentes (amour-haine de la mère, désir-dépôt face à l'objet de désir) qui interviennent pour perpétrer le mal à dessein ou non.

Dans *Albertine disparue*, le narrateur raconte ce qu'il a entendu en surprenant Saint-Loup avec l'un des valets de pied de sa tante et qui ne sait pas que son ami l'entend :

Brûlant d'impatience de voir Saint-Loup, je l'attendais (ce que je n'aurais pu faire si ma mère avait été là, car c'est ce qu'elle détestait le plus au monde après « parler par la fenêtre ») sur l'escalier quand j'entendis les paroles suivantes : « Comment ! vous ne savez pas faire renvoyer quelqu'un qui vous déplaît ? Ce n'est pas difficile. Vous n'avez, par exemple, qu'à cacher les choses qu'il faut qu'il apporte ; alors, au moment où ses patrons sont pressés, l'appellent, il ne trouve rien, il perd la tête ; ma tante vous dira, furieuse après lui : « Mais qu'est-ce qu'il fait ? » Quand il arrivera, en retard, tout le monde sera en fureur et il n'aura pas ce qu'il faut. Au bout de quatre ou cinq fois vous pouvez être sûr qu'il sera renvoyé, surtout si vous avez soin de salir en cachette ce qu'il doit apporter de propre, et mille autres trucs comme cela. » (RTP : 1958)

Attendre, chez Proust, c'est parfois entendre, ou voir. En « attendant » Saint-Loup sur l'escalier, le héros a, sinon le désir, du moins, la possibilité, l'opportunité de découvrir, d'observer, d'écouter sans être vu, mais surtout, sans que sa présence n'interfère dans le comportement de la personne épiée, qui peut continuer à dire, à faire des choses inavouables, interdites ou machiavéliques. L'ombre de la réprobation maternelle devant cette « pratique » du héros plane, mais comme elle

est absente, le fils peut se poster et entendre les paroles inouïes de son ami. On remarque que Saint-Loup propose au valet de pied le même type de stratagème pour faire renvoyer un domestique que celui qu'a fomenté et exécuté Morel et ses complices contre le cocher des Verdurin. On peut penser que si l'influence de la mère n'est pas assez forte pour modifier l'action du fils, celle de Morel, cruelle et calculatrice, imprime sa marque chez Saint-Loup. On peut en former l'hypothèse, mais il ne faut pas mettre de côté ces autres forces que sont l'hérédité et la contamination du milieu, en d'autres mots, le « sang » Guermantes et la culture mondaine, agressive, cruelle, stratégique et autopromotionnelle.

À travers le désir et l'absence de scrupule d'arriver à ses fins (le renvoi du domestique) par non seulement le sabotage, mais aussi l'usure, on retrouve aussi les manœuvres de Françoise avec les filles de cuisine ou encore celles de la cuisinière de Mme Octave, dans *Jean Santeuil*. Le narrateur insiste d'ailleurs sur le sentiment d'étrangeté qui le submerge face aux paroles de son ami, allant jusqu'au déni qui le méduse, le sidère :

Je restais muet de stupéfaction, car ces paroles machiavéliques et cruelles étaient prononcées par la voix de Saint-Loup. Or je l'avais toujours considéré comme un être si bon, si pitoyable aux malheureux, que cela me faisait l'effet comme s'il récitait un rôle de Satan ; mais ce ne pouvait être en son nom qu'il parlait. « Mais il faut bien que chacun gagne sa vie », dit son interlocuteur que j'aperçus alors et qui était un des valets de pied de la duchesse de Guermantes. « Qu'est-ce que ça vous fiche du moment que vous serez bien ? » répondit méchamment Saint-Loup. Vous aurez en plus le plaisir d'avoir un souffre-douleur. Vous pouvez très bien renverser des encriers sur sa livrée au moment où il viendra servir un grand dîner, enfin ne pas lui laisser une minute de repos, qu'il finisse par préférer s'en aller. Du reste, moi je pousserai à la roue, je dirai à ma tant que j'admire votre patience de servir avec un lourdaud pareil et aussi mal tenu. (RTP : 1958)

Ces paroles de plus sont révélatrices d'une ponctuelle, mais bien réelle malveillance de Saint-Loup, qui va jusqu'au goût de la souffrance de l'autre, jusqu'au sadisme. La lecture de ce passage suggère en effet que Saint-Loup est habité du désir, du plaisir de faire souffrir l'autre, non par nécessité, contrairement au valet de pied de sa tante, mais par goût sadique : « Vous aurez en plus le plaisir d'avoir un souffre-douleur ». Saint-Loup conçoit non seulement ce plan machiavélique comme devant se réaliser et « payer » dans la durée, mais il est plein de ressources lorsqu'il est question des moyens de tourmenter, jusqu'à l'acharnement (« ne pas lui laisser une minute de repos ») et la reddition, la capitulation, la destruction de l'autre. Que ces conduites d'agression causent la déconfiture et l'humiliation professionnelle (non seulement le valet de pied devient incompetent et

malpropre, mais il est obligé de démissionner pour que les violences cessent), mais également de réelles souffrances morales, n'ébranle en rien l'agressivité de Saint-Loup, à la fois froide, et bouillante : machiavélique, méthodique, presque professionnelle (le marquis semble en effet avoir des idées de sabotage et de « salissage » toutes prêtes à être mise en œuvre), de surcroît sadique, dans le plaisir de « disposer » d'une personne que l'on assaille jusqu'à sa perte. Rappelons que l'idée de salir, de « polluer » l'autre, de le faire passer pour malpropre, au sens strict ou au figuré, apparaît chez la cuisinière de madame Octave qui rend immangeables les repas des filles de cuisine, mais également chez M. de Charlus qui souille Mme de Saint-Euverte en se jouant de son nom et de sa réputation, la faisant apparaître « sale » de vice et en affirmant que cela rejaillit sur son salon, assimilé à des déchets. Cela, sans compter les nobles renommés par Charlus Pipi et Caca, dont la fréquentation elle-même revient à se « soulager » et se souiller au surplus. Ainsi, les motifs du déchet et de la déjection interviennent une fois de plus en tant que stratégie destructrice et sadique. Ajoutons que les souffrances de la victime de ce plan cruel et sadique comptent et ne comptent pas, c'est-à-dire qu'elles ne suscitent nullement l'empathie, du moins, selon Saint-Loup, mais qu'en même temps, c'est bien le fait d'avoir « sous la main » un souffre-douleur qui procure du « plaisir ». Ajoutons encore que la détermination de Saint-Loup à faire du mal est suggérée de manière éloquente et « marquante », dans tous les sens du terme, par cette idée de renverser *des* encriers sur la livrée du domestique tourmenté juste avant un *grand* dîner, mais aussi celle de prêter son concours de bonne grâce, en ajoutant de l'eau au moulin du mal ou, mieux encore, comme il le dit lui-même, en poussant à la roue. Ainsi le marquis assure-t-il le valet de pied de sa participation à une dynamique d'agressions et de répétition, une roue sadique qui tourne et qu'il compte bien aider à faire tourner, jusqu'à ce que la tête chassée soit tombée... du fait de la victime elle-même de surcroît. Cela s'inscrit tout à fait dans « l'esprit » de l'entreprise sadique visant à détruire moralement et/ou socialement l'autre sur le mode d'une vis sans fin, ou d'une roue à eau, afin qu'il périsse à coup sûr, à l'usure.

« [T]ellement différent de ce que je le connaissais » (RTP : 1958), tel apparaît Saint-Loup devant le héros posté dans l'escalier, dont la « méchanceté » (RTP : 1961), dit le narrateur un peu plus loin, était « jusqu'ici insoupçonnée de moi » (RTP : 1961). Cette dualité est quasi invisibilisée par l'« "effet Saint-Loup"³⁷⁶ », cette séduction qu'exerce l'aristocrate sur le héros. Cette part

³⁷⁶ Philippe Berthier, *Proust et l'amitié. Saint-Loup*, Paris, Éditions de Fallois, 2013, p. 72.

d'ombre du Guermantes « si bon » semble transparaître fugitivement sous le regard du héros qui l'observe quelque temps auparavant :

[S]a figure était stigmatisée, pendant qu'il me disait ces paroles vulgaires, par une affreuse sinuosité que je ne lui ai vue qu'une ou deux fois dans la vie, et qui, suivant d'abord à peu près le milieu de la figure, une fois arrivée aux lèvres les tordait, leur donnait une expression hideuse de bassesse, presque de bestialité toute passagère et sans doute ancestrale. Il devait y avoir dans ces moments-là, qui sans doute ne revenaient qu'une fois tous les deux ans, éclipse partielle de son propre moi, par le passage sur lui de la personnalité d'un aïeul qui s'y reflétait. (RTP : 1055)

Le narrateur relève et décrit ce rictus juste après que Saint-Loup lui ait confié avoir révélé à Bloch que le héros « ne l'aimai[t] pas du tout tant que cela » (RTP : 1054). Mais c'est bien plus la cause de cette indécatesse qu'elle-même qui préoccupe le héros, qui évoque un « embarras » (RTP : 1054) à dissimuler, « de l'inconscience » (RTP : 1054) ou encore « [d]e la bêtise érigeant en vertu un défaut » (RTP : 1054) pour tenter d'expliquer ces paroles, cette attitude. L'hypothèse la plus naturelle pour motiver le comportement de son ami apparaît alors que son visage stigmatisé est détaillé : Saint-Loup est travaillé, habité, hanté par un déterminisme, un héritage psychologique, comportemental, Guermantes. Quelque chose d'involontaire, qui est en lui, mais n'est pas vraiment à lui, n'est pas délibéré, et surgit à la faveur d'une « éclipse partielle de son propre moi ». Ainsi, Robert de Saint-Loup constitue l'une des « incarnation[s] de cette figure du "double" qui hante le roman proustien.³⁷⁷ »

L'air de Saint-Loup dit « satisfait » ou « triomphant » sur lequel se superpose le rictus peut évoquer un plaisir à causer du tort, à faire du mal chez le marquis. Seulement, les pistes sont nombreuses, comme on l'a vu, elles se brouillent entre elles jusqu'à rendre la clé du comportement de l'ami en qui le héros a « la confiance la plus absolue » (RTP : 1054) impossible à trouver, car indécidable. La méchanceté, la malveillance, voire le sadisme, ici, « banal », se révèlent encore une fois, dans les pages proustiennes, entre les lignes de la *Recherche*, moins affirmés que voilés, mâtinés, ambigus, empreints d'un conflit, d'un *polemos*. Le narrateur ne sait pas, mais il voit, il regarde, il met au jour, il se souvient. C'est ainsi que le narrateur revient sur « le salut entièrement impersonnel » (RTP : 880) de Saint-Loup, lors de la visite du héros au régiment. Ce « salut

³⁷⁷ Mireille Naturel, *Proust et le fait littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 51.

militaire » (RTP : 881) du marquis qui a fait mine de ne pas le reconnaître parce qu'il « étai[t] déjà très en retard » (RTP : 880) inspire cette réflexion au héros :

J'avais déjà remarqué à Balbec que, à côté de cette sincérité naïve de son visage dont la peau laissait voir par transparence le brusque afflux de certaines émotions, son corps avait été admirablement dressé par l'éducation à un certain nombre de dissimulations de bienséance et que, comme un parfait comédien, il pouvait dans sa vie de régiment, dans sa vie mondaine, jouer l'un après l'autre des rôles différents. (RTP : 881)

Cette observation sur le caractère composite et « composé » du comportement de Saint-Loup dans les différentes sphères de sa vie sociale peut évidemment s'étendre à plusieurs autres personnages proustiens, mais elle suggère également que si le marquis est indubitablement éduqué, empreint de politesse, de correction, de noblesse, son visage ne peut tout brider, il est humain. Ainsi, humain, trop humain, ce visage garde la trace des passions de ses ascendants, de ses ancêtres titrés.

2.1.2 Chercher la petite bête... ou la fantasmer : le sadisme par oisiveté et/ou proximité

Sadique dramaturge : tante Léonie

Vivant dans son lit où elle veille et « repose », tante Léonie développe, parallèlement à « ses innombrables jeux de patience » (RTP : 100), une tendance qui vise à meubler, « chahuter » le calme, le vide de sa vie d'altérité, déclenchée à la fois par l'oisiveté de ses jours et la proximité de la vieille dame avec sa cuisinière Françoise :

[E]lle se rabattait pour rendre de temps en temps sa vie plus intéressante, à y introduire des péripéties imaginaires qu'elle suivait avec passion. Elle se plaisait à supposer tout d'un coup que Françoise la volait, qu'elle recourait à la ruse pour s'en assurer, la prenait sur le fait ; habituée, quand elle faisait seule des parties de cartes, à jouer à la fois son jeu et le jeu de son adversaire, elle se prononçait à elle-même les excuses embarrassées de Françoise et y répondait avec tant de feu et d'indignation que l'un de nous, entrant à ces moments-là, la trouvait en nage, les yeux étincelants, ses faux cheveux déplacés laissant voir son front chauve. (RTP : 100)

Non repue de sa réalité réglée, trop sage, trop lisse, tante Léonie s'en crée une fantaisiste, fantasmagorique, où elle construit, distribue et s'attribue tous les rôles des protagonistes de ces « spectacle[s] dans un lit » (RTP : 100), comme les nomme le narrateur. Dans ces fantasmagories de l'alité, il doit y avoir – comme dans toute pièce de théâtre, dans tout récit – une quelconque tension, un conflit, un problème. Par exemple, Françoise, sa cuisinière émérite, la vole. Mais si les problèmes sont créés de toute pièce pour apporter « du nerf » à ses situations imaginaires, les « personnages », eux, ne sont nullement fictifs. Françoise, on le sait, existe dans la vie quotidienne de Léonie. Ainsi les griefs, nœuds des histoires issues de l'imagination de l'alité, sont dirigés vers des personnes qui côtoient la vieille dame quotidiennement, ou du moins régulièrement. Toute cette production diégétique pourrait rester lettre morte ou discours de soi à soi, et donc n'engager qu'elle, c'est-à-dire demeurer secrète, ne calomnier personne. Seulement, tante Léonie est non contente du pouvoir de démiurge qu'elle peut s'approprier en tissant ces intrigues de flagrant délit, de contrition et d'auguste dignité bafouée : « elle voulait faire jouer ses pièces. » (RTP : 100) Ainsi, le fantasme ne suffit pas, il doit se mêler au réel, peut-être pour l'animer, l'envenimer. Mais avant, penchons-nous sur ces « spectacles dans un lit », car la couche de Léonie devient bien une scène, celle de ses fantasmes de trahisons et de délits.

Cette péripétie du « vol » de Françoise créée par tante Léonie, et que donne en exemple le narrateur, s'inscrit dans la structure typique du conflit proustien : une personne en qui l'on a confiance, que l'on estime, que l'on aime, trahit cette foi en elle par des actes, des paroles, et fissure la représentation idéalisée que l'on avait d'elle. Cette personne est quelque peu gênée de son comportement ainsi mis au jour, sans qu'elle ne se gendarme pour autant. Enfin, la personne trahie (le héros, Swann, Charlus, etc.) n'accorde pas tout de suite son pardon, probablement pour éprouver l'affection ou l'amour que la personne fautive ressent pour elle. Mais si on voulait réduire à sa plus simple expression cette structure de conflit qui essaime dans la *Recherche*, on retiendrait ces deux mots : savoir et pouvoir.

Le cœur de l'histoire imaginaire de Léonie réside dans l'acquisition du savoir pour posséder le pouvoir dans la relation (pardonner ou rejeter, et éprouver l'affection de la personne fautive notamment), en l'occurrence, avec Françoise. Nous rencontrerons et observerons plusieurs autres situations, bien réelles, mais aussi « aggravées » par l'imagination de la jalousie-amour-haine des

personnages proustiens, dans le dernier chapitre, mais, pour le moment, concentrons-nous sur les implications de ces fantasmagories dans la vie de Léonie et celle de son entourage :

Françoise entendit peut-être parfois de la chambre voisine de mordants sarcasmes qui s'adressaient à elle et dont l'invention n'eût pas soulagé suffisamment ma tante s'ils étaient restés à l'état purement immatériel, si en les murmurant à mi-voix elle ne leur eût donné plus de réalité. Quelquefois, ce « spectacle dans un lit » ne suffisait même pas à ma tante, elle voulait faire jouer ses pièces. Alors, un dimanche, toutes portes mystérieusement fermées, elle confiait à Eulalie ses doutes sur la probité de Françoise, son intention de se défaire d'elle, et une autre fois, à Françoise ses soupçons de l'infidélité d'Eulalie à qui la porte serait bientôt fermée ; quelques jours après elle était dégoûtée de sa confidente de la veille et racquinée avec le traître, lesquels d'ailleurs, pour la prochaine représentation, échangeaient leurs emplois. (RTP : 100)

Les aspects cardinaux du savoir et du pouvoir se profilent encore ici, mais dans une variation machiavélique. Tante Léonie témoigne une préférence tantôt pour Eulalie, tantôt pour Françoise, en la mettant dans « le secret » des fautes soupçonnées – ou plutôt inventées – par elle, et en lui suggérant qu'elle, sa confidente, restera à ses côtés, tandis que l'autre disparaîtra de la « scène ». Ainsi, tante Léonie se crée le pouvoir de rejeter, de renvoyer Françoise ou Eulalie, forte de griefs mensongers et imaginaires, mais qui prennent réalité du fait de ses paroles calomnieuses. Françoise ou Eulalie a le pouvoir de celle qui connaît les délits supposés de l'autre, et qui sait qu'elle restera auprès de Léonie, étant, elle – du moins selon les apparences –, vierge de fautes. Enfin, Léonie s'invente le pouvoir de resserrer les liens tantôt entre Eulalie et elle-même, par la complicité du secret, et la suggestion que la confidente est de probité, de fidélité intactes, tantôt entre Françoise et elle-même, par le biais des mêmes causes. Elle se fabrique également, comme l'araignée tissant et habitant sa toile, le pouvoir d'éprouver ses liens, par exemple en tourmentant Françoise, celle qui demeure chez elle, qui est à proximité, toujours, donc « à portée de main ». Tel un « œil de Moscou », Léonie instille l'intranquillité :

Mais les soupçons que pouvait parfois lui inspirer Eulalie, n'étaient qu'un feu de paille et tombaient vite, faute d'aliment, Eulalie n'habitant pas la maison. Il n'en était pas de même de ceux qui concernaient Françoise, que ma tante sentait perpétuellement sous le même toit qu'elle, sans que, par crainte de prendre froid si elle sortait de son lit, elle osât descendre à la cuisine se rendre compte s'ils étaient fondés. Peu à peu son esprit n'eut plus d'autre occupation que de chercher à deviner ce qu'à chaque moment pouvait faire, et chercher à lui cacher, Françoise. Elle remarquait les plus furtifs mouvements de physionomie de celle-ci, une contradiction dans ses paroles, un désir qu'elle semblait dissimuler. Et elle lui montrait qu'elle l'avait démasquée, d'un seul mot qui faisait pâlir Françoise et que ma tante

semblait trouver, à enfoncer au cœur de la malheureuse, un divertissement cruel. (RTP : 100-101)

Tante Léonie joue avec ces liens, donc avec les êtres, dans des scènes et des scénarii sadiques. En effet, il ne faut pas perdre de vue la notion de plaisir, et de plaisir à faire souffrir, à tourmenter, derrière ce jeu de pouvoir piloté par la vieille dame, qui n'invente ces histoires de trahisons d'Eulalie ou de Françoise que pour se fournir l'agrément, le frémissement qui manquent à sa vie trop calme et qu'elle veut ainsi, sauf dans ses moments de « léger trop-plein » (RTP : 99). Ce plaisir, on l'a vu, lui est d'abord fourni par ces spectacles dans le lit, où Françoise la voleuse se confond en excuses, et où Léonie défait, rabroue, bafoue sa bonne volonté. Mais cela ne suffit pas. Ce que l'on remarque par ailleurs, c'est ce mot « soulagé » utilisé par le narrateur pour parler de l'effet de ces représentations très privées de tante Léonie. Cette dernière ne se révèle point apaisée par ces histoires fantasmées et mises en scène par et pour elle-même, comme s'il y avait une charge désirante à liquider, une envie à soulager, justement. Le désir reste en partie béant, il faut le nourrir, alimenter ce besoin de jouer d'un pouvoir que l'on a créé, dont on s'est saisi, qui provient de savoir ce qu'a fait de mal Eulalie ou Françoise et qui, par nature, donne plus d'importance, de poids, de « portée » à cette vieille dame alitée.

Ce pouvoir est celui de savoir, mais de savoir tout, tout le temps, dans un sentiment de toute-puissance. À travers ces observations de tous les instants, de toutes les occasions (Léonie demeurant une alitée perpétuelle), la vieille dame dit, répète, susurre ou assène qu'elle sait. Elle voit en Françoise, cette dernière ne peut rien lui cacher. Un jeu, encore, d'apparences, de bluff, car, à l'instar de Swann ou du héros, l'alitée fait comme si elle savait, et surtout, elle le montre. Savoir est le plus grand pouvoir d'À *la recherche du temps perdu*, bien plus que celui d'être aimé, plutôt synonyme d'impuissance à être heureux, et d'ennui.

Reine Soleil

Cruauté ou sadisme ? Vu l'aspect du plaisir à tourmenter Françoise et à calomnier Eulalie (et Françoise) dans l'instauration d'une relation de proximité, de manipulation, de mensonges, d'emprise, de toute-puissance, le sadisme semble ici le phénomène à l'œuvre, bien que le narrateur évoque la cruauté (« divertissement cruel »). Il est fort probable que la vision du sadisme et des

sadiques du narrateur proustien, sur laquelle nous nous pencherons plus loin, y soit pour quelque chose. Mais il y a aussi l'aspect fondamental du pouvoir (le prendre, en jouir et en étendre le territoire) dans le comportement de Léonie qui s'apparente davantage au sadisme. En effet, la cruauté chosifie les victimes, elle est décharge stricte, elle ne tire pas son bénéfice de plaisir, de pouvoir, de gratification narcissique à travers une relation de domination, un rapport de force. La cruauté ne fait pas non plus de sa victime une chose avec laquelle jouer, comme le fait un chat avec une souris, et à jouir, à travers ce jeu, mais surtout sa répétition :

Peu à peu Françoise et ma tante, comme la bête et le chasseur, ne cessaient plus de tâcher de prévenir les ruses l'une de l'autre. Ma mère craignait qu'il ne se développât chez Françoise une véritable haine pour ma tante qui l'offensait le plus durement qu'elle le pouvait. En tout cas Françoise attachait de plus en plus aux moindres paroles, aux moindres gestes de ma tante une attention extraordinaire. Quand elle avait quelque chose à lui demander, elle hésitait longtemps sur la manière dont elle devait s'y prendre. Et quand elle avait proféré sa requête, elle observait ma tante à la dérobée, tâchant de deviner dans l'aspect de sa figure ce que celle-ci avait pensé et déciderait. Et ainsi [...] une vieille dame de province qui ne faisait qu'obéir sincèrement à d'irrésistibles manies et à une méchanceté née de l'oisiveté, voyait sans avoir jamais pensé à Louis XIV, les occupations les plus insignifiantes de sa journée, concernant son lever, son déjeuner, son repos, prendre par leur singularité despotique un peu de l'intérêt de ce que Saint-Simon appelait la « mécanique » de la vie à Versailles, et pouvait croire aussi que ses silences, une nuance de bonne humeur ou de hauteur dans sa physionomie, étaient de la part de Françoise l'objet d'un commentaire aussi passionné, aussi craintif que l'étaient le silence, la bonne humeur, la hauteur du Roi quand un courtisan, ou même les plus grands seigneurs, lui avaient remis une supplique, au détour d'une allée, à Versailles. (RTP : 101)

Tante Léonie transforme son rôle de malade en occasions de tourmenter Françoise et de lui montrer que c'est elle, alitée, presque mourante, qui détient le pouvoir, et tout pouvoir, en fait, à travers celui de savoir tout, toujours, de n'être jamais dupe. Elle se pose en être redoutable, à craindre à tout moment, comme un monarque absolu, telle une Reine Soleil. Il est par ailleurs manifeste que tante Léonie veille à ce que Françoise craigne tout ce qui vient d'elle, et tout le temps. D'alitée souffrante, la maîtresse des lieux maîtrise tout, justement, et devient, en cela, aussi grande, aussi puissante que Louis XIV. Elle accorde ainsi, dans cette logique de l'emprise absolue et essentielle, une importance critique à tout chez sa cuisinière, sa gouvernante. Cette stratégie, toutes proportions gardées, est analogue aux méthodes des tyrans, des despotes, des chefs de parti unique qui installent un régime de surveillance et de peur. L'objectif de tante Léonie est, comme l'écrit Diane de Margerie dans *Proust et l'obscur*, d'« occuper totalement l'esprit de ses

servantes³⁷⁸ ». L'auteure la décrit également comme « despotique³⁷⁹ », « dévorée du désir de savoir³⁸⁰ » et menant une « non-existence³⁸¹ ». Nous proposons plutôt que l'altérité mène bien une existence pouvant en effet être perçue comme négative, en creux, parce que faite du perpétuel renoncement à se lever, à habiter un corps qui est au contraire nié dans sa vie et affirmé dans sa maladie, son incapacité. Cette existence n'est pas non plus positive à travers le choix de rester au lit, mais elle constitue une existence à part entière, car les stratégies et l'énergie de tante Léonie pour voir, savoir et détenir un pouvoir sur les autres se révèlent ses moyens de vivre et créent son identité d'altérité quelque peu souffrante, certes, mais ô combien puissante. Le pouvoir moral sur Françoise, sur Eulalie, cette force mentale, recouvre complètement le corps immobile, impuissant, qui est totalement désinvesti au profit de l'esprit. C'est bien lui qui semble aspirer toute force de vie du corps, comme un charognard, un parasite ayant dévoré l'hôte, ou une victime qui doit, et surtout veut, survivre.

« Chasseuse », tante Léonie agit avec Françoise un peu comme la guêpe fousseuse qu'évoque le narrateur : elle neutralise la « bête », sa proie, vivante, mais affaiblie par son agressivité sadique, qui joue. Mais la domestique, on l'a vu, ressemble peut-être encore plus à l'insecte que sa maîtresse. Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, Francine Goujon décrit tante Léonie comme une femme « protégée du monde extérieur³⁸² » et qui « a ses informateurs³⁸³ ». Tenu à distance, c'est ainsi que le monde est accepté, connu, assimilé par tante Léonie, à travers les gens qui sont à son service notamment afin de le lui faire voir, savoir de quoi il est fait, à tout moment. Vivre et aimer à distance, protégé de tout contact, constitue, sinon un art de vivre, du moins, une manière de surmonter la vie « trop forte³⁸⁴ ». Vivre hors de la vie, hors de son corps et pleinement dans son esprit, à distance des autres corps, mais en les radiographiant, tel est le choix, ou le pis-aller – on ne peut trancher – de tante Léonie. Radiographier, c'est voir sans toucher, c'est surtout savoir ce qu'il y a à l'intérieur. On enfreint la barrière de l'altérité, on voit, on sait, de l'extérieur – donc malgré l'autre –, ce qu'il y a à l'intérieur. De là, certes, la propension, le désir, le besoin,

³⁷⁸ Diane de Margerie, *Proust et l'obscur*, op. cit., p. 22.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

³⁸² Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 565.

³⁸³ *Idem.*

³⁸⁴ Jean Santeuil pose le constat que la vie est trop forte pour lui, faisant écho au narrateur proustien qui remarque que, « L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. » (RTP : 18)

proustien, de regarder l'autre sans qu'il le sache, en l'attendant dans les escaliers, par exemple, comme le fait le héros quand sa mère ne le voit pas. De ce besoin de mettre l'autre à nu découle le désir de tante Léonie de tenir Françoise dans l'intranquillité, dans l'inquiétude, dans la crainte permanente, pour qu'elle se révèle plus à sa maîtresse en étant déstabilisée, peut-être même jusqu'à en perdre la tête, tel que le souhaite Saint-Loup pour le cocher à sadiser, à éliminer. Il s'agit également, et peut-être surtout, pour la vieille dame, de montrer à tout instant que l'on voit, que l'on sait, afin d'affirmer un pouvoir qui alimente en plaisirs sadiques, mais, plus globalement, qui dessine le territoire d'un pouvoir énorme, bien plus grand qu'un corps en excellente santé et que la chambre de l'altée. Un pouvoir qui surplombe tout Combray, détermine son identité et fait de cet être sans corps une personne à part entière, frêle, mais toute-puissante.

La tentation des Verdurin

Pendant les mois passés à la Raspelière avec leurs fidèles, le couple Verdurin se voit adopter une tendance toute semblable à celle de tante Léonie, celle de tourmenter, de chercher la petite bête ou de l'inventer, et qui est liée elle aussi au pouvoir donné par le savoir détenu sur l'autre, contre l'autre, ou par l'invention d'une réalité qui en donne :

M. Verdurin s'y ingéniait à prendre quelqu'un en faute, à tendre des toiles où il pût passer à l'araignée sa compagne quelque mouche innocente. Faute de griefs on inventait des ridicules. Dès qu'un fidèle était sorti une demi-heure, on se moquait de lui devant les autres, on feignait d'être surpris qu'ils n'eussent pas remarqué combien il avait toujours les dents sales, ou au contraire les brossât, par manie, vingt fois par jour. Si l'un se permettait d'ouvrir la fenêtre, ce manque d'éducation faisait que le Patron et la Patronne échangeaient un regard révolté. Au bout d'un instant Mme Verdurin demandait un châle, ce qui donnait le prétexte à M. Verdurin de dire d'un air furieux : « Mais non, je vais fermer la fenêtre, je me demande qu'est-ce qui s'est permis de l'ouvrir », devant le coupable qui rougissait jusqu'aux oreilles. On vous reprochait indirectement la quantité de vin qu'on avait bue. « Ça ne vous fait pas mal ? C'est bon pour un ouvrier. » Les promenades ensemble de deux fidèles qui n'avaient pas préalablement demandé son autorisation à la Patronne, avaient pour conséquence des commentaires infinis, si innocentes que fussent ces promenades. (RTP : 1776)

Tout comme le duc de Guermantes se lie à la duchesse pour la « lancer » dans un mot brillant et ainsi faire valoir son esprit, M. Verdurin forme un duo de stratèges avec son épouse pour tourmenter leurs invités, dont la présence à la Raspelière, « où on se voyait du matin au soir » (RTP : 1776), excite un besoin de se moquer des fidèles, qu'ils méritent ou non d'être raillés ou

ridiculisés. Chasseur ou prédateur tout comme tante Léonie, M. Verdurin cherche des victimes potentielles à offrir à son épouse, comme un animal ramène une proie aux pieds de son maître. Par ailleurs, la métaphore de l'araignée est idoine, car elle évoque non la fulgurance de la cruauté, mais la patience du rapport de domination instauré dans un comportement sadique, qu'il soit chronique ou ponctuel. On relève le même mécanisme, la même tentation observée chez tante Léonie de traquer l'erreur, le défaut, voire de créer la faute quand le désir sadique de tourmenter n'a aucune prise dans la réalité.

Ce qu'il faut pour vivre

Ce penchant des époux Verdurin semble faire partie de leurs habitudes, de leurs mœurs, jusqu'à devenir un trait de leur personnalité sociale, un ressort de leur comportement en société : « Mme Verdurin et son mari avaient contracté dans l'oisiveté des instincts cruels à qui les grandes circonstances, trop rares, ne suffisaient plus. On avait bien pu brouiller Odette avec Swann, Brichtot avec sa maîtresse. On recommencerait avec d'autres, c'était entendu. » (RTP : 1434) Ainsi, les Verdurin peuvent dénoncer devant tout le monde un écart à la politesse aussi banal et bénin que celui d'ouvrir une fenêtre. Du côté des inventions du couple pour se donner matière à griefs, à reproches, à conflits et tourments, les Verdurin usent de la calomnie en parlant des habitudes d'hygiène dentaire de tel ou tel fidèle dès qu'il s'absente, un ridicule inventé selon le narrateur. De même, les époux tentent d'humilier et de culpabiliser un invité d'avoir, selon ses hôtes, abusé du vin offert, ce qui est à la fois mal vu et suggère des dispositions à profiter de la générosité des Patrons. Ces stratégies inventives et agressives vont dans le sens unique de diminuer l'autre, le « salir » en le faisant paraître méprisable à travers ses actes honteux (ne pas avoir une bonne hygiène, boire plus que de raison, prendre la « largesse » d'ouvrir une fenêtre chez quelqu'un). De surcroît, « l'infidélité » des invités partis en promenade sans quérir l'approbation des maîtres de maison est motif à reproches, sous formes de « commentaires infinis » (RTP : 1776). Comme cela le suggère pour tante Léonie et « l'infidélité » d'Eulalie, « lâcher » à une soirée, une visite, ou seulement partir faire une promenade « innocente » avec une autre personne, en faisant ainsi « bande à part », dérange, voire insulte, enrage tante Léonie comme les Verdurin. On peut penser que ce préjudice se révèle en réalité un affront au pouvoir « totalitaire » et « sectaire » de tante

Léonie et des époux Verdurin. On insulte tante Léonie en ne venant pas lui rendre visite, on dérange et enrage le Patron et la Patronne qui se posent clairement en maîtres chez eux, dont les fidèles doivent l'être absolument en ne « lâchant » jamais à leurs mercredis, à leurs soirées, à leurs parties de campagne. Ajoutons que l'objectif est aussi, pour les maîtres de la Raspelière, de ne pas perdre leur rôle de centre, de soleil.

Omniprésents, omnipotents, c'est ainsi que tante Léonie comme les époux Verdurin veulent apparaître auprès de leur entourage. Ils prennent les moyens pour y parvenir, par l'entremise de railleries, de tourments, de mises en scène, de calomnies sadiques, de redressages de « torts » (« infidélités », impolitesses, libertés.) dont ils peuvent être victimes, en plus d'inventer des griefs, « des ridicules » quand l'oisiveté ou la proximité les y entraîne. Ces deux facteurs, oisiveté et proximité, s'ajoutent au paysage agressif proustien du sadisme. Quant au plaisir, il est perceptible tant dans la passion de tante Léonie de créer et faire jouer ses pièces que dans les stratégies mises en œuvre par le couple Verdurin pour « préparer » leurs victimes à être mieux sadisées, puis les « réparer », une fois le plaisir pris, mais seulement pour mieux profiter d'eux la prochaine fois.

2.1.3 Le sadisme en réunion, par entraînement

Rachel et compagnie

Nous observons, dans le spectre proustien du sadisme, une variété semblable à la tentation des Verdurin qui met également en jeu la dynamique du groupe et que nous nommons sadisme en réunion, par entraînement. Nous mettons de côté les fidèles des Verdurin entraînés par l'agressivité de leurs maîtres, comme « appâtés » par leur sadisme, dont nous parlerons plus loin, et relevons cette scène cruelle où une débutante fait les frais des moqueries de ses pairs, dont Rachel :

Un numéro du programme me fut extrêmement pénible. Une jeune femme que détestaient Rachel et plusieurs de ses amies devait y faire dans des chansons anciennes un début sur lequel elle avait fondé toutes ses espérances d'avenir et celles des siens. Cette jeune femme

avait une croupe trop proéminente, presque ridicule, et une voix jolie mais trop menue, encore affaiblie par l'émotion et qui contrastait avec cette puissante musculature. Rachel avait aposté dans la salle nombre d'amis et d'amies dont le rôle était de décontenancer par leurs sarcasmes la débutante, qu'on savait timide, de lui faire perdre la tête de façon qu'elle fît un fiasco complet après lequel le directeur ne conclurait pas d'engagement. Dès les premières notes de la malheureuse, quelques spectateurs, recrutés pour cela, se mirent à se montrer son dos en riant, quelques femmes qui étaient du complot rirent tout haut, chaque note flûtée augmentait l'hilarité voulue qui tournait au scandale. La malheureuse, qui suait de douleur sous son fard, essaya un instant de lutter, puis jeta autour d'elle sur l'assistance des regards désolés, indignés, qui ne firent que redoubler les huées. L'instinct d'imitation, le désir de se montrer spirituelles et braves, mirent de la partie de jolies actrices qui n'avaient pas été prévenues, mais qui lançaient aux autres des œillades de complicité méchante, se tordaient de rire, avec de violents éclats, si bien qu'à la fin de la seconde chanson et bien que le programme en comportât encore cinq, le régisseur fit baisser le rideau. (RTP : 878)

C'est d'abord l'organisation de cette humiliation qui s'impose, avec les complices de Rachel apostés dans la salle, tels les personnages d'une scène de théâtre lorsque le rideau s'ouvre, et recrutés par elle. Ainsi, Rachel, commanditaire et chef du théâtre des opérations, a eu non seulement le souci de disposer « d'exécutants », mais aussi de les faire occuper, investir l'espace du public. On pense d'abord, derrière cette stratégie, à l'objectif de faire résonner les huées, les rires, en les distribuant dans l'espace, mais aussi celui d'ériger la force, l'image, le « mur » du nombre. Il est également possible de voir là le désir de faire se répandre, par entraînement, les insultes, les railleries, comme une vague de contagieuse malveillance. Rappelons qu'il est question de conduire le directeur de l'établissement à ne pas retenir la chanteuse. Ainsi, les détracteurs de cette dernière ont tout intérêt à influencer le public – et non se contenter d'agir entre complices – pour le convaincre du caractère risible, méprisable de la prestation.

On remarque que l'agression puise à un élément visible, immédiat, donc à une proie facile, aisément repérable : la « croupe trop proéminente, presque ridicule » de la chanteuse. De cette manière, non seulement ceux qui détestent la jeune femme, mais l'assistance entière également, peuvent se moquer, par entraînement, par mimétisme, de cette partie du corps de la chanteuse. Par ailleurs, la timidité notoire de la jeune femme encourage le complot de Rachel, en suggérant qu'il n'y aura pas de réplique à l'agression ou, du moins, une défense que l'on balayera vite. L'agression elle-même est visible, donc immédiatement repérable par sa cible, et dommageable, avec le geste de « se montrer son dos en riant ». De plus, sa diffusion dans l'espace, créant un effet d'entraînement, conduit par le fait même à étouffer dans l'œuf les voix contraires qui pourraient

avoir l'impulsion et le courage de se porter à la défense de la chanteuse si les attaques étaient moins généralisées, moins dominantes. Cette agression vise également à imposer à tous l'image de l'échec, de l'absence de talent de la chanteuse en renforçant son dispositif dès la moindre esquisse de défense, en enchérissant dans les huées, donc en luttant pour s'assurer l'emprise sur la victime et la mainmise sur la salle.

Sadisme d'occasion

Plus que la tentation ou la contagion du sadisme, le comportement des « jolies actrices » suggère qu'une occasion d'agression se présente, mais aussi, de gratification. Ce second cercle agressif n'appartient donc pas à Rachel et à ses « lieutenants ». Ces femmes de l'assistance pratiquent un sadisme d'occasion, opportuniste. Elles se révèlent, certes, entraînées par la foule, par le public du spectacle, mais aussi menées par le bénéfice de « se montrer spirituelles et braves ». Le rapport de domination que ces actrices établissent par leurs rires devient secondaire, car c'est bien la « complicité méchante » avec Rachel et tous les autres agresseurs de la chanteuse qui importe, avec la gratification narcissique (paraître spirituels et braves) récoltée. Cette ambition narcissique mène même à une escalade dans l'agression, une surenchère (les actrices « se tordaient de rire, avec de violents éclats »), de même qu'à une adhésion revendiquée à l'attaque sadique des agresseurs, à travers l'exubérance du rire, sa mise en scène. On remarque également une union, une communion dans l'agression derrière la complicité évoquée par le narrateur et, certes, la pression agressive exercée sur la foule par Rachel et ses exécutants, car c'est bien une « hilarité » qui est recherchée et non quelques rires épars. Au chant émaillé (filet de voix) de « note[s] flûtée[s] », on oppose un torrent agressif, sadique, qui se nourrit du malaise, du mal-être qu'il provoque chez la jeune chanteuse. Le comportement des actrices peut également suggérer une « identification à la force³⁸⁵ », qu'elle soit mue par la bienveillance ou la violence, car elle suscite l'admiration, voire la fascination, par la puissance qu'elle dégage, par son pouvoir. Analogue est le comportement d'Odette juste après que Forcheville a écrasé Saniette avec ses mots, qui répond assurément aussi, comme on peut le penser des « jolies actrices », à un « besoin d'excitation, de

³⁸⁵ *Sciences humaines*, « Violence. 15 questions pour comprendre », n° 279, 2016, p. 27.

compétition, de suspense³⁸⁶ ». Cette conduite, dans les deux cas, se rattache à « la curiosité devant le spectacle du sang³⁸⁷ ».

Facilité et banalité du mal

Le cas des « jolies actrices » ouvre encore la porte, dans le roman proustien, à l'involontaire. Ces personnes font du mal, mais sans « penser à mal », sans vouloir le mal et en songeant bien plus à leurs propres intérêts. En ayant en vue le bénéfice narcissique et non en tête l'état de la victime, cette jeune chanteuse « qui suait de douleur sous son fard », on touche plutôt à l'indifférence qu'au sadisme, au « froid » et au cruel qu'au « chaud » d'une quelconque « passion » du mal infligé, répété jusqu'à faire « perdre la tête ». Notons que le narrateur utilise une fois de plus cette expression pour illustrer l'état dans lequel le harcèlement de Saint-Loup, de Rachel, de la foule met leurs victimes. Le but est également ici d'atteindre la « reddition » de sa cible, sa soumission, sa capitulation, la perte de contrôle sur elle-même, pour qu'elle ne puisse décider de rien sinon fuir, et encore moins se défendre. Mais c'est la réflexion du narrateur sur la malveillance, la cruauté et le sadisme qui nous mène plus sûrement à déceler encore, derrière et malgré les complots, les stratégies, les attaques groupées, un « mal » pas si méchant :

Je m'efforçai de ne pas plus penser à cet incident qu'à la souffrance de ma grand-mère quand mon grand-oncle, pour la taquiner, faisant prendre du cognac à mon grand-père, l'idée de la méchanceté ayant 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 pour 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 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-même vengeait le bon goût et donnait une leçon à une mauvaise camarade. Néanmoins, je préférerais ne pas parler de cet incident puisque je n'avais eu ni le courage ni la puissance de l'empêcher ; 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. (RTP : 878-879)

³⁸⁶ *Idem.*

³⁸⁷ *Idem.*

Faire du mal peut être banal et facile parce que, souvent, il n'est pas empêché ou freiné. La lâcheté des hommes³⁸⁸ évoquée par le narrateur, dans *Du côté de chez Swann*, juste après la narration du héros qui a mal de voir sa grand-mère taquinée/torturée par son grand-oncle, vient selon lui de la douleur devant le mal commis, perpétré, répété. Cette souffrance, par sa force, engloutirait tout le courage de prendre la défense de la victime. L'indifférence de ceux qui ne portent pas assistance se mue en impuissance, sans les dégager d'une certaine culpabilité. Le courage manque, et cela est quelque peu répréhensible, honteux. Mais la crainte d'aggraver la situation de la victime, en l'occurrence, explique le comportement du héros, car prendre la défense de la débutante malgré sa prestation médiocre – dont elle est évidemment responsable en partie seulement – revient à montrer qu'elle en a grand besoin, donc que les coups ont porté, qu'ils ont marqué, fait mouche. D'autre part, la cruauté, nous suggère le narrateur, ou le sadisme, dirions-nous, ne gagne pas à être alimenté, stimulé en reconnaissant son pouvoir de destruction.

2.1.4 Le plaisir dans le mal « ordinaire » : le sadisme taquin

Le maître d'hôtel et ses pépins

Dans *Le Temps retrouvé*, le maître d'hôtel éprouve du plaisir à tourmenter Françoise, déjà inquiète, affligée, douloureuse, au sujet de la guerre, des conscrits, des pertes humaines. Pour ce faire, tout comme tante Léonie et les Verdurin, il cherche, prépare ses « munitions » afin de nuire, blesser, marquer. Contrairement à eux, ce ne sont pas des griefs et reproches fondés ou fantasmés qui constituent ses armes, mais la fragilité, la grande sensibilité de sa victime quant aux malheurs et horreurs de la guerre. Encore ici, le maître-mot est le pouvoir à travers l'instauration d'un rapport de force visant le plaisir dans la mise en vulnérabilité, en danger, la souffrance et l'humiliation. L'objectif global est la prise de contrôle, en l'occurrence, du maître d'hôtel, qui tente de trouver,

³⁸⁸ Nous rappelons cet extrait cité dans le premier chapitre : « Déjà homme par la lâcheté » (RTP : 20).

puis d'affermir une emprise sur sa « proie », Françoise. Rappelons que le narrateur proustien compare tante Léonie à un chasseur, et Françoise, à une bête. Ainsi, alors que tante Léonie attaquant l'honnêteté de Françoise en l'accusant de la voler, et la dévotion d'Eulalie en mettant en doute sa probité et sa fidélité, le maître d'hôtel saisit cette perche tendue à son goût de blesser par l'hypersensibilité de Françoise devant les choses de la guerre. Dans tous les cas, il s'agit de faire mal à l'autre stratégiquement, avec méthode. Pour y parvenir, il importe de choisir sa cible, à moins qu'elle ne se désigne toute seule par quelque maladresse (la manière de parler de Saniette) ou faiblesse trop visible (la « croupe trop proéminente, presque ridicule » de la jeune chanteuse). Puis, l'agresseur n'a qu'à s'y « consacrer », s'y accrocher, s'y acharner, pour des plaisirs renouvelés et « vampiriques ». En l'occurrence, c'est bien du sang dont se nourrit les goûts sadiques du maître d'hôtel, non celui de Françoise (il la blesse moralement et non physiquement), mais de celui des jeunes combattants.

Viser en plein centre, trouver la plaie, et appuyer

Le maître d'hôtel, persuadé d'ailleurs que la guerre ne durerait que dix jours et se terminerait par la victoire éclatante de la France, n'aurait pas osé, par peur d'être démenti par les événements, et n'aurait même pas eu assez d'imagination pour prédire une guerre longue et indécise. Mais cette victoire complète et immédiate, il tâchait au moins d'en extraire d'avance tout ce qui pouvait faire souffrir Françoise. « Ça pourrait bien faire du vilain, parce qu'il paraît qu'il y en a beaucoup qui ne veulent pas marcher, des gars de seize ans qui pleurent. » Et lui dire pour la « vexer » des choses désagréables, c'est ce qu'il appelait « lui jeter un pépin, lui lancer une apostrophe, lui envoyer un calembour ». (RTP : 2171)

Une nouvelle violence s'ajoute aux comportements sadiques observés jusqu'à maintenant chez tante Léonie, puis les époux Verdurin : la banalisation, la minoration des propos visant à blesser, à tourmenter. En effet, le maître d'hôtel camoufle son désir sadique de faire souffrir sa collègue derrière de soi-disant moqueries, certes pour rendre ses charges acceptables, bénignes. Ces attaques sur le sujet pour le moins « sensible » de la guerre à l'endroit de Françoise deviennent ainsi des apostrophes, des calembours, ou encore, des pépins, des riens. De cette manière, non seulement le maître d'hôtel prend plaisir à faire du mal à Françoise par un sadisme taquin, mais il lui ôte les arguments, et les retire – du moins en apparences – à tout témoin, tel le héros, qui pourrait relever ces saillies sadiques, démasquer le comportement déplacé, malfaisant, et ainsi le critiquer, voire le

stopper. Cette malhonnêteté morale n'échappe d'ailleurs pas au héros-narrateur. Il n'est pas dupe de ces « moqueries » du maître d'hôtel. Ainsi, il précise comment son domestique conçoit ses attaques au moyen du discours rapporté direct. En effet, ces pépins ne sont pas lancés pour rien. Ils ne sont guère négligeables, inoffensifs, pas plus qu'ils ne sont réellement taquins : ils visent à piquer, à transpercer Françoise, pour le plaisir de troubler, d'apeurer, de tourmenter. L'objectif est de viser en plein centre, de trouver la faille, la plaie, et d'appuyer³⁸⁹.

Mais une autre stratégie, qui peut nous rappeler Oriane et les accumulations ou les gradations dans ses « mots » chosifiant, animalisant et abêtissant cruellement certains aristocrates, consiste en la surenchère dans l'horreur projetée devant sa proie. La visée est d'installer l'emprise comme une chape de plomb jusqu'à ménager la sidération, de cerner sa cible par la peur, avec des paroles qui portent, des images mentales qui traquent. Ces mots du maître d'hôtel qui ressemblent à des gestes et s'assemblent dans des images sont déroulés par lui à sa guise, selon son imagination et son agressivité. Comme des coups de couteau, ils traversent Françoise et risquent, par répétition, par accumulation, de tuer³⁹⁰ :

« De seize ans, Vierge Marie ! », disait Françoise, et, un instant méfiante : « On disait pourtant qu'on ne les prenait qu'après vingt ans, c'est encore des enfants. – Naturellement les journaux ont l'ordre de ne pas dire ça. Du reste c'est toute la jeunesse qui sera en avant, il n'en reviendra pas lourd. D'un côté ça fera du bon, une bonne saignée, là, c'est utile de temps en temps, ça fera marcher le commerce. Ah ! dame, s'il y a des gosses trop tendres qui ont une hésitation, on les fusille immédiatement, douze balles dans la peau, vlan ! D'un côté, il faut ça. Et puis, les officiers, qu'est-ce que ça peut leur faire ? Ils touchent leurs pesetas, c'est tout ce qu'ils demandent. » Françoise pâlisait tellement pendant chacune de ces conversations qu'on craignait que le maître d'hôtel ne la fit mourir d'une maladie de cœur. (RTP : 2171)

Cette surenchère est subtile et insidieuse. Le mensonge s'installe dans le discours mensonger « noirci », « rougi » du maître d'hôtel d'abord lorsqu'il affirme – ce dont le lecteur peut douter, comme on amène le contre-argument des journaux (qui ne disent certes pas que des vérités, il est vrai) –, que les appelés ont aussi peu que seize ans et non autour de vingt, limite d'âge réelle à l'époque. Il étaye cette « révélation » en « apprenant » à Françoise que les journaux ne disent pas

³⁸⁹ Nous nous inspirons des écrits de Michel Houellebecq : « Compte rendu de mission : viser en plein centre », titre de l'un des textes de *Lanzarote et autres textes* (Paris, Librio, 2002) et « Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyer bien fort. », extrait de la méthode *Rester vivant* (Paris, Librio, 1997 [1991]).

³⁹⁰ À titre d'exemple, les conséquences tragiques entraînées par les paroles cruelles de Rachel adressées à la Berma.

toujours la vérité sur la guerre et enchérit dans l'horreur en parlant de « toute la jeunesse », mais aussi en prédisant que celle-ci « sera en avant », donc au front, en première ligne, là où, logiquement, les pertes sont les plus lourdes. Ensuite, il forme cette autre hypothèse, « naturelle », vu ce qui précède, que beaucoup de vies seront perdues au combat, de surcroît en le disant d'une manière crue, brutale, qui déshumanise les soldats que Françoise considère évidemment non seulement comme des personnes à part entière, mais tels des êtres qui, comme ils sont éloignés d'elle, suscitent sa douloureuse, irrépressible et indéfectible empathie, ou plutôt sympathie. Les pertes estimées par le maître d'hôtel sont en effet déterminées par lui, et le sont « au poids » (« il n'en reviendra pas lourd »). Une allusion est ainsi assénée, celle à l'expression « chair à canon ».

Les jeunes, si jeunes combattants deviennent, à travers les mots du maître d'hôtel, une masse indistincte, réifiée, dont la guerre ne fera qu'une bouchée. Puis, progressant dans son accumulation sadique qui désire, l'air de ne pas y toucher et à l'usure, réduire Françoise à la souffrance la plus acérée, pour en jouir, le maître d'hôtel fait valoir malhonnêtement et de manière certes scandaleuse, horrifiante, les « bénéfices », les « avantages » des pertes humaines de jeunes soldats pendant la guerre, en convoquant cette métaphore de « bonne saignée » qui fait immédiatement image en amenant brutalement dans ce discours déjà par trop explicite sur les horreurs de la guerre, le sang qui coule, le corps qui se vide de sa substance vitale, les corps qui deviennent des « poids morts », et l'atroce suggestion que cela ne peut que « faire du bon ». Mais non repu, « soulagé », comme ne l'était pas non plus tante Léonie, de ce degré dans l'horreur sadiquement fantasmée imposée à Françoise pour la tourmenter, le maître d'hôtel sert un autre argument en « faveur » des pertes de jeunes soldats : « ça fera marcher le commerce. » Encore ici, ces mots peuvent aisément et affreusement faire image, car on peut facilement se représenter, comme commerce qui « marche », celui des habits pour les funérailles, des cérémonies funéraires, de l'achat des cercueils. Et ces soldats décédés doivent être remplacés, on peut donc également imaginer, comme commerce qui « marche », la marche de la « machine » de la guerre, qui se nourrit des êtres qu'on lui amène, qu'on lui sacrifie. La guerre a plus que jamais le terrifiant visage d'une machine de torture digne du Moyen Âge ou de la Rome antique, qui coupe, écartèle les corps. De même, l'insistance à dire le sang, la souffrance, la mort, entre les lignes, crée une surenchère dans l'horreur et aggrave encore le supplice de Françoise.

Décrite très pâlisante à mesure que le récit du maître d'hôtel sévit et se gorge de rouge sang, on peut aisément l'imaginer prisonnière, tétanisée par le discours sadique de son collègue aux simples prétentions taquines. Le flot de paroles se poursuit sans trêve : le maître d'hôtel fait une allusion à peine voilée à la tendreté de la chair des enfants, derrière celle, tout aussi propre à émouvoir, de leur caractère qui « hésite » à faire la guerre. Ce sont en effet les « gosses », donc les enfants, qui sont « trop tendres », et pas leur caractère non encore « endurci ». Ainsi, le flou, qui semble bien volontaire, est propre, encore une fois, à provoquer une image horrifiante, celle de la chair tendre broyée par le monstre de la guerre... ou lardée des projectiles des fusils, punitions pour ces « hésitations » qu'évoque le maître d'hôtel, toujours l'air de ne pas y toucher, sans emphase, « naturellement » et, de surcroît, avec une autre métaphore à glacer le sang (et à le ramener au premier plan, s'il n'y était déjà) : « douze balles dans la peau ». Le discours se poursuit, le goût de faire souffrir se nourrit et se relance, pour grignoter sa cible plus et mieux encore. Le maître d'hôtel « illustre » cette expression on ne peut plus explicite par l'onomatopée « vlan ! », qui ajoute une violence actée à la violence projetée. Mais le calvaire moral n'est pas terminé, car le maître d'hôtel a une dernière carte de l'horreur, un machiavélique bluff à jeter au visage de Françoise : les officiers sont indifférents au sort tragique des jeunes soldats.

Se payer sa tête ou avoir sa peau ?

Cette attaque exemplaire du maître d'hôtel est non « seulement » cruelle, mais sadique, car c'est bien le rapport de force, l'emprise, la domination sur Françoise en souffrance qui sont au cœur de ce dispositif agressif. En faisant mine de se payer sa tête, le discours horrifiant du maître d'hôtel vise bien à récolter le plaisir sadique de voir sa collègue si pâle perdre la tête, à un cheveu près. Mais comme c'est le cas pour Saint-Loup, Rachel, Gilberte ou la fille de la Berma, l'intention de faire du mal n'est pas caractérisée sans ambiguïté. L'inconscience, l'égoïsme, l'éducation, ou la légèreté d'une plaisanterie, même si elle est lourde de conséquences, brouillent le tableau de la cruauté et celui du sadisme, comme pour suggérer que la seule, la pure méchanceté, le « vrai mal », c'est toujours et uniquement l'indifférence devant les souffrances que l'on inflige en toute connaissance de cause. Les personnages proustiens, sous la plume du narrateur, semblent ainsi pratiquement tous pouvoir bénéficier potentiellement de « circonstances atténuantes ». Ils ne

savent pas ce qu'ils font, pas tout à fait, pas à temps, ou encore. Ils font du mal, mais pas pour lui-même, non pour en jouir, plutôt par intérêt ponctuel, incident, narcissique ou comique, tel le plaisir des « jolies actrices » de paraître braves, ou celui du maître d'hôtel d'être taquin. En somme, le roman proustien propose toute une galerie de sadismes non de convictions, mais d'occasions, ou encore d'interprétations, comme on le verra. Auparavant, déplaçons-nous du côté de Françoise, non en position de victime, mais en agresseur, car elle aussi sait être taquine.

À la recherche de la chair qui souffre : la passion de Françoise

Nous avons vu que Françoise, à l'instar de la gouvernante de Mme Octave dans *Jean Santeuil*, faisait montre de cruautés sérielles, mais jamais gratuites envers les filles de cuisine. On remarque cependant que la précieuse cuisinière de la famille du héros de la *Recherche* peut, dans d'autres situations, prendre du plaisir à infliger des souffrances, ou à observer attentivement, voire passionnément les malheurs des autres, de près ou de loin, victimes d'agressions ou de blessures qui ne sont pas de son fait. Nous identifions trois orientations sadiques chez Françoise : faire souffrir des animaux, prendre l'autre en défaut et exprimer une curiosité quelque peu morbide, que le narrateur qualifie de « cruelle » (RTP : 2249).

Quand nous parlons d'actes sadiques envers les animaux, nous excluons le poulet au cou tordu, cette « sale bête » dont nous avons montré qu'elle avait bien moins subi des violences gratuites que l'exaspération et la surcharge de travail de Françoise. Nous désignons simplement deux évocations du narrateur proustien, qui concernent des animaux et des insectes torturés par sa cuisinière avant et pendant son service dans sa famille. Dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur raconte que Françoise « arrache les ailes des libellules avant qu'elle ait l'occasion de tordre le cou aux poulets et manque de la pudeur qui lui ferait cacher l'intérêt qu'elle éprouve devant la chair qui souffre » (RTP : 994). Un peu plus loin, dans *Albertine disparue*, le narrateur parle de

son instinct d'ancienne petite paysanne qui autrefois lui faisait capturer et faire souffrir les animaux, n'éprouver que de la gaieté à étrangler les poulets et à faire cuire vivants les homards, et quand j'étais malade à observer, comme les blessures qu'elle eût infligées à une chouette, ma mauvaise mine qu'elle annonçait ensuite sur un ton funèbre et comme un présage de malheur. » (RTP : 1965)

Les faits sadiques envers les animaux seraient donc attribuables, chez Françoise, à une « contamination » du milieu, à une forme de déterminisme. Cependant, comme ces agressions gratuites ne sont illustrées, dans le roman, que par la scène du poulet « émissaire » ou « soupape », victime selon le narrateur de la cruauté gratuite de Françoise, on peut mettre en doute l'authenticité du sadisme de Françoise envers les animaux, de sa réelle volonté de les faire souffrir seulement pour voir leurs corps gorgés de souffrance, plutôt que pour concocter un excellent repas à ses maîtres. Nous avons toutefois plus d'indices concernant ce qui s'apparente chez la gouvernante à la recherche, chez les êtres humains, de la chair qui souffre.

La mauvaise mine du héros que Françoise prend plaisir, selon le narrateur, à lui signifier de manière à l'inquiéter n'est peut-être pas le signe le plus parlant de l'attrait de la gouvernante pour les souffrances des autres, mais il suggère assurément que les malheurs d'autrui ont pour la domestique un intérêt certain, tant et si bien qu'elle peut les inventer en « brodant » à partir de maux bénins. Dans le contexte de la maladie de sa grand-mère, le narrateur évoque d'ailleurs « un certain penchant de Françoise à envisager toujours le pire » (RTP : 994). On peut penser en fait que, pour elle, le pire est attrayant, excitant, ainsi, qu'il est désirable et donc susceptible d'être imaginé, car cela est agréable. Relevons le « regard ébahi, indiscret et de mauvaise augure » (RTP : 994) qu'attachait Françoise sur la grand-mère souffrante, les « effusions qu'elle espérait » (RTP : 1965) du héros pleurant la mort d'Albertine, ou encore, l'intérêt causé par la mort violente de Saint-Loup au combat, voire l'excitation engendrée par la nouvelle tragique du marquis s'étant retrouvé, selon ses dires, « avec le nez coupé en deux » (RTP : 2249) et « tout dévisagé » (RTP : 2249), avant d'ajouter, à propos de ceux qui meurent à la guerre, que « c'est toujours plus intéressant quand c'est des *gens* qu'on connaît » (RTP : 2249).

On peut penser que la vue ou l'imagination d'effusions de larmes, de sang est source d'excitation et de fascination chez Françoise. Ainsi, parler de la mort de Saint-Loup, c'est voir et donner à voir sa mort violente. Prononcer les mots de ses blessures mortelles, « le nez coupé en deux », « tout dévisagé » (RTP : 2249), c'est projeter des images d'horreur, brosser un tableau extrême. L'objectif n'est pas tant de faire souffrir les autres en leur imposant ces mots terribles, ces images trop fortes, mais plutôt de visionner et faire voir le « film » d'un événement sanglant, violent et extrêmement fort : la mort d'une personne connue sur le champ de bataille. L'intérêt de Françoise pour la chair qui souffre n'a ainsi de dimension sadique qu'à travers sa curiosité, voire

son avidité devant la violence, la peine, la douleur, le désarroi et bien sûr la mort. Mais la cuisinière recherche également à créer, sinon des souffrances, du moins, de l'inconfort et un certain sentiment de honte, voire d'humiliation, à travers une forme de sadisme que l'on peut qualifier de bénin, taquin. Ce sadisme, moins structuré que celui du maître d'hôtel, n'en est pas moins habile, rusé. Contrairement à son collègue qui la tétanise par des discours sur les horreurs de la guerre, Françoise adopte une attitude de retrait, de silence, pour mieux surprendre le héros, le prendre sur le fait.

La Justice éclairant le crime ou Françoise épinglant la faute

Nous relevons chez Françoise le goût de mettre le doigt sur de toutes petites choses, qu'elles constituent des fautes selon son code moral ou de simples imperfections chez le héros. On peut penser que ces minuscules motifs suscitent des réflexions de la gouvernante justement parce qu'elle recherche de telles occasions de taquiner le héros en lui causant un inconfort psychique, narcissique. Le narrateur relève et résume cette propension de Françoise dans *La Prisonnière* : « Mais les "inférieurs" qui nous aiment, comme Françoise m'aimait, ont du plaisir à nous froisser dans notre amour-propre. » (RTP : 1747) L'ambivalence des relations affectives, qu'elles soient d'amour, d'amitié, professionnelles ou familiales, est inscrite dans le comportement de Françoise et admise par le narrateur comme une sorte de loi psychologique régissant les interactions humaines, surtout celles marquées par des rapports de force. La superposition des deux types de rapports, affectifs et hiérarchiques, crée, chez Françoise, un conflit entre l'affection ressenti pour son chef, son « supérieur », et la frustration d'être son « obligée », sa subordonnée. Le *polemos* qualifie et circonscrit la relation de Françoise au héros.

Le goût de « piquer³⁹¹ » son maître est d'autant plus prégnant que ces choses minimes relevées par Françoise sont massivement investies, aggravées pour se muer en délits sérieux et dégager le plaisir sadique correspondant, désiré. La domestique, dit le narrateur,

avait souvent à mon endroit [...] de ces propos étranges qu'une personne du monde n'aurait pas : avec une joie dissimulée mais aussi profonde que si c'eût été une maladie grave, si j'avais chaud et que la sueur – je n'y prenais pas garde – perlât à mon front : « Mais vous

³⁹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 2172 : « Françoise avait souvent à mon endroit ("pour me piquer, eût dit le maître d'hôtel") de ces propos étranges qu'une personne du monde n'aurait pas. »

êtes en nage », me disait-elle, étonnée comme devant un phénomène étrange, souriant un peu avec le mépris que cause quelque chose d'indécemment (« vous sortez mais vous avez oublié de mettre votre cravate »), prenant pourtant la voix préoccupée qui est chargée d'inquiéter quelqu'un sur son état. On aurait dit que moi seul dans l'univers avais jamais été en nage. (RTP : 2172)

L'amplification patente de ces gouttes de sueur sur le front du héros est l'unique moyen pour Françoise de faire de celles-ci un prétexte pour le prendre en faute. En effet, si la domestique avait seulement relevé cette sudation, sans paraître étonnée et préoccupée, le héros n'aurait eu qu'à balayer cette peccadille tout en s'essuyant le front. Cette stratégie d'exagération se révèle ainsi essentielle pour créer les conditions du plaisir de « piquer », d'humilier, de créer la « faute » quand elle n'est pas là, ou très peu caractérisée. Heureusement, pour Françoise, le héros étant humain, il n'incarne pas la perfection. Il y a alors toujours « de quoi faire » : l'occasion d'épingler une « faute », un « cuir », une imperfection se présente quand elle ne s'invente pas à demi.

2.1.5 Le sadisme de théâtre : faux sadisme et vraie cruauté

Sadisme mimétique et jeu cruel : Mlle Vinteuil

Le narrateur de la *Recherche* développe tout au long du grand roman une réflexion sur ce qui apparaît comme deux catégories de personnes sadiques : les sadiques véritables et les sadiques que l'on pourrait qualifier d'inauthentiques ou de « théâtre ». Ces dernières ne se révéleraient pas habitées ou imprégnées d'une vraie méchanceté, mais en auraient seulement les apparences, soit pour « donner le change », et en échange d'un salaire – comme on le verra –, soit, comme chez Mlle Vinteuil, pour contribuer à l'effervescence d'un climat sensuel, interdit et secret (du moins se voulant tel), à la fois scénarisé et improvisé sur le mode sadique. Les notions maîtresses de pouvoir et de plaisir sous-tendent une fois de plus les comportements proustiens, en l'occurrence, à travers la jouissance de consommer l'interdit « devant » le père/mère, présent (à travers son portrait), mais impuissant du fait de son décès, de même que celle de lacérer, de souiller, de profaner son amour.

Mais il s'agit également du pouvoir sur soi, sur ses sens, combat mené par Mlle Vinteuil pour que sa vertu fasse violence à son « vice », dans un *polemos* agressif-sexuel chevillé au corps et géôlier du cœur d'un autre personnage proustien. Le combat de Mlle Vinteuil se joue entre résister à la tentation charnelle ou succomber à la volupté des sens. La seconde option l'emporte, et la jeune femme pourra jouir, pour ce faire, du précieux recours à un sadisme d'une agressivité non seulement érogène, mais érotique.

Mlle Vinteuil en sadique : un rôle de composition

La célèbre scène de Montjouvain d'*À la recherche du temps perdu* représente bien moins deux jeunes femmes prenant ensemble un plaisir charnel que deux manières divergentes de concevoir ce plaisir et la façon de l'atteindre. En effet, si Mlle Vinteuil et son amie communient dans leurs désirs physiques, cette dernière assume pleinement ses goûts particuliers, qui la mènent à mettre en scène son intimité, l'offrir en spectacle. Ses préférences la conduisent également à jouir d'un pouvoir pris sur le père de son amie, alors que Mlle Vinteuil doit littéralement endosser, travailler un rôle de composition, qui emprunte les mots, les gestes, les attitudes des autres, surtout l'érotique sadique de sa compagne, afin que le couple puisse goûter son plaisir.

Mlle Vinteuil semble en effet contrainte de puiser à des sources extérieures pour parvenir à rejoindre son amie dans un plaisir charnel qu'elles désirent toutes les deux. Elle procède donc à des emprunts plus ou moins volontaires à son amie, et c'est donc dans ce contexte que le défunt père de Mlle Vinteuil « intervient » :

Au fond du salon de Mlle Vinteuil, sur la cheminée était posée un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait de la route, puis elle se jeta sur un canapé, et 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. (RTP : 133)

Ce parallèle tracé par le narrateur entre l'acte de la fille et celui de son père disparu sous-tend une mise en scène assez fine : on prépare un objet pour qu'il intervienne de manière apparemment imprévue, voire impromptue, dans la « scène » qui se « jouera » lorsque les autres « acteurs », les invités, feront leur « apparition ». Notons également cette « curieuse » correspondance, ce parlant

écho, entre la partition de musique que le père Vinteuil désirait jouer aux parents du héros, et le portrait encadré du compositeur pris comme support pour qu'une autre « partition », un autre « texte » soit joué : le scénario sexuel et sadique de Mlle Vinteuil et de son amie. Le portrait du père prend valeur d'accessoire de théâtre : il n'intervient peut-être pas en tant qu'élément déclencheur de la série d'actes tendres et érotiques des deux jeunes femmes, mais a néanmoins vocation de stimulus sensuel et sadique de Mlle Vinteuil :

Mlle Vinteuil finit par tomber sur le canapé, recouverte par le corps de son amie. Mais celle-ci tournait le dos à la petite table sur laquelle était placé le portrait de l'ancien professeur de piano. Mlle Vinteuil comprit que son amie ne le verrait pas si elle n'attirait pas sur lui son attention, et elle lui dit, comme si elle venait seulement de le remarquer : « 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 souviens que c'étaient les mots que M. Vinteuil avait dit à mon père à propos du morceau de musique. (RTP : 134)

Le père défunt devient l'appât de sa fille qui se sert de son portrait, enfermé dans un cadre, immobile et manipulable à souhait, à jamais, devenu objet pour exciter les sens de sa compagne dont elle connaît les inclinaisons sadiques.

Impliqué de force dans le scénario érotique-agressif de sa fille, le père est profané bien avant que son portrait ne soit insulté et souillé d'un crachat ou, du moins, de l'idée de le faire. Mlle Vinteuil ne se contente donc pas de laisser son père dans la pièce, alors qu'elle aurait pu, par respect de ce qu'il voulait et ne voulait pas pour elle, cacher cette représentation de lui, la mettre à l'écart, comme pudiquement. Le portrait du « père qui nous regarde » est plutôt posé en témoin prisonnier, forcé à rester dans la pièce – de théâtre – pour faciliter le moment sensuel, au même titre que n'importe quel accessoire érotique, sadomasochiste. Ainsi, c'est sur ce « mort sans défense » (RTP : 135), vitrifié au sens propre et muselé au sens figuré, que Mlle Vinteuil construit et travaille son personnage, un rôle de composition, en usant de banales ruses, dans une quête coupable et malveillante sans l'être de plaisir charnel. Elle joue son rôle d'incitatrice au sadisme – et au saphisme – par la profanation du père. L'emprunt des mots même du père signe leur profanation par la fille tout en marquant le lien qui les unit. La fille, prolongement vivant de son défunt géniteur, porte en elle ses qualités morales, celles-là même qu'elle s'efforcera quelques instants plus tard de faire taire, pour goûter le plaisir avec son amie.

D'une manière qui semble beaucoup moins consciente, préméditée, Mlle Vinteuil rejoue certains autres gestes de son père, mais qui paraissent, par leurs apparences d'incontrôlé, de spontané, d'involontaire, étrangers à la visée de plaisir de la jeune femme :

Bientôt son amie entra. Mlle Vinteuil l'accueillit sans se lever, les deux mains derrière la tête et se recula sur le bord opposé du sofa comme pour lui faire une place. Mais aussitôt elle sentit qu'elle semblait ainsi lui imposer une attitude qui lui était peut-être importune. Elle pensa que son amie aimerait peut-être mieux être loin d'elle sur une chaise, elle se trouva indiscreète, la délicatesse de son cœur s'en alarma ; reprenant toute la place sur le sofa elle ferma les yeux et se mit à bâiller pour indiquer que l'envie de dormir était la seule raison pour laquelle elle s'était étendue. Malgré la familiarité rude et dominatrice qu'elle avait avec sa camarade, je reconnaissais les gestes obséquieux et réticents, les brusques scrupules de son père. (RTP : 133)

Derrière cette image composée de la jeune fille au repos se profile nettement une invitation à l'intimité maquillée – parce que non assumée, non acceptable – en besoin de s'allonger sans arrière-pensées. Mlle Vinteuil n'endossant pas le rôle de tranquille tentatrice, elle influence inmanquablement son jeu en le rendant moins assuré, plus ambigu que nuancé et, ainsi, moins convaincant. En fait, elle agit ici aussi pour susciter, allécher, appâter le désir de son amie, incapable qu'elle est d'« empoigner » le sien, de le regarder en face, et d'appeler celui de l'autre par des gestes ou des paroles d'invitations sensuelles littérales, directes. L'appel au détournement – jouissif dans la profanation de l'innocence et de la pureté – de ses poses ensommeillées ou de ses paroles de jeune fille encore plus vertueuse lorsqu'elle parle de lecture tranquille constitue le seul moyen pour Mlle Vinteuil de s'entraîner et d'amener son amie vers leur satisfaction physique et voluptueuse.

Le portrait du défunt ainsi mis en valeur présentifie un père Vinteuil désarmé, ou plutôt une mère aimante, avec ses « soins de mère et de bonne d'enfant » (RTP : 133), que la fille décide de profaner, car de son sacrifice émergera le plaisir, le profit, la volupté. Le portrait du père/mère est pris à partie par l'amie de Mlle Vinteuil, mais seulement après que celle-ci en a signalé la présence, et signé le rôle d'accessoire sadique, de support érotique : « je ne sais pas qui a pu le mettre là, j'ai pourtant dit vingt fois que ce n'était pas sa place. » (RTP : 134) Ce cadre supporte ensuite insulte et sarcasme : « Mais laisse-le donc où il est, il n'est plus là pour nous embêter. Crois-tu qu'il pleurnicherait, qu'il voudrait te mettre ton manteau, s'il te voyait là, la fenêtre ouverte, le vieux singe. » (RTP : 135) Ce n'est pas que l'apparence physique du père que l'on insulte, mais son rôle

maternel (affirmé par ce signe supplémentaire d'assimilation du père à une mère à travers la crainte que sa fille prenne froid) et aimant que l'on souille par ces mots, surtout avec l'emploi de « pleurnicher ». En effet, le père n'est plus là comme autorité, en chair et en os, en vie, mais il est tout à fait présent symboliquement et tourné en dérision, détourné au profit de la passion, celle de l'agression. La violence verbale nourrit le plaisir de ces moments intimes. Elle le crée, le cristallise. Ainsi l'amie saphique veut-elle pousser plus loin l'agression du père Vinteuil, ce bouc émissaire : « Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur ? » dit-elle en prenant le portrait. » (RTP : 135) Elle désire « cracher dessus [...], sur ça » (RTP : 135).

On peut penser que la symbolique et la force de ce geste sont également marquées, à ce moment précis, par la fermeture des volets, comme si un palier dans l'intimité, dans les actes, était franchi, ou que le sommet du plaisir allait être atteint : « Mlle Vinteuil, d'un air las, gauche, affairé, honnête et triste vint fermer les volets et la fenêtre, mais je savais maintenant, pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu'après la mort il avait reçu d'elle en salaire. » (RTP : 135) Cracher sur le portrait du père, le souiller avec ses propres fluides apparaît en effet trop intime et/ou trop méchant, trop fort pour être donné à voir, éventé. On peut y voir là la conscience de commettre le mal, inscrite sur le visage de Mlle Vinteuil. Ainsi, contrairement à sa compagne, l'amie de Mlle Vinteuil a probablement besoin de faire souffrir l'autre, un tiers réifié, pour atteindre le plaisir. Mlle Vinteuil, dans son rôle de composition, donne la réplique et sait qu'elle sert de faire-valoir : ses gestes comme ses paroles tisonnent le désir sadique de sa compagne, le provoquent, en mettant en scène le portrait du père, mais aussi en « feign[ant] de fermer les volets et de n'y pas réussir » (RTP : 133), pour donner l'envie de laisser ouvert, de se faire voir.

Le narrateur évoque « le langage propre à la fille vicieuse qu'elle désirait d'être » (RTP : 134), celui qu'elle ne peut que trouver non en elle, mais chez son amie, qui ne joue aucun rôle : « "Mademoiselle me semble avoir des pensées bien lubriques, ce soir", finit-elle par dire, répétant sans doute une phrase qu'elle avait entendue autrefois dans la bouche de son amie. » (RTP : 134) La jeune femme apparaît comme un golem devant se mettre les mots de son amie dans la bouche sans parvenir à bien s'approprier ce corps étranger, à l'assimiler, car elle n'a que l'apparence du mal, n'en « [a] pas le culte » (RTP : 136). Dans le numéro de la revue *Marcel Proust Aujourd'hui* consacré au théâtre, André Benhaïm décrit cette scène entre Mlle Vinteuil et son amie

comme un « [s]pectacle de la dissimulation³⁹² » qui « expose le jeu des masques³⁹³ » à travers « une réflexion à peine voilée sur le théâtre, qui exhibe le caché³⁹⁴ », « pour nous montrer que nous ne voyons pas³⁹⁵. » À la fois coulisse et scène de théâtre, ce jeu entre Mlle Vinteuil et son amie révèle en effet le travail d'interprétation de Mlle Vinteuil pour dissimuler à son amie son absence d'élans sadiques.

Un champ lexical du religieux compose un motif pour suggérer ou dire la profanation du maternel M. Vinteuil durant cette scène sadique-érotique entre les deux amies : « liturgiques » (RTP : 135), « blasphèmes » (RTP : 135), « foi » (RTP : 135), « sacrilège » (RTP : 137), « propos blasphématoire » (RTP : 137), « diabolique » (RTP : 137) et bien sûr « profaner » (RTP : 137), ainsi que le « culte » déjà évoqué. Mais la profanation du père Vinteuil déborde largement ces moments sensuels et sadiques, car, comme la fille et le gendre de la Berma, Mlle Vinteuil « vide » la mère :

Ma mère se rappelait la triste fin de vie de M. Vinteuil, tout absorbée [...] par les souffrances que celle-ci lui avait causées ; elle revoyait le visage torturé qu'avait eu le vieillard tous les derniers temps ; elle savait qu'il avait renoncé à jamais à achever de transcrire au net toute son œuvre des dernières années, pauvres morceaux d'un vieux professeur de piano, d'un ancien organiste de village dont nous imaginions bien qu'ils n'avaient guère de valeur en eux-mêmes, mais que nous ne méprisions pas parce qu'ils en avaient tant pour lui dont ils avaient été la raison de vivre avant qu'il les sacrifiât à sa fille (RTP : 133).

M. Vinteuil se révèle dévoré par son amour oblatif pour sa fille, sacrificiel. Telle la mère de Jean Santeuil³⁹⁶ ou la Berma, cette « maman » est prête à tout donner pour son enfant, son plus grand amour et sa plus grande préoccupation, y compris sa santé, sa vie, ou son immortalité (potentielle, espérée) à travers l'art. Telle une pieuvre des profondeurs³⁹⁷, M. Vinteuil ou la Berma prend un soin exclusif, total, de sa progéniture, pendant des années, tout en dépérissant, et jusqu'à la mort. Et pourtant, la « mère » Vinteuil ne récolte en retour que « le renoncement à un avenir de bonheur

³⁹² André Benhaïm, « Visages d'étoiles. Scènes, masques et coups de théâtre chez Marcel Proust », p. 32, *Marcel Proust Aujourd'hui*, n° 4, 2006.

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴³⁹⁴ *Idem.*

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ Jean Santeuil confiant que ce qu'elle aimait le plus au monde est son fils, son père puis son mari, dans cet ordre.

³⁹⁷ La couvaison de l'espèce des eaux profondes *Graneledone boreopacifica* est la plus longue du règne animal, selon le *National Geographic* en ligne (« Octopus Cares For Her Eggs For 53 Months, Then Dies », article du 30 juillet 2014). Elle se confond avec son espérance de vie.

honnête et respecté pour sa fille » (RTP : 133) auquel il a été « contraint » (RTP : 133) malgré ses soins, tel que le précise la mère du héros :

[Q]uand elle évoquait toute cette détresse suprême de l'ancien maître de piano de mes tantes, elle éprouvait un véritable chagrin et songeait avec effroi à celui autrement amer que devait éprouver Mlle Vinteuil tout mêlé du remords d'avoir à peu près tué son père. « Pauvre M. Vinteuil, disait ma mère, il a vécu et il est mort pour sa fille, sans avoir reçu son salaire. Le recevra-t-il après sa mort et sous quelle forme ? Il ne pourrait lui venir que d'elle. » (RTP : 133)

Cette idée de « salaire » est reprise par le narrateur lorsque les volets viennent de se fermer sur l'acte imminent, patent, de la profanation du portrait de M. Vinteuil quand on lui crache dessus. La récolte d'un amour infini est la souillure de cet amour absolu, sacrificiel, voire masochiste. Durant sa vie et après sa mort, c'est ce que ce père/mère reçoit, jusqu'à ce qu'une forme de réparation, d'expiation de la faute intervienne à travers la transcription, par Mlle Vinteuil et son amie, de ce qui deviendra l'œuvre de Vinteuil, avec sa sonate, puis son septuor.

Mlle Vinteuil mime son père sans le vouloir, avec ses gestes, « ses façons de penser, de dire » (RTP : 136), mais c'est aussi « la ressemblance de son visage, les yeux bleus de sa mère à lui [M. Vinteuil] qu'il lui avait transmis comme un bijou de famille, ces gestes d'amabilité qui interposaient entre le vice et elle une phraséologie, une mentalité qui n'était pas faite pour lui » (RTP : 136). Un certain déterminisme issu de la filiation maternelle (de la mère de M. Vinteuil à « maman » Vinteuil) laisse sa marque, fait sentir sa force, son influence ou son emprise. Le vice, le « mal » apparaît telle une pièce rapportée, un corps étranger, non assimilable à son « âme scrupuleuse et tendre » (RTP : 136), à sa « patrie » (RTP : 136) des « êtres si purement sentimentaux » (RTP : 136), une donnée éloignée de la lignée Vinteuil, malgré un certain rejet de la filiation derrière la profanation, et en dépit de cette figure de mère sur qui on incite³⁹⁸ à cracher, littéralement. C'est l'amour « maternel » tout entier qui est rejeté, jeté par la fenêtre, à travers l'image de M. Vinteuil voulant mettre un manteau à sa fille pour qu'elle ne prenne pas un courant d'air. Il est retourné comme un gant, détourné par le mouvement sadique, par l'agressivité érogène, en l'occurrence, érotique, qui a besoin de la souffrance d'un tiers, d'un bouc émissaire, pour dire sa « messe à l'envers », pour attaquer les symboles. L'amie de Mlle Vinteuil convoque le manteau

³⁹⁸ Mlle Vinteuil joue en effet encore une fois son rôle d'incitatrice à l'agression, de tisonnier du sadisme, dans sa quête de plaisirs charnels, en disant à son amie qui vient de lui confier à l'oreille son désir de cracher sur le portrait : « Oh ! tu n'oserais pas. » (RTP : 135)

pour le lacérer d'un sarcasme, car il représente l'amour maternel. Le sadisme ne peut donc être que « culturel », forme de sadisme d'adoption, à l'opposé d'une sorte de sadisme de vocation, sans nul besoin de rôle de composition. Est-ce le cas de l'amie de Mlle Vinteuil, avec ses insultes au père de sa compagne, ses blasphèmes à sa mémoire ? Dans un monde proustien où tout ne serait pas si mouvant, ambigu, ambivalent, innombrable et inconnaissable, la réponse serait : sans doute. Or, le narrateur de la *Recherche* forme cette hypothèse :

Peut-être Mlle Vinteuil sentait-elle que son amie n'était pas foncièrement mauvaise, et qu'elle n'était pas sincère au moment où elle lui tenait ces propos blasphématoires. Du moins avait-elle le plaisir d'embrasser sur son visage, des sourires, des regards, feints peut-être, mais analogues dans leur expression vicieuse et basse à ceux qu'aurait eus non un être de bonté et de souffrance, mais un être de cruauté et de plaisir. Elle pouvait s'imaginer un instant qu'elle jouait vraiment les jeux qu'eût joués avec une complice aussi dénaturée, une fille qui aurait ressenti en effet ces sentiments barbares à l'égard de la mémoire de son père. (RTP : 136-137)

Ce doute probable sur la sincérité des goûts sadiques de son amie n'est pas sans « prise », sans preuve. Alors que Mlle Vinteuil

ne put résister à l'attrait du plaisir qu'elle éprouverait à être traitée avec douceur par une personne aussi implacable envers un mort sans défense ; elle sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu'elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité. Son amie lui prit la tête entre ses mains et lui déposa un baiser sur le front avec cette docilité que lui rendait facile la grande affection qu'elle avait pour Mlle Vinteuil et le désir de mettre quelque distraction dans la vie si triste maintenant de l'orpheline. (RTP : 135)

Elle est déjà loin, l'idée du « vilain singe » (RTP : 135) qui « n'est plus là pour nous embêter » (RTP : 135). C'est plutôt la perte qu'il représente, et non l'espace de délices qu'il fait s'ouvrir par sa disparition, qui occupe l'esprit de l'amie alors qu'elle baise le front de Mlle Vinteuil. Cette dernière semble même bien plus impliquée que sa « complice [...] dénaturée » (RTP : 137) dans le jeu sadique par profanation, aimantée qu'elle est par le plaisir, par la volupté. Il y a un désir chez Mlle Vinteuil, à cet instant du baiser « maternel », le désir de communier dans l'acte profanateur, mais la sadique supposément « naturelle » est animée d'un courant tendre, elle ne pense nullement « à mal », mais a de l'empathie, de la compassion pour son amie. Elle est dans l'affection, l'attention à l'autre, et non dans le sadisme, alors même qu'elle devrait savourer les délices d'une trouvaille de profanation, une offrande.

Mlle Vinteuil ne peut, malgré ses efforts, que proposer un sadisme sans âme, sans base, sans racines, et c'est peut-être également le cas de son amie, qui joue aussi un rôle de composition, mais avec plus d'expérience et d'assurance. Toutefois, si les deux jeunes femmes sont des sadiques de théâtre, même à travers les profanations choisies pour leur rituel érotique, elles n'échappent pas à ce genre universel de mal sans malveillance qu'évoque le narrateur proustien lorsqu'il dit :

Peut-être [Mlle Vinteuil] n'eût-elle pas pensé que le mal fût un état si rare, si extraordinaire, si dépaysant, où il était si reposant d'émigrer, 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. (RTP : 137)

On peut voir, derrière cette réflexion, l'idée que la vie est traversée d'agressions « ordinaires », minuscules, parfois à peine perceptibles. Le narrateur remarque d'ailleurs que

[d]ans 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 voilé aux yeux des autres et même à ses yeux à elle qui ferait le mal sans se l'avouer. (RTP : 136)

Le plus révélateur du comportement de Mlle Vinteuil est peut-être toutes ces hésitations pilotées par sa moralité, par son « cœur scrupuleux et sensible » (RTP : 134). La fille du défunt compositeur semble en effet écartelée entre deux pôles, prise entre deux feux, aux prises avec un premier élan vers une invitation – en faisant une place nette à son amie sur le sofa –, à des « rapprochements » avec cette dernière, élan réprimé et comme culpabilisé par la crainte d'ainsi s'arroger un pouvoir sur son amie, celui de lui « imposer une attitude » (RTP : 133). Mais Mlle Vinteuil semble même également se sentir coupable de chercher à savoir ce que désire son amie, en se trouvant « indiscrete » (RTP : 133). Enfin, le choix de « poser » en jeune fille reposant sur un sofa se révèle un entre-deux, car il est à même d'apaiser les résistances morales de Mlle Vinteuil tout en pouvant potentiellement « piquer » son amie avec sa posture étendue, abandonnée, voire alanguie.

Cette délicatesse altruiste de Mlle Vinteuil, héritée vraisemblablement de son père, tend à desservir cette dernière dans la poursuite et la consommation de ses désirs. Ce trait de personnalité constitue la base d'un conflit moral débouchant sur un dilemme entre le plaisir et la vertu, choc qui révèle la dualité de cet autre personnage de la *Recherche*, la polémique qui l'agite, nourrissant notre idée d'un *polemos* proustien prégnant chez les personnages. Il n'est pas essentiel de déterminer si

cette attitude de Mlle Vinteuil prend source ou non chez son père, car la ressemblance entre la fille et le père, correspondance héréditaire relevée par le narrateur, peut être mise en résonance avec plusieurs autres « legs » de caractère observés dans le grand roman (chez Gilberte et Swann, de même que Charlus et Saint-Loup, notamment). De plus, cet écho, ce « rappel » du père dans la fille peut figurer une forme d'interdit, un sursaut d'autorité.

En somme, le sadisme de composition, de théâtre des deux amies apparaît comme un langage agressif instrumentalisé, celui, profanateur, qui pervertit les langages, les signes de l'amour maternel, par exemple, afin d'atteindre à un plaisir des sens parfois coupable³⁹⁹. Encore ici, chez Proust, le « vrai » mal est ailleurs, dans les souffrances infligées, en conscience et dans l'indifférence, aux autres.

2.1.6 Le sadisme comme gagne-pain

Les fustigateurs de la Raspelière : le martinet ne fait pas le diable

Une autre « scène » qui marque un héros proustien épiant ce qu'il n'aurait pas dû voir est celle du baron fustigé dans *Le Temps retrouvé*. Mais avant de nous pencher sur cette pratique agressive-sexuelle, masochiste, de l'un des personnages les plus complexes du roman proustien, allons du côté des fustigateurs, moins pour interpréter leurs actes mêmes, saisissants de violence destructrice, que pour mettre en lumière leurs motivations sous-jacentes. Ces motifs éclaircis sont à même de replacer ces actes de sadisme sexuel dans une perspective bien différente que celle des apparences, car ces gestes se détachent du sexuel, et même de l'agressivité. Nous apparaît alors une série de fustigateurs qui n'ont du sadique que les accessoires et la réputation violente, criminelle qu'on leur invente avec plus de conviction que de succès. Voyons de plus près ces personnages qui, comme Mlle Vinteuil, mais à un degré encore plus important, sont amenés dans

³⁹⁹ « le monde inhumain du plaisir » (RTP : 136).

leur « profession » à se forger un rôle de composition pour se créer un sadisme de théâtre, sous la « direction » de Jupien, à la fois leur « scénariste », « metteur en scène » et patron.

Chassez le naturel... les pseudo-pros du demi-monde

Les hommes de l'établissement de Jupien, tout comme les « Rachel quand du Seigneur » (RTP : 458) et autres « cascadeuses », sont appelés à satisfaire les désirs de leurs clients, à répondre à leurs demandes particulières. Dans la mesure où un rôle de composition demande, par définition, plus de travail à un comédien, les prestations sexuelles sadiques tendent à mobiliser davantage d'efforts, de ressources, d'imagination à un « travailleur du sexe » qui n'a aucun goût lui-même pour cette pratique. Ainsi, les fustigateurs de la Raspelière se voient fournir des efforts notables – et parfois notés – pour des résultats peu convaincants, tant il semble difficile de chasser le naturel. Malgré « l'encadrement » de leur patron Jupien, et son engagement dans le conditionnement des clients en faisant valoir « sa marchandise », ces faux sadiques peinent encore plus que Mlle Vinteuil à donner les apparences du plaisir dans le pouvoir et le maniement de la souffrance :

[L]e baron lui dit [à Jupien] : « Je ne voulais pas parler devant ce petit, qui est très gentil et fait de son mieux, mais je ne le trouve pas assez brutal. Sa figure me plaît, mais il m'appelle crapule comme si c'était une leçon apprise. – Oh ! non, personne ne lui a rien dit », répondit Jupien, sans s'apercevoir de l'invraisemblance de cette assertion. Il a du reste été compromis dans le meurtre d'une concierge de la Villette. – Ah ! cela c'est assez intéressant, dit avec un sourire le baron. (RTP : 2224)

Tout comme Mlle Vinteuil doit emprunter des mots et des gestes de son père ou de son amie pour se composer les apparences d'une sadique, les fustigateurs de Jupien, en l'occurrence le garçon dont parle Charlus, s'apparentent à des golems, de purs messagers. Ils doivent recevoir leurs mots des autres, n'étant pas en mesure de les inventer, moins par manque d'imagination que par éloignement trop important de leur rôle à jouer face à leur personnalité, à leur sens moral tout particulièrement. Ne pouvant se raccrocher qu'à leurs « leçons apprises », les fustigateurs s'exposent à être démasqués s'ils ne perfectionnent pas leur jeu. En revanche, ils jouissent du « soutien » que leur apporte leur patron Jupien qui veille à créer de toute pièce à ces jeunes hommes une réputation criblée de violences, voire de crimes, apte à leur donner l'aura du mal qu'ils dégagent avec peine, et l'*ethos* d'hommes sadiques les rendant alléchants pour le baron. Ainsi

Jupien laisse-t-il échapper une remarque découvrant et déplorant la formation bancale ou absente du jeune homme qui vient de fouetter Charlus lorsque ce dernier émet un doute sur la véritable nature de son « bourreau » en critiquant ce qui se révèle bien un jeu, « du théâtre ». Malgré les efforts importants d'imagination et de rhétorique de Jupien pour préparer les plaisirs et « tisonner » les désirs du baron, les sadiques de carton-pâte se succèdent alors que le plaisir du client n'est pas atteint. Et ce n'est pas le fouet qu'ils manient le plus mal.

Les fustigateurs de la maison de passe de Jupien s'avèrent conduits à emprunter des mots tel « crapule » qu'ils connaissent, certes, mais d'une manière bien peu crédible, comme ces vocables n'appartiennent qu'à leur personnage de sadique qu'ils ne maîtrisent pas. Mais parfois, ils sont obligés par les circonstances à « improviser » quelque discours sadique, et ils y échouent lamentablement, soit par manque de créativité dans le mal, par oubli de leur rôle, ou par barrage de la morale, une fois les coups de fouet donnés. Ainsi, Maurice, le jeune homme qui a traité Charlus de crapule sans conviction et qui est censé avoir tué une concierge parisienne, ne parvient nullement à « donner le change » lorsque le baron vient le rejoindre au rez-de-chaussée, après les fustigations, pour le payer :

Il s'approcha ensuite de Maurice pour lui remettre ses cinquante francs, mais le prenant d'abord par la taille : « Tu ne m'avais jamais dit que tu avais suriné une pipelette de Belleville. » Et M. de Charlus râlait d'extase et approchait sa figure de celle de Maurice : « Oh ! monsieur le baron », dit le gigolo qu'on avait oublié de prévenir, « pouvez-vous croire une chose pareille ? » Soit qu'en effet le fait fût faux, ou que, vrai, son auteur le trouvât pourtant abominable et de ceux qu'il convient de nier. « Moi toucher à mon semblable ? À un Boche, oui, parce que c'est la guerre, mais à une femme, et à une vieille femme encore ! » Cette déclaration de principes vertueux fit l'effet d'une douche d'eau froide sur le baron qui s'éloigna sèchement de Maurice en lui remettant toutefois son argent, mais de l'air dépité de quelqu'un qu'on a floué, qui ne veut pas faire d'histoires, qui paye, mais n'est pas content. La mauvaise impression du baron fut d'ailleurs accrue par la façon dont le bénéficiaire le remercia, car il dit : « Je vais envoyer ça à mes vieux et j'en garderai aussi un peu pour mon frangin qui est sur le front. » (RTP : 2231)

Que Maurice soit réellement un meurtrier, ou pas, importe peu, dans la mesure où le fustigateur de Charlus non seulement annonce, mais fait montre d'une bonté qui ne s'invente pas. Maurice fournit des arguments pour convaincre le baron qu'il serait incapable de commettre un meurtre, en alléguant sa complète non-violence, sauf en cas de force majeure, et en pensant spontanément à faire don de ses gains à sa famille. Il paraît évident, d'une part, que « Maurice l'assassin » oublie de jouer son rôle, en ne songeant nullement à faire semblant d'avoir en effet du sang sur les mains

à la suite des paroles de son client qui désire prolonger son contact avec un véritable sadique, à tout le moins un homme très dangereux ; d'autre part, que le jeune homme fournit des preuves convaincantes de son bon cœur. Ajoutons qu'il est curieux que Maurice le fustigateur allègue qu'il se refuse à toucher son semblable, à moins que cela ne constitue un indice de plus que le jeune homme

évidemment n'accomplissait ses terribles fustigations sur le baron que par une habitude mécanique, les effets d'une éducation négligée, le besoin d'argent et un certain penchant à le gagner d'une façon qui était censée donner moins de mal que le travail et en donnait peut-être davantage. (RTP : 2227)

Mais les « collègues » de Maurice ne sont pas moins maladroits. Cela, toujours en dépit de « l'encadrement » de Jupien, qui :

les prévenait parfois qu'il fallait être plus pervers. Alors l'un, de l'air de confesser quelque chose de satanique, aventurait : « Dites donc, baron, vous n'allez pas me croire, mais quand j'étais gosse, je regardais par le trou de la serrure mes parents s'embrasser. C'est vicieux, pas ? Vous avez l'air de croire que c'est un bourrage de crâne, mais non, je vous le jure, tel que je vous le dis. » Et M. de Charlus était à la fois désespéré et exaspéré par cet effort factice vers la perversité qui n'aboutissait qu'à révéler tant de sottise et tant d'innocence. [...] Le jeune homme eut beau, comprenant trop tard son erreur, dire qu'il ne blairait pas les flics et pousser l'audace jusqu'à dire au baron : « Fous-moi un rencart » (un rendez-vous), le charme était dissipé. On sentait le chiqué, comme dans les livres des auteurs qui s'efforcent pour parler argot. (RTP : 2231-2232)

C'est dire à quel point le rôle de sadique nécessite un travail de composition, et surtout, de perversion, tel que le dit Jupien, chez qui ne se plaît pas à infliger le mal. Cette torsion du langage, ce retournement des langages (gestes, mots, situations) pratiqué dans le sadisme est, manifestement, un moyen « infernal et divin⁴⁰⁰ » inconnu du jeune homme. On ne peut que constater une ignorance de la véritable perversion dans cet épisode de « voyeurisme » infantile, et où les parents... s'embrassent, ce qui ne peut que mettre l'accent sur « l'innocence » du fustigateur. De plus, la « sottise » relevée par le narrateur proustien s'illustre d'au moins deux manières : la trop vigoureuse négation d'une leçon apprise, ce qui ne fait que suggérer que quelqu'un a « stylé » (RTP : 1442) le jeune homme, comme Jupien le fait avec ses « employés », et la présence même de cette ardente affirmation pour aider le baron à croire quelque chose d'insolite, de « vicieux ».

⁴⁰⁰ Tel que l'écrit Baudelaire dans *Les fleurs du mal* en qualifiant le regard d'une femme, allégorie de la Beauté, dans le poème « Hymne à la Beauté » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 24).

Ce dernier n'est pas dupe, évidemment, de ce sadique du dimanche, en sentant déjà un « effort factice vers la perversité ». Dès qu'il y a effort, il y a « chiqué », et ces efforts, même sensibles, du jeune homme qui tente de se reprendre, culminent pathétiquement vers une bien bénigne, mais surtout risible aversion pour les policiers, et dans une aussi minuscule impolitesse, celle du parler argot. Relevons, d'autre part, l'ironie du narrateur qui remarque que le malheureux « comédien » « pousse l'audace », pour suggérer à quel point le faux sadique ne parvient pas à maîtriser son rôle, et que ses efforts ne lui sont d'aucun secours.

En somme, les fustigateurs de la Raspelière peinent à habiter un rôle qui est à lui seul un monde : celui du sadisme, celui de la perversion. Ces jeunes hommes comme Mlle Vinteuil ne possèdent nullement la capacité de créer des actes, des paroles sadiques, car ils n'ont pas, en eux, cette agressivité qui est désir d'emprise sur l'autre et, surtout, sa maîtrise, dans un véritable art de la souffrance, de son maniement. À travers ces profanations des parents, totalement dépassionnées (chez Mlle Vinteuil) ou absolument inoffensives (chez les fustigateurs), on ne trouve ni emprise ni maîtrise, buts, plaisirs, travail, art de la perversion. Jean Bergeret définit l'emprise comme un « simple besoin de domination violente de l'objet⁴⁰¹ » et la maîtrise « qui implique une intériorisation objectale possible avec un plaisir découlant de cette façon d'utiliser le rapport à l'objet.⁴⁰² » Aux prises avec un rôle qui n'est pas leur tasse de thé, forcés, pour un profit de volupté ou d'argent, à chausser des souliers trop grands, Mlle Vinteuil comme les « bourreaux d'opérette⁴⁰³ » de la Raspelière ne sont nullement⁴⁰⁴ capables de jouer, et de jouir du rapport à un autre à la fois instrumentalisé⁴⁰⁴ et considéré dans sa capacité à souffrir, à être sadisé. Personnages à deux dimensions, surface sans profondeur, sans inspiration et sans ardeur, Mlle Vinteuil comme les fustigateurs ne peuvent qu'être des instruments : outil dévoué à plaire à son amie, chez la fille du compositeur défunt, ou employé de Jupien, de bonne volonté et à la recherche d'un gagne-pain. Jouets d'un rôle qui n'est pas leur genre, celui d'un joueur pervers, d'un législateur dans le mal, Mlle Vinteuil comme les fustigateurs ne savent qu'être des sadiques médiocres, amateurs. La

⁴⁰¹ Jean Bergeret, « L'"anéantissement" et la maîtrise », *Revue française de psychanalyse*, n° 59, vol. 3, 1995, p. 660.

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 894.

⁴⁰⁴ Gérard Pirlot et Jean-Louis Pardinielli, *Les perversions sexuelles et narcissiques*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 54 : « Réduire l'autre à un objet partiel pour satisfaire une pulsion partielle dans une jouissance partielle (au regard de la génitalité) implique cette instrumentation (en faire un moyen pour atteindre sa jouissance) qui prive l'autre de son désir, de sa volonté propre. Elle peut prendre des formes diverses selon le type de perversion et invite à s'interroger sur le degré de complaisance de celui (celle) réduite(e) à un instrument. »

première le fait plutôt de manière indirecte, en incitant son amie au sadisme par la profanation du père maternel. Les seconds convoquent une forme risible, « nulle » de perversion (épier ses parents en train de s'embrasser), de même qu'un langage (l'argot) tout aussi dénué de la moindre torsion de sens, de la plus simple réappropriation malveillante. Perdus dans un monde étrange, plutôt incompetents, ils n'en perdent pas moins de vue leurs objectifs, qui n'a rien à voir avec le pouvoir sur l'autre, sa maîtrise ou sa souffrance, à travers la violence inspirée par une agressivité érogène, érotique, empreinte de destructivité, mais bien avec le plaisir charnel et l'obtention d'une paye.

À travers ces personnages, le thème proustien du sadisme se voit lié, comme la cruauté, à la profanation – cette fois non involontaire, mais indifférente, théâtrale – de la mère ou de figures parentales, maternelles à l'exception de Swann. Le langage parlé, encore plus que les gestes (les mots du crime que Jupien sert à Charlus comme mise en bouche, ceux que Mlle Vinteuil emprunte à son amie et ceux de cette dernière, insultant et profanant le père/mère Vinteuil), constitue un matériau privilégié pour jouer le sadisme, ce qui montre une fois de plus l'importance du verbal dans l'agressivité proustienne. Finalement, l'insistance sur le caractère théâtral, scénarisé, bien trop « appuyé » pour être sincère, dans ces pages de la *Recherche*, suggère que n'est pas sadique qui veut. Mais il semble que cette galerie de sadiques de pacotille tend à minorer la réelle dangerosité des sadiques de « nature », peut-être pour mieux faire ressortir ce qu'est, chez Proust, la forme suprême du mal : l'indifférence, la réelle indifférence aux souffrances des autres, illustrée dans les cruautés proustiennes, mais non dans le théâtre du sadisme. Le mal est ailleurs : hors-champ, dans l'agressivité, sans scénario ni accessoire, sans rituel, sans liturgie et, surtout, sans régie. À travers ses histoires voyeuses, le narrateur nous montre ses apprentissages. Il a compris, au « spectacle » en apparences horrible de ces profanations, de ces fustigations, que la violence inspirée, la malveillance délibérée n'ont rien du spectacle, du spectaculaire, car elles sont partout, permanentes et, si elles sont parfois terribles⁴⁰⁵, elles se révèlent, le plus souvent, ordinaires.

Nous avons relevé et étudié différentes variétés de sadisme se liant, comme le thème de la cruauté, à des thèmes proustiens : amour, jalousie, profanation des mères, théâtre. Ces formes de sadisme sont empreintes de langages divers, mais en grande majorité verbaux plutôt que physiques, gestuels. Si ces paroles, ces lettres, ces gestes sadiques peuvent faire des victimes (Charlus,

⁴⁰⁵ Tel que le dit le narrateur à propos de la cruauté, dont la « forme [est] terrible et permanente » (RTP : 137).

Saniette, Mme Molé, etc.), ils se situent dans un spectre qui a bien plus à voir avec la calomnie, la manipulation, le léger abus de pouvoir, la scatologie verbale et le sadomasochisme en tant que pratique sexuelle qu'avec des actes et pratiques délictuels ou criminels. Bien davantage arts que crimes, les sadismes proustiens sont tout à la fois jeux de rôles, quêtes de pouvoir et plaisirs d'infliger une souffrance morale sans que ces actes ne tombent sous le coup de la loi. Les conséquences de ces constructions langagières visant l'emprise de l'autre à travers sa souffrance sont néanmoins parfois très graves, tel que l'attaque de Saniette, la rupture entre Morel et Charlus, Mme Molé ne se remettant pas des calomnies de ce dernier, ou encore les craintes du héros pour le cœur de Françoise taquinée par le maître d'hôtel nous le laissent voir avec éclat. Comme la cruauté, le sadisme, chez Proust, peut être fatal sans violence autre que morale.

3. À la recherche du moi extrême : masochismes proustiens

*La gloire elle-même n'est-elle point fatale ?
Les Métamorphoses*⁴⁰⁶

Dans *Les perversions sexuelles et narcissiques*, on définit le masochisme en évoquant la création du néologisme par Krafft-Ebing inspiré par *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, comme « l'obtention du plaisir sexuel par la recherche de sa propre soumission douloureuse et humiliante [...] [à travers] la quête de douleurs physiques, d'humiliations morales par une attitude servile de soumission à une femme (ou un homme), accompagnées de châtiments corporels jugés indispensables⁴⁰⁷. » Précisons que le masochisme a toujours une dimension érogène, à travers la recherche de contrôle obtenue non en infligeant la douleur, comme le sadique, mais en demandant à avoir mal, pour surmonter la souffrance et en retirer de la satisfaction, du plaisir, voire de la jouissance. Les châtiments corporels ne sont pas forcément réclamés par le masochiste. Il peut adopter des conduites de masochisme moral comme « [l]e besoin de se plaindre, le sentiment constant de souffrance, le besoin de se mettre dans des situations d'échec professionnel⁴⁰⁸ ». Tel que l'écrit André Green dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, le masochiste moral peut chercher, par exemple, à se priver de plaisir, afin de trouver, dans cette autopunition, quelque satisfaction, notamment à travers l'expiation de fautes réelles ou imaginaires.

Ce qui nous apparaît le plus important, dans la définition du masochisme, est la quête de pouvoir et de contrôle du masochiste, bien plus évidente chez le sadique. Il s'agit en fait d'une recherche de pouvoir sur l'autre pour mieux détenir un contrôle de soi, comme le suggèrent Pirlot et Pedinielli :

⁴⁰⁶ Ovide, *Les Métamorphoses. (Livres X, XI et XII)*, Paris, Gallimard, 2005, p. 61.

⁴⁰⁷ Gérard Pirlot et Jean-Louis Pedinielli, *Les perversions sexuelles et narcissiques, op. cit.*, p. 66.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 67.

[L]e vrai défi du masochiste est ainsi de faire plier le sadique qui lui inflige les souffrances. Celui qui est le plus « fort » est bien lui, le « maso ». En ce sens la douleur, au service de l'individuation, sert de mécanisme archaïque de « remembrement » de soi-même, de reconstruction narcissique : « le masochisme érogène a donc une fonction de reconstruction : la récupération de l'intégrité narcissique » (M'Uzan)⁴⁰⁹.

L'emprise sur l'autre, qui réalise le scénario désiré de mépris, de souillure de soi, a alors vocation à la maîtrise de soi-même. On peut rapprocher ce rapport de force que tente d'instaurer le masochiste avec celui en jeu, de soi à soi, dans les pratiques d'automutilation⁴¹⁰, dans la mesure où c'est la même reconstruction de soi qui est recherchée, tel que le suggère David Le Breton dans le *Dictionnaire de la violence* : « Le paradoxe de la douleur est qu'elle protège aussi d'une souffrance (Le Breton, 2003 ; 2007). En se faisant mal l'individu essaie d'avoir moins mal. Il oppose la douleur qu'il s'inflige à la détresse éprouvée, comme un antidote pour ne pas mourir ou ne pas souffrir autant.⁴¹¹ » Le Breton ajoute que la douleur « est aussi paradoxalement un moyen de se protéger du pire en reprenant le contrôle.⁴¹² » Dans tous les cas, les violences physiques ou psychiques que l'on désire s'infliger ou que quelqu'un nous inflige (à notre demande masochiste) sont perpétrées pour que soit dépassée l'agression elle-même, et qu'elle débouche sur un « remembrement », un contrôle, une maîtrise, voire un dépassement, un accomplissement de soi⁴¹³. Il est question de cette forme d'individuation dans l'article « La perversion, une impasse éthique » : « Le masochiste souvent répond en termes spirituels : "dans l'humiliation et dans la douleur je m'élève". La jouissance du masochiste a une affinité avec l'élévation de l'âme pieuse par la

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁴¹⁰ « La notion d'automutilation est ambiguë. Elle est souvent employée à tort pour désigner par exemple le fait de délibérément se cogner contre un mur ou une porte, se mordre, se scarifier [...] se brûler, etc. Au sens rigoureux, une mutilation consiste en l'altération définitive d'une fonction corporelle ou dans la destruction d'un segment du corps : une oreille, un doigt, un pénis, un sein... », Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence, op. cit.*, p. 110. David Le Breton parle d'« attaques au corps » lorsqu'il n'est pas question d'automutilation au sens strict.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ Du côté des attaques ou atteintes au corps, nous pouvons évoquer les performances de certains artistes (Ron Athey et Bob Flanagan, par exemple) qui construisent une œuvre (performances, spectacles) en meurtrissant leur corps. « Son but est de laisser l'impression d'une vive douleur », alors qu'« il est conscient que cela ne lui fera aucun mal », écrit Carlos Séguin à propos de Bob Flanagan dans *Le sadomasochisme. Découvrir les dédales obscurs de la sexualité*, Verdun, Les éditions Carthagène, 2013, p. 58. Ainsi, l'objectif personnel de l'artiste peut être de choquer, d'impressionner, d'apeurer le public en exhibant une forme de sacrifice et de dépassement de soi, excessif, qui tend vers l'extrême, l'ultime. Cette prestation peut ou non être douloureuse. Si elle l'est, on peut penser que l'artiste désire se dépasser à travers la souffrance, repousser ses limites.

mortification.⁴¹⁴ » Cette « vocation » masochiste n'est pas sans faire penser au *Père Goriot* de Balzac, par exemple, à travers son amour oblatif et sacrificiel pour ses filles, à *Histoire d'O* de Pauline Réage ou, bien sûr, à *La Vénus à la fourrure* de Léopold von Sacher-Masoch, par la valorisation, la réalisation, l'accomplissement de soi poursuivis à travers le rôle d'esclave sexuel. Chez Proust, on pense à Françoise pour son renoncement (au repos, voire à la santé) et son dévouement extrêmes qui, en réalité, la font presque irradier, car elle y trouve un bénéfice certain, celui de donner l'image d'une grande âme aux forces tout aussi vastes. Françoise victime se révèle gagner et non perdre, du fait des gratifications narcissiques récoltées par ses dévouements. Dans *La perversion*, Robert J. Stoller évoque « la voluptueuse gratification du martyr – "ils me regretteront quand je ne serai plus là" [...] "voyez comme je suis héroïque face à ceux qui me font du mal" – qui fait psychologiquement de la victime le vainqueur ; l'acte se déroule devant un public imaginaire dont la fonction est de reconnaître que le partenaire sadique est une brute.⁴¹⁵ » Cela rejoint René Girard lorsqu'il écrit, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, que « c'est à l'esprit même du Mal qu'en veut le masochiste. Il ne tient pas tant à écraser les méchants qu'à leur prouver leur méchanceté, et sa propre vertu ; il voudrait les couvrir de honte en les obligeant à contempler les victimes de leur infamie.⁴¹⁶ » Par exemple, chez Proust, on peut voir à travers le destin de bouc émissaire des Verdurin qu'a Saniette une manière d'être au monde, une façon d'exister dans l'univers mondain dont il ne sait se priver, car, chaque fois, il revient le lendemain, pour subir de nouvelles brimades et insultes.

Nous nous référons de nouveau à Silvio Fanti et la microanalyse afin d'étayer les liens essentiels entre le sadisme et le masochisme qui, en tant qu'engrenage agressif-sexuel, entretiennent des liens fondamentaux et apparaissent si interdépendants, à ce niveau basal et générateur, voire métaphysique, de la « violence fondamentale », qu'il convient de parler de sadomasochisme :

La conception microanalytique du sado-masochisme rend périmée de nombreuses questions dont, en particulier, celle de savoir si c'est le sadisme ou le masochisme qui se pose en premier. Le sadisme et le masochisme ont une telle inextricabilité économique

⁴¹⁴ Sergio Benvenuto, « Les perversions : une impasse éthique », *Cliniques méditerranéennes*, n° 70, vol. 2, 2004, p. 77.

⁴¹⁵ Robert J. Stoller, *La perversion. Forme érotique de la haine*, op. cit., p. 89.

⁴¹⁶ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 214.

qu'ils ne peuvent exister séparément et sont ensemble à l'œuvre dans les faits et gestes les plus banals d'une personne.⁴¹⁷

La dimension du contrôle, du pouvoir, exprimée par des co-pulsions d'emprise⁴¹⁸, d'agression⁴¹⁹ ou de destruction⁴²⁰, est au cœur du sadisme et du masochisme. Ainsi, la micropsychanalyse précise que le sadisme et le masochisme se révèlent un couple d'opposés soutendus par une essentielle analité. Dans l'article « Une théorie développementale du sadomasochiste », on remarque que sadisme et masochisme vont toujours « de pair. De ce fait, qu'il s'agisse de l'u[n] ou l'autre, nous parlons toujours de sadomasochisme.⁴²¹ » En parlant des gestes de la vie quotidienne comme de leur pratique de psychanalystes, les auteurs « distingu[ent] les modes de maîtrise fermés, tout-puissants et sadomasochistes des méthodes ouvertes et compétentes⁴²² ». L'importance capitale et le rôle cardinal de la quête de contrôle ainsi que la recherche du pouvoir dans le sadisme et le masochisme sont suggérés et illustrés dans ces propos d'Hannah Arendt : « la violence s'installe quand le pouvoir se perd⁴²³ ». C'est justement parce qu'il y a une sensation, consciente ou non, de perte ou d'absence de pouvoir que des conduites sadiques ou masochistes sont adoptées, pour tenter de reprendre le contrôle de soi à travers la sujétion, la soumission, l'humiliation, voire la destruction de l'autre, ou de soi-même.

Précisons également que le sadique comme le masochiste réduisent l'autre à un instrument, un objet déshumanisé et « partiel », dans la mesure où c'est bien d'une portion de lui dont on veut se servir sans jamais s'adresser à la personne « entière », avec sa subjectivité, pour réaliser le désir d'infliger la douleur ou de se la voir infliger. L'autre est matière à pétrir, à prendre, à jouir. Il est ressource, source pures et strictes. S'il est considéré comme une personne, un vis-à-vis, c'est bien pour jouer un rôle, respecter un rituel, réaliser un fantasme. Penchons-nous maintenant sur les

⁴¹⁷ Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse, op. cit.*, p. 210-211.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 201 : « co-pulsion d'emprise : modalité composite des co-pulsions de destruction et de conservation visant à maîtriser par la force un objet externe non impliqué sexuellement. »

⁴¹⁹ *Idem* : « modalité composite des co-pulsions de destruction et de conservation au service de la sexualité par l'intermédiaire d'un objet externe ».

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 200 : « La co-pulsion de destruction : vise la suppression de la source co-pulsionnelle ou de l'objet interne et est donc avant tout autodestructrice ».

⁴²¹ Jack Novick et Kerry Kelly, « Une théorie développementale du sadomasochiste », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 1133 à 1155, paragraphe 7.

⁴²² *Ibid.*, paragraphe 42.

⁴²³ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 154.

signes masochistes dans la *Recherche du temps perdu*, traversés par le fil rouge de la quête de soi-même, ou la conquête d'un moi extrême.

3.1 Le masochisme comme identité par défaut : je souffre, on en jouit, je suis

3.1.1 Promotion facile et vocation fertile du bouc émissaire : Saniette

Malgré les calembours ineptes du docteur Cottard et son incorrigible propension à tout prendre « au pied de la lettre » (RTP : 167), c'est certes le personnage de Saniette qui, dans la *Recherche*, incarne avec le plus d'évidence la figure du raté mondain. Avec cet échec à adopter le code de conduite du monde Verdurin, en assimilant la « théorie » (quel type d'humour adopter, comment parler des œuvres d'art, etc.), mais en n'arrivant nullement à le mettre en pratique, le maladroit archiviste se pose et s'impose en bouc émissaire, faute à une timidité s'aggravant avec le temps, un flagrant manque d'audace, de répartie et de dureté, de même qu'un désir visible, ainsi qu'un suppliant et agaçant besoin de plaire.

Par sa nature victimaire qui s'affermirait avec le temps, Saniette s'expose en effet au sadisme de gens qui n'hésitent pas, comme les Guermantes, à « avoir la dent dure [...], emporter le morceau » (RTP : 1086), en pratiquant la violence mondaine. Plus encore, en agaçant ou exaspérant ses « semblables » autrement rompus aux coutumes mondaines, à sa culture, l'archiviste semble inspirer et exciter chez ces derniers un sadisme « ordinaire » (regards ironiques, moqueries, insultes, mépris). Ajoutons à ce portrait de Saniette en velléitaire et bouc émissaire qu'il manque de chance, mais fait tout pour échouer dans le monde, par peur de toute initiative et par renoncement à quelque prise de position. Relevons aussi cette étrange détermination à faire perdurer les

humiliations en s'obstinant à fréquenter ceux qui le tourmentent à plaisir, et toutes les conditions sont par lui favorisées pour son sacrifice sur la scène – ou l'arène – Verdurin.

Une nature de « chien couchant », un être de fuites

Tourmenté par sa timidité et brillant par elle, Saniette révèle, au fil du roman proustien, une personnalité tout en hésitations, en replis, en renoncements, et en essais balbutiants, probablement cristallisée au gré d'un parcours d'humiliations, d'occasions manquées, de regrets accumulés et ruminés. Cette propension à se placer de manière sérielle, voire perpétuelle, en position de victime au sein du clan Verdurin, comme si on cherchait à répéter, à favoriser les situations d'humiliations, s'apparente au masochisme moral selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*⁴²⁴. Ce sont bien ces traits de personnalité de Saniette liés à la « timidité » (RTP : 1416) et au goût de la fuite formant des conduites d'échec qui déterminent et dessinent ce destin victimaire. De plus, les qualités morales de générosité, de douceur et d'empathie de l'archiviste, en d'autres mots, son « bon cœur » (RTP : 1416), semblent le rendre incapable de dureté dans son comportement mondain. Comparé à Cottard en raison de certains traits communs, Saniette apparaît comme l'exemple mondain – mais, plus généralement, humain – à ne pas suivre :

Ses défauts, au point de vue de la vie mondaine, étaient autrefois – malgré des qualités supérieures – un peu du même genre que ceux de Cottard, timidité, désir de plaire, efforts infructueux pour y réussir. Mais si la vie, en faisant revêtir à Cottard, sinon chez les Verdurin, où il était [...] resté quelque peu le même, avait creusé une véritable coupure entre le Cottard actuel et l'ancien, les mêmes défauts s'étaient au contraire exagérés chez Saniette, au fur et à mesure qu'il cherchait à s'en corriger. Sentant qu'il ennuyait souvent, qu'on ne l'écoutait pas, au lieu de ralentir alors comme l'eût fait Cottard, de forcer l'attention par l'air d'autorité, non seulement il tâchait par un ton badin de se faire pardonner le tour trop sérieux de sa conversation, mais pressait son débit, déblayait, usait d'abréviations pour paraître moins long, plus familier avec les choses dont il parlait, et parvenait seulement, en les rendant inintelligibles, à sembler interminable. Son assurance n'était pas comme celle de Cottard qui glaçait ses malades [...] Elle n'imposait pas, on sentait qu'elle cachait trop de timidité, qu'un rien suffirait à la mettre en fuite. (RTP : 1413)

⁴²⁴ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 231 : « le masochisme moral dans lequel le sujet en raison d'un sentiment de culpabilité inconscient, recherche la position de victime sans qu'un plaisir sexuel soit là directement impliqué ».

Le docteur Cottard appelle à lui le pouvoir, il le prend, en se fabriquant une autorité factice, propre à donner les apparences de l'assurance. De son côté, Saniette se révèle incapable de s'approprier quelque pouvoir que ce soit sur ses interlocuteurs, car il a cette habitude de glisser sur la pente des fuites en avant et, plus généralement, de lui-même. En effet, l'archiviste ploie l'échine sous la tension qu'il sent entre ses interlocuteurs et lui. Cette tension est faite de ce « passif » de ratages (« il ennuyait souvent ») qu'il garde à l'esprit, porte comme un fardeau ou sent peser telle une ombre, ainsi que du manque de courage devant la difficulté, voire le défi de construire un discours propre à séduire et à faire rire. Cet obstacle placé entre ses interlocuteurs et lui, entre lui et le monde, pousse Saniette à une chaîne de fuites en avant au sein de ses prises de parole, où le langage qu'il pourrait posséder, manier à son avantage, devient son plus sûr ennemi. Précisons que le narrateur proustien, dans le passage d'« Un amour de Swann » qui introduit Saniette dans le grand roman, relève cette difficulté de l'archiviste à s'exprimer verbalement :

Il avait dans la bouche, en parlant, une bouillie qui était adorable parce qu'on sentait qu'elle trahissait moins un défaut de la langue qu'une qualité de l'âme, comme un reste de l'innocence du premier âge qu'il n'avait jamais perdue. Toutes les consonnes qu'il ne pouvait prononcer figuraient comme autant de duretés dont il était incapable. (RTP : 169)

Si le narrateur proustien ne revient pas, dans sa comparaison de Cottard et Saniette, sur cette difficulté d'élocution de ce dernier, on peut néanmoins voir, dans les deux extraits où la parole de l'archiviste est problématique, une corrélation entre les traits de sa personnalité (la bonté, dans le premier passage, puis la timidité menant à une attitude fuyante, dans le second) et son discours, expression comme contenu. L'interprétation que propose le narrateur proustien dans les deux extraits cités des gênes de la parole de Saniette suggère en effet des difficultés non motrices, biologiques, physiques, mais bien psychologiques et situationnelles. Bien entendu, on ne peut prendre au pied de la lettre cette gêne de l'archiviste à « oser » des consonnes qui seraient trop « dures », trop « brutales » pour intervenir dans son discours, bien que Saniette soit desservi par sa timidité et sa bonté qui, manifestement, ne peuvent assumer qu'un verbe de fuites. Cela, d'une manière complètement opposée à Oriane de Guermantes, portée, magnifiée et définie par une verve de haut vol qui, bien souvent, ose avoir le dernier mot, et même « rédiger » devant tous. Tenant le fil du monde, en flamboyante Ariane, elle s'empare du temps mondain avec les « mots » les plus mordants. Observons ces dérobades langagières de Saniette, son antithèse, qui débouchent sur la fuite de lui-même.

On connaît les trois types de réactions humaines face au danger, que rappelle le psychanalyste Jean Guilhot dans son article « Réflexions sur le mal » : « Devant la menace d'agression, l'être vivant, alerté par l'angoisse, peut recourir à trois solutions : l'attaque ou la contre-attaque, la fuite, le blocage dans une situation d'attente du pire⁴²⁵. » C'est bien la fuite qui s'impose et se répète comme l'option privilégiée par l'archiviste à travers ses relations avec les Verdurin. D'abord, en s'exprimant le plus rapidement possible ou, à tout le moins, en donnant l'impression à ses interlocuteurs de hâter, bousculer ses mots, Saniette paraît fuir en avant devant la pression de produire un discours intéressant, moins en réduisant le temps pour ce faire qu'en « livrant » des mots non assumés, inquiets, producteurs d'un fil de parole non fini, filandreux, dans une ébauche dont il se défait, comme s'il savait qu'il ne pouvait parvenir à un « objet » maîtrisé, abouti. De même, on peut penser que les espaces de silence entre les mots angoissent, car ils génèrent et illustrent potentiellement, et tous autant qu'ils sont, des vides à combler, des phrases à construire à travers de (bonnes) idées à offrir et, en somme, tout un corps de langage discursif à articuler, à faire vivre, et qui fait peur. Si le vide est créateur, il est tout autant source d'angoisses, c'est-à-dire de peurs liées au vide. En effet, l'archiviste échoue à assumer ses idées, ses mots, ses paroles de même que, surtout, la tension que génère le fil langagier, tout un discours à filer sans tarder, devant les autres qui attendent, et ont potentiellement des attentes à ne pas décevoir. Chaque prise de parole prend alors valeur d'une prise de risque, d'un saut dans le vide. C'est certes pourquoi Saniette coupe ces vides entre les mots en plus de réduire l'étendue de ceux-ci, les raréfiant et les rétrécissant avec la vitesse mise à les débiter, comme pour s'en débarrasser, car les mots sont risqués. Mais l'archiviste multiplie les coupes, car il tranche également dans les mots eux-mêmes, en leur ôtant des syllabes. Cette stratégie supplémentaire – et certes involontaire, irrépressible – de fuir son propre discours répond elle aussi à la peur des mots non assumés, car Saniette ne leur fait pas assez confiance, en quelque sorte, pour ne pas tenter, par cette « mesure », de « paraître moins long » (RTP : 1413).

De surcroît, d'autres coupes interviennent dans le discours de l'archiviste timide, car il déblaye, selon le narrateur. Ainsi, devant cette apparente pression de livrer sans attendre à ses interlocuteurs un discours bien construit, avec esprit et non ennuyeux, Saniette flanche et fuit d'une manière de plus : en faisant un tri certes inquiet, peut-être affolé et intempestif, de son dire, pour

⁴²⁵ Jean Guilhot, « Réflexions sur le mal », *Imaginaire & Inconscient*, n° 19, vol. 1, 2007, p. 156.

jeter à ceux qui l'écoutent (ou, du moins, l'entendent) un discours censuré, appauvri, à rabais, comme sa nature fuyante ne peut se permettre la générosité de mots forts, de phrases senties, assumées, en somme. Il échoue constamment dans le maniement d'un verbe d'une appréciable et confiante souplesse plastique. Mais derrière ces coupes ainsi que ces dérobadés devant la pression des vides à combler, entre les mots, entre les phrases et, surtout, devant le risque de ces mots choisis et « mal aimés », se dessine et s'impose la franche incapacité de Saniette à prendre le pouvoir sur les autres (capter leur attention, influencer leurs réactions en favorisant, par une attitude confiante, leur bon accueil de ses mots) par le discours. En conséquence, il n'arrive nullement à manifester l'autorité minimale et nécessaire pour amener ses interlocuteurs à s'intéresser à ce qu'il dit. Pourtant, il essaie, mais en tremblant, car son « assurance » ne dupe personne. Il se révèle surtout maladroit :

Saniette, à qui ses amis avaient toujours dit qu'il se défiait trop de lui-même, et qui en effet voyait des gens qu'il jugeait avec raison fort inférieurs obtenir aisément les succès qui lui étaient refusés, ne commençait plus une histoire sans sourire de la drôlerie de celle-ci, de peur qu'un air sérieux ne fit pas suffisamment valoir sa marchandise. Quelquefois, faisant crédit au comique que lui-même avait l'air de trouver à ce qu'il allait dire, on lui faisait la faveur d'un silence général. Mais le récit tombait à plat. Un convive doué d'un bon cœur glissait parfois à Saniette l'encouragement, privé, presque secret, d'un sourire d'approbation, le lui faisant parvenir furtivement, sans attirer l'attention, comme on vous glisse un billet. Mais personne n'allait jusqu'à assumer la responsabilité, à risquer l'adhésion publique d'un éclat de rire. Longtemps après l'histoire finie et tombée, Saniette, désolé, restait seul (RTP : 1413-1414).

Il est vrai que tenter de faire « valoir sa marchandise » en prenant un air enjoué, qui tend à inciter ses interlocuteurs à être « contaminés » par le comique de l'histoire, voire « préparés » à en goûter la drôlerie, est une stratégie rhétorique qui peut se défendre. La difficulté et, en l'occurrence, le problème, c'est que l'on doit « livrer la marchandise » pour que l'histoire ne soit pas encore plus décevante, car on a créé des attentes sur elle, on a suggéré qu'elle promettait. C'est exactement le piège dans lequel Saniette semble tomber à tout coup. Mais le narrateur suggère du moins que les interlocuteurs de l'archiviste sont parfois « abusés » par sa stratégie pour faire valoir ses histoires, et leur accorde une écoute complète. Seulement, cette attention constitue « une faveur », c'est dire le peu de considération que les interlocuteurs de ce timide mondain ont pour sa conversation. Autre cercle vicieux dans lequel Saniette est piégé : ses maladroitesses et décevantes prises de parole le rendent impopulaire, indéfendable. En effet, si certains interlocuteurs peuvent avoir pitié de lui alors qu'il tente de raconter une bonne histoire, et le manifestent par des encouragements, ceux-ci

ne sont jamais assumés par les bienfaiteurs, car cachés, secrets. L'archiviste ne pourrait ainsi dissoudre son aura d'ennuyeux qu'à la faveur de l'écoute plutôt rare de ses « semblables », et en présentant une « marchandise » à la hauteur de sa réclame. Cette quête, sinon de briller, du moins, de ne pas ennuyer dans le milieu Verdurin, est traversée par l'échec, et Saniette est doublement « désolé » : déçu, voire honteux par son histoire « tombée », et désolé, c'est-à-dire bien seul, esseulé. Ainsi, l'archiviste se retrouve prisonnier des cercles vicieux de son verbe balbutiant, craintif et dévalorisé, jusqu'à en susciter la pitié. Les qualités morales de sa nature ne font rien pour arranger les choses, car elles desservent souvent les êtres, dans le monde de Proust, et tout particulièrement dans l'univers mondain, en l'occurrence, le clan Verdurin.

Les bons cœurs, ces imbéciles⁴²⁶

Les premiers mots du narrateur proustien pour présenter Saniette (comme « un vieil ami des Verdurin » (RTP : 168)) expliquent très certainement, mais partiellement, sa position mondaine peu enviable : « sa timidité, sa simplicité et son bon cœur avaient fait perdre partout la considération que lui avaient valu sa science d'archiviste, sa grosse fortune, et la famille distinguée dont il sortait. » (RTP : 168-169) Ainsi, le narrateur de la *Recherche*, dès le début d'« Un amour de Swann », suggère qu'avoir bon cœur n'a pas que du bon. Bien sûr, la simplicité de Saniette, sur laquelle le narrateur revient d'ailleurs un peu plus loin dans le récit, contribue à la déconsidération de l'archiviste : « le vieil archiviste avait des manières si humbles qu[e les fidèles] l'avaient toujours cru d'un rang social inférieur au leur et ne s'attendaient pas à apprendre qu'il appartenait à un monde riche et relativement aristocratique. » (RTP : 205) Ces traits de personnalité de Saniette, timidité, simplicité et bon cœur, pris isolément, n'auraient certainement pas cet effet potentiellement synergique qui fait de l'archiviste un mondain sans qualité et sans défense, alors qu'on le sait homme de valeur morale et professionnelle. Mais la jungle mondaine a son code propre et l'archiviste, on le voit, s'en détache, détonne sur plusieurs points, notamment sur le chemin vers l'une des soirées Verdurin, dans *Sodome et Gomorrhe* :

⁴²⁶ Nous nous inspirons de cet extrait pour ce sous-titre : « Je n'ai pas dit que c'était un mauvais garçon, j'ai dit que c'était un imbécile » (RTP : 1774).

Le docteur [Cottard], trouvant qu'on ne pouvait pas laisser voyager la princesse avec lui, appela un employé, exhiba sa carte de médecin d'une grande compagnie de chemins de fer et força le chef de gare à faire descendre le fermier. Cette scène peina le bon cœur et alarma à un tel point la timidité de Saniette que dès qu'il la vit commencer, craignant déjà à cause de la quantité de paysans qui étaient sur le quai qu'elle ne prit les proportions d'une jacquerie, il feignit d'avoir mal au ventre et pour qu'on ne put l'accuser d'avoir sa part de responsabilité dans la violence du docteur, il enfila le couloir en feignant de chercher ce que Cottard appelait les « waters ». N'en trouvant pas il regarda le paysage de l'autre extrémité du tortillard. (RTP : 1416)

La fuite, la dérobade se présentent à Saniette comme la solution à adopter, et pas seulement dans cette situation. On remarque que le narrateur utilise le mot « quantité » pour désigner la masse des paysans sur le quai. Il est probable que le choix de ce mot plutôt que « nombre » soit motivé par le désir de mettre l'accent sur, justement, le « poids » représenté par ces gens « du peuple » au regard de Saniette que l'on sait fuyard. On relève aussi, derrière le désir de l'archiviste de se dégager de toute possibilité de se voir mêlé à l'affaire de Cottard, le refus, voire la condamnation de la « violence » du docteur qui, en effet – cela, encore, en complet contraste avec Saniette –, se donne une autorité et s'arrogé un droit, celui d'influencer le chef de gare, grâce au pouvoir de sa profession.

En somme, malgré sa bonne naissance, sa situation financière respectable et ses qualités morales, Saniette échoue à répétition à trouver sa place dans l'univers mondain, et son destin sur ce plan ne fera que détériorer la position problématique dans laquelle il se confine, voire se complait. Il est en effet perpétuellement, de manière croissante, même, sans défense ni autorité, s'exposant à toutes les moqueries, à tous les abus, à toutes les violences, de même qu'à leur agressive et inéluctable escalade. La jungle mondaine a ses codes, mais aussi ses appétits.

Ni confiance ni chance : pas de répit pour les faibles

Les prises de parole de Saniette, coupées, troublées de tropismes de fuites et mal assurées, ne se révèlent guère secourues par une éventuelle capacité à répliquer à quelque remarque que ce soit de ses interlocuteurs mondains. Manifestement, ces derniers ne l'ignorent pas, et ils paraissent profiter de l'attitude impuissante et soumise de Saniette saisissant les occasions de briller à ses dépens, par contraste ou par ruse. Mais il faut ajouter que l'archiviste n'a pas de chance, ou plutôt,

n'a nullement la force pour l'infléchir, la faire tourner en sa faveur, renverser la moindre vapeur. Saniette est soumis perpétuellement, intrinsèquement et, surtout, notoirement. Cette veulerie, cette soumission et ce manque de fortune apparaissent de manière plutôt flamboyante – quoique tout se déroule en non-dit, en secrets, puisque l'archiviste ne se défend nullement et ne proteste jamais ou presque –, d'abord lorsque Swann tue dans l'œuf une histoire que Saniette tentait de partager à ses interlocuteurs chez les Verdurin :

Saniette qui, depuis qu'il avait rendu précipitamment au maître d'hôtel son assiette encore pleine, s'était replongé dans un silence méditatif, en sortit enfin pour raconter en riant l'histoire d'un dîner qu'il avait fait avec le duc de la Trémoille et d'où il résultait que celui-ci ne savait pas que George Sand était le pseudonyme d'une femme. Swann, qui avait de la sympathie pour Saniette, crut devoir lui donner sur la culture du duc des détails montrant qu'une telle ignorance de la part de celui-ci était matériellement impossible ; mais tout d'un coup il s'arrêta, il venait de comprendre que Saniette n'avait pas besoin de ces preuves et savait que l'histoire était fausse, pour la raison qu'il venait de l'inventer il y avait un moment. Cet excellent homme souffrait d'être trouvé si ennuyeux par les Verdurin ; et ayant conscience d'avoir été plus terne encore à ce dîner que d'habitude, il n'avait voulu le laisser finir sans avoir réussi à amuser. Il capitula si vite, eut l'air si malheureux de voir manqué l'effet sur lequel il avait compté et répondit d'un ton si lâche à Swann pour que celui-ci ne s'acharnât pas à une réfutation désormais inutile : « C'est bon, c'est bon ; en tout cas, même si je me trompe, ce n'est pas un crime je pense », que Swann aurait voulu pouvoir dire que l'histoire était vraie et délicieuse. (RTP : 213)

En se heurtant au savoir d'un Swann de bonne foi, Saniette aurait tout de même pu, comme le suggère d'ailleurs Forcheville quelques instants plus tôt, se montrer intelligent en sachant « s'insinuer » (RTP : 212). Rien de tel, c'est plutôt la soumission et la sidération : l'archiviste est sans mot, saisi par le simple fait d'être contredit. Il ne possède nullement ce « bagout du monde » (RTP : 212) qu'évoque Forcheville. Le narrateur note cette attitude de repli immédiat de Saniette (« [i]l capitula si vite ») qui reçoit ce que dit Swann comme un coup de massue, ou un coup de canon sur la mouche de son histoire, peinant à s'élever, alors qu'il n'aurait suffi que de lui renvoyer la balle, en poursuivant sa lancée, par un mensonge assumé et le courage de « s'insinuer » ou s'imposer. Incapable de la moindre défense en forme de contre-attaque, l'archiviste sert au moins une réponse à Swann, mais qui vaut peut-être encore moins qu'un silence d'espoir décomposé. En effet, Saniette fournit une réplique des plus maladroites en laissant paraître, par sa frustration, que sa tentative d'amuser la galerie avec un mensonge est démasquée, alors qu'il fallait s'afficher convainquant, se faire rhéteur, sophiste s'il le faut, en se montrant piqué d'être contredit. En d'autres mots, il fallait tenter d'« emporter le morceau », peu importe de quelle manière. Dans cette

réponse de l'archiviste, on retrouve encore une fois cette propension à la fuite de la moindre confrontation pour éviter que Swann démonte son mensonge. L'archiviste ne sait pas contourner l'obstacle d'une « pirouette » verbale, il ne pense qu'à le fuir, se dérober, et finalement disparaître, dans des silences ou des miettes, des ombres de paroles.

À travers ce malheureux épisode de la vie mondaine de Saniette, le narrateur met en lumière l'échec complet d'une rare tentative de l'archiviste pour paraître moins soporifique à ses interlocuteurs. Le fait que Swann, qui ressent de la sympathie pour Saniette depuis qu'il le connaît, se révèle l'un des rares fidèles des Verdurin susceptibles d'empathie, de bonté à son égard, augmente le caractère pathétique de la situation, car on suggère que la faiblesse, la soumission de Saniette ne peuvent même être aidées par ses amis. Par ailleurs, ce n'est certes pas un hasard si c'est Swann qui gâche sans le vouloir l'histoire potentiellement drôle de Saniette : cultivé, parmi le milieu Verdurin et bien au-delà, et « différenciant » de lui, Swann ne peut être dupe de l'« erreur » de l'archiviste, d'une part ; d'autre part, il n'utilise pas assez de quelque bagout, utile, pratique, voire vital dans le monde des Forcheville, mais moins pour lui, qui a de la culture et de la finesse. Si Swann détecte aisément la verve des autres, à travers l'éloquence de Brichot et les « mots » d'Oriane, il la démasque moins vite quand Saniette, dans un sursaut de désespoir, tente pour une fois de « s'insinuer ».

Peut-être plus éloquentes et pathétiques encore sont ces situations où les fidèles du « petit noyau » jouent les fauves en pillant Saniette sans défense de ses sursauts de mots habiles. Ainsi, quand l'archiviste se lance dans un « à-peu-près » (RTP : 1461), nom donné à l'une des formes du mot d'esprit :

Malheureusement pour Saniette, quand ces « à-peu-près » n'étaient pas de lui et d'habitude inconnus au petit noyau, il les débitait si timidement que malgré le rire dont il les faisait suivre pour signaler leur caractère humoristique, personne ne les comprenait. Et si au contraire le mot était de lui, comme il l'avait généralement trouvé en causant avec un des fidèles, celui-ci l'avait répété en se l'appropriant, le mot était alors connu, mais non comme étant de Saniette. Aussi quand il glissait un de ceux-là on le reconnaissait, mais, parce qu'il en était l'auteur, on l'accusait de plagiat. (RTP : 1461-1462)

Il apparaît clairement que le comportement de Saniette, largement, lourdement imposé et tristement corseté par sa timidité ainsi que sa droiture le rend perdant sur tous les tableaux mondains. S'il ne répugne pas, au moins, à reprendre certains traits d'esprit qu'il n'a pas créés, la résistance de sa

timidité, ou plutôt celle de sa droiture, l'empêche d'assumer ces emprunts : « débitant » ces mots d'esprit « si timidement » au lieu de les dérouler fièrement, sagement, il ennue, il lasse, voire exaspère. En somme, cette attitude suggère qu'il est battu d'avance, ne sachant pas amuser, « entretenir » ses interlocuteurs, et encore moins les « tenir » par son verbe, ou les convaincre, par son rire, que son histoire mérite qu'on fasse semblant de la goûter en pouffant à son tour, même si on n'a rien entendu. Mais plus encore, comme le remarquait le narrateur dans « Un amour de Swann », l'archiviste s'avère, encore ici, incapable de duretés, en ne parvenant pas à piller les bons mots de ses amis, même si eux pigent dans les siens sans arrière-pensées.

Le comportement de Saniette lui cause beaucoup de tort, en le rendant ennuyant, et bien ennuyé d'ennuyer. Mais il semble que ces malheurs pâlisent et s'éclipsent devant ceux qu'il s'attire en excitant, et comme en « exhumant » chez certains (Forcheville, Odette), en embrasant chez d'autres (les Verdurin) une agressivité érogène, celle du plaisir de faire souffrir.

Cristallisation et consécration d'une proie désignée : Saniette muse du sadisme

Nous avons relevé précédemment l'aggravation des « défauts » (RTP : 1413) de Saniette notée et décrite par le narrateur proustien, l'archiviste échouant ainsi complètement à inverser sa tendance à ennuyer, tant et tellement que, du temps d'« Un amour de Swann », la faiblesse, la soumission et la veulerie de Saniette semblent inspirer, et même exciter, cravacher des « sorties » sadiques, des attaques acérées. Et, au temps de *Sodome et Gomorrhe*, il a instauré, bien malgré lui, petit à petit, en franchissant des caps de cruauté, et en finissant par plaire, ou faire plaisir, à force d'être pathétique, ce qui s'apparente à une relation sadomasochiste avec les Verdurin, et tout particulièrement avec Monsieur.

Lors d'un dîner chez les Verdurin, Forcheville, introduit dans le « petit noyau » par Odette, va déclencher une colère sur ce dernier, décharger une agressivité dont on ignore tout de ce qui l'a inspirée, alors qu'on peut aisément avoir une idée de ce qui lui a permis de déferler sur sa victime, sa cible toute désignée :

Soit que Forcheville, sentant que Saniette, son beau-frère, n'était pas en faveur chez eux, eût voulu le prendre comme tête de Turc et briller devant eux à ses dépens, soit qu'il eût été

irrité par un mot maladroit que celui-ci venait de lui dire et qui, d'ailleurs, passa inaperçu pour les assistants qui ne savaient pas quelle allusion désobligeante il pouvait renfermer, bien contre celui qui le prononçait sans malice aucune, soit enfin qu'il cherchât depuis quelque temps une occasion de faire sortir quelqu'un qui le connaissait trop bien et qu'il savait trop délicat pour qu'il ne se sentit pas gêné à certains moments rien que de sa présence, Forcheville répondit à ce propos maladroit de Saniette avec une telle grossièreté, se mettant à l'insulter, s'enhardissant, au fur et à mesure qu'il vociférait, de l'effroi, de la douleur, des supplications de l'autre, que le malheureux, après avoir demandé à Mme Verdurin s'il devait rester, et n'ayant pas reçu de réponse, s'était retiré en balbutiant, les larmes aux yeux. (RTP : 225)

Forcheville a saisi une occasion d'« exécuter » une personne à la fois « faible » et sans défense, comme peut l'apparaître Saniette de manière évidente, voire immédiate, frappante, et qu'il se soit révélé grisé, galvanisé par les réactions de l'archiviste, signes d'une soumission complète, criante, propre à faire briller sa toute-puissance pendant ces instants. Le narrateur suggère que la victime Saniette n'a rien à se reprocher, et enlève alors une explication, une excuse de plus à la crise de Forcheville en précisant qu'il ne s'est pas trouvé humilié par Saniette devant tous les convives, car ces derniers n'ayant pas, cette fois encore, compris ce qu'a dit l'archiviste. Ainsi, c'est en prenant pour cible un innocent que Forcheville lance son attaque cruelle. Mais le prend-il réellement pour cible, voit-il vraiment un bouc émissaire en Saniette ? On peut penser que oui, vu le caractère bon, trop bon et fuyant de l'archiviste, mais aussi en donnant foi à la première hypothèse qu'avance le narrateur pour expliquer le comportement sadique de Forcheville : ce dernier a senti qu'il pouvait le désigner comme sa proie, décharger son agressivité sur ce bon cœur, sans que l'on prenne la défense de la victime, sans « frais », et peut-être même en récoltant quelque estime, voire de l'admiration de ses semblables, pour avoir donné une leçon à une proie désignée, un faible, donc un coupable, devant qui paraître fort, fort de sa méchanceté, une « qualité » mondaine, une valeur souvent sûre, voire refuge. La première explication proposée par le narrateur suggère d'ailleurs également le potentiel profit que peut retirer Forcheville à « exécuter » le vieil ami impopulaire des Verdurin. Puis, la réaction d'Odette, au terme de cette charge de violence et de plaisir, va également dans cette direction, cette dernière goûtant l'« énergie séductrice du mal⁴²⁷ » :

[Elle] avait brillanté ses prunelles d'un sourire sournois de félicitations pour l'audace qu'il avait eue, d'ironie pour celui qui en avait été victime ; elle lui avait jeté un regard de

⁴²⁷ Hannah Arendt, *Philosophie. Hannah Arendt. La passion de comprendre*, hors-série, 2016, p. 52.

complicité dans le mal, qui voulait si bien dire : « Voilà une exécution, ou je ne m'y connais pas. Avez-vous vu son air penaud, il en pleurait ». (RTP : 225)

De soumissions et de souffrances : chaleurs et misères d'une identité masochiste

Dans sa persistance à fréquenter les Verdurin où il est rejeté, raillé, voire brutalisé, Saniette s'est composé une identité empreinte de masochisme où il trouve néanmoins son compte. La fréquentation de ce milieu lui permet en effet de se créer une image sociale mâtinée de soumission et de souffrances, mais de vivre néanmoins une existence acceptable.

3.2 Un baron est battu : le masochisme sexuel de Charlus

Nous avons vu que le baron de Charlus manifestait dans le roman proustien des comportements sadiques exprimés par des langages majoritairement verbaux, des paroles, des lettres et des gestes qui trahissent des désirs ou des démonstrations de toute-puissance à travers le plaisir d'instaurer un rapport de force en humiliant, en soumettant l'autre, en le blessant moralement. Ces actes sont sous-tendus par le désir de s'approprier un objet (un nom, un geste, un trait de caractère) en le vidant de sa substance, pour le détourner, le défaire, le profaner, ou lui « tailler un costume ». Cela est créateur d'une énergie d'agression et de force, sadique, mais avant tout perverse.

Cependant, *Le Temps retrouvé* découvre une autre facette de la personnalité de Charlus, qui ouvre sur ses désirs d'être battu, châtié, afin d'en éprouver un plaisir qui ressemble à la fois à l'expiation de fautes et la réalisation ou l'affirmation de soi. Comme l'écrit Michel Erman fort à propos : « C'est avec le personnage de Charlus que le masochisme quitte le terrain de la souffrance

psychique pour devenir érogène.⁴²⁸ » Par ailleurs, on peut aussi penser que ce plaisir masochiste constitue une forme de plus d'inversion proustienne : faire de la douleur son plaisir, quand on ne peut le goûter dans l'amour réciproque.

Deux dimensions de la scène de flagellation de Charlus à la Raspelière sont essentielles pour cerner le masochisme sexuel du baron : l'attirail pour faire mal et plaisir à « *L'Homme enchaîné* » (RTP : 2227) et le scénario préconisé par ce dernier pour jouir des coups de fouets, des très lourdes chaînes qui l'entravent, mais aussi des « meilleurs » bourreaux qui le châtient. D'abord, peu avant, puis juste après l'entrée du héros dans l'hôtel de Jupien, il est question de chaînes d'une taille impressionnante, « plusieurs mètres de grosses chaînes en fer capables d'attacher plusieurs forçats » (RTP : 2222). Mais ce sont avant tout les exigences du baron qui sont parlantes, car déjà enchaîné dans la chambre 43 de la Raspelière, Charlus attend que le matériel pour le fustiger soit au point : « Ce qu'il y a, c'est que les chaînes ne sont pas assez longues » (RTP : 2220), dit un ouvrier épié par le héros entré dans la Raspelière par curiosité. Cette exigence quant aux instruments pour l'entraver a une véritable importance chez le baron :

L'insistance de M. de Charlus à demander qu'on lui passât aux pieds et aux mains des anneaux d'une solidité éprouvée, à réclamer la barre de justice, et à ce que me dit Jupien, des accessoires féroces qu'on avait la plus grande peine à se procurer même en s'adressant à des matelots – car ils servaient à infliger des supplices dont l'usage est aboli même là où la discipline est la plus rigoureuse, à bord des navires – au fond de tout cela il y avait chez M. de Charlus tout son rêve de virilité, attesté au besoin par des actes brutaux, et toute l'enluminure intérieure, invisible pour tous, mais dont il projetait ainsi quelques reflets, de croix de justice, de tortures féodales, qui décorait son imagination moyenâgeuse. [...] En somme son désir d'être enchaîné, d'être frappé, trahissait, dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d'autres, le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses. Et M. de Charlus tenait tellement à ce que ce rêve lui donnât l'illusion de la réalité, que Jupien dut vendre le lit de bois qui était dans la chambre 43 et le remplacer par un lit de fer qui allait mieux avec les chaînes. (RTP : 2242)

Les interprétations du narrateur pour motiver les exigences du Guermantes en matière d'instruments de torture évoquent deux désirs bien distincts : être puni physiquement et affirmer une identité. Ici, le désir d'être châtié fait écho au masochisme social évoqué dans le cas de Saniette, mais d'une manière beaucoup plus concrète (le masochisme étant, chez le baron, sexuel, donc physique, alors que celui de Saniette est moral), organisée et délibérée. En effet, le baron de

⁴²⁸ Michel Erman, *Marcel Proust, la vie, le temps*, Paris, Actes Sud, 2021, p. 84.

Charlus, aidé de Jupien, met en place tout ce qu'il faut pour être entravé et battu, dans une atmosphère glaciale (le lit de fer), en pensant aux grosses chaînes et autres accessoires de torture. Il désire ces objets parce que ceux-là seuls peuvent apparemment infliger la très sérieuse correction qu'il réclame. La barre et la croix de justice se joignent aux instruments et accessoires les plus « féroces » pour composer, aux yeux de l'aristocrate masochiste, la panoplie de la punition ultime, la seule qu'il désire (avec « insistance »), la seule qui vaille. Mais les aspects matériels ne comptent pas seuls, dans l'esprit du baron, pour réunir les conditions du « juste » châtiment. Les personnes qui lui infligent une punition participent également pleinement de sa gravité, de sa qualité, c'est pourquoi M. de Charlus exige, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, des fustigateurs méchants, cruels, dépravés ou, mieux encore, des meurtriers, des criminels « confirmés ». Ainsi, le scénario masochiste du baron repose sur des accessoires essentiels, des rôles de bourreaux aussi sanglants les uns que les autres et celui de la « victime ». Mais avant, penchons-nous sur le « rêve » du baron, celui de la virilité par la brutalité.

L'une des interprétations du narrateur pour expliquer les violences réclamées par le baron repose sur l'idéal de virilité que recherche ce dernier, non pas, cette fois, directement chez d'autres hommes⁴²⁹, mais à travers les instruments de torture d'une autre époque. Nous pouvons penser qu'à travers ces « punitions », M. de Charlus affirme et tout à la fois recherche une identité d'extrême virilité, qui peut être liée à des brutalités, comme le remarque le narrateur. Ce qui peut avoir les apparences des plus grandes humiliations, de la plus totale soumission se révèle en fait, à travers la domination des violences d'autrui (les bourreaux les plus durs, les plus forts), la conquête de la puissance, du pouvoir, de la domination, mais aussi de soi-même. Quand on arrive à s'élever au-dessus des coups de fouets, à rester maître de soi, à détourner la douleur pour en faire, sinon un plaisir, du moins une satisfaction, il n'y a plus rien qui puisse nous vaincre. Il est en effet possible de croire que, parallèlement à un besoin de punition scénarisé au-delà du principe de plaisir, comme on le verra plus loin, le baron de Charlus atteigne ce but déconcertant et excitant de se voir puissant, viril, invincible, idéal. L'aspect « poétique » décelé par le narrateur prend là tout son sens, celui de la gratifiante réalisation de soi-même, au bout d'efforts, de travail, de souffrances. Les recherches sur le couple plaisir/douleur menées notamment par la philosophe Claudine Tiercelin nous

⁴²⁹ « [I]l était fou des Marocains, mais surtout des Anglo-Saxons [...] [L]'homme qu'il aimait lui apparaissait comme un délicieux bourreau. » (RTP : 2193)

rappellent que la douleur peut ne pas être ressentie comme désagréable⁴³⁰ et que le plaisir constitue une réaction à une sensation⁴³¹. Il peut ainsi se produire une dissociation réactionnelle⁴³² lorsqu'une douleur n'est pas corrélée à une sensation désagréable, négative⁴³³. C'est pleinement le cas de Charlus qui se pose au-delà de l'affect de pure « douleur » pour vivre une réaction de satisfaction, de plaisir à être battu, malgré qu'il soit « tout en sang, et couvert d'ecchymoses » (RTP : 2223), ou plutôt « grâce » à cela.

Les deux voies empruntées par le plaisir et la douleur, somato-sensorielle et affective⁴³⁴, mettent en évidence l'importance que revêtent les dispositions d'une personne face au plaisir et à la douleur, c'est-à-dire son attitude (aspect affectif) lorsqu'elle les ressent, les subit (aspect somato-sensoriel). Le contexte de masochisme sexuel impliquant Charlus et ses fustigateurs, le tout coordonné par Jupien, évoque cette réaction particulière du baron face à la douleur, celle qu'il choisit de se faire infliger et dont il contrôle tous les paramètres (instruments pour la produire, style des fustigateurs, force et durée des coups). Le ressenti, l'affect de la douleur est transcendé, tant et si bien que l'on atteint une réaction déviée, dissociée du sentir pur (la souffrance physique) qui est dépassé, terrassé : le plaisir. En fait, cette démarche masochiste se situe dans le plaisir, mais, d'une certaine manière, au-delà de lui, dans la mesure où ce rituel de fustigations⁴³⁵ met en actes, matérialise les violences de Morel. La répétition de ce rituel masochiste peut permettre au baron d'opérer un contrôle rétroactif, à la fois vain et satisfaisant, sur ce qui n'avait pas pu être maîtrisé par ce dernier dans sa relation avec le violoniste. Cette compulsion de répétition « apparaît plus originaire, plus élémentaire, plus pulsionnelle que le principe de plaisir qu'elle met à l'écart », écrit Freud⁴³⁶. Cette mise en scène masochiste pensée, élaborée par le baron semble en effet constituer à la fois l'irrépressible « répétition » d'un rejet amoureux et le châtement auto infligé que Charlus rejeté estime mériter.

⁴³⁰ Claudine Tiercelin, conférence « Le couple douleur-plaisir », enregistrée en novembre 2012 à l'École normale supérieure, diffusée sur France Culture le 7 décembre 2016. Les propos évoqués sont abordés vers 50 minutes de l'enregistrement.

⁴³¹ *Ibid.*, vers 55 minutes.

⁴³² *Ibid.*, vers 52 minutes.

⁴³³ L'histoire de la douleur a en effet peu à peu révélé une « mise en évidence de l'importance de l'émotion dans la douleur », Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, Paris, La Découverte, 2011 [1993], p. 390.

⁴³⁴ *Ibid.*, vers 54 minutes.

⁴³⁵ Le narrateur dit des ecchymoses qui couvrent le corps du baron qu'elles « prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois » (RTP : 2223).

⁴³⁶ Élise Pestre, préface à Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot & Rivages, 2010 [1981], p. 16.

Prométhée triomphant

Le second versant qui forme le paradoxe de la recherche masochiste du baron de Charlus concerne l'expiation de fautes (inconnues, voire totalement inconsistantes) et peut prendre sa source dans les souffrances amoureuses de ce dernier. Les rejets que Morel lui fait subir à travers ses cruautés ambitieuses, calculatrices, nerveuses et, plus généralement, le rejet du violoniste décidant de ne plus fréquenter le noble à la suite des calomnies de Mme Verdurin peuvent en effet éclairer le besoin de punition de Charlus et sa recherche de « bourreaux » qui ressemblent à « Charlie » : « je me rendis compte que ces deux jeunes gens, dont l'un était un garçon bijoutier et l'autre un employé d'hôtel, étaient de vagues succédanés de Morel. » (RTP : 2225) Le narrateur évoque la relation du Guermantes et du violoniste juste après le récit de la scène de fustigation de la Raspelière dont il a été témoin. En cela, on peut aisément lier les fustigations organisées et réclamées par le baron et la souffrance que Morel ait « le dessus » (RTP : 2226), ne veuille pas « se rendre » (RTP : 2226), même si Charlus lui offre tout, argent, protection, pouvoir, affection en lui disant : "Je suis prince, je veux votre bien" » (RTP : 2226). Ainsi, on peut penser que, « s'élevant » au-delà du principe de plaisir en « répétant » l'expérience du rejet de Morel à travers des séances de fustigations, le baron essaie, encore et encore, de contenir, de cravacher, de faire reculer la souffrance morale par un travail, une pratique de la douleur physique devenue matériau à exploiter, à manier, à dominer, surtout. Il faut s'en saisir pour la transcender et en triompher.

Les violences morales du violoniste se voient mises en scène, matérialisées par les chaînes, le martinet clouté, construisant à la fois le châtiment que s'auto inflige le baron rejeté, mal aimé, se répudiant lui-même, et la voie vers la guérison de cette douleur du rejet amoureux à travers la maîtrise de la douleur physique. Cette douleur des fustigations peut en effet servir de « distraction » à la douleur morale, mais aussi de moyen d'une forme de « remembrement » psychique permis par des atteintes masochistes au corps, tel que nous l'avons évoqué dans l'introduction de ce chapitre⁴³⁷. Ajoutons que les fustigations de Charlus décrites par le narrateur dans leurs possibles motivations se prêtent à une autre interprétation. L'agressivité (factice, théâtrale) de l'autre dirigée

⁴³⁷ Rappelons l'ouvrage de Gérard Pirlot et Jean-Louis Pedinielli, *Les perversions sexuelles et narcissiques*, op. cit., où l'on écrit que « la douleur, au service de l'individuation, sert de mécanisme archaïque de "remembrement" de soi-même, de reconstruction narcissique » (p. 69).

vers soi, dans sa puissance, en l'occurrence, dans son outrance, menant à une « dégradation de lui-même, apparaît un immense orgueil : les souffrances endurées représentent un phallus puissant, grâce auquel il peut chercher à panser ses blessures narcissiques primordiales qui ont atteint son être⁴³⁸. » Par ailleurs, dominer la douleur jusqu'à en triompher (par la satisfaction ressentie⁴³⁹) même quand son sang est versé, même lorsque son corps est largement ecchymosé, nécessite assurément du courage, de la ténacité, autant de signes admis de la virilité que cherche peut-être à atteindre le baron, tel que l'évoque le narrateur en parlant de son idéal aristocratique et de son imaginaire du Moyen Âge. Dans leur description du masochisme, Pirlot et Pedinielli précisent d'ailleurs, en se référant à « Reik (1971) », que « "le masochisme est guidé par l'orgueil et le défi de Prométhée". Cet orgueil se soutient en effet d'un exhibitionnisme de la souffrance et du corps dégradé.⁴⁴⁰ » Décrit par le narrateur comme « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher » (RTP : 2223), le Guermantes fait au contraire de ses chaînes une armure, ou des armoiries. Ces fustigations volontaires, si elles gardent Charlus enchaîné et en sang, le font paraître courageux, libre et triomphant. En martyr, le baron est gorgé de douleur, mais triomphe d'elle, après l'avoir endurée et surtout dépassée, à travers une démarche masochiste expiatrice, purificatrice et/ou régénératrice, ou encore exploratrice, tel que nous l'évoquerons plus loin. La question du pouvoir, de l'emprise sur les êtres, les choses, et soi-même, comme nous l'avons vu pour les sadismes proustiens, apparaît central dans le masochisme sexuel du baron.

En d'autres mots, le masochisme sexuel de Charlus tente de guérir le mal par une forme pervertie, inversée, retournée du mal, dans la mesure où les souffrances infligées par Morel à ce dernier servent de canevas pour donner du plaisir au baron par la satisfaction, la sécurité du pouvoir, du contrôle. La soumission de Charlus à Charlie, en étant jouée et rejouée, devient la domination de la victime sur son bourreau⁴⁴¹ : surmonter la douleur physique et s'en sentir fort, intouchable ;

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁴³⁹ Précisons que si le narrateur parle de « cris de douleur » (RTP : 2223) lors du récit des fustigations de Charlus, il évoque, quelques instants après, « son plaisir [...] fini » (RTP : 2229) lorsqu'il l'observe à la dérobée, dans une pièce contiguë, entrer dans le vestibule. Le narrateur relève également, au moment où Charlus va à la rencontre des jeunes gens installés dans le vestibule, « le plaisir d'un bonjour tout platonique mais amoureusement prolongé » (RTP : 2229-2230) et la « sémillante frivolité » (RTP : 2230) du baron.

⁴⁴⁰ Gérard Pirlot et Jean-Louis Pedinielli, *Les perversions sexuelles et narcissiques*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁴¹ Nous nous inspirons de Robert J. Stoller, dans son livre *La perversion : forme érotique de la haine*, décrivant la transformation du masochiste « victime » en « vainqueur », *op. cit.*, p. 89.

« répéter » l'expérience traumatique du rejet pour la comprendre, et s'en délivrer en n'y parvenant au moins un temps.

À travers ces motivations que nous venons d'évoquer, le masochisme sexuel de Charlus peut faire écho aux pratiques actuelles telles que les a observées Véronique Poutrain dans son essai *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme*⁴⁴². On y trouve l'idée du pouvoir, encore plus que la douleur, comme élément central du sadisme et du masochisme en tant que pratiques sexuelles⁴⁴³, mais aussi le consentement et le caractère très balisé des pratiques :

dans l'univers BDSM, le passage à l'acte implique l'acquiescement de la personne dominée. Le jeu de pouvoir instauré est clairement énoncé, négocié : « Le véritable sadisme n'est-il pas d'infliger une douleur non souhaitée, non espérée, non désirée ? Le véritable sadisme n'est-il pas dans l'authenticité de la souffrance ? C'est la raison pour laquelle le véritable sadisme ne fait pas partie de l'univers SM. [...]»⁴⁴⁴

Ainsi, c'est bien le masochiste, et non le sadique, qui a le contrôle, car il décide des pratiques à adopter et des limites à ne pas dépasser. Que les fustigations sur Charlus se situent dans le cadre de prestations sexuelles tarifées ne changent rien à cette règle du masochiste qui ne délaisse aucunement ses droits. Bien au contraire, c'est le client, le baron, qui voit seul ses désirs réalisés, en l'occurrence, faute de mieux, par des bourreaux de carton-pâte. Mais par-delà ces règles de base et la prépondérance du pouvoir, des rapports de force dans toute pratique SM⁴⁴⁵, tout un spectre de motivations alléguées par ceux qui pratiquent le masochisme sexuel fait écho aux fustigations désirées par Charlus.

Nous évoquerons plus en détail dans le chapitre suivant le rituel oral du baron pour signifier sa totale soumission à son bourreau et l'enjoindre à le châtier, car son caractère exhibitionniste le lie de très près à la séquence voyeuriste du héros de la *Recherche*. En effet, Véronique Poutrain collige toute une série de bénéfices retirés de pratiques masochistes. Il est question de « quête de

⁴⁴² Véronique Poutrain, *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme*, Paris, Belin, 2003.

⁴⁴³ Tel que l'écrit Carlos Séguin dans *Le sadomasochisme. Découvrir les dédales obscurs de la sexualité* (op. cit., p. 71) : « La dynamique de base de toute activité sadomasochiste est le pouvoir (la relation du pouvoir davantage même que la souffrance) ».

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴⁵ « [A]u sein des relations sexuelles sadomasochistes, l'exercice du pouvoir se réalise partout, y compris dans l'abandon : celui de se livrer aux mains de celui ou de celle que l'on a choisi. En ce sens, le masochisme est aussi exercice du pouvoir et contrôle de soi, par le choix de laisser son corps à la disposition de la personne choisie. » (*Ibid.*, p. 153)

l'extrême⁴⁴⁶ » ou de « l'absolu⁴⁴⁷ », de « vertige⁴⁴⁸ », de « basculement⁴⁴⁹ », d'atteinte de « l'exceptionnel⁴⁵⁰ », dans un rapport à soi, et non à l'autre, qui permet, en allant « au bout de [s]oi-même⁴⁵¹ », un « dépassement de soi⁴⁵² ». L'objectif face aux douleurs que réclament les masochistes est de « rester dans le supportable tout en approchant l'insupportable⁴⁵³ », à travers un désir d'« aller toujours plus loin⁴⁵⁴ ». Certains cherchent à « restaurer la valeur de leur existence⁴⁵⁵ » dans une quête de sens, ou encore une quête de soi, à travers le désir de « souder une identité plus favorable⁴⁵⁶ », alors que « le corps passe par l'épreuve de la souffrance pour devenir enfin lui-même.⁴⁵⁷ » On dégage de ces motivations un réel souci de soi, mais surtout, un désir de contrôler son corps, d'en acquérir la pleine conscience, la maîtrise, tout en décidant de ce que nous fait l'autre, le sadique, dont on est en réalité le maître⁴⁵⁸.

En somme, la scène de flagellation du *Temps retrouvé* travaille le thème du masochisme dans la *Recherche* pour le faire passer du plan moral (Saniette, Françoise) au plan sexuel, et se rattacher à des motivations qui dépassent l'aspect brutal de l'agressivité tournée vers soi par l'entremise d'un tiers, du corps dégradé, et même de l'expiation. L'imaginaire et l'histoire familiale de Charlus sont en effet convoqués pour voir, derrière le sang versé de la violence, une quête de virilité et un dépassement de soi. Les propos sur la relation de Charlus et Morel qui suivent ceux sur la ressemblance des jeunes bourreaux du baron avec le violoniste permettent également de lire cette représentation du masochisme sexuel rituel comme une tentative de Charlus, au-delà du principe de plaisir, de se « rappeler », se reconstruire psychiquement, et ainsi se remettre du rejet de Charlie dans l'épreuve de la douleur, à travers le travail, jusqu'à la maîtrise totale, de la souffrance physique.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴⁹ *Idem.*

⁴⁵⁰ *Idem.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 101.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵⁴ *Idem.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵⁶ *Idem.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁵⁸ Ce qui s'approche de la célèbre idée de Lacan, non sur le masochiste mais sur l'hystérique cependant, affirmant que l'esclave se cherche un maître sur qui régner.

Cette agressivité que le baron organise et canalise vers lui-même en payant ses fustigateurs est aussi bien créatrice que destructrice, dans cette idée que la mort est parfois au service de la vie. Cette scène de flagellation donne à voir l'une des ambiguïtés du personnage de Charlus. Créateur d'un sadisme de langages (paroles, gestes, lettres), législateur dans le détournement personnel, inventif et destructeur de ces langages, le baron met également ses capacités de destruction à son propre service, comme si « entamer » l'autre, l'humilier, le dominer ne peuvent suffire à étancher sa soif de pouvoir et sa quête de lui-même. Ainsi, le Guermantes pratique le sadisme moral, mais aussi le masochisme sexuel, dans un cycle ambivalent d'agression et d'expiation, d'agressivité et de passivité (apparente⁴⁵⁹), dont les motivations potentielles, plurielles, ne lèvent le voile que sur l'irréductible *polemos* au cœur de ce personnage.

3.3 Profession ? Pleureuse : le masochisme altruiste/narcissique de Françoise

Si Françoise est connue de la famille du héros pour ses cruautés envers les filles de cuisine, elle l'est également du narrateur pour torturer des animaux. Tous ont par ailleurs connaissance de sa profonde sensibilité, qui se traduit par une grande compassion pour les êtres qui souffrent. Seulement, cette empathie, qui va jusqu'à la sympathie, se révèle singulière, bien moins parce qu'elle est sélective que parce qu'elle s'avère réservée, dévolue aux étrangers. Cet état se traduit le plus souvent par des pleurs abondants et des cris ou des gémissements, si bien que le narrateur remarque, peu après la mort d'Albertine⁴⁶⁰, que sa gouvernante « prit immédiatement son rôle de pleureuse et commenta la mémoire du mort de lamentations, de thrènes désespérés » (RTP : 2248). Cette attitude qui s'apparente à des mortifications comporte une évidente dimension théâtrale, qui permet de penser que Françoise retire un bénéfice narcissique à se présenter telle une figure compassionnelle exemplaire. Les gestes sont codifiés (lamentations, thrènes), l'attitude est

⁴⁵⁹ Car le baron décide de tout, il tient les rênes de ses séances de masochisme sexuel.

⁴⁶⁰ Alors que Françoise n'a jamais particulièrement apprécié Albertine.

symbolique (pleureuse) : il y a jeu en effet. La priorité est, pour Françoise, de paraître affligée plutôt que de l'être, pour apparaître bonne et compatissante au possible. Mais, tout théâtral qu'il soit, le comportement masochiste de Françoise participe à la construction de son identité d'être qui souffre « grâce » à sa grande empathie, et lui permet non seulement de présenter d'elle une facette valorisante et valeureuse à ses yeux, mais de se voir elle-même ainsi.

On peut donc qualifier cette gratification dans la souffrance, chez Françoise, de théâtralement altruiste et de narcissique, car il n'est pas réellement tourné vers les souffrances d'autrui (le deuil du héros) et a vocation de faire briller devant les autres des qualités qu'elle estime, ou qui sont valorisées socialement (porter le deuil, rendre hommage aux morts). Il s'agit là d'une forme de « plaisir du martyr⁴⁶¹ », « supérieur même à celui du bourreau⁴⁶² » selon Krafft-Ebing, qui s'épanouit, chez Françoise, dans une charge de travail sacrificielle qu'elle-même désire s'imposer, comme nous le verrons. La présence de l'autre est essentielle pour la domestique, car elle sert de miroir pour renvoyer à Françoise une image de soi positive, tout en envoyant à cet autre le visage que l'on souhaite lui montrer. Le caractère construit et factice de ce comportement se révèle par exemple, là aussi, peu après la mort d'Albertine :

Elle exhibait son chagrin et ne prenait un visage sec en détournant la tête que lorsque malgré moi je laissais voir le mien, qu'elle voulait avoir l'air de ne pas avoir vu. Car comme beaucoup de personnes nerveuses la nervosité des autres, trop semblable sans doute à la sienne, l'horripilait. (RTP : 2248)

Le choix du verbe « exhiber » est l'un des signes du jeu théâtral de Françoise, et « horripilait » suggère avec force une autre ambiguïté proustienne dans le comportement des personnages, souvent nerveux. Un paradoxe de plus que le narrateur nous donne à voir, comme pour nous souffler que la cruauté, la méchanceté n'est jamais là où les apparences nous le suggèrent. Justement, il ne faudrait pas oublier les bontés de Françoise auprès de la famille du héros lorsque l'un de leurs membres est souffrant, mais, plus généralement, son infatigable dévouement de tous les jours :

Françoise nous rendait un service infini par sa faculté de se passer de sommeil, de faire les besognes les plus dures. Et si, étant allée se coucher après plusieurs nuits passées debout, on était obligé de l'appeler un quart d'heure après qu'elle s'était endormie, elle était si

⁴⁶¹ Richard von Krafft-Ebing, *Les formes du masochisme*, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 213.

⁴⁶² *Idem*.

heureuse de pouvoir faire des choses pénibles comme si elles eussent été les plus simples du monde que, loin de rechigner, elle montrait sur son visage de la satisfaction et de la modestie. (RTP : 995)

Notons aussi le soin qu'elle prend de sa fille ou de sa famille en général, ou les attentions de la cuisinière à l'endroit des jeunes soldats envoyés au front, qu'elle désire aider comme elle le peut, tel que le remarque le narrateur lorsqu'il évoque « un des innombrables "filleuls" à qui elle donnait tout ce qu'elle gagnait chez nous » (RTP : 2245). Mais, malgré ces illustrations des bontés, des attentions et du dévouement exemplaire de Françoise, qui semblent sans limites, désintéressés et, de surcroît, empreints de discrétion, sans expansion, nous croyons que cela n'est pas exempt d'une volonté, voire d'un besoin de gratifications narcissiques prises dans ces privations même, ces fatigues, ces souffrances. Françoise peut évidemment faire preuve de bonté, d'empathie et de dévouement, mais nous souhaitons seulement mettre au jour le caractère au moins partiellement intéressé de certains de ses actes, ceux qui concernent son service dans la famille du héros.

Nous relevons dans le discours du narrateur plusieurs signes que Françoise retire quelque bénéfice des fatigues et des souffrances des heures, et mêmes des jours entiers, où elle a une très grande charge de travail : son énergie qui ne manque jamais, son courage exemplaire, sa ténacité, sa modestie, mais surtout, son plaisir de servir ainsi ses maîtres. Ces capacités hors norme s'expliquent assurément par la soif de gratifications narcissiques de Françoise qui non seulement ne refuse pas de souffrir, de se donner, de se sacrifier, mais le fait dans le plaisir et le bonheur. Il s'agit là de son moteur pour travailler ainsi sans relâche. De plus, dans la mesure où elle fait volontiers don de son argent, comme on l'a vu, on pourrait même penser que ces gratifications morales constituent son plus précieux « revenu ». En fait, par son comportement sacrificiel, empreint d'abnégation, de dévouement, du don de soi sans limite, Françoise se valorise, affirme une identité de générosité et de désintéressement, mais aussi, elle a l'occasion d'être à la fois admirée et plainte. De cette manière, même dans ses actes les plus désintéressés et courageux, on retrouve chez Françoise un arrière-plan masochiste qui, sous des dehors d'altruisme, de sacrifice et de renoncement, a une vocation narcissique certaine.

Ces actes oblatifs (sacrifice notamment du sommeil, du temps de repos, voire de la santé) semblent passer de la perte au gain, du « moins » au « bonus », toutes les souffrances non seulement endurées, mais connues de tous (le nombre d'heures travaillées, les nuits passées debout,

la surcharge de travail) pouvant être comptabilisées comme des sources de plaisir, car elles valorisent, elles « réalisent » Françoise. D'« esclave », selon la dialectique d'Hegel, elle devient maître de ses maîtres, et aussi maîtresse d'elle-même, toutes ces souffrances devenant autant de baume, de force, mais surtout de lustre sur son image. Françoise devient une domestique qui s'est libérée par le travail, dans l'esprit de cette phrase du philologue allemand Lorenz Diefenbach très cyniquement détournée par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale : « Le travail rend libre⁴⁶³. » À travers ses sacrifices et dans le dépassement de soi, Françoise donne beaucoup au héros et à sa famille, mais elle se donne tout autant à elle-même. Ce mouvement, tout masochiste qu'il soit, porte fruit. Par ailleurs, cette attitude, ces habitudes peuvent avoir pour elle une dimension spirituelle gratifiante : s'identifier aux pleureuses en en jouant le rôle, ou encore aller au bout d'elle-même, physiquement, mais aussi psychiquement (pour transformer la souffrance en abnégation et en satisfaction), afin d'en récolter des bénéfices non sonnants et trébuchants, mais avant tout moraux (altruisme payant et narcissisme « reluisant »). Dans cette perspective, on pourrait comparer la gouvernante à Atlas supportant le poids du monde, car non seulement elle réalise ses énormes tâches sans aucune plainte et avec bonheur, mais elle désire elle-même, seule, porter ce fardeau :

Elle ne pouvait ni ne voulait être suppléée par son jeune valet de pied. Certes elle avait apporté de Combray une idée très haute des devoirs de chacun envers nous ; elle n'eût pas toléré qu'un de nos gens nous « manquât ». Cela avait fait d'elle une si noble, si impérieuse, si efficace éducatrice, qu'il n'y avait jamais eu chez nous de domestiques si corrompus qu'ils n'eussent vite modifié, épuré leur conception de la vie jusqu'à ne plus toucher « le sou du franc » et à se précipiter – si peu serviables qu'ils eussent été jusqu'alors – pour me prendre des mains et ne pas me laisser me fatiguer à porter le moindre paquet. Mais, à Combray aussi, Françoise avait contracté – et importé à Paris – l'habitude de ne pouvoir supporter une aide quelconque dans son travail. Se voir prêter un concours lui semblait recevoir une avanie, et des domestiques sont restés des semaines sans obtenir d'elle une réponse à leur salut matinal, sont même partis en vacances sans qu'elle leur dît adieu et qu'ils devinassent pourquoi, en réalité pour la seule raison qu'ils avaient voulu faire un peu de sa besogne, un jour qu'elle était souffrante. Et en ce moment où ma grand-mère était si mal, la besogne de Françoise lui semblait particulièrement sienne. Elle ne voulait pas, elle la titulaire, se laisser chiper son rôle dans ces jours de gala. (RTP : 995)

Mais ce lourd, trop lourd fardeau en est-il réellement un pour Françoise, ou ne s'avère-t-il pas le moyen d'obtenir la reconnaissance des autres, leur admiration, mais aussi son propre sentiment

⁴⁶³ « *Arbeit macht frei* » en version originale.

d'accomplissement ? Ainsi, plus la charge est importante, plus elle se révèle un gain tout aussi grand – monnayable en satisfaction, en rayonnement de soi –, moins il y a d'intérêt à le partager. « Prendre sur soi toute la souffrance du monde⁴⁶⁴ », telle semble le but de Françoise « titulaire ». Par ce mot, le narrateur suggère que, pour Françoise, « c'est mon fardeau et j'y tiens ». Cela indique tout aussi bien que « c'est mon gagne-pain », avant tout narcissique. Surtout, la mythique, la céleste Françoise, en Atlas, veut conserver son rôle d'étoile dans le théâtre des travaux domestiques. Les grosses journées sont celles où elle peut plus et mieux briller, ce sont des « jours de gala ».

Le tribut narcissique prend-il le pas sur les bienfaits altruistes ? Entretenir, pour soi et devant public, l'image valorisante et valorisée d'une ménagère herculéenne, d'une capacité de travail mythique et d'une force morale mystique, fait-il parfois oublier, dans sa lumière, les devoirs moraux envers les autres ? L'altruisme est-il érodé par un narcissisme suralimenté qui réclame sa pitance quotidienne ? La grand-mère souffrante le laisse entendre, dans l'extrait cité. Mais le narrateur détaille : une aïeule « si mal », ou au plus mal, importe moins que certains repas : « seulement quand arrivait l'heure de la messe, et l'heure du premier déjeuner, ma grand-mère eût-elle été agonisante, Françoise se fût éclipsée à temps pour ne pas être en retard. » (RTP : 995) L'héroïsme plus narcissique qu'altruiste prend l'apparence d'un piège, sorte de cercle vicieux alors qu'il pourrait être vertueux. En effet, Françoise « choisit ses combats » à l'aune des gratifications narcissiques qu'elle peut en retirer, et non dans une priorisation dictée par le sens commun. La grand-mère souffrante mérite assurément plus de temps de Françoise, ce qui la mettrait en retard pour la préparation des repas, ou l'obligerait à partager le travail avec un subordonné. Elle choisit pourtant de négliger une personne âgée et malade. « Briller » devant la famille attablée importe donc toujours davantage qu'assister un être qui souffre. Le narcissisme l'emporte sur l'altruisme et Françoise en devient l'heureuse et égoïste esclave.

Il apparaît clairement que le comportement masochiste de Françoise lui apporte les fruits de l'héroïne humble ou du martyr (en apparences) désintéressé. L'agressivité est, en l'occurrence, violences envers soi à travers les privations, les sacrifices, tout ce travail sans fin et sans aide. Françoise se fait violence, elle fournit assurément beaucoup d'efforts pour abattre ce travail, porter ce fardeau, mais c'est uniquement parce qu'elle le veut bien, parce qu'elle y tient, car cela lui

⁴⁶⁴ Nicole Jeammet, « Un sadisme ordinaire », *op. cit.*, p. 1117.

« rapporte ». En somme, la domestique trouve son compte dans ce masochisme altruiste/narcissique, ce combat de tous les jours qui la valorise, quitte à faire souffrir ceux-là même dont elle prétend prendre soin jour et nuit. L'altruisme de Françoise s'avère ainsi intermittent, piloté par un narcissisme de tous les instants.

Le mode d'agressivité pratiqué par Françoise à travers ce masochisme travaille ce thème proustien pour faire apparaître des signes de cruauté qui ne sont pas étrangers à la profanation des mères. C'est encore une mère qui souffre, que l'on sait douloureuse et que l'on décide d'ignorer. C'est encore, dans ces pages de Proust, ce type de faute qui est épinglé et condamné. Le cas de Françoise met également en lumière cette quête de soi évoquée dans l'étude du masochisme sexuel de Charlus. À la recherche d'une image idéale d'elle, Françoise se brûle les ailes, celles de sa liberté de subalterne devenue maître de ses maîtres. Dans sa quête narcissique, elle dépasse les limites morales, elle sort du territoire de l'empathie, de l'altruisme, pour *flirter* avec l'enfer proustien des mères profanées.

Notre étude des représentations du masochisme dans la *Recherche* nous a menée à identifier un thème lié de manière essentielle, dans l'œuvre, au masochiste, véritable fil rouge : la recherche de soi-même, son moi profond, son moi extrême. En effet, Saniette se construit une identité, tant bien que mal, à travers l'éprouvante fréquentation des Verdurin, faisant une sorte de pacte avec lui-même qui troque les humiliations contre le sentiment d'exister socialement. Le baron de Charlus, dans la pratique du masochisme sexuel, explore et transcende les limites de son corps tout en expiant des fautes, des regrets potentiels, mais aussi en domptant une douleur morale, celle de la perte de Morel, par une souffrance physique qui, surmontée, devient satisfaction et accomplissement. Enfin, Françoise, au fil du dur labeur, des privations et des sacrifices, se construit l'identité d'une domestique exceptionnelle au dévouement et à la force de travail sans pareil.

3. GÉNÉALOGIE DE L'AGRESSIVITÉ CRÉATRICE PROUSTIENNE

4. Regarder-dévoré, c'est faire, posséder-crée, c'est tout : voyeurismes proustiens

*[S]ans cela tout est factice et mensonger, [...] représenter certaines personnes non pas au dehors mais
au-dedans de nous.
Le Temps retrouvé⁴⁶⁵*

*[D]écrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux.
Le Temps retrouvé⁴⁶⁶*

*Tu as imposé à ces passions tes fins suprêmes, elles sont alors devenues tes vertus et tes joies.
Ainsi parlait Zarathoustra⁴⁶⁷*

Dans le numéro du *Journal français de psychiatrie* consacré au voyeurisme, Jean-Luc Cacciali concède que

La psychiatrie s'est bien sûr intéressée aux perversions du regard, ne serait-ce que du fait de leurs incidences médico-légales. Il y a cependant peu de travaux sur le voyeurisme, l'encyclopédie médico-chirurgicale ne lui consacre que quelques lignes et même le grand clinicien que fut le médecin légiste le Dr von Kraft-Ebing (dans son traité *Psychopathia sexualis*) ne s'intéresse qu'à l'exhibitionnisme et néglige le voyeurisme.⁴⁶⁸

Le manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (DSM-5) répertorie le voyeurisme dans les troubles paraphiliques et définit le « Trouble voyeurisme » comme « la présence d'une excitation sexuelle intense et récurrente provoquée par le fait d'observer une personne qui ne se doute de rien, nue, en train de se déshabiller ou d'avoir des rapports sexuels, se manifestant sous la forme de fantasmes, de pulsions ou de comportements.⁴⁶⁹ » *Le Trésor de la langue française* ne présente l'acception « voyeurisme » que par dérivation de « voyeur », substantif défini tel une

⁴⁶⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 2399.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 2401.

⁴⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, GF-Flammarion, 2006 [1996], p. 74.

⁴⁶⁸ Jean-Luc Cacciali, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, n° 16, vol. 2, 2002, p. 33 à 34, p. 33.

⁴⁶⁹ American Psychiatric Association, *DSM-5. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, op. cit., p. 293.

« [p]ersonne, généralement un homme, qui tire son plaisir de la vue de la nudité, des fonctions excrétoires, des rapports sexuels d'autrui.⁴⁷⁰ » Selon le *Trésor de la langue française*, un voyeur peut également être un « [t]rou dissimulé dans une cloison qui permet d'assister, sans être vu, à des scènes de caractère érotique ou obscène.⁴⁷¹ » Ces définitions ont en commun deux éléments fondateurs : le caractère intime, sexuel ou obscène, de l'objet observé, et l'ignorance dans laquelle se trouve celui-ci d'être épié. Le *Trésor de la langue française* donne par exemple un extrait de *Mort à crédit* où un personnage montre son dispositif pour observer ses voisines de palier uriner, fait de deux trous dans les montants de la porte des toilettes. Le *Dictionnaire international de la psychanalyse* abonde dans ce sens du voir sans être vu, en proposant une définition plus détaillée du voyeurisme, qui permet d'observer la présence d'une énergie agressive mobilisée dans le contrôle de l'objet du regard. Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud précise que « le plaisir scopique devient une perversion⁴⁷² », dans trois cas : « a) lorsqu'il se limite exclusivement aux parties génitales, b) lorsqu'il est associé au dépassement du dégoût (*voyeurs* : spectateurs des fonctions excrémentielles, c) lorsqu'il refoule le but sexuel normal, au lieu de le préparer⁴⁷³ ».

Dix ans plus tard, dans *Pulsions et destins des pulsions*, le voyeurisme prendra place dans la métapsychologie freudienne à travers « le destin particulier qu'il assigne à la pulsion de voir⁴⁷⁴ ». En effet, si Freud a toujours accordé une importance spécifique au sens de la vue dans toutes les perversions, il remarque que le voyeurisme n'a pas tant un but sexuel qu'agressif. Le voyeur « paraît se débarrasser du sexuel⁴⁷⁵ », absorbé par sa mise en scène de l'objet épié, dans un « dispositif fantasmatique rigide⁴⁷⁶ », qui prime sur tout le reste. L'objet du regard voyeur est ainsi découpé selon les désirs de l'œil : atteindre la jouissance « au détriment d'autrui⁴⁷⁷ ». Observé à son insu, l'autre est en effet capté contre son gré, mais également morcelé, dans l'observation de ses parties génitales, de sa toilette, de son déshabillage. Le but du voyeur est ainsi bien la chasse visuelle de l'autre (qui l'ignore), puis sa captation sexuelle dédiée au but agressif de détenir une

⁴⁷⁰ *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, entrée « voyeur ».

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), cité dans Alain Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse, op. cit.*, p. 1901.

⁴⁷³ *Idem.*

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *Idem.*

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *Idem.*

emprise sur lui, et d'en jouer à souhait, sur le théâtre de son dispositif visuel. Le voyeurisme nie la relation à son objet au profit de sa prédation et de son appropriation, car c'est bien par la négation de la liberté, de l'intimité et de la dignité de l'autre qu'il en jouit. En possession de l'autre grâce à la scène qu'il s'est ménagée (trou de serrure, œil-de-bœuf, reflet dans une vitre, une glace), le voyeur se taille la part du lion de cet autre réifié en le morcelant, en bafouant sa pudeur, son innocence, en forçant les portes, les murs, les cloisons, en détaillant son intimité, à l'œil nu ou à l'aide d'instruments d'optique pour maximiser son expérience scopique (jumelles, télescope). Il jouit de sa prise, tel un chasseur, de son emprise, tel un prédateur, et surtout de sa traîtrise, dont sa proie est victime. Plutôt que d'être mise au service de la sexualité, l'énergie de la pulsion de voir est agression de cet autre innocent, viol de son image dépossédée, soumise, manipulée, humiliée.

Mais le voyeurisme est avant tout une question de regard, dont il est pertinent d'étudier ici certaines représentations psychanalytiques, philosophiques ou sociologiques, vu la fonction capitale qu'il prend dans *À la recherche du temps perdu*. Dans *Les perversions sexuelles et narcissiques*, Pirlot et Pedinielli précisent « l'importance de l'emprise qu'exerce le pervers sur son objet⁴⁷⁸ » à travers « toutes les descriptions cliniques des perversions tant sexuelles que morales⁴⁷⁹ », dont le voyeurisme fait évidemment partie. Le sociologue David Le Breton consacre plusieurs pages aux fonctions et aux pouvoirs du regard dans *Les passions ordinaires*, où il se propose de réaliser une anthropologie des émotions. Il attribue au regard une « tactilité⁴⁸⁰ », car il « donne prise », pouvant offrir, montrer, prendre, voire prélever. En effet, le regard, celui du comédien comme de l'amoureux ou de l'indigné, « n'est pas seulement un spectacle mais l'exercice d'une puissance⁴⁸¹ ». Les yeux posés sur l'autre, par contact symbolique, le « touchent » et peuvent agir sur tout son corps. De même, un « œil en saillie⁴⁸² » peut dérober, jouer et garder jalousement une partie du corps de l'autre à son insu, dans une séance voyeuriste. Il peut aussi, tels les yeux exorbités de Charlus lorsqu'il voit le héros pour la première fois à Balbec, donner et prendre, se révéler et s'emparer de l'image de l'autre magnétique. En effet, dans un contexte de séduction notamment, le regard donne, reçoit et collecte des informations. Il peut être une

⁴⁷⁸ Gérard Pirlot et Jean-Louis Pedinielli, *Les perversions sexuelles et narcissiques*, op. cit., p. 52-53.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸⁰ David Le Breton, *Les passions ordinaires*, Paris, Payot & Rivages, 2004 [1998], p. 251.

⁴⁸¹ *Idem.*

⁴⁸² Michel Erman, *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1988, p. 10.

« invitation⁴⁸³ », premier pas d'un possible « échange de regards⁴⁸⁴ », où se révèle une potentielle attirance mutuelle, mais parfois aussi une retenue, une gêne, ou un jeu. Insistant chez celui qui veut séduire, le regard peut, dans d'autres contextes, être pesant – voire adhérent –, appuyer de tout son poids sur un autre jugé inférieur ou inadéquat, pour des motifs racistes, misogynes, de jalousie ou de haine, en se faisant « prise de pouvoir symbolique de l'autre⁴⁸⁵ ». Telle est par exemple la teneur, la terreur, du regard fixe, dur, noir, du duc de Guermantes sur Oriane, puis Odette, quand il désire qu'elles se taisent : « dans un de ses peignoirs qu'il aimait, la dame en rose l'interrompait d'une jacasserie ; il s'arrêtait net et plantait sur elle un regard féroce. » (RTP : 2379) Ainsi, le regard est dans certains cas « une emprise⁴⁸⁶ » qui se confond presque avec « un contact physique⁴⁸⁷ ». Agressif ou sexuel, le regard peut pénétrer son objet, en étant phallique ou meurtrier.

Dans son numéro consacré au regard, la *Revue française de psychanalyse* précise que

[I]es innovations technologiques dès le XIX^e siècle, du microscope au télescope, de la photographie au rayon X, à l'endoscopie, à l'échographie, aux instruments de plus en plus perfectionnés, exaltent son pouvoir de pénétration à (ou de) l'infini, faisant simultanément courir à la vision le danger d'être réduite au scopique...⁴⁸⁸

Plus généralement, la psychanalyse pose le regard en « constituant du sujet, impliqué dans les aléas de son devenir, source et objet de la pulsion, actif et passif, objet et sujet, identifié parfois à l'âme elle-même, puis, comme outil de l'exploration de la psyché et du monde ou inversement voie d'entrée de celui-ci.⁴⁸⁹ ». Dans *L'invention de soi*, Jean-Claude Kaufmann décrit le processus d'individuation comme « dynamique et constructiviste⁴⁹⁰ », impliquant donc un va-et-vient constant entre le sujet et le monde en « [s]oi-même [...], lieu de communication, de fusion du sujet et de l'objet⁴⁹¹ ».

Du côté de la philosophie, prolongeant l'idée de Schopenhauer voulant que le monde n'est pas un panorama, Merleau-Ponty propose une ontologie de la chair, celle du monde, à travers la

⁴⁸³ David Le Breton, *Les passions ordinaires*, op. cit., p. 258.

⁴⁸⁴ *Idem*.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁸⁷ *Idem*.

⁴⁸⁸ *Revue française de psychanalyse*, n° 1, vol. 83, 2019, p. 9.

⁴⁸⁹ *Idem*.

⁴⁹⁰ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [2004], p. 26.

⁴⁹¹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954 [1943], p. 21.

dissolution de la frontière sujet/objet, avec son aboutissement dans *Le visible et l'invisible*. Le monde apparaît « déterminé par l'*a priori* du corps⁴⁹² » : « je dois constater que la table devant moi entretient un singulier rapport avec mes yeux et mon corps : je ne la vois que si elle est dans leur rayon d'action. [...] Bien plus : mes mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde⁴⁹³ ». « Je » devient « région ontologique⁴⁹⁴ », point de départ de l'expérience du monde. Rejetant un monde de représentations admises et fixes, « Je » s'inscrit dans une perception qui ne peut qu'être vive, active, dynamique, « synergique⁴⁹⁵ », dans un rapport entre son corps et le monde forcément unique. Proust semble en avoir eu l'intuition précocement, écrivant « Je suis le centre des choses⁴⁹⁶ » dans un texte de jeunesse⁴⁹⁷. Dépouillées de leurs habits de conventions et d'habitudes, les choses, captées, scrutées et, surtout, accueillies par un regard nu et ouvert, qui désapprend-réapprend à voir, peuvent en perdre leur nom. « Ce n'est pas une *synthèse*, c'est une métamorphose⁴⁹⁸ ».

Comme l'écrit Georges Bataille dans *L'expérience intérieure*, « ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent⁴⁹⁹ ». Ce désir d'aller « aux choses mêmes⁵⁰⁰ » en repoussant ce que l'on sait pour découvrir ce que l'on voit correspond tout à fait, chez Proust, au regard impressionniste d'Elstir, dont nous parlerons plus loin. Pour Merleau-Ponty, le refus constant d'une « pensée sauvage⁵⁰¹ », une pensée de conventions, de représentations figées, est essentiel pour « accéder au vrai, c'est-à-dire à l'invisible⁵⁰² ». Ainsi se forge une pensée du voir et du sentir purs, « faite d'une corrélation rigoureuse entre mon exploration du monde et les réponses sensorielles qu'elle suscite⁵⁰³ ». La chose « n'est rien que ce que nous voyons⁵⁰⁴ », elle « est tout entière notre fait, et de part en part nôtre, comme toutes nos pensées⁵⁰⁵ ». C'est le plein accueil du « "il y a" du

⁴⁹² Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 215, entrée « Connaissance ».

⁴⁹³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 21-22.

⁴⁹⁴ Nathalie Aubert, *Proust : La Traduction du sensible*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002, p. 5.

⁴⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 22.

⁴⁹⁶ André Ferré, *Les années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959, p. 211.

⁴⁹⁷ Publié dans la revue *Lilas*.

⁴⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 22.

⁴⁹⁹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 25.

⁵⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 23.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁰⁴ *Idem.*

⁵⁰⁵ *Idem.*

monde⁵⁰⁶ », dans une pensée qui lie organiquement ce dernier à soi. Le regard ne surplombe pas, ne domine pas le monde, il « s'y enfonce⁵⁰⁷ ». Ce mode de perception est celui du tissage, de la patience, de l'essai et de l'erreur, à travers des « approches progressives⁵⁰⁸ », dans une démarche et un processus de « dé-illusions⁵⁰⁹ ». Le voile d'un « monde brut⁵¹⁰ » est déchiré, « il n'y a qu'un monde élaboré⁵¹¹ ». Les catégories du dedans et du dehors, de la profondeur et de la surface, du réel et de l'imaginaire s'allient et fusionnent, formant une « chair⁵¹² », celle du soi-monde, « lieu d'une inscription de vérité⁵¹³ », où « la vision est question et réponse⁵¹⁴ ».

Le soi-monde est chair, mais tout autant « entrelacs⁵¹⁵ », car celui qui voit est en même temps vu, regardé. Il se regarde dans les choses, il se découvre en même temps qu'elles. Il est le monde, il est les choses, et devient lui-même par immersion dans la chair du monde, en éclairant les profondeurs des choses. Ainsi, « celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé⁵¹⁶ ». Cette chair, précise Merleau-Ponty, « n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant⁵¹⁷ », dans un « rapport magique⁵¹⁸ » où « Je » s'abandonne au monde pour accueillir ce que lui disent les choses d'elles et de lui-même. Mais comment exprimer cette expérience sensible, comment la traduire dans le dicible et l'intelligible ? Comment partager, en la rendant audible, « visible », « la voix même des choses⁵¹⁹ », qui est celle de l'invisible ? « Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur.⁵²⁰ »

Le regard a une importance capitale, cardinale dans la *Recherche*, car il contribue pleinement à structurer le récit, à relancer et complexifier le procès du raconté. À travers une

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁰⁹ *Idem.*

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁵¹¹ *Idem.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 171.

⁵¹³ *Idem.*

⁵¹⁴ *Idem.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁵¹⁸ *Idem.*

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 201. Merleau-Ponty évoque Valéry pour qui le langage est tout.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 193.

esthétique du point de vue, les expériences visuelles se contredisent, s'alimentent, se bousculent et s'aiguisent. En se posant d'abord la question de la nature du regard dans le roman proustien, on relève deux catégories qui mettent en jeu une énergie scopique différente. La première catégorie rassemble les scènes de voyeurisme admises par la critique proustienne, telle celle de Montjouvain, avec Mlle Vinteuil et son amie, la scène de la « conjonction Jupien-Charlus » (RTP : 1232), et celle de la flagellation du baron à la Raspelière. Les trois scènes présentent en effet des caractéristiques ou des éléments attribués au voyeurisme tels que nous les avons décrits plus tôt, comme la mise en scène, le découpage de l'objet épié, le voir sans être vu, ainsi que le caractère intime et/ou sexuel des faits observés. Ces trois scènes que nous analyserons dans ce chapitre fournissent une première représentation du regard, celui du voyeur, animé par une pulsion de savoir, dont nous décrivons le fonctionnement à travers les formes agressives que prennent l'énergie scopique. Si *À la recherche du temps perdu* est bien « le roman du voyeur⁵²¹ », c'est davantage encore celui de la généalogie d'un regard, tissée de recherches voyeuses, de révélations mystérieuses, et qui prend source dans une quête onctive impérieuse.

La seconde catégorie d'énergie scopique constitue l'aboutissement de cette formation longue et patiente d'un regard voyeur vers celui d'un artiste. Formation ou plutôt mutation ? S'il y a bien évolution, il y a tout autant transformation du regard à travers les révélations successives du pouvoir de la création artistique.

D'une agressivité de l'œil indiscret, excité et gourmand qui prend, taille, morcelle les corps, souvent aiguillé par son oreille, dans une coalescence sensorielle, émerge un regard où l'agressivité n'a plus comme fin l'emprise pure, mais bien l'art, seul territoire où la vérité peut éclore, car elle n'est que création et recréation, en traçant son sillon dans la chair du monde. L'agressivité se voit sublimée dans un but non destructeur (voir, prendre l'image de l'autre, volée, et en jouer/jouer à souhait), mais créateur, non plus nuisible, mais positive et communicable. Selon l'expression de Jean Starobinski s'étant inspiré de *La Nouvelle Éloïse* (« devenir un regard vivant⁵²² ») pour le titre de son essai *L'œil vivant*, le narrateur apprend peu à peu à faire de son œil voyeur et égocentrique un œil du rapport à l'autre, du souci de soi tant que de l'autre, à travers un

⁵²¹ Michel Erman, *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 98.

⁵²² Jean Starobinski, *L'œil vivant*, op. cit., p. 304.

regard foncièrement relationnel, car tel est le réel. « Retrouvé⁵²³ » grâce aux enseignements de Bergotte, d'Elstir et de Vinteuil, le réel doit maintenant être conquis, « triomphé » par une forme d'expression élue. L'écrivain Bergotte éloigne le narrateur d'une littérature de phrases toutes faites, une littérature qui glisse sur la surface des choses et des êtres, avec ses représentations figées, conventionnelles, jamais singulières, dans les yeux des autres récoltées. La mort (symbolique) de cette idole est opérée par le narrateur qui comprend que la littérature ne peut faire l'économie du procès de la représentation. Quant aux frères Goncourt, leur journal dissuade le narrateur d'une « littérature de notations » (RTP : 2284), où l'accumulation de détails particuliers n'est pas mise au service de la vérité des êtres et des choses, des grandes lois du monde, dans une quête tant philosophique, psychologique que métaphysique. Les autres arts comme la musique et la peinture ont eux aussi, tel que l'observe le narrateur, cette même nécessité de détruire les représentations pour créer une véritable vision, qui ne peut qu'être celle d'un monde redessiné tout entier⁵²⁴. Quant à Elstir, son regard impressionniste enseigne au narrateur la nécessité de « dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision » (RTP : 1070) afin de définir le réel, le sien propre, dans « une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait » (RTP : 656).

Ancré dans un entre-deux fondamental et fondateur, le narrateur, dont le regard s'est instruit par l'art, mais aussi par la vie mondaine, se positionne dans une tension essentielle pour voir, pour créer. Entre le réel et l'imaginaire, entre l'intérieur et l'extérieur, entre lumière et noirceur, visible et invisible, montré et caché, volé et avoué, nu et travesti, le voyeur artiste trace son sillon de vérité par l'exigence de son regard. « Il est un être avec un caractère entier dans lequel le corps et la perception se sont ancrés⁵²⁵ ». Plus qu'une technique artistique, ce nouveau regard, nu, neuf,

⁵²³ Dans *Proust et le réel retrouvé* (Paris, Honoré Champion, 2011), Anne Simon considère Proust comme un précurseur de Merleau-Ponty, à travers sa redéfinition des notions de réalité et de sensible dans la *Recherche*, où l'existence et l'écriture « tressent leurs valeurs autour d'un même axe, celui d'un certain rapport à l'être, qu'il conviendra donc de restaurer sous peine de perdre l'une et l'autre. » (p. 10) Le réel apparaît en effet, chez Proust, comme un « "acte de création" personnelle et non plus comme stase proposée à un regard objectif. » (p. 11)

⁵²⁴ « la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier » (RTP : 2399).

⁵²⁵ Gügören Didem Nur, « L'éveil du corps sensible : le corps comme fondation de la conscience dans *À la recherche du temps perdu* », 2016, article en ligne, www.item.ens.fr.

nettoyé, est un mode d'existence, mais aussi l'unique espace où l'on peut assister à la naissance d'une œuvre d'art.

Cette « infrastructure de la vision⁵²⁶ », elle aussi de l'entre-deux, de l'entrelacs, renferme l'énergie scopique du narrateur qui, grâce aux révélations des souvenirs involontaires, s'enfonce et à la fois s'élève par le savoir de l'art, dans *Le Temps retrouvé*, dont le bal de têtes se révèle le lieu d'un tissage agressif-artistique particulièrement serré, sans pitié. C'est dans l'analyse des portraits féroces de ce bal de têtes que nous proposons de décrire la seconde catégorie d'énergie visuelle du narrateur, où le regard voyeur, sublimé, n'a pas pour autant perdu son agressivité. Celle-ci est désormais mise au service de l'art, par-delà bien et mal : « le vulgaire croit l'écrivain méchant, et il le croit à tort, car dans un ridicule l'artiste voit une belle généralité. » (RTP : 2289) Instrument d'optique par excellence, la métaphore se révèle, dans ce bal de têtes, comme nous le verrons, la solution métaphysique, magique presque, au problème proustien de la transsubstantiation. Sans limite autre que la vérité, le narrateur au regard désormais triomphant, tout-puissant, manie les « métaphores/métamorphoses⁵²⁷ » avec le pouvoir du démiurge.

Dans ce bal de têtes, voir devient tout, car le narrateur prend conscience de regarder, de sentir de tout son corps, enraciné dans la chair du monde que peut restituer la « vérité métaphorique⁵²⁸ ». Étoile du style proustien, cette figure de l'entre-deux et du sillon plein donne au narrateur-artiste ses pièces d'ontologie.

⁵²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 188.

⁵²⁷ Julia Kristeva, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p. 344.

⁵²⁸ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 310.

4.1 Prédation, captation et dévoration : la possession scopique comme mode d'être

4.1.1 La « scène » de Montjouvain : hasards et destins d'une pulsion scopique

Voir à tout prix, pour savoir, pour pouvoir

La célèbre « scène de Montjouvain » est connue au sein de la critique proustienne comme une représentation importante du voyeurisme de la *Recherche*, mais aussi, tel que nous l'avons proposé dans les chapitres précédents, de la profanation des figures maternelles et d'un sadisme théâtral. Cette « scène » est introduite par l'unité du lieu Montjouvain, le narrateur évoquant, après le récit de ses promenades à la recherche de jeunes femmes avec qui se lier, « une impression ressentie aussi auprès de Montjouvain » (RTP : 132). Mais il semble qu'un « fil » voluptueux unisse également ces deux récits successifs, dans la mesure où ils constituent des quêtes sensorielles semblables, qui mettent en scène le regard en tant que centre des sensations. En effet, les promenades dans le bois de Roussainville comme celles vers Montjouvain paraissent inspirées par la recherche de satisfaire un désir des yeux. Dans le premier cas, il s'agit de voir apparaître une jeune femme dans les bois de Roussainville, ou en tendant sa vue vers le donjon du village : « En vain, tenant l'étendue dans le champ de ma vision, je la drainais de mes regards qui eussent voulu en ramener une femme » (RTP : 131). Notons, à travers ce drainage des yeux, que l'optique, chez Proust, peut se muer en haptique⁵²⁹, le regard acquérant un pouvoir tactile. Bien conscient de cette capacité visuelle, le héros-narrateur parle du « toucher du regard » (RTP : 666). Dans le second, c'est sous les apparences d'une simple promenade de plaisance qu'est présentée l'aventure du héros du côté de Montjouvain. Mais ce récit précède immédiatement celui d'un désir visuel presque forcené, une chasse de l'œil revenu bredouille. Le regard du héros se promène, draine et, surtout, aspire à une proie scopique :

⁵²⁹ Pedro Kadir, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 122 à 124 : « L'optique et le haptique ».

[C]’était sans espoir que mon attention s’attachait, comme pour aspirer les créatures qu’ils pouvaient recéler, à ce sol stérile, à cette terre épuisée ; et ce n’était plus d’allégresse, c’était de rage que je frappais les arbres du bois de Roussainville d’entre lesquels ne sortait pas plus d’êtres vivants que s’ils eussent été des arbres peints sur un panorama (RTP : 132).

C’est à la fois le cadre visuel et pulsionnel qui est posé par cette succession dans le procès diégétique. Frustré du désir contrarié de posséder sensuellement une jeune femme, le héros... s’endort, pour s’éveiller devant une possession de substitution, comme servie sur un plateau. L’œil du voyeur-chasseur a enfin quelque chose à se mettre sous la dent, mû, un instant avant, par une oralité dévorante insatisfaite. Celle-ci se manifeste par une volonté d’incorporer son objet, en l’occurrence, le paysage de Roussainville, pour en arracher une jeune femme à étreindre. Dans son *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Silvio Fanti définit l’incorporation comme une « assimilation psychobiologique, érogène et fantasmatique, d’un objet partie-pour le tout⁵³⁰ ». Chez le narrateur, l’assimilation de l’objet par le regard et non la bouche (un enfant suçant son pouce, par exemple) est symbolique, mais n’en est pas moins érogène et fantasmatique. Les jeunes femmes de Roussainville, introuvables, invisibles, sont le fantasme d’une incorporation scopique. Partie-pour le tout, ces jeunes femmes qu’il veut serrer dans ses bras permettraient, par cette étreinte, une incorporation, une assimilation. Ainsi, c’est dans ces dispositions agressives que le héros, vite réveillé, assiste à une vie qui semble ne « jouer » que pour lui.

C’était par un temps très chaud ; mes parents, qui avaient dû s’absenter toute la journée, m’avaient dit de rentrer aussi tard que je voudrais ; et étant allé jusqu’à la mare de Montjouvain où j’aimais revoir les reflets du toit de tuile, je m’étais étendu à l’ombre et endormi dans les buissons du talus qui domine la maison, là où j’avais attendu mon père autrefois, un jour qu’il était allé voir M. Vinteuil. (RTP : 132)

Dans les deux récits prédomine la volonté de voir apparaître un objet désiré : jeunes femmes ou reflets du toit de tuile. L’objet semble devoir se matérialiser sans intervention du héros et pour le plaisir de son regard. Il se pose en spectateur, dans l’attente somme toute passive – car selon son désir, l’objet apparaîtrait de lui-même, sans qu’on l’y encourage⁵³¹ – d’une satisfaction visuelle.

⁵³⁰ Silvio Fanti, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, op. cit., p. 150.

⁵³¹ « Parfois à l’exaltation que me donnait la solitude, s’en ajoutait une autre que je ne savais pas en départager nettement, causée par le désir de voir surgir devant moi une paysanne, que je pourrais serrer dans mes bras. » (RTP : 130)

Les passantes espérées dans les bois de Roussainville sont pour le héros des objets analogues aux reflets du toit de tuile, car elles apparaissent comme « un produit nécessaire et naturel de ce sol » (RTP : 130), ou encore, telle « une plante locale d'une espèce plus élevée seulement que les autres et dont la structure permet d'approcher de plus près qu'en elles, la saveur profonde du pays. » (RTP : 131)

Le héros va ainsi dans les deux cas à la rencontre de beautés visuelles, mais est également lancé, à travers ces recherches des sens, dans une quête de connaissance. En effet, ces jeunes femmes portent en elles un petit pan du pays, en quelque sorte. Le reflet du toit de tuiles de Montjouvain ne semble toutefois pas receler un potentiel aussi riche d'enseignements. De ce toit, il ne sera pourtant plus question, même s'il est le but allégué de sa promenade. Le héros-narrateur mentionne plutôt s'être assoupi à un endroit précis, où il est déjà venu (les buissons du talus de la maison des Vinteuil), mais sans le motif qui l'y a amené autrefois (la visite de son père à M. Vinteuil). Le héros se place ainsi dans une position d'attente sans que rien, cette fois, ne motive cette position, sinon peut-être le désir de connaissance. Rappelons que le narrateur suggère, deux paragraphes plus loin, avoir observé les agissements de M. Vinteuil lorsqu'il mentionne ce dernier qui « autrefois avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le désir de jouer à mes parents » (RTP : 133). Au désir de mieux connaître, par la rencontre avec de jeunes femmes du pays qui surgiraient des bois de Roussainville, correspond celui d'observer, sans être vu, ce qu'il se passe dans la maison de M. Vinteuil, « mort depuis peu » (RTP : 132). En effet, la position du héros, bien que présentée sous les auspices du hasard (il s'est endormi à l'ombre, dans les buissons), favorise une observation réitérée de l'intérieur de la maison des Vinteuil, dans la mesure où le talus « domine » celle-ci, permettant une vue en léger surplomb, mais également parce qu'il permet au héros de trouver en l'occurrence Mlle Vinteuil « en face de moi, à quelques centimètres de moi, dans cette chambre où son père avait reçu le mien et où elle avait fait son petit salon à elle » (RTP : 132).

L'apparition de Mlle Vinteuil dans le champ de vision du narrateur tout juste éveillé le mène, même s'« [i]l faisait presque nuit » (RTP : 132), à prolonger sa station dans les buissons, et ainsi pouvoir observer impunément Mlle Vinteuil : « je voyais tous ses mouvements sans qu'elle me vît » (RTP : 132). De semblables conditions d'observation se réunissent dans cette « scène » comme à la lecture de celle de l'observation du donjon de Roussainville : le regard est à même

d'embrasser, d'absorber ce qui se déploie sans contrainte. Dans le premier récit, les yeux du héros disposent d'une « étendue » offerte à lui derrière la fenêtre de la maison de Combray, étendue qu'il « tient » et qu'il possède visuellement en la « drainant ». Elle devient sienne. Son regard opère une captation totale du champ de sa vision, pour en retirer toute femme désirée qui y figurerait. L'observateur a vocation d'acteur, son regard, délégué de tous ses sens, cherche à obtenir la ou les femmes de ses rêveries. L'œil, et non la main, le pied, cherche, prend, retourne l'étendue tenue, possédée toute... mais elle est vide de présence féminine débouchant vers l'essence du pays. À Montjouvain, l'œil se trouve également en position de pouvoir, voire dans une sensation de toute-puissance, surtout que le narrateur mentionne la possibilité voir sans être vu. Le héros peut en effet très bien voir de manière secrète, de sa position « dominante », du haut du talus, à l'abri dans les buissons, et à travers une fenêtre « entrouverte » (RTP : 132) bien éclairée. Mais cela ne suffit pas au narrateur, qui souhaite éclaircir – ou purifier – ses intentions : « en m'en allant j'aurais fait craquer les buissons, elle m'aurait entendu et elle aurait pu croire que je m'étais caché là pour épier. » (RTP : 132) Il semble que le narrateur veuille dédouaner ses actes en déniait d'éventuelles ou d'apparentes visées voyeuristes. Ces justifications sont trop soigneuses pour que le lecteur y adhère.

Le cadre voyeuriste du héros, tout à sa quête scopique, est ainsi posé par le narrateur : le talus qui permet au corps une position d'observateur secret de la maison de Mlle Vinteuil, mais, surtout, la fenêtre éclairée, qui encadre et sollicite l'œil du héros. Le dispositif visuel étant avantageux (fenêtre à quelques centimètres du héros et de plus entrouverte, éclairage, tous les mouvements vus sans que l'œil indiscret soit démasqué), le jeune homme n'a plus qu'à laisser le spectacle commencer. S'en suit l'observation attentive du héros du scénario sadique de Mlle Vinteuil réalisé quelque peu maladroitement, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, pour l'amener elle et son amie à communier dans le plaisir charnel. L'échange verbal entre les deux amies, de même que leurs gestes, peuvent donc être parfaitement captés par le regard du héros, ou presque : « son regard que je ne pouvais distinguer, dut-il prendre l'expression qui plaisait tant à ma grand-mère, quand elle ajouta vivement : "Quand je dis nous voir lire, c'est assommant, quelque chose insignifiante qu'on fasse, de penser que des yeux vous voient." » (RTP : 134) Ce manque à voir est ainsi comblé par l'hypothèse du narrateur, comme pour conserver l'apparence d'une étendue visuelle totalement embrassée, maîtrisée. Le héros continue d'ailleurs d'observer

scrupuleusement les échanges vocaux et gestuels des deux jeunes femmes, ne saisissant nullement quelque occasion pour retourner chez lui :

Dans l'échancrure de son corsage de crêpe Mlle Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser, elle poussa un petit cri, s'échappa, et elles se poursuivirent en sautant, faisant voler leurs larges manches comme des ailes en gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux. (RTP : 134)

En effet, le moment de bruyante agitation passé, le héros n'a pas bougé de ses buissons. Au contraire, le narrateur poursuit le récit circonstancié des échanges des deux amies. On le voit notamment lorsqu'il fait cette réflexion, après avoir rapporté les mots de Mlle Vinteuil sur le cadre de son père qui ne serait pas à sa place, mais qu'elle a elle-même placé sur une petite table pour qu'il soit vu de son amie : « Je me souviens que c'étaient les mots que M. Vinteuil avait dits à mon père à propos du morceau de musique. » (RTP : 134) Cette remarque confirme par ailleurs que le héros a observé apparemment attentivement, tapi dans les buissons, la visite de son père à M. Vinteuil, ce qui renforce l'hypothèse des buissons comme un choix du héros non pour sommeiller, mais pour regarder en voyeur. Une activité furtive qui ne prendra fin que lorsque Mlle Vinteuil décidera de fermer les volets et la fenêtre, coupant pour ainsi dire au héros le son et l'image, mais ne laissant aucune zone d'ombre sur la suite des événements, car ce que le héros entend juste avant la fermeture des volets est la réponse de l'amie de Mlle Vinteuil : « Je n'oserais pas cracher dessus ? sur ça ? dit l'amie avec une brutalité voulue. » (RTP : 135)

Notons finalement que les deux récits, celui de l'observation, de loin, du donjon de Roussainville et cette scène de Montjouvain, prennent place grâce à une fenêtre entrouverte, comme si celle-ci, par-delà ce qu'elle permet sur le plan sonore (le narrateur peut entendre distinctement l'échange de paroles), jouait un rôle analogue aux cloisons minces qui émaillent la *Recherche*, mais également *Jean Santeuil* et *Les Plaisirs et les jours*. Rupture, séparation de l'espace, elle « protège » le héros en empêchant un contact direct avec ce qui est observé. Le regard – et parfois l'ouïe – réalise à lui seul un « contact » libre, car lointain et/ou secret, et ainsi sans risques, dans la mesure où le héros demeure observateur, voyeur et non acteur. Il embrasse la scène en secret, « tient » l'étendue derrière la fenêtre sous son regard aspirant, dévorant, possessif et chasseur de jeunes femmes du pays, ou opportuniste, devant une scène intime regardée comme bon lui semble, et dont la captation a des airs de préméditation. Un petit espace de liaison (voir, entendre) et de protection (voir et/ou entendre, mais à distance) que l'on retrouve également dans

une autre scène voyeuriste, celle de la flagellation de Charlus dans *Le Temps retrouvé*, avec l'œil-de-bœuf de la chambre du baron et la petite fenêtre que propose Jupien à la vue du héros, scène que nous étudierons un peu plus loin. Mais avant, penchons-nous sur une autre scène de voyeurisme d'À la recherche du temps perdu, celle de la conjonction de Jupien et Charlus, qui offre elle aussi le pouvoir scopique d'une fenêtre entrouverte.

4.1.2 La conjonction Jupien-Charlus : le théâtre des satisfactions

La scène de conjonction Jupien-Charlus de même que celle de flagellation du baron à la Raspelière auxquelles le narrateur a accès par l'œil et/ou l'oreille au bout d'un parcours d'obstacles et d'efforts nous inspirent une comparaison avec l'univers de l'alpinisme. En effet, le narrateur voyeur, tel l'alpiniste, s'il veut gravir-posséder une montagne, doit, à chaque pas, à chaque étape, en observer la surface pour déterminer quelles prises elle donne à son piolet. La faille de la pierre ou de la glace, analogue à une fenêtre éclairée, entrouverte, est une ouverture dans laquelle l'œil s'engouffre. L'œil trouve sa prise et s'y accroche, comme le piolet de l'alpiniste dans « sa » montagne. Tel l'alpiniste, le narrateur voyeur veut et doit faire corps avec son objet, s'il désire trouver les moyens d'arriver à ses fins : avoir prises sur lui, pour le conquérir. Le caractère progressif et patient de cette conquête est également commun aux deux « pratiques » : alpinisme et voyeurisme. De même, la persévérance est essentielle pour que, prise après prise, le voyeur et l'alpiniste puissent aller au bout de leur désir d'emprise. Un désir qui semble pourtant sans pourquoi, car tel qu'a répondu l'alpiniste George Mallory pour justifier sa quête de l'Everest : « Parce qu'elle est là⁵³². » Parce qu'ils étaient là et sans se savoir vus, Jupien et Charlus suscitent chez le narrateur le désir de les conquérir sensoriellement, par le voir-pouvoir.

⁵³² « *Because it's there* », a-t-il répondu dans une conférence à New York avant d'entreprendre son voyage vers l'Everest au printemps 1924.

La scène de la rencontre sexuelle de Charlus et Jupien est également introduite par le narrateur en suivant immédiatement une autre scène où dominent les pulsions sexuelles, comme les récits de Roussainville et de Montjouvain. De plus, son observation du couple homosexuel qui se formera sous ses yeux a lieu elle aussi par hasard, tout en semblant « préparée », favorisée, voire espérée par le héros. En effet, le narrateur rapporte qu'il faisait à ce moment le « guet » (RTP : 1209), justifiant ainsi, par un motif anodin, ce qui l'amènera à une seconde séquence voyeuriste : « avant d'aller ce jour-là (le jour où avait lieu la soirée de la princesse de Guermantes) rendre au duc et à la duchesse la visite que je viens de raconter, j'avais épié leur retour » (RTP : 1209). On retrouve ainsi, dans cette justification fournie par le narrateur, le même désir qu'à Montjouvain de montrer patte blanche : ici, dans la nécessité de s'assurer sans attendre auprès du duc et de la duchesse qu'il était bien invité à l'événement du soir même ; à Montjouvain, d'alléguer en quelque sorte « l'habitude » de se poser, plutôt se poster derrière les buissons, juste devant la maison des Vinteuil, pour passer le temps en attendant le retour de ses parents. Cette justification faite, le narrateur a légitimé sa présence d'observateur caché, et deux fois plutôt qu'une :

À défaut de la contemplation du géologue, j'avais du moins celle du botaniste et regardais par les volets de l'escalier le petit arbuste de la duchesse et la plante précieuse exposés dans la cour avec cette insistance qu'on met à faire sortir les jeunes gens à marier, et je me demandais si l'insecte improbable viendrait, par un hasard providentiel, visiter le pistil offert et délaissé. La curiosité m'enhardissant peu à peu, je descendis jusqu'à la fenêtre du rez-de-chaussée, ouverte elle aussi et dont les volets n'étaient qu'à moitié clos. (RTP : 1209)

Le désir scopique du narrateur trace le cadre de cette scène. Il y a en effet spectacle ou, du moins, ses signes, avec ces végétaux « exposés ». L'œil du narrateur fait d'eux quelque chose à voir, à prendre, mais sans toucher, comme au musée. L'organe colle à ce qu'il voit, il insiste, il s'enhardit, il s'excite, devant la chance de constater que les volets n'étaient non pas à moitié clos, mais qu'à moitié fermés. Ce second point d'intérêt justifie en effet une nouvelle fois la présence de l'observateur discret, mais peut-être pas que ce dernier se trouve entraîné par les circonstances à demeurer camouflé. C'est pourtant ce que le narrateur suggère :

J'entendais distinctement, se préparant à partir, Jupien qui ne pouvait me découvrir derrière mon store où je restai immobile jusqu'au moment où je me rejetai brusquement de côté par peur d'être vu par M. de Charlus, lequel allant chez Mme de Villeparisis, traversait lentement la cour, bedonnant, vieilli par le plein jour, grisonnant. (RTP : 1209)

Il y a lieu de s'interroger sur ces précautions inutiles – et bien vives – du héros à ne pas être vu en train de... regarder des végétaux. On peut percevoir dans ces mesures de complet *incognito* la volonté de conserver un pouvoir total sur ce qui s'annonce pourtant comme une enthousiaste, mais non extraordinaire séance de guet des Guermantes et d'observation d'une incertaine fécondation végétale. Cela, comme si la survenue de toute personne autre que les Guermantes guettés pouvait déboucher sur une impromptue, mais bienvenue observation à la dérobée. Ainsi le héros se cache-t-il avec la plus vive précaution et la plus grande énergie de Charlus, et remarque que Jupien ne peut le voir de son poste d'observation... tout en conservant une prudente immobilité. Mais cette « curiosité s'enhardissant peu à peu » (RTP : 1209) pour la fécondation de l'arbuste et de la fleur par un insecte paraît quelque peu « forcée », car, le narrateur le souligne et y insiste, l'insecte est « improbable » (RTP : 1209), sa survenue est « presque impossible à espérer (à travers tant d'obstacles, de distance, de risques contraires, de dangers) » (RTP : 1210), la fécondation constituerait un « hasard providentiel » (RTP : 1209), ou encore, un « miracle » (RTP : 1210). Le héros est curieusement déterminé à attendre ce miracle, et semble avoir oublié de guetter l'arrivée des Guermantes, dont il ne sera d'ailleurs plus question : « me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolu de ne plus me déranger » (RTP : 1210). Le jeune homme est toujours aussi décidé à voir en secret, après avoir fait « un nouveau mouvement de recul pour ne pas être vu par Jupien » (RTP : 1210).

Comme dans la scène de Montjouvain, c'est bien le hasard d'un désir avoué – parce qu'avouable – et frustré qui mène à une sollicitation soudaine de ses sens (ouïe et vue), puis au voyeurisme. L'hasardeuse mais impérieuse attente du miracle végétal sera détrônée à son tour par une nouvelle « scène » qui, de manière analogue aux événements de Montjouvain, débute par l'apparition d'un « personnage » que le héros, posté à l'abri des regards pour un motif allégué anodin et innocent, choisit d'observer avec attention. Ainsi Charlus fait-il son entrée dans la cour des Guermantes, et le héros sera si absorbé par sa séance voyeuriste que cela le « distrait de regarder si le bourdon apportait à l'orchidée le pollen qu'elle attendait depuis si longtemps » (RTP : 1229). Notons l'insistance du narrateur sur le caractère exceptionnel de la fécondation végétale, qui tend à la fois à justifier son guet enthousiaste, et à donner à cette activité des apparences de prétexte à une observation coupable. Car c'est en effet la culpabilité qui se dégage des justifications successives du narrateur, désirant apparemment argumenter les raisons de sa station voyeuriste, mais surtout, se déroband absolument à la vue de Jupien, de Charlus, certes afin de conserver

l'emprise, par le regard, sur la cour des Guermantes. Une cour devenue scène, comme la chambre de M. Vinteuil, puis le salon de sa fille jouant la sadique, que le héros veut chaque fois tenir sous son regard. Un regard qui n'est inquiété par personne, car nul ne peut le surprendre de sa cachette, de sa secrète « loge ». Ainsi, le héros possède le pouvoir jouissif de capter des moments, des morceaux de ceux qu'il observe, et le narrateur peut jouer de ces sujets d'observation comme bon lui semble. « La vision fait scintiller la réalité en différents tableaux partiels qu'elle décompose et recompose, un peu comme le ferait un voyeur.⁵³³ »

C'est en effet l'arrivée en scène de Charlus qui détourne subitement et complètement le héros de ses réflexions sur le monde végétal, quoique le baron ne fasse rien d'autre que de sortir de chez Mme de Villeparisis. Le regard du narrateur proustien semble pourtant se saisir de Charlus pour le détailler, le définir, avec la satisfaction de détenir tout pouvoir de voir comme il le veut, à loisir et à plaisir, sans que son « objet » ne le sache :

À ce moment, où il ne se croyait regardé par personne, les paupières baissées contre le soleil, M. de Charlus avait relâché dans son visage cette tension, amorti cette vitalité factice, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté. Pâle comme un marbre, il avait le nez fort, ses traits fins ne recevaient plus d'un regard volontaire une signification différente qui altérât la beauté de leur modelé ; plus rien qu'un Guermantes, il semblait déjà sculpté, lui Palamède XV, dans la chapelle de Combray. Mais ces traits généraux de toute une famille prenaient pourtant dans le visage de M. de Charlus une finesse plus spiritualisée, plus douce surtout. Je regrettais pour lui qu'il adultérât habituellement de tant de violences, d'étrangetés déplaisantes, de potinages, de dureté, de susceptibilité et d'arrogance, qu'il cachât sous une brutalité postiche l'aménité, la bonté qu'au moment où il sortait de chez Mme de Villeparisis, je voyais s'étaler si naïvement sur son visage. Clignant des yeux contre le soleil, il semblait presque sourire, je trouvai à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si affectueux, de si désarmé, que je ne pus m'empêcher de penser combien M. de Charlus eut été fâché s'il avait pu se savoir regardé ; car ce à quoi me faisait penser cet homme qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme ! (RTP : 1211)

Dominant son personnage de son regard à qui Charlus offre tout sans le savoir, le narrateur dispose de son « objet » en esquissant le portrait d'un baron mis à nu, « désarmé ». La position dans laquelle s'est mis le héros lui permet en effet une emprise des yeux sur le baron qui ignore qu'on le détaille de près, et d'où transpire la satisfaction de détenir ce pouvoir. Saisi « au repos et comme au

⁵³³ Michel Erman, *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 58.

naturel » par le narrateur, Charlus se présente dans une position de vulnérabilité, car il affiche « si naïvement » ce qu'il camoufle toujours, et que le narrateur recueille avec la victoire d'avoir forcé une intimité qui n'avait qu'à demeurer dans l'ombre. « [P]lus rien qu'un Guermantes », un nom, une idée, une abstraction, le baron, insouciant parce que se croyant seul, chemine tel un roi nu sous le soleil d'un œil voyeur, non seulement dans sa « bonté » et son « aménité » mises au jour, mais révélé ainsi dans ce qu'il camoufle avec le plus de force et de constance : sa féminité. Ne détournant jamais les yeux, par respect, par pudeur, le héros se nourrit de cette nudité de Charlus prise de force et « sans bruit », alors que le narrateur construit jouissivement un portrait du baron démasqué. Ce dernier souligne en effet le caractère interdit de cette observation : le baron serait « si fâché » de se savoir ainsi épié. Demeurant en poste, le héros a pu arracher son secret à Charlus, et le narrateur, dans son récit, saisit le baron dans sa vérité violée sans l'être, car, comme l'observateur le suggère, Charlus n'avait qu'à ne pas être naïf en affichant dehors un visage « au repos ». Tout-puissant, le héros a comme absorbé l'âme de Charlus, sa vérité cachée, avec le plaisir de la domination, de la violation de l'interdit et de la naïveté.

Cette première « révélation », plutôt prise qu'offerte, incite davantage le héros à poursuivre l'observation du baron qu'à se souvenir de la fécondation des végétaux, désormais dans l'angle mort⁵³⁴ de son œil en saillie :

J'allais me déranger de nouveau pour qu'il ne pût m'apercevoir ; je n'en eus ni le temps, ni le besoin. Que vis-je ! Face à face, dans cette cour où ils ne s'étaient certainement jamais rencontrés (M. de Charlus ne venant à l'hôtel Guermantes que dans l'après-midi, aux heures où Jupien était à son bureau), le baron ayant soudainement largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire l'ancien giletier sur le seuil de sa boutique, cependant que celui-ci, cloué subitement sur place devant M. de Charlus, enraciné comme une plante, contemplait d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant. (RTP : 1211)

Cette première rencontre entre Jupien et Charlus, capturée par le regard du héros et recréée par celui du narrateur, amène ce dernier à narrer les faits d'une manière personnelle, marquée, comme les observations qui précèdent, du plaisir de l'emprise sur les « personnages » observés. Le récit du narrateur se constitue en théâtre des satisfactions, celles de Jupien et Charlus, mais surtout, celles de sa domination visuelle. Il s'élabore autour du parallélisme entre l'attendue fécondation de

⁵³⁴ « Qui sait si ce n'était pas celui attendu depuis si longtemps par l'orchidée, et qui venait lui apporter le pollen si rare sans lequel elle resterait vierge ? » (RTP : 1213)

la plante et l'impromptue conjonction Jupien-Charlus. Il se ponctue de saillies humoristiques, décochées par le narrateur, qui cultive, sans encore le maîtriser⁵³⁵, le plaisir de la possession par la description. Nous retrouvons alors Jupien dans une attitude surprenante pour une personne charmée : c'est « l'embonpoint » du baron qui l'« émerveille », selon le narrateur. Cette métonymie tourne l'admirateur et l'admiré en dérision, car la partie « embonpoint » pour le tout « baron » s'impose à la fois comme l'« atout » susceptible de séduire, et l'aspect physique impossible à ignorer. Ainsi les « traits fins » de Charlus et « la beauté de leur modelé », relevés juste avant par le narrateur, n'interviennent nullement, probablement parce que le comique, le grotesque et le carnavalesque s'inspirent bien davantage des parties inférieures du corps que de la tête. Ajoutons que le traitement du visage de Charlus comme celui de Jupien appartient lui aussi au registre comique, avec des mimiques figées (les yeux « largement ouvert[s] » et l'« attention extraordinaire » de Charlus), exagérées, voire clownesques (l'émerveillement de Jupien devant l'embonpoint de Charlus), en décalage avec l'attitude attendue. La parade séductrice se poursuivant, le narrateur décrit Charlus qui « allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles, prenait un air fat, négligent, ridicule. » (RTP : 1211). Notons, avec « ridicule », le rôle du troisième adjectif qui, parfois, dans le phrasé proustien, « met sa griffe d'ironie⁵³⁶ ». Est mis de l'avant le caractère risible des regards poseurs et prétentieux du baron plutôt que les efforts de Charlus pour plaire, découlant de ce que le narrateur admet pourtant lui-même comme « le spectacle de tout amour » (RTP : 1212), « si émouvant » (RTP : 1212). Les quelques saillies féroces du narrateur, usant de son pouvoir de description pour disposer de ses objets en les ridiculisant, puis les contemplant, constitue un plaisir pris sur les « victimes » inconscientes des moments voyeuristes du héros, et consommé grâce au pouvoir donné par celui qui a vu, et qui a toute liberté de construire, de définir ce qu'il a observé, au surplus en secret. Ainsi, cette remarque impitoyable de plus, cette fois dirigée vers Jupien, les ridicules et les comiques se répondant, les attitudes étant en « harmonie » (RTP : 1211), au gré des désirs qui se rejoignent et s'attisent :

Or Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon que je lui avais toujours connu, avait – en symétrie parfaite avec le baron – redressé la tête, donnait à sa taille un port avantageux, posait avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, faisait saillir son derrière,

⁵³⁵ Cette maîtrise apparaîtra concrètement dans le bal de têtes, comme on le verra dans la seconde partie de ce chapitre.

⁵³⁶ Serge Gaubert, « Cette erreur qui est la vie ». *Proust et la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 91.

prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu. Je ne savais pas qu'il pût avoir l'air si antipathique. (RTP : 1211-1212)

Les postures semblent théâtrales, caricaturales parce que soudaines, figées et exagérées, rendues encore plus ridicules par la comparaison comique de Jupien, l'homme vieillissant, avec la fertile orchidée. Puis, le narrateur achève ce segment en renforçant ici aussi l'aspect totalement risible de ce qui est observé (Jupien paraît très « antipathique »), plutôt que porter un regard moins critique et plus attendri face à ces efforts pour plaire symétriques à ceux du baron. Cela, même si, en plus – comme on l'a remarqué plus haut – de relever le caractère « si émouvant » de « tout amour », il remarque, juste après cette saillie vers Jupien, « la beauté » de « la scène », qui « allait croissant » (RTP : 1212). Se profile ainsi une ambivalence de moquerie et de respect, d'agression plaisante et d'admiration déférente dans ce récit du narrateur revenant sur l'un de ses moments voyeuristes. Un voyeurisme à la fois dénié, justifié, involontaire, mais coupable.

La suite de ce que le narrateur nomme lui-même « scène » continue d'envoyer les signes d'une théâtralité construite pour plusieurs motifs, dont le premier est d'illustrer le parallélisme entomo-botanico-anthropologique entre la pollinisation des fleurs et la cour des humains⁵³⁷. Ces deux cérémoniaux sont mis en lumière par les signes d'une théâtralité comique, voire carnavalesque, qui a pour but de grossir les traits de la réalité pour en assurer sa réception, son acceptation par le public. En projetant devant nos yeux un théâtre comique, le narrateur nous suggère que ces faits, ces cours végétales ou humaines sont la vie. Le second motif de théâtralité, lié au premier, concerne le thème de l'inversion sexuelle, que la critique proustienne a brillamment analysée⁵³⁸. C'est cependant le troisième et dernier motif de théâtralité qui nous intéresse ici, car il donne les moyens au regard voyeur d'atteindre le plaisir scopique.

La séance conjonctive entre Jupien et Charlus est le fruit d'une véritable organisation voyeuriste. Posté en guet sur un escalier lui donnant « fenêtre » sur cour, « derrière mon store » (RTP : 1209), le narrateur compare un autre « point de vue » (RTP : 1209) qu'il affectionne, celui,

⁵³⁷ Un parallélisme pourtant nié : « (simple comparaison pour les providentiels hasards, quels qu'ils soient, et sans la moindre prétention scientifique de rapprocher certaines lois de la botanique et ce qu'on appelle parfois fort mal l'homosexualité) » (RTP : 1213).

⁵³⁸ Nous pensons au numéro de la revue *Marcel Proust Aujourd'hui. Proust et le théâtre, op. cit.*, et tout particulièrement à l'article d'André Benhaïm : « Visages d'étoiles : scènes, masques et coups de théâtre de Marcel Proust. »

« merveilleux, si confortablement aménagé au haut de la maison » (RTP : 1209), apte à lui faire vivre un « séjour d'altitude » (RTP : 1209) où les gens, sous l'œil du héros perché, deviennent « de minuscules personnages de tableaux » (RTP : 1209). Inspiré par sa pulsion scopique, le narrateur se ménage un belvédère où les objets de sa « contemplation » (RTP : 1209), grâce à la force transformatrice de la distance, mue « les valets de pied de l'hôtel de Bréquigny et de Tresmes » (RTP : 1209) en figures colorées et mystérieuses, encadrées par le désir de voir. Point de vue moins grandiose, le volet ouvert en haut de l'escalier n'en est pas moins efficace. Il donne à voir l'arbuste, la plante et même le bourdon entremetteur, mais surtout, Charlus et Jupien. Ces derniers ayant capté, captivé les faveurs scopiques du héros, le volet sur cour n'est plus qu'un moyen pour la fin nouvelle de l'observation secrète des deux hommes. Ainsi, le poste est vite délaissé au profit d'un autre plus favorable : « En tout cas pour le moment j'étais fort ennuyé de ne plus entendre la conversation de l'ancien giletier et du baron. J'avisai alors la boutique à louer séparée seulement de celle de Jupien par une cloison extrêmement mince. » (RTP : 1213-1214) On remarque que le sens de l'ouïe devient, faute de mieux, le délégué de la vue, son missionnaire. La cloison « extrêmement mince » voile le regard, mais ouvre une porte à l'audition, qui fera voir. Une secrète captation auditive peut en effet survenir en amont d'une séquence voyeuriste, tel que ce sera également le cas dans la scène de Charlus flagellé à la Raspelière. Les oreilles agissent comme des éclaireurs ou des messagers pour le sens de la vue, comme si elles étaient au service de la quête scopique. Tel un animal qui suit une odeur, l'ouïe proustienne flaire ce qu'il peut être appétissant... de voir, comme on le verra plus loin. Pour le moment, c'est bien la pulsion scopique du héros qui ne le fait pas ménager sa peine. Il présente un circuit complexe devant lui permettre de rallier « ma boutique » (RTP : 1215), comme il l'appelle, le faisant passer par la cuisine de son appartement, l'escalier de service et les caves pour traverser toute la cour souterrainement. Ce tortueux chemin débute toutefois par « Je n'avais pour m'y rendre qu'à » (RTP : 1214), qui signe l'envie du héros d'arriver à ses fins voyeuristes.

Volontaire, proactif, le héros voyeur s'organise pour atteindre « sa » boutique au plus vite. Il choisit finalement de passer par la cour pour ce faire, malgré les risques d'être vu, cela à cause de « [m]on impatience d'abord » (RTP : 1214). Deux autres motifs justifient cette prise de risque que détaille le narrateur : « un obscur ressouvenir de la scène à Montjouvain » (RTP : 1214) et l'héroïsme des Boers qui savait le vivifier quand il avait besoin de courage. Le récit de ces motivations est traversé du fil rouge de la stratégie, de l'organisation voyeuriste. Le narrateur parle

de « mise en scène » (RTP : 1214) et de « théâtre d'opérations » (RTP : 1214) pour qualifier directement ou par analogie (avec la guerre des Boers) ces séances de voyeurisme, que ce soit celle de Montjouvain ou celle dont il est en train d'élaborer l'acte deux. Notons un dernier signe contribuant à théâtraliser la conjonction Jupien-Charlus avant de suivre le héros dans « sa » boutique : la beauté créée par l'échange de regards entre le baron et le giletier est pour le narrateur « le ciel non pas de Zurich, mais de quelque cité orientale dont je n'avais pas encore deviné le nom, qui venait de se lever. » (RTP : 1212) Le lever du ciel, cette beauté du rapport visuel entre Charlus et Jupien, s'apparente au début d'une pièce de théâtre, où chaque spectateur a en tête une idée du spectacle imminent avant que n'ait lieu le lever de rideau. Le narrateur, voyeur et grand organisateur, pose le décor et y dispose ses personnages, car le spectacle va bientôt commencer.

Une fois dans « sa » boutique, la première chose qui traverse l'esprit du héros est de faire porter la culpabilité d'être vu et entendu à Jupien et Charlus plutôt qu'à sa quête scopique organisée : « me rendant compte que le plus léger bruit dans la boutique de Jupien s'entendait dans la mienne, je songeai combien Jupien et M. de Charlus avaient été imprudents » (RTP : 1215). Le narrateur jette ainsi la faute sur les amants s'ils sont entendus (et vus, car ils le seront), alors qu'ils ont pris la précaution d'abriter leur conjonction entre les murs de la boutique du giletier, mais surtout, alors que le héros lui-même, juste après avoir traversé la cour pour rallier « sa » boutique, se dit que les « voisins [...] ont autre chose à faire qu'à regarder dans la cour. » (RTP : 1214) Ainsi, le héros – qui trouve pourtant lui-même de l'intérêt à regarder dans la cour – reproche à Jupien et Charlus de ne pas anticiper le fait que de très curieux voisins, même s'ils ne regardent pas dans la cour, peuvent aller jusqu'à regarder et entendre, tapis dans la boutique à côté de celle de Jupien. Cette fois encore, comme à Montjouvain, le narrateur tente de dédouaner ses actes voyeurs, sous-entendant qu'il n'arrache pas, ne viole pas l'intimité, mais qu'il n'en récolte que le fruit ostentatoire.

Arriver dans la boutique à la cloison indiscreète ne signe pas la fin du théâtre d'opérations scopiques, car le narrateur demeure en quête du toujours mieux-voir, mieux-ouïr, pour mieux jouir de son spectacle. Ainsi, il avise deux éléments, une échelle et un vasistas qui, avec la cloison « poreuse », garantissent le meilleur dispositif voyeuriste qui soit, de l'oreille et de l'œil. Ces deux alliés sont pourtant momentanément mis de côté, pour continuer à lui garantir un voyeurisme clandestin (« je craignais de faire du bruit » (RTP : 1215)) et parce que les « sons inarticulés »

(RTP : 1215), même entendus sans cloison aucune, demeureraient inintelligibles. Mais cette précaution et cette retenue ne tiennent qu'un temps, bousculées par la pulsion de voir-savoir : « Enfin au bout d'une demi-heure environ (pendant laquelle je m'étais hissé à pas de loup sur mon échelle afin de voir par le vasistas que je n'ouvris pas), une conversation s'engagea. » (RTP : 1215)

Au voyeurisme de l'oreille, le héros préfère celui de l'œil, surmontant le risque de faire du bruit, qui serait sans doute couvert par celui de la conjonction des amants qu'il ne lui suffit plus d'entendre : « ces sons étaient si violents que, s'ils n'avaient pas toujours été repris un octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi et qu'ensuite le meurtrier et sa victime ressuscitée prenaient un bain pour effacer les traces du crime. » (RTP : 1215) « Inarticulés », ces sons n'en demeurent pas moins parfaitement audibles et intelligibles pour le héros. L'échelle et le vasistas dont a usé ce dernier montrent ainsi qu'une prise auditive gagnerait à se muer en emprise visuelle (« le vasistas que je n'ouvris pas »). L'emprise du voyeurisme proustien, plus symbolique que physique, n'en demeure pas moins consistante, concrète. La maîtrise de l'objet épié par l'œil et/ou l'oreille, dans une séance voyeuriste organisée avec soin, telle que l'on y assiste avec la conjonction Jupien-Charlus, est en effet non sexuelle, mais agressive. En effet, tel que nous l'avons explicité dans l'introduction de ce chapitre, le voyeur ne recherche pas le plaisir sexuel, mais capte une image intime ou obscène, dans laquelle il n'est pas impliqué, pour jouir de cette captation, de cette prédation, ce viol de l'autre, vu à loisir, nu « corps et âme ».

« Jusque-là, parce que je n'avais pas compris, je n'avais pas vu » (RTP : 1218), dit le narrateur au sujet de la conjonction ayant permis à ses yeux d'être « dessillés » (RTP : 1218). Ayant voulu voir pour comprendre, et ainsi mieux voir un aspect du baron de Charlus, le héros a mis en place un dispositif voyeuriste de l'œil et de l'oreille. Ces images et ces sons, dérobés à Jupien et à Charlus, constituent un pouvoir, celui de détenir un secret qui a percé le voile du visible en forçant la cloison, extrêmement fine, mais qui était tout de même posée, de l'intimité. « [L]'être enfin compris avait aussitôt perdu son pouvoir de rester invisible. » (RTP : 1219)

4.1.3 Prométhée prometteur : Charlus flagellé sous l'œil du narrateur

Dans *Le Temps retrouvé*, le héros-narrateur cherche un hôtel où se désaltérer et « reprendre des forces » (RTP : 2219) après avoir quitté Charlus. Il est alors attiré par la lumière filtrant « derrière les volets clos » (RTP : 2219) de chaque fenêtre du seul hôtel en activité. Ce dernier n'entre pas tout de suite, il observe le va-et-vient des nombreux clients de l'établissement, puis, sa « curiosité » (RTP : 2219) est « excitée » (RTP : 2219) à la vue d'un officier sortant de l'hôtel. Il épie ce dernier pendant un moment, même s'il ne peut distinguer son visage dans « l'obscurité profonde » (RTP : 2219). L'officier s'est éloigné, mais le narrateur observe toujours. D'autres clients entrent, « des soldats de plusieurs armes » (RTP : 2219). Le jeune homme se demande alors : « Cet hôtel servait-il de lieu de rendez-vous à des espions ? » (RTP : 2219)

L'hôtel éclairé aux volets clos déroband aux regards la vie qu'il renferme, l'officier, puis les soldats prennent valeur de stimuli déclencheurs de la curiosité scopique du narrateur qui adopte un raisonnement rationnel pour se donner la légitimité de pénétrer dans l'hôtel : « J'avais d'autre part extrêmement soif. Il était probable que je pourrais trouver à boire ici et j'en profitai pour tâcher d'assouvir, malgré l'inquiétude qui s'y mêlait, ma curiosité. » (RTP : 2219) Son désir voyeur est ainsi justifié, et à demi camouflé. Tel que l'écrit Elisabeth Ladenson dans *Proust lesbien*, « [l]e besoin de savoir anime tout désir proustien⁵³⁹ ». Comme on l'a vu précédemment, voir est souvent un moyen privilégié d'accès au savoir, surtout s'il était voilé, caché, secret. Ainsi, on comprend pourquoi ce désir supplante le besoin de repos ressenti plus tôt par le narrateur et s'avère plus fort que ses inquiétudes à l'idée d'entrer dans cet endroit bien éclairé, mais obscur. Comme le remarque Pietro Citati dans *La colombe poignardée : Proust et la Recherche*, à propos du comportement général de ce dernier : « Le témoin se mue en espion.⁵⁴⁰ » Le narrateur a vu, a observé les clients

⁵³⁹ Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien*, op. cit., p. 87.

⁵⁴⁰ Pietro Citati, *La colombe poignardée : Proust et la Recherche*, op. cit., p. 278.

de l'hôtel, mais de loin. Son œil, en appétit, réclame davantage, il veut percer à jour cette faune de la nuit, qu'il accuse ironiquement d'être peuplée d'espions, alors que c'est lui qui en est un.

Par ailleurs, on remarque qu'il nomme ce qui l'anime : la curiosité. Elle apparaît lexicalement à deux occasions dans le récit, occurrences qui correspondent au moment où il s'arrête pour observer l'officier, puis quand il décide de pénétrer dans l'hôtel. La curiosité semble piloter le narrateur proustien, car elle constitue un élan, une force qui détermine et construit ses actions petit à petit. Animé par elle, le héros monte l'escalier de l'hôtel, mais s'arrête en chemin, où « je restais dans l'ombre » (RTP : 2219). Ayant observé l'officier dans l'obscurité profonde, puis en ayant cherché la noirceur dans l'escalier, il peut encore voir à loisir sans être vu, un des traits de définition et de condition du voyeurisme : l'objet doit ignorer qu'on l'observe⁵⁴¹. Il entend, de la porte ouverte du vestibule, des gens demander une chambre : on répond qu'il n'y en a aucune de libre. Le jeune homme reste toutefois dans les parages au lieu de quitter tout de suite les lieux : « Je pus apercevoir sans être vu dans l'obscurité quelques militaires et deux ouvriers qui causaient tranquillement dans une petite pièce étouffée » (RTP : 2220). L'acte d'observer ce qui retient son attention est depuis le début de ce segment de texte lié par le narrateur au motif de l'absence de lumière. Il importe de se dérober aux regards moins parce qu'il est mal vu d'épier les gens que parce que voir sans être vu confère un pouvoir à l'observateur qui peut se formuler ainsi : « Je te vois et m'empare de tout ce que tu me dévoiles malgré toi. » Puis, de nouveaux stimuli viennent relancer sa curiosité, comme on l'apprend dans une conversation entre deux inconnus qu'il rapporte, et dont nous citons un extrait :

Ce qu'il y a, c'est que les chaînes ne sont pas assez longues. Tu vas pas m'expliquer à moi ce que c'est, j'y ai tapé dessus hier pendant toute la nuit que le sang m'en coulait sur les mains. – C'est toi qui taperas ce soir ? – Non, c'est pas moi. C'est Maurice. Mais ça sera moi dimanche, le patron me l'a promis (RTP : 2220).

Du sang, des chaînes, une personne flagellée et, surtout, un nouvel épisode de flagellation, potentiellement mortel, qui surviendra le soir même. Le héros, qui n'a pas juste entendu, mais a écouté et vu, dit « frémir » (RTP : 2220) à ces paroles. De peur, de dégoût, d'excitation ? On

⁵⁴¹ « Voyeur, euse [...] Personne qui cherche à assister pour sa satisfaction et sans être vue à une scène intime ou érotique. », Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007, p. 2744.

l'ignore pour l'instant, mais il ne fuit pas les lieux. Au contraire, la curiosité du narrateur est plus que jamais stimulée :

Un crime atroce allait y être consommé si on n'arrivait pas à temps pour le découvrir et faire arrêter les coupables. Tout cela pourtant, dans cette nuit paisible et menacée, gardait une apparence de rêve, de conte, et c'est à la fois avec une fierté de justicier et une volupté de poète que j'entrai délibérément dans l'hôtel (RTP : 2220).

« [R]êve », « conte », « fierté », « volupté » : le frémissement est fantasmatique et la quête scopique chasse vite l'idée, déjà peu crédible, de prendre du repos dans cet hôtel agité. Pour parler du crime, le narrateur utilise un autre mot que perpétrer : consommé. Un crime sera consommé, comme l'est un acte sexuel, mais surtout, comme l'est quelque chose que l'on mange. L'excitation du mystère et de l'extrême (« crime atroce ») innerve la quête curieuse d'une volupté bien connue des voyeurs : dévorer l'autre, consommer les images que l'on forme de lui, qu'on lui dérobe, lui arrache et dont on jouit à loisir, tant que l'ombre, la nuit ou notre cachette nous le permet, jusqu'à plus soif.

Le narrateur parvient à obtenir une chambre, mais il n'y reste pas : « l'atmosphère était si désagréable et ma curiosité si grande que, mon "cassis" bu, je redescendis l'escalier, puis pris d'une autre idée, le remontai et, dépassant l'étage de la chambre 43, allait jusqu'en haut » (RTP : 2222-2223). Sa première idée est de rejoindre le groupe de causeurs du rez-de-chaussée de l'hôtel, mais le héros se dirige en haut, car il sait que quelque chose d'intéressant, pour lui, du moins, pourrait s'y passer. En effet, quand il a demandé une chambre, le narrateur rapporte ces propos : « Mais il y a le chef là-haut, insinua un des causeurs » (RTP : 2221). Le chef, donc les chaînes, les fustigations, et la possibilité du crime, tels sont les stimuli de l'énergie scopique du héros. Cette énergie agressive, d'emprise, est cette fois encore formée par des stimulations auditives, d'abord, qui donnent à voir, et envie de voir. Le héros entend « des plaintes étouffées » (RTP : 2223) venant d'une chambre isolée et s'y rend « vivement » (RTP : 2223). Puis :

J'appliquai mon oreille à la porte. « Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort, disait une voix. Je vous baise les pieds, je m'humilie, je ne recommencerai pas. Ayez pitié. – Non, crapule, répondit une autre voix, et puisque tu gueules et que tu te traînes à genoux, on va t'attacher sur le lit, pas de pitié », et j'entendis le bruit du claquement d'un martinet probablement aiguisé de clous car il fut suivi de cris de douleur (RTP : 2223).

Voir toujours plus semble le seul moyen de pouvoir satisfaire une curiosité décidément scopique, voyeuse, même si ce que le jeune homme vient d'entendre et de décrire en aurait fait fuir plusieurs, incapables de soutenir ne serait-ce que l'audition de l'acte de flagellation, qui plus est avec un martinet clouté. Aussi, le héros se dirige à pas de loup, précise-t-il, vers « un œil-de-bœuf latéral » (RTP : 2223) qu'il a repéré et « dont on avait oublié de tirer le rideau » (RTP : 2223). Tout comme il l'a fait pour voir et ouïr la conjonction Jupien-Charlus, le héros organise progressivement et soigneusement un circuit qui lui permet d'arriver à ses fins de voir, savoir et détenir un pouvoir total, quoique symbolique, sur l'objet de son regard vorace. Ainsi, l'œil-de-bœuf latéral est tout de suite mis à profit pour percer visuellement le secret de ces cris de douleur. Les « pas de loup » sont de nouveau privilégiés dans cette séquence de voyeurisme, permettant au jeune homme de conserver une présence clandestine. « Entré » grâce à l'œil-de-bœuf dans la chambre close, excité par ce qu'il a entendu, mais nullement dégoûté, et encore moins apeuré, le regard du héros-narrateur saisit enfin les images poursuivies :

enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus (RTP : 2223).

La froideur de la description suggère une distance, une irréalité, qui confine au fantasme, ou au spectacle. Le martinet est « en effet » planté de clous, sans plus de remarques sur la monstruosité d'une telle arme sadique-sexuelle. Charlus « reçoit », et non subit, les coups, et cette séance de sadomasochisme a beau être qualifiée de supplice, en l'occurrence, il s'agit, « objectivement » d'un supplice, du moins, pour les non-initiés. Dans le contexte, ce terme se révèle lui aussi plutôt neutre. La curiosité voyeuse, fortement stimulée, balaie le dégoût, la peur et l'affolement que pourrait ressentir le héros, déjà inquiet, mais intéressé, par les éléments entendus sur le « crime ». Le jeune homme reste ainsi posté devant l'œil-de-bœuf et poursuit son observation un bon moment encore.

Rassemblons maintenant les images distribuées dans toute la scène analysée : les longues chaînes, le sang qui coule sur les mains, les plaintes étouffées, les cris de douleur et le corps couvert d'ecchymoses. Ce réseau d'images est lié à la curiosité et l'excitation, jamais à la peur ou au dégoût. En effet, toutes ces images sensorielles convoquant la vue et l'ouïe du narrateur forment un chemin vers la scène du corps mutilé du baron de Charlus en apparaissant comme de sinistres appâts pour sa curiosité voyeuse. L'aboutissement du circuit voyeuriste consiste en ce Prométhée enchaîné et

témoigne du caractère extraordinaire, au sens propre, de l'image captée. Spectaculaire et mythique plutôt que sordide et bouleversante, telle est la vision, mais surtout l'appropriation du narrateur :

il dissimule son visage et regarde sans être vu, derrière une cloison, une fenêtre, un buisson [...] la scène observée devient infiniment précieuse, imprégnée de fascination et d'obsession. L'œil collé à la fente, il scrute longtemps, longtemps : il possède ce qu'il voit ; il attend, tenté, alléché, corrompu⁵⁴² ».

Représentation théâtrale pour l'œil dévorant du narrateur proustien, la scène de flagellation de Charlus l'est d'abord dans le rituel de Jupien envers son client, le premier mentant sur l'identité des gens qui flagellent le second en les dépeignant invariablement comme des gens de peu, mais, surtout, tels des criminels assoiffés de sang. Charlus couché sur le dos, ignorant la ruse, il n'y a que le « spectateur » pour goûter à ce jeu de travestissements, en l'occurrence, le narrateur et nous, les lecteurs de la *Recherche*. Ce qui n'est pas sans rappeler l'astuce théâtrale de l'aparté, ménagée pour divulguer quelque chose aux spectateurs que les personnages sur scène ignorent :

Il lui murmurait en clignant de l'œil : « Il est garçon laitier, mais au fond c'est surtout un des plus dangereux apaches de Belleville » (il fallait voir le ton grivois dont Jupien disait « apache »). Et comme si ces références ne suffisaient pas, il tâchait d'ajouter quelques « citations ». « Il a été condamné plusieurs fois pour vol et cambriolage de villas, il a été à Fresnes pour s'être battu (même air grivois) avec des passants qu'il a à moitié estropiés et il a été au Bat' d' Af. Il a tué son sergent » (RTP : 2224).

À la page précédente, Jupien est qualifié par le narrateur « d'intelligent comme un homme de lettres » (RTP : 2223). Assimiler les propos de ce dernier à des « citations » contribue à figurer la scène à la manière d'une comédie théâtrale grotesque : le ton et le tour sont sérieux, distingués, presque solennels, alors que le contenu, inventé de toute pièce par Jupien, est de plus en plus inconvenant. On remarque en effet une gradation dans les méfaits « cités » par Jupien dans sa présentation du bourreau-laitier de Charlus, escalade qui va du vol, passe par le « demi-estropiage » pour se terminer dans le meurtre. Une surenchère propre à aiguïser la jouissance masochiste de ce dernier.

Le héros-narrateur n'en reste pas là : il continue de mettre Jupien en scène, comme si l'on était au théâtre. À Palamède qui remarque que le garçon laitier, maintenant sorti de la chambre, n'est pas « assez brutal » (RTP : 2224), Jupien réplique : « "– Oh ! non, personne ne lui a rien dit",

⁵⁴² Pietro Citati, *La colombe poignardée : Proust et la Recherche*, op. cit., p. 366.

répondit[-il] sans s'apercevoir de l'invraisemblance de cette assertion. "Il a du reste été compromis dans le meurtre d'une concierge de la Villette. – Ah ! Cela c'est assez intéressant, dit avec un sourire le baron » (RTP : 2224). Comme en aparté, Jupien parle du baron aux « spectateurs absents » de la pièce qu'il joue en disant : « Personne ne lui a rien dit. » Il ne s'adresse à personne, sauf au « quatrième mur » de la scène de théâtre. Il est en représentation, alors qu'il se trouve seul avec Charlus. Si le narrateur a une telle vision de cette scène, c'est parce que cela augmente son plaisir voyeur, celui de l'organisateur, du metteur en scène, celui qui dirige, qui détient toute emprise. On remarque également que ce dernier ménage ce que l'on pourrait nommer deux didascalies au sein des « citations » de Jupien : « Il fallait voir le ton grivois avec lequel il disait apache » et : « même ton grivois ». Le narrateur fournit en fait des précisions sur le « jeu » de Jupien avec des procédés propres au théâtre.

Dans cette scène sado-maso-théâtrale comme dans celles de Montjouvain et de la conjonction Jupien-Charlus, le narrateur proustien est interpellé, titillé, inspiré, alimenté, lancé et relancé par une curiosité de l'oreille subordonnée à celle d'un œil gourmand, vorace, dévorant. Son voyeurisme occupe ses sens, l'enivre et finalement le transporte jusqu'à une « volupté de poète » (RTP : 2220), comme il le dit lui-même. De l'extrait étudié se dégage un réseau de stimuli initié par l'attrayant mystère de ce qui est caché (les volets clos), auquel sont venus s'annexer divers appâts sensoriels (visuels, auditifs et verbaux) pour une curiosité qui se révélera scopique, voyeuriste, agressive. Le motif de l'obscurité intervient comme un stimulant et un adjuvant pour le narrateur proustien, car c'est ce qui lui permet d'acquérir le pouvoir et le plaisir de voir, d'entendre, d'épier sans être vu tous les éléments le menant au « corps couvert d'ecchymoses » du baron. La vue du narrateur-voyeur embrasse l'enveloppe charnelle du baron, meurtrie par la violence sadomasochiste, dans une scène qui devient spectacle. La théâtralisation des événements épiés découle du regard perçant, tout-puissant du narrateur, qui l'a construite. La jouissance scopique retirée est faite de son emprise, agressive, mais symbolique, des objets humains devenus images, personnages, voire marionnettes, sous son œil qui est venu, a vu et a tout pris.

4.2 Regarder ? Pas seulement : créer⁵⁴³

4.2.1 Sublimier la souffrance⁵⁴⁴, la violence : créer par l'agressivité, agresser en créant

Le bal de têtes du *Temps retrouvé* est le spectacle du triomphe du regard proustien. Cherché, trompé, brouillé, nettoyé, forgé, puis trouvé, ce regard peut maintenant se déployer sans limite, dans un discours extramoral, car seule la vérité compte. Tout doit lui être sacrifié⁵⁴⁵. L'énergie scopique agressive du regard voyeur se sublime en énergie créatrice, ancrée dans la chair du monde, tension, relation permanente, mais qui n'est pas sans agressivité. Concept élaboré par la psychanalyse, la sublimation est un processus psychique par lequel l'énergie d'une pulsion agressive ou sexuelle voit son but modifié, passant d'une agressivité destructrice à un nouveau destin privilégié, une nouvelle forme d'agressivité, mais bénigne, non nuisible, d'ailleurs souvent socialement utile. Selon le *Dictionnaire international de la psychanalyse*, en s'appuyant sur Freud dans *Pulsions et destins des pulsions*, « [I]es pulsions partielles (voir et emprise) ouvrent à la sublimation un terrain particulièrement important : sublimation de la pulsion de voir en contemplation artistique et en pulsion de savoir (1910c), sublimation de l'agressivité en activité créatrice et novatrice.⁵⁴⁶ »

En effet, l'agressivité, loin de disparaître, est détournée de sa ligne droite, la violence envers soi ou l'autre, pour être canalisée dans un acte qui n'est pas répréhensible et peut bénéficier à l'entourage ou au grand nombre : sport, bénévolat, travaux manuels ou intellectuels, relations

⁵⁴³ Nous nous inspirons de cette phrase de la *Recherche* : « Chercher ? Pas seulement : créer. » (RTP : 45).

⁵⁴⁴ Nous aborderons la sublimation de la souffrance proustienne dans notre dernier chapitre, car elle concerne les cycles agressifs de la jalousie-amour-haine.

⁵⁴⁵ Parmi les divers passages de la *Recherche* sur le sujet, cette phrase du *Temps retrouvé* : « Ce serait un livre aussi long que *Les Mille et Une Nuits* peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. » (RTP : 2398)

⁵⁴⁶ Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, op. cit., p. 1734.

sexuelles⁵⁴⁷ et création artistique. La psychanalyse reconnaît cette dernière activité comme particulièrement propice à sublimer l'agressivité tout en en gardant la teneur, voire la saveur, car le créateur peut tout ou presque, dans le monde de sa fiction. Ne dit-on pas que le mot « chien » ne mord pas ? L'être limité dans le monde réel peut ainsi se muer non seulement en créateur, mais en démiurge. Sous le soleil de sa toute-puissance, il peut se plaire et se complaire dans la jouissance de mettre ses fantasmes en scène et/ou donner une vie de papier à des personnages à clé(s), redessinés selon ses idées et ses désirs. Le pouvoir du créateur est total, il est omnipotence. L'entrée « Toute-puissance » du *Dictionnaire international de la psychanalyse* rappelle que « la question [de ce concept] a été longuement traitée par Freud à partir de la toute-puissance des pensées telle qu'on la trouve chez les peuples primitifs (télépathie, pensée animique) et dans la pathologie (névrose obsessionnelle, délire des grandeurs dans la psychose).⁵⁴⁸ » Freud a également étudié l'omnipotence dans le contexte non pathologique, où l'imagination crée des fantasmes en pensées ou sur le papier, ce que rappelle également le *Dictionnaire* :

Car l'omnipotence ne disparaît pas avec l'enfance, elle se limite à certains domaines et coexiste avec la reconnaissance des limites imposées par la réalité. La fiction littéraire et en particulier romanesque permet de goûter en toute sécurité cette omnipotence au travers des dangers fictifs évoqués : « Je pense quant à moi, écrit Freud, qu'à cette caractéristique révélatrice de l'invulnérabilité, on reconnaît sans peine Sa Majesté le Moi, héros de tous les rêves diurnes, comme de tous les romans » (1908e)⁵⁴⁹.

Dans *Créer-détruire*, Didier Anzieu apporte une précision importante sur l'omnipotence de la pensée créatrice qui s'avère « transitionnelle », tel que l'a d'abord proposé Winnicott :

C'est non pas l'omnipotence auto-érotique de la rêverie éveillée ou du fantasme masturbatoire mais une omnipotence de transposition qui décale la réalité psychique interne en une réalité matérielle soumise aux lois de l'écriture et tirant partie des effets de cette dernière. « Je suis maître de moi et de l'univers »⁵⁵⁰.

L'omnipotence du créateur littéraire serait donc, tel que l'a écrit Ricoeur à propos du discours, de faire un « usage infini de moyens finis⁵⁵¹ ». L'on pourrait également faire un parallèle avec

⁵⁴⁷ Comme nous l'avons évoqué, la libido peut – fort heureusement – elle aussi être sublimée, son but sexuel (et/ou agressif) se trouvant modifié en une activité plus valorisée par la société et le Surmoi, par dérivation de l'énergie libidinale.

⁵⁴⁸ Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, op. cit., p. 1819.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 1820.

⁵⁵⁰ Didier Anzieu, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 2012 [1996], p. 37.

⁵⁵¹ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 85, en s'inspirant d'Alexander von Humboldt.

l'écrivain Colette, dans *La Retraite sentimentale*, qui affirme qu'il faut, avec les mots de tout le monde, écrire comme personne.

Le caractère démiurgique du créateur littéraire tient notamment au « pouvoir de redescription du langage poétique⁵⁵² » établi par Ricoeur à propos de la métaphore vive, par opposition aux métaphores dites « banales », qui sont aux fondements de toutes les langues (un bras de mer, une tête de pont, un peloton de tête, une cheville ouvrière), systèmes de signes conventionnels et arbitraires qui ont un besoin essentiel de ces images admises. Ainsi, chez Proust, tout se joue entre le regard du narrateur et son véhicule élu, le langage écrit, dont il saisit la puissance inouïe dans *Le Temps retrouvé*, juste avant de le lancer à toute force dans le réel, au bal de têtes, sans limite ni scrupule, à la recherche d'une vérité des êtres et des choses qu'il a désormais les moyens de capter/créer.

4.2.2 Un univers de monstres : redessiner le monde

L'omnipotence démiurgique du narrateur émerge de la généalogie d'un regard qui a saisi le rôle fondateur, « capitalissime », comme l'écrivait Proust dans ses brouillons, du sensible dans la perception du réel, le caractère constructiviste de la réalité et, par là même, l'essence impressionniste de l'art. Elle est tout autant faite de cette posture par-delà bien et mal qui n'est toutefois pas forcément une originalité proustienne, mais plutôt l'influence d'une époque :

Ces dispenses toutes particulières, qui mettent l'artiste en état d'exception par rapport au reste de l'humanité, confèrent à la création, chez Joyce et chez Proust, quelque chose de littéralement « inhumain », au point que l'on retrouve de façon diffuse dans les deux romans l'empreinte de ces théories pseudo scientifiques de la « monstruosité », si en vogue à la fin du XIX^e siècle, qui, dans des perspectives très différentes les unes des autres, aboutissaient à enfermer, à l'intérieur du même ghetto infrahumain, toutes les marginalités et qui tendaient en particulier à faire de l'artiste le frère du criminel : [...] c'est le Narrateur lui-

⁵⁵² *Ibid.*, p. 311.

même qui s'accuse (et qui accuse son art) d'avoir ruiné l'existence des êtres qu'il a côtoyés, appelant sur lui un juste châtement, une fois son œuvre achevée.⁵⁵³

Tel est donc, pour le narrateur proustien, le prix inestimable de la vérité. Rechercher la vérité sa vie durant, au prix de celle des autres et de la sienne même.

Dans le bal de têtes où triomphe son regard, le narrateur proustien a dépassé l'énergie scopique et agressive du voyeurisme pour en conserver une pulsion de savoir alliée à la création artistique. Dans son essai sur la sublimation, Laplanche apporte des précisions sur cette pulsion de savoir en se référant à la version augmentée de *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Freud (1915) : « Son activité correspond, d'une part, à un mode sublimé de l'emprise, d'autre part, elle travaille avec l'énergie du désir de voir.⁵⁵⁴ » De même, chez Proust, l'agressivité voyeuse du héros-narrateur se sublime dans un désir de voir et de savoir dont le but n'est plus la possession visuelle de l'autre, mais sa recreation dans une pratique artistique. Capter l'autre dans des moments d'intimité volée n'est ainsi plus la visée de l'énergie scopique et épistémophilique⁵⁵⁵ du narrateur, car c'est bien la vérité des êtres et des choses de même que les grandes lois du monde qui sont désormais sa fin – et sa « faim ». L'agressivité de cette énergie scopique sublimée, « élevée » à un objectif non possessif et humiliant, mais presque désintéressé – la vérité –, s'est donc transformée, sans toutefois disparaître. Elle devient l'énergie scopique et épistémophilique qui alimente la quête ontique du narrateur. Muni de sa foi nouvelle en l'art, il va rejoindre les invités de la matinée de la princesse de Guermantes pour, de son regard, épinglez les spécimens humains, tels des insectes piqués sur du velours.

Toujours voyeur, mais dans le but supérieur de sa vocation artistique trouvée, révélée, le narrateur engage tous ses sens pour bien enraciner son regard dans la chair du monde, dans cette vaste « scène » du bal de têtes. Pour ce faire, il reste « dégagé », plutôt à distance des objets de ses regards, rejetant le dialogue prolongé, le partage. « [I] possède de loin.⁵⁵⁶ » Comme dans la

⁵⁵³ Philippe Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 149.

⁵⁵⁴ Jean Laplanche, *Problématique III. La sublimation*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1981], p. 99.

⁵⁵⁵ Isabelle Fernandez et Laetitia Petit, « La pulsion épistémophilique : la place du savoir dans le transfert. Freud, Klein et Lacan », *Topique*, n° 127, vol. 2, p. 63 : « Bien que leurs réflexions autour de l'aspect économique de la pulsion n'aient pas suivi le même chemin, on retrouve curieusement chez les deux analystes des questionnements sur le rapport pulsionnel au savoir, dans les termes de "pulsion de savoir" pour [Freud] et de "pulsion épistémophilique" pour [Klein]. »

⁵⁵⁶ Michel Erman, *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 103.

position de l'œil du prince⁵⁵⁷, il est le foyer par lequel tout s'observe, s'absorbe, se crée⁵⁵⁸. Un regard qui est pourtant kaléidoscopique et non unique, dans l'accueil d'une réalité sensible qui n'est jamais unifiée. De là la nécessité d'un style d'écriture permettant à cette tension permanente d'une réalité sensible de relation, de mouvement, de désir, d'être construite, puis enclose. Comment fera le narrateur pour faire de sa vision une écriture ? La réalité plurielle, ambiguë, conflictuelle, celle du *polemos* proustien, appelle des figures stylistiques de rapprochement : métaphore, comparaison, ou encore des triades d'adjectifs qui, telles des grappes, s'unissent pour rendre le fondu d'un réel complexe. Cette quête agressive-artistique, cet ardent travail de vérité, répétons-le, ne saurait être bridé par les convenances, la morale ou quelque notion du mal : « décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux » (RTP : 2401), affirme le narrateur à la toute fin du *Temps retrouvé*. Ce savoir de Proust, aussi neuf⁵⁵⁹ que gai et grandiose, est pour partie celui du zoologiste – et de Zeus – qui semble lancer au monde entier : « Ceci est mon bestiaire, mon univers, ma vérité créée, unique ».

Le narrateur transforme l'ouverture du bal de têtes en une jungle allégorique, où sont convoqués tous les règnes de la nature (animal, végétal, minéral), dont on peut dégager deux fonctions. D'une part, le spécimen humain rapproché, par exemple, du règne animal, permet de lui ôter les apparences d'une singularité pour suggérer que son comportement est plus inné qu'acquis, ou alors, acquis par un environnement. Ainsi peut-on éclaircir des actes en les relativisant, après avoir conclu qu'ils sont sous-tendus par des habitudes, des instincts, des lois collectives. Ce zoologisme proliférant permet donc au narrateur proustien de procéder à une connaissance par induction, allant du particulier au général. D'autre part, l'entrée « Métamorphose » du *Dictionnaire Marcel Proust*, qui mentionne l'hérédité, la race, le mythe et la zoologie comme facteurs de transformations dans *À la recherche du temps perdu*, précise que les réflexions proustiennes se révèlent « nourries de la pensée de Darwin sur les origines⁵⁶⁰ ». Ajoutons que l'intérêt porté à

⁵⁵⁷ Pedro Kadir, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 49 à 58, « Le narrateur-spectateur : le voyeur et le prince ». L'œil du prince fait référence à la position la plus privilégiée pour voir un spectacle, correspondant au septième rang de l'orchestre.

⁵⁵⁸ Michel Raimond, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1966, p. 332 : « Dans le roman, jusqu'à Proust, le personnage, à un titre ou à un autre, est fonction de l'histoire, ou de la vérité morale que l'auteur entend révéler. Ici le personnage de Marcel se fait centre, c'est autour de lui que tout gravite. »

⁵⁵⁹ « [J]e comprenais ce que signifiaient la mort, l'amour, les joies de l'esprit, l'utilité de la douleur, la vocation, etc. Car si les noms avaient perdu pour moi de leur individualité, les mots me découvraient tout leur sens. » (RTP : 2312)

⁵⁶⁰ Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 622.

l'animal par les savants autant que les écrivains du temps de Proust⁵⁶¹ a sans doute exercé son influence dans les portraits durs, ironiques, comiques et féroces auxquels s'adonne le narrateur dans cette matinée « où chacun semblait s'être "fait une tête" » (RTP : 2304) : « L'animal triomphe en littérature, à la fin du XIX^e siècle.⁵⁶² » C'est peut-être plus encore l'animalité de l'homme qui retenait l'attention des chercheurs comme des créateurs : « Cette bestialisation des comportements humains va prendre de l'ampleur, à mesure des soubresauts historiques émaillant le XIX^e siècle. La vie sociale perd son dernier vernis pour révéler la férocité qui la travaille.⁵⁶³ »

Voyeur-artiste au regard trouvé et triomphant, porté par tout ce temps passé loin des mondanités qui donne à son regard la puissance de la distance et de la nouveauté, le narrateur du *Temps retrouvé*, après sa station dans la bibliothèque de la princesse de Guermantes – elle aussi nouvelle –, entre dans ce qui lui apparaît le bal des têtes qu'a faites le Temps. La faim non seulement de voir, mais de comprendre, connaître, capter ce « paysage humain » (RTP : 2308) innerve le narrateur d'une agressivité créatrice, car créer sa vérité à partir du réel sensible constitue la clé pour parvenir à la connaissance. Le grand thème de ce bal qui a tout l'air d'être costumé s'impose : le temps, et surtout, le Temps :

Par tous ces côtés une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé ; elles étaient comme ce qu'on appelait autrefois une vue optique, mais une vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps (RTP : 2307-2308).

« Le Temps » qui ouvre le bal de têtes et referme le roman proustien est la matière des portraits que ne peut s'empêcher de créer le narrateur au regard aussi « arrivé » que titillé. Tout juste revenu de son voyage au bout de la nuit du réel, le narrateur voit enfin les choses et les êtres, enraciné dans la chair du monde. Ainsi, son regard a le double appétit, celui de « se faire les dents » sur une proie nouvelle à croquer, à éclaircir, et celui de découvrir, dans ces si étranges « têtes », que ces objets sont de premier choix. L'agressivité de l'œil du narrateur est ainsi mise au service d'une vision des

⁵⁶¹ Le narrateur de la *Recherche* témoigne de son admiration pour Fabre dans *Le Côté de Guermantes* : « C'est ainsi que de nos jours encore les plus grandes découvertes dans les mœurs des insectes ont pu être faites par un savant qui ne disposait d'aucun laboratoire, de nul appareil » (RTP : 1024).

⁵⁶² Claude Arnaud, *Portraits crachés. Un trésor littéraire de Montaigne à Houellebecq*, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 893.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 857-858.

profondeurs, hautement créatrice et jamais destructrice, malgré la férocité du regard du portraitiste. Cette férocité s'avère le prix de la vérité plutôt que le plaisir gratuit de dénigrer, de rabaisser. Dure, cruelle est parfois la vérité, de même est celle que construit le regard du narrateur en attachant ses yeux sur les personnages vieillissés que sont devenus ses anciens amis, une tête après l'autre, avec comme un œil de mouche⁵⁶⁴, ou d'Argus. Pluriel, multiple, innombrable même, tel se présente le regard aux mille points de vue du narrateur proustien, qui cherche à capturer pour distiller le Temps.

Pour ce faire, le narrateur convoque simultanément les mondes du spectacle et de la nature : jeu, coulisses, théâtre, bal costumé, numéro, scène, rideau, déguisements, masques, perruque poudrée, barbe postichée, « parure d'automne » (RTP : 2324), chrysalide, baleines, ou bonhomme de neige. Les thèmes du vieillissement, du théâtre, du végétal, du minéral et de l'animal, couplés à divers motifs (démolition, déguisement, remplacement, amollissement, métamorphose), construisent une représentation des actions les plus fortes et surprenantes du Temps selon le narrateur. L'ironie caustique, le comique et le grotesque sous-tendent ces portraits où les personnes qu'a appréciées, voire aimées le narrateur ne sont nullement épargnées. Ainsi, l'« ennemi personnel » (RTP : 2305) qu'est d'Argencourt « subit » le même traitement mental que Legrandin ou la princesse de Nassau, c'est-à-dire celui, impitoyable, sans limite, extramoral, de la vérité.

De son regard pénétrant, agressif, absorbé et artiste, le narrateur élabore des esquisses à la fois patientes, attentives et inspirées. Une attention particulière paraît apportée aux sonorités pour construire des formules qui restituent la chair de ces êtres par le fond et par la forme. Un sens certain de la formule est en effet relevé dans bon nombre de traits esquissés : « niaise béatitude », « personnage ineffablement grimaçant, comique et blanc » (RTP : 2305), « molle chrysalide », « perpétuelle hilarité invitante », « poupée trépidante », (RTP : 2306), « vieillards fantoches » (RTP : 2307), « petite vieille maléfique » (RTP : 2308), « mine débile et opinante » (RTP : 2310), « épaisse matrone » (RTP : 2316), « rougeur égrillarde », « solennelle pâleur », « noblesse de doge », « majesté fatale » (RTP : 2318), « blonde valseuse », « lourde dame », « vieux maréchal ventripotent », « alentir comme au métronome ses mouvements embarrassés » (RTP : 2319),

⁵⁶⁴ Fernand Gregh, *Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 1923, p. 43, cité dans Pedro Kadir, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 58 : « À vingt ans, Marcel Proust jetait sur la vie un regard pareil à celui qu'on prête à la mouche, un regard à mille facettes. Il voyait polygonalement. Il voyait les vingt côtés d'une question, et en ajoutait une vingt-et-unième qui était un prodige d'invention et d'ingéniosité. »

« vieil ermite » (RTP : 2320), « gros bonhomme grisonnant » (RTP : 2322), « noir viveur », « vieux moine » (RTP : 2324), « illuminé, oublieux et fleuri comme un cimetière » (RTP : 2324), « grosse poupée mécanique » (RTP : 2325), « apparence d'arbousier ou de kangourou » (RTP : 2326), « sa débile indignation », « sa tête branler, sa poitrine se soulever » (RTP : 2328), « elle prenait un air de tendresse pour une tarte aux fraises » (RTP : 2349), « tragique rafale » (RTP : 2378).

Cette longue suite d'habiles formules est le fruit, pour la plupart, d'un travail sur les sonorités, afin de produire, par assonances et allitérations, des effets comiques, ironiques ou euphoniques. C'est par la répétition de sonorités identiques : « i », « an », « ou », « eu », « oi », « om », « er », « ra », « p », « g », « l » et « t » ou parentes (« ob », et « og », « esse » et « aises ») que sont ménagés ces effets, créant une distance, une surprise, un hiatus entre les deux mots associés (« sublime gaga ») ou, au contraire, un rapprochement, une apparence d'identité « rougeur égrillarde » qui renforce l'idée exprimée. Notons que les répétitions de sonorités en « l », peu nombreuses, créent des effets de distinction, de grâce (« solennelle pâleur », « blonde valseuse »), alors que les répétitions en « i », beaucoup plus fréquentes, permettent au narrateur de ménager des formules aux sons non euphoniques, disharmoniques, dissonants (« débile et opinante », « petite vieille maléfique »), qui produisent des effets comiques de mots qui, par les images visuelles et sonores qu'ils produisent, empruntent à d'autres types, tels le comique de répétition et de caractère. Les premières (allitérations en « l ») sont en effet connues, en poésie, pour les effets de douceur, de hauteur, de noblesse qu'elles peuvent insuffler à une écriture, alors que les secondes assonances en « i » (associées à des assonances en « a »), pour produire plutôt des effets sonores aigus, éclatants. Notons également ces autres sons qui se répondent (« p ») pour créer un effet de dureté, de sécheresse dans « grosse poupée mécanique » et « poupée trépidante ».

Le narrateur proustien manie également l'ironie pour affuter des portraits déjà acérés par ses féroces formules. Cette arme verbale redoutable est d'ailleurs employée dès l'entrée du narrateur dans le bal de têtes, lorsque que ce dernier suppose que le prince de Guermantes, « semblant s'être soumis lui-même à l'étiquette qu'il avait imposée à ses invités, [...] s'était affublé d'une barbe blanche et, traînant à ses pieds qu'elles alourdissaient comme des semelles de plomb, semblait avoir assumé de figurer un des "âges de la vie" » (RTP : 2404). Le spécimen détaillé ensuite fait tout autant l'objet de l'ironie caustique du narrateur :

Je ne sais ce que le petit Fezensac avait mis sur sa figure, mais tandis que d'autres avaient blanchi, qui la moitié de leur barbe, qui leurs moustaches seulement, lui, sans s'embarrasser de ces teintures, avait trouvé le moyen de couvrir sa figure de rides, ses sourcils de poils hérissés, tout cela d'ailleurs ne lui seyait pas. (RTP : 2304)

L'ironie sur le thème du « Vous avez fait fort » se poursuit et s'aggrave dans la pensée qu'effleure le narrateur devant une personne qu'il est parvenu malgré tout à reconnaître : « la féliciter d'être si merveilleusement grimée » (RTP : 2304). Peu après, son regard déterminé et pénétrant s'agrippe à « l'extraordinaire "numéro" » (RTP : 2306) de d'Argencourt comme le piolet de l'alpiniste à une grandiose montagne. Sculpté dans de cinglantes formules (« spectacle inénarrable et pittoresque », « loque en bouillie, agitée de-ci, de-là », « vieux marchand d'habits ramolli », « sublime gaga », « bénévole caricature », (RTP : 2305)), d'Argencourt est de surcroît mordu par l'ironie du narrateur, toujours pensée, mais jamais dite : « Je ne félicitai pas M. d'Argencourt d'offrir un spectacle qui semblait reculer les limites entre lesquelles peuvent se mouvoir les transformations du corps humain. » (RTP : 2306) De même, le narrateur forme cette piquante, incisive, moqueuse hypothèse sur Bloch : « pour assortir la figure aux cheveux plats et au monocle, ses traits n'exprimaient plus jamais rien. » (RTP : 2329)

Mais l'ironie consistant à reprocher à ces « têtes » d'avoir désiré et arrangé leur propre déconfiture physique sur un mode drolatique (grotesque, absurde et/ou idiot) s'étend également, sur un mode tragi-comique, à certaines femmes qui,

voyant la beauté définitivement disparue et obligées de se réfugier dans l'expression, comme on compense par l'art de la diction la perte de la voix, elles se raccrochaient à une moue, à une patte d'oie, à un regard vague, parfois à un sourire qui, à cause de l'incoordination de muscles qui n'obéissent plus, leur donnait l'air de pleurer. (RTP : 2324)

D'autres femmes, « les trop belles, ou les trop laides » (RTP : 2321), « avaient cherché si, avec le visage qui leur restait, on ne pouvait s[e] faire une autre [beauté]. » (RTP : 2321)

Si le thème du vieillissement, dans *Le Temps retrouvé*, est notamment travaillé par les motifs de l'amollissement (« loque en bouillie » (RTP : 2305)), du travestissement (« réduction en pierre ponce de soi-même » (RTP : 2325)), de la démolition (« Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe » (RTP : 2377)), voire de la destruction (« une dame aux traits tellement déchiquetés que la ligne du visage n'était pas restituable » (RTP : 2323)), le narrateur en appelle également aux autres règnes de la nature pour fournir des explications à de curieux phénomènes. Tel est le cas des

femmes « trop laides » : « La vieillesse est quelque chose d'humain ; elles étaient des monstres, et elles ne semblaient pas avoir plus "changé" que des baleines. » (RTP : 2321) Cette claire formule proustienne rapproche deux phénomènes parallèles : le vieillissement de femmes qui « ont quelque difformité de la face » (RTP : 2321), dont le vieillissement ne peut donc nullement être observé à l'aune de critères humains, mais bien comparé à celui de créatures mystérieuses et sans âge. Enfin, le comble de l'ironie, pour le narrateur qui observe ce bal des ridicules, est peut-être « ce qui caractérisait le plus cette société : sa prodigieuse aptitude au déclassement. » (RTP : 2332)

Le « talent » des uns et des autres pour jouer lamentablement de leurs mimiques, leur coiffure et même de leur décrépitude et de leur finitude (d'Argencourt est un « moribond-bouffe » (RTP : 2305)) est ainsi peint par le narrateur à travers des jeux de sonorités, des assertions ironiques, des rapprochements (métaphores ou comparaisons), et/ou des triades d'adjectifs (« grimaçant, comique et blanc » (RTP : 2305), « illuminé, oublieux et fleuri comme un cimetière » (RTP : 2324)) formant, autour de ces « têtes », du regard, un étau resserré parce que précis et acéré. Par deux fois, le narrateur du *Temps retrouvé* utilise l'expression « avoir un pied dans la tombe⁵⁶⁵ ». Aussi, celle disant que « Tout le monde en a pris pour son grade » ne déparerait sans doute pas dans cette grande fresque dont le narrateur est le héros démiurge.

4.2.3 Œil vivant et œil du prince : le regard de Proust, un monde à soi où posséder l'autre, dans le Temps

Œil vivant, œil du prince, le regard de Proust, agressif-créateur, s'est dessiné un monde à soi où il est maître, moins pour posséder l'autre par tous les temps, dans le Temps, que pour le connaître, le comprendre, le pénétrer jusque dans ses profondeurs complexes, paradoxales : « Là

⁵⁶⁵ « [I]ls avaient déjà, comme on dit, un pied dans la tombe. » (RTP : 2317)

où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails » (RTP : 2396). Cela, jusqu'à la vérité, celle d'un

écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de force, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. (RTP : 2389)

À la recherche des grandes lois de la vie et du monde, le narrateur proustien s'est astreint à un impitoyable régime : celui de la vérité, celle de son regard advenu, triomphant et tout-puissant, passé d'une violence destructrice à une agressivité créatrice, des plaisirs scopiques aux jouissances artistiques.

5. Les cycles agressifs : jalousie-amour-haine proustiens

*C'était cet inconnu qui faisait le fond de mon amour.*⁵⁶⁶
Albertine disparue

*[N]'importe qui peut aimer n'importe quoi*⁵⁶⁷.
Le Côté de Guermantes

*Les pinceaux, ivres de fureur et d'amour, peignent, peignent*⁵⁶⁸.
Le Temps retrouvé

Sentiment le plus puissant, émotion la plus profonde, concept le plus complexe, l'amour fait couler de l'encre depuis des siècles et graver les pierres de lapidaires séculaires ou de parois millénaires. La culture occidentale a hérité, du grec ancien, de quatre mots pour désigner l'amour : « agapè » (l'amour de Dieu, l'amour universel), « éros » (l'amour-passion, l'amour sexuel), « storgè » (l'amour familial, maternel) et « philia » (l'amitié, la tendresse amoureuse). *Le Trésor de la langue française* définit d'abord l'amour comme une « [a]ttirance, affective ou physique, qu'en raison d'une certaine affinité, un être éprouve pour un autre être, auquel il est uni ou qu'il cherche à s'unir par un lien généralement étroit.⁵⁶⁹ » Vient en second une définition de l'amour comme « principe d'union universelle⁵⁷⁰ » circonscrivant tant l'amour des autres, de l'univers, de Dieu ou de la nature. Le *Littré* également définit en premier lieu l'amour « éros » : « Sentiment d'affection d'un sexe pour l'autre. Épris d'amour. Brûler d'amour. Un secret amour. Un amour partagé.⁵⁷¹ » La seconde acception aussi concerne l'amour-passion : « Locutions diverses. Faire l'amour, courtiser, être en commerce amoureux.⁵⁷² » Ce n'est qu'« en général⁵⁷³ » que l'on retrouve l'amour filial, divin et l'amitié. Pour le dictionnaire *Larousse*, selon lequel l'amour est un

⁵⁶⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 1928.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 919.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 2301.

⁵⁶⁹ *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit., entrée « amour ».

⁵⁷⁰ *Idem.*

⁵⁷¹ *Littré informatisé*, op. cit., entrée « amour ».

⁵⁷² *Idem.*

⁵⁷³ *Idem.*

« [m]ouvement de dévotion qui porte un être vers une divinité, vers une entité idéalisée ; adhésion à une idée, à un idéal : Amour de Dieu.⁵⁷⁴ », l'« inclination d'une personne pour une autre, de caractère passionnel et/ou sexuel : Déclaration d'amour.⁵⁷⁵ » ne vient qu'en quatrième acception, après l'amour des choses et l'amour filial. La neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* définit de manière générale l'amour tel un « [m]ouvement de l'âme qui pousse à établir une relation intime avec un être, soit pour lui faire du bien, soit pour en recevoir de lui.⁵⁷⁶ » Viennent ensuite l'amour filial ou familial, puis l'amour de Dieu et, enfin, « éros ».

C'est tout particulièrement « éros » qui retiendra notre attention dans ce chapitre, car c'est bien ce type d'amour qui, dans les premiers textes de Proust comme dans la *Recherche*, construit, autour du pilier central de la jalousie, ce que nous nommons des cycles agressifs, où se manifestent, tour à tour ou ensemble, les différentes formes d'agressivité sur lesquelles nous nous sommes penchée dans nos précédents chapitres : cruauté, sadisme, masochisme et voyeurisme. Nous évoquerons un peu plus loin de quoi sont faits ces cycles agressifs proustiens et en quoi ils nous apparaissent comme tels. Nous souhaitons d'abord nous pencher sur « éros », pour le définir, mais également pour montrer en quoi l'amour proustien apparaît singulier.

Assez peu l'objet d'études approfondies de la part des philosophes⁵⁷⁷, l'amour est, avec force et séculièrement, le sel de la littérature. Platon a toutefois marqué l'Occident par ses propos sur l'amour dans *Le Banquet*, où ce sentiment apparaît, dans l'éloquent discours d'Aristophane, comme la force qui parviendrait à faire retrouver aux êtres leur « antique nature⁵⁷⁸ ». De forme sphérique⁵⁷⁹, hommes et femmes auraient été coupés en deux moitiés par Zeus qui craignait leur pouvoir. Ainsi, l'amour est ce qui pousse deux êtres à tenter de n'en faire qu'un seul, « pour guérir

⁵⁷⁴ Larousse en ligne, www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue, entrée « amour ».

⁵⁷⁵ *Idem*.

⁵⁷⁶ *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition) en ligne, Centre national de ressources textuelles et lexicales, www.cnrtl.fr, entrée « amour ».

⁵⁷⁷ Alain Badiou, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, p. 23.

⁵⁷⁸ Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2018 [1998], p. 114 : « Au temps jadis, notre nature n'était pas la même qu'aujourd'hui, mais d'un genre différent. »

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 115 : « Deuxièmement, la forme de chaque être humain était celle d'une boule, avec un dos et des flancs arrondis. »

la nature humaine⁵⁸⁰ ». Dans la première partie du *Phèdre*⁵⁸¹, le sentiment amoureux est intimement et comme organiquement lié à la beauté, à l'absolu, au divin et à l'immortalité de l'âme.

L'amour apparaît ainsi, chez Platon, telle la recherche du Bien et de l'unité, mue par une tension partie/tout, à travers une quête de beauté et d'absolu, dans la fusion avec un autre être, qui nous semble notre « moitié » retrouvée. Cette conception platonicienne où prédomine l'élan vers une unité avec l'aimé(e), l'élu(e) s'apparente à celle qui se dégage du « Cantique des Cantiques », composé de huit chapitres, l'un des plus célèbres textes de la *Bible*, qui a inspiré de nombreux profanes, écrivains et artistes à travers les siècles⁵⁸². Texte singulier au premier chef, car il ne parle pas de Dieu, puis parce qu'il n'est nullement inscrit dans une suite de chants, apparaissant de manière étonnante, sans rapport direct avec la trame biblique. L'homme et la femme posés sur un plan paritaire au sein d'un dialogue rapproche également ce « Chant des Chants » des écrits de Platon. Le véritable sens du « Cantique des Cantiques », où l'amour est dit « fort comme la mort⁵⁸³ », fait toujours débat : glorification de l'amour physique pour mieux mettre en valeur la Création de Dieu ou révélation de l'amour de Dieu à travers celui d'un homme et d'une femme. La notion de prédestination qui se dégage de la conception platonicienne de l'amour est également celle de Nietzsche.

Pour Descartes, « éros » est un mouvement de l'âme qui nous donne la volonté d'entreprendre ce qui nous semble bon, agréable. Chez Spinoza, l'amour « éros » apparaît tel un sentiment positif apportant la joie et le bonheur, voire la félicité et la béatitude, par l'affirmation de soi et la sensation du bien, de la force, de la puissance. L'amour constitue également un moyen de se sentir plus fort par l'affirmation de soi, pour Nietzsche. Chez Spinoza, cependant, l'amour atteint sa perfection dans « agapè », celui, non plus corporel mais intellectuel, de Dieu. Chez Descartes, l'amour le plus élevé se nomme « dévotion⁵⁸⁴ », celle, suprême, pour la partie du tout

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁸¹ Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2012.

⁵⁸² Tels Hugo, Chagall ou Claudel.

⁵⁸³ « Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras ; car l'amour est fort comme la mort, la jalousie est inflexible comme le schéol. Ses ardeurs sont des ardeurs de feu, une flamme de Yahweh. », <https://bible.catholique.org/le-cantique-des-cantiques/4523-chapitre-8>.

⁵⁸⁴ Tel qu'il l'écrit dans *Les passions de l'âme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 149-150 : « Car, lorsqu'on estime l'objet de son amour moins que soi, on n'a pour lui qu'une simple affection ; lorsqu'on l'estime à l'égal de soi, cela se nomme amitié : et, lorsqu'on l'estime davantage, la passion qu'on a peut être nommée dévotion.* » *Même hors de tout contexte religieux, ce mot désigne « un dévouement entier au service de quelqu'un » (Furetière).

que l'on forme avec l'aimé(e), pour le bonheur de qui nous sommes prêts à donner notre vie. Cette dévotion, de l'ordre de l'adoration, peut aussi être dévolue à Dieu, et est marquée par une totale abnégation. Contre cette conception de l'amour comme abnégation, Nietzsche considère qu'il est, bien au contraire, une volonté de toute-puissance, une force pour parvenir à ses fins, mettant en relief le double tranchant de l'amour, à la fois créateur (volonté de puissance, affirmation, accomplissement de soi) et destructeur (manipulation, égoïsme, attitude intéressée). Chez Leibniz, éros est suscité par les qualités que possède un être qui, par elles, nous procure du plaisir. L'être aimé, par sa capacité à éprouver des sentiments (joie, bonheur, amour), n'en est que plus aimable, dans la mesure où, tel que le proposera plus tard Hegel, on ne désire pas uniquement l'autre, mais plutôt sa capacité à désirer. On désire le désir de qui l'on aime. Pour Leibniz, c'est en cela que réside le réel bonheur et le vrai plaisir amoureux.

Chez Levinas, « l'Autre⁵⁸⁵ » est un absolu d'altérité, d'extériorité. Il ne peut nullement être percé, surplombé, assimilé. En tant que tel, il incarne la transcendance ultime. Dans *Totalité et infini*, Levinas prend le contrepied du sens donné au discours d'Aristophane, en proposant l'idée que les êtres sont tendus non vers ce qui leur ressemble, dans un élan vers leur moitié perdue, mais plutôt vers ce qui est « absolument autre⁵⁸⁶ ». L'aimé(e) apparaît ainsi à la fois tel un puits où étancher une soif extrême et inextinguible et un pont vers une transcendance, celle qui apparaît tout particulièrement dans l'union amoureuse, entre possession physique et la distance maintenue par son altérité irréductible.

Dans ses *Confessions*, Rousseau met au premier plan l'importance, l'empreinte des sens dans la naissance du sentiment amoureux, qui va peu à peu se muer en un élan vers l'infini, car cet amour est envers et contre tout⁵⁸⁷, il est « à jamais ». La femme aimée est unique mais plurielle, universelle. Elle est la sœur, l'amie, la mère, mais elle aussi est la seule pour les yeux de l'amoureux. L'aimée est, pour ainsi dire, totalité et infini. À son tour, l'amour rousseauiste rejoint la conception platonicienne d'une union parfaite parce qu'originelle. Ajoutons que, dans son *Discours sur l'inégalité*, Rousseau considère l'amour comme naturel, en opposition à ce qui est donné, montré, enseigné aux humains par la société, l'histoire, les mœurs ou les traditions. L'amour

⁵⁸⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1990 [1971], p. 21.

⁵⁸⁶ *Idem*.

⁵⁸⁷ Tel que Rousseau le montrera également dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, lorsque Julie prend conscience de la force, de la permanence de son amour pour Saint-Preux malgré les obstacles opposés par la société.

est l'une des passions qui font l'état de nature. Naturel, l'amour tend à rendre l'homme semblable à l'animal, à travers une sexualité d'instinct, d'impulsion, et non de désirs et d'élection. Cela rejoint Schopenhauer⁵⁸⁸ et sa conception de l'amour comme illusion, car c'est bien l'espèce humaine et non l'individu qui guide ce dernier dans ses « choix » déterminés par les ruses de la nature.

S'il a certaines lignes de force qui font consensus ou presque⁵⁸⁹, tel le désir d'union jusqu'à la fusion avec l'être aimé, l'amour « éros » se définit par la pluralité de ses visages et la richesse de ses métamorphoses. La littérature, et tout particulièrement le roman et la poésie, n'ont de cesse d'en décrire les ressorts, les mouvements, les renversements.

Réductible à aucune loi, plus fort que la mort et contre toute raison, l'amour est alliage, ardeur, passion, compulsion, feu, fusion, confusion, ferveur, folie⁵⁹⁰, promesse de bonheur, de vie meilleure, joie, jeu, magie, chimie, volupté, fatalité⁵⁹¹, drogue⁵⁹², danger, drame, élan vers l'éternité, beau risque, confrontation délicieuse, défi, attirance, magnétisme, effervescence, coalescence, tourment, envoûtement, rayonnement, embastillement, empire, emprise, possession, illusion, ruse (Schopenhauer), affabulation⁵⁹³, emballement, enivrement des sens, création de l'imagination, inflation/sacralisation de l'imaginé, élaboration, construction, imprégnation,

⁵⁸⁸ Tel qu'exposé dans *Métaphysique de l'amour sexuel* (Paris, Librairie Arthème Fayard/Mille et une Nuits, 2008, texte issu du *Monde comme volonté et comme représentation*).

⁵⁸⁹ L'exemple de Levinas nous montre toute l'ambiguïté d'un désir d'union jusqu'à une fusion impossible – sauf, fugitivement et de manière incomplète, trompeuse, dans l'acte sexuel –, avec l'être aimé, cette altérité absolue.

⁵⁹⁰ Plusieurs formes de « folies » guettent l'amour. L'extrême, l'absolu des sentiments, réciproques ou platoniques, peut mener celui qui aime à basculer (ou sentir, savoir qu'il pourrait le faire) dans des comportements tout aussi extrêmes en commettant des délits (harcèlement, violences volontaires) ou des crimes (viol, assassinat), en glissant vers une grave dépression ou en mettant fin à ses jours. Une sorte de folie à deux peut également s'élaborer chez des couples qui se désocialisent, s'isolent, vivent en autarcie, et peuvent en venir à commettre des délits et des crimes ensemble. Une délinquance qui n'existerait pas, ou pas au même degré de gravité, si l'alliage de leurs personnalités n'avait pas cristallisé, voire renforcé le désir de commettre des actes répréhensibles. Les couples de criminels tels Monique Olivier et Michel Fourniret ou Marc Dutroux et Michelle Martin en sont des exemples tristement célèbres.

⁵⁹¹ Nous pensons par exemple à l'amour fatal des *Souffrances du jeune Werther*, mais également, plus prosaïquement, aux crimes dits passionnels, où l'on tue bien plus par amour-propre (avec, pour mobile, le refus de la séparation, d'être quitté) que par amour.

⁵⁹² Les travaux récents de neurobiologie, tels ceux du professeur, psychiatre et addictologue Michel Reynaud, auteur de *L'amour est une drogue douce... en général* (Paris, Flammarion, 2013), démontrent que les sentiments amoureux sont à l'origine de bouleversements biologiques pouvant créer une dépendance aussi forte que celle aux drogues dures telles la cocaïne et l'héroïne.

⁵⁹³ Dont la forme la plus grave est l'érotomanie, désignant la conviction obsessionnelle, pathologique (délire, paranoïa) d'être aimé par une personne, conviction n'ayant aucune motivation objective. Les cas les plus fréquents de cette affection psychiatrique de l'ordre de la psychose sont ceux de jeunes femmes dont la fixation amoureuse se porte sur des hommes au statut social élevé, notamment des célébrités et des personnalités publiques.

absorption, mûrissement, cristallisation (Stendhal⁵⁹⁴), émerveillement, malédiction⁵⁹⁵, élection d'une étoile, malédiction, transformation, métamorphose(s), psychose⁵⁹⁶, oxygène, abîme, mystère⁵⁹⁷, abysses, foudroiement, maléfice, « ébranlement de toute ma personne » (RTP : 1326), évolution, révolution⁵⁹⁸, révélation, élévation⁵⁹⁹, mue, mutation, métamorphose, miracle, idéal, étalon, mesure⁶⁰⁰, nos racines, notre Nord et tous nos climats, atmosphères, paysages, chemins, apprentissages, maladie, mal, dictame, parasite ayant dévoré son hôte, naissance, renaissance⁶⁰¹, jouvence, oasis, richesse, clairière, évidence, trésor⁶⁰², découverte, quête, requête, supplique,

⁵⁹⁴ Nom donné au processus de fixation et d'approfondissement du sentiment amoureux, comme le propose Stendhal dans *De l'amour* (Paris, Flammarion, 2014), à travers l'image d'un rameau jeté dans une mine de sel qui se recouvre peu à peu de cristaux, chacun d'eux représentant un motif d'amour de plus pour la personne dont on s'est épris. « Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez : Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. » (p. 64)

⁵⁹⁵ Tel qu'illustré dans *Phèdre* de Jean Racine, à travers la force invincible et tragique de l'amour de l'épouse de Thésée, frappée par une malédiction divine, pour Hippolyte. Avec ou sans le pouvoir des dieux, l'amour peut bien apparaître aux simples mortels telle une fatalité magnifique.

⁵⁹⁶ À travers l'érotomanie.

⁵⁹⁷ « Peut-être es-tu toi-même une contrée entre le bien et le mal », Louis Aragon, *Elsa*, Paris, Gallimard, 2008 [1959], p. 35.

⁵⁹⁸ La personne qui aime, avec ou sans réciprocité, peut sentir s'opérer en elle une véritable et formidable révolution, dans la mesure où ses sentiments amoureux l'élèvent et la transforment potentiellement de multiples manières : goût du dépassement de soi, impression de renaissance, vie « augmentée », où « l'espace et le temps » sont rendus « sensibles au cœur » (RTP : 1893). Une existence vue en couleur, avec une attention accrue à la beauté du monde, de la vie, qui évoque invariablement celles de l'être aimé. Ces vers de Louis Aragon, tirés du poème « Que serais-je sans toi ? » (*Le roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1966, p. 174) sont un éloquent exemple de la capacité de l'amour à redessiner le monde : « J'ai tout appris de toi sur les choses humaines/Et j'ai vu désormais le monde à ta façon/J'ai tout appris de toi comme on boit aux fontaines/Comme on lit dans le ciel les étoiles lointaines/Comme au passant qui chante on reprend sa chanson/J'ai tout appris de toi jusqu'au sens du frisson ».

⁵⁹⁹ À travers l'envie de devenir meilleur impulsée par l'amour, qui se traduit par un désir de s'améliorer et/ou de faire le bien autour de soi pouvant prendre diverses formes : s'engager pour une cause, décrocher un diplôme, développer une compétence.

⁶⁰⁰ Pour la personne amoureuse, l'être aimé peut représenter un idéal de beauté physique et/ou morale.

⁶⁰¹ Chaque amour nous apprend des choses sur le monde, sur la vie et sur nous-même. Ce sentiment, par sa puissance, sa profondeur et sa complexité, est connu comme un modificateur de l'identité. Un grand amour peut opérer en nous cette révolution silencieuse, grandiose, magique pouvant déboucher sur le sentiment d'être devenu/d'avoir trouvé qui nous sommes vraiment.

⁶⁰² La force et la richesse du sentiment amoureux peuvent nous faire voir l'être aimé, cet élu merveilleux, comme notre plus précieux trésor. Deux exemples de la littérature illustrent puissamment cette sensation que l'être aimé vaut bien plus que tout l'or du monde, et mérite tant l'attention infinie qu'on lui porte : le poème de Victor Hugo « Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine » (*Les Chants du Crépuscule. Les Voix intérieures. Les rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, 2002, p. 89), où le poète, fort de son amour, se sent invulnérable, invincible, voire éternel : « Je puis maintenant dire aux rapides années : / – Passez ! passez toujours ! je n'ai plus à vieillir !/Allez-vous-en avec vos fleurs toutes fanées ;/J'ai dans l'âme un fleur que nul ne peut cueillir !/Votre aile en le heurtant ne fera rien répandre/Du vase où je m'abreuve et que j'ai bien rempli./Mon âme a plus de feu que vous n'avez de cendre !/Mon cœur a plus d'amour que vous n'avez d'oubli ! » Dans le roman *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq (*Michel Houellebecq 2001-*

recherche, voyage au bout de la « nuit » de l'aimé, de son mystère, de ses délices, artiste, architecte, muse, médecin, projet, chemin, vie et sens de la vie, voyage au bout de soi-même, cime de vivre, climax, parfum, refrain, rythme, apothéose, transcendance, bénédiction, jouissance, grâce, extase, nécessité, ravissement, espoir⁶⁰³, torture⁶⁰⁴, erreur⁶⁰⁵, horreur⁶⁰⁶, martyr, merveille, sublime, suprême, ultime, extrême, totalité et infini, absolu d'altérité (Levinas), « identité à deux⁶⁰⁷ », connaissance, reconnaissance⁶⁰⁸, asservissement⁶⁰⁹, investissement⁶¹⁰, rêve, œuvre, monde de « nous », réel/irréel, univers redessiné, regard transfiguré⁶¹¹, rédemption, salvation, perfection, création (Pygmalion), exaltation, exotisme, fulgurance, éclair⁶¹², un hasard devenu destin⁶¹³, ensorcellement, détournement⁶¹⁴, hypnose, poison, intoxication, volontaire ou non, charge, prison,

2010, Paris, Michel Houellebecq et Flammarion, 2016, p. 534), le narrateur Daniel s'exprime ainsi sur l'un des premiers moments passés avec son grand amour Esther : « ces quelques heures justifiaient ma vie. »

⁶⁰³ Tel qu'illustré dans ce vers du poème « À une passante » de Baudelaire : « Dont le regard m'a fait soudainement renaître » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 93), ou encore tout particulièrement dans cet extrait d'« Une allée du Luxembourg » de Gérard de Nerval (*Sylvie. Suivi de Les chimères et Odelettes*, Paris, J'ai Lu, 2005, p. 38) : « C'est peut-être la seule au monde/Dont le cœur au mien répondrait,/Qui venant dans ma nuit profonde/D'un seul regard l'éclaircirait ! »

⁶⁰⁴ Plus précisément, chez Proust, une « torture réciproque » (RTP : 1684).

⁶⁰⁵ Lorsque l'on découvre que l'être aimé ne possède pas, ou pas à un haut degré, comme on le croyait, telle ou telle qualité, ce qui peut, paradoxalement, garder notre amour intact.

⁶⁰⁶ Un sentiment que peut ressentir l'amoureux en découvrant l'infidélité de l'être aimé, par exemple.

⁶⁰⁷ Tel que le propose Nicolas Grimaldi dans *Métamorphoses de l'amour* (Paris, Grasset & Fasquelle, 2011, p. 18). En d'autres mots, « une âme à eux deux » (RTP : 202), comme le désire Swann avec Odette.

⁶⁰⁸ Cette personne depuis toujours connue, comme l'a écrit en substance Michel Houellebecq dans le poème « Loin du bonheur » (*Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013, p. 21) : « On ne peut pas vraiment dire que l'amour apparaisse ; plutôt, il se manifeste. Si l'on croit à la réincarnation, le phénomène devient explicable. Joie de retrouver quelqu'un qu'on a déjà rencontré, qu'on a toujours rencontré, à jamais, dans une infinité d'incarnations antérieures. Si l'on n'y croit pas, c'est un mystère. » Ou tel que Levinas le décrit : « C'est que, par un aspect essentiel, l'amour qui, transcendance, va vers Autrui, nous rejette en deçà de l'immanence même : il désigne un mouvement par lequel l'être recherche ce à quoi il se lia avant même d'avoir pris l'initiative de la recherche et, malgré l'extériorité où il se trouve. L'aventure par excellence est aussi une prédestination, choix de ce qui n'avait pas été choisi. » (*Totalité et infini, op. cit.*, p. 284-285)

⁶⁰⁹ L'amour peut nous conduire, au sein de relations abusives, à tolérer les pires souffrances (humiliations, violences physiques et verbales, vols, viols), ou encore à accepter de commettre un délit ou un crime pour l'être aimé.

⁶¹⁰ L'amour pouvant susciter le désir d'investir ses ressources (énergie, temps, argent) dans son couple, dans sa famille, dans son cercle d'amis et/ou dans sa carrière pour en faire profiter l'être aimé.

⁶¹¹ L'être aimé est, pour Sartre, cet « objet-fond sur lequel se détache le monde » (*L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1990, p. 410), celui qui aime voyant et appréciant le monde avec les yeux de l'être aimé, en sa présence mentale, intérieure.

⁶¹² Le fameux coup de foudre, cet amour sans appel, délai ni pourquoi, dont la réalité est attestée par la psychologie clinique et tant d'histoires de vie.

⁶¹³ Alain Badiou, *Éloge de l'amour, op. cit.*, p. 50 : « C'est ainsi que le hasard est fixé : l'absolue contingence de la rencontre de quelqu'un que je ne connaissais pas finit par prendre l'allure d'un destin. La déclaration d'amour est le passage du hasard au destin ».

⁶¹⁴ Terme qualifiant certains amours où une personne déjà en couple a quitté son conjoint, voire également son travail et son pays par amour pour quelqu'un. Cette personne qui change de vie est dite détournée par celui ou celle qui lui a déclaré son amour.

aliénation⁶¹⁵, horizon de tous nos jours, but de tous nos pas, voix de tous les bruits du monde⁶¹⁶, musique secrète de nos silences, chant, sang, sève commune⁶¹⁷, seule vie qui soit, vie vivante, intense, « en couleur », lumière unique, immense, temps et espace, ciel et enfer, justification de l'existence, beautés entre les beautés, dissolution des années, des distances, des obstacles, des souffrances, des règles, des coutumes, des interdits⁶¹⁸, absence terrible, morcellement, déchirement, disparition⁶¹⁹, présence éprouvante⁶²⁰, complétion de soi (Platon), augmentation de soi (Descartes), dépassement, surpassement de soi, don total, dévotion, oblation, manipulation, synthèse⁶²¹, art, conquête, consommation, amour de l'amour (Don Juan), hommage, hymne, culte, religion⁶²², enlacement de douces dépendances, île au milieu du temps⁶²³, âme qui enveloppe le

⁶¹⁵ Lorsqu'une personne, par amour et au sein d'une relation abusive, perd tout libre arbitre et accepte l'inacceptable, la violence physique, par exemple. On pourrait également évoquer l'aliénation d'une personne dont les pensées et les gestes sont dictés par sa jalousie pathologique. Cet extrait de la *Recherche* est à ce sujet édifiant : « Je ne pouvais même pas aller à Venise où, pendant que je serais couché, je serais trop torturé par la crainte des avances que pourraient lui faire le gondolier, les gens de l'hôtel, les Vénitienes. » (RTP : 1898)

⁶¹⁶ Tel que le suggère ce vers de Paul Éluard tiré de « Ta bouche aux lèvres d'or » : « J'entends vibrer ta voix dans tous les bruits du monde » (*Capitale de la douleur. Suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 136).

⁶¹⁷ L'amour pouvant donner l'impression de partager avec l'être aimé un regard, une énergie, un corps, un monde.

⁶¹⁸ De tout temps, des personnes de tous âges et de toutes cultures ont bravé un ou plusieurs interdits (sociaux, familiaux, religieux, moraux) pour vivre leur amour.

⁶¹⁹ Sensation exprimée, par exemple, dans ces vers de Gaston Miron tirés du poème « Je t'écris » : « moi j'ai noir éclaté dans la tête/j'ai froid dans la main/j'ai l'ennui comme un disque rengaine/j'ai peur d'aller seul de disparaître demain » (*L'homme rapaillé. Les poèmes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 39), ou encore ceux de Paul Éluard dans le poème XXII de sa suite poétique adressée « À Gala/ce livre sans fin » : « Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin/Je te cherche par-delà l'attente/Par-delà moi-même/Et je ne sais plus tant je t'aime/Lequel de nous deux est absent » (*Capitale de la douleur. Suivi de L'amour la poésie, op. cit.*, p. 168).

⁶²⁰ Quand l'amour n'est pas réciproque, que la relation amoureuse est abusive (humiliations, violences, etc.), ou encore lorsque le comportement de l'être aimé nous fait soudainement soupçonner une perte d'intérêt (désamour), voire une infidélité.

⁶²¹ Par exemple, lorsque la femme aimée est perçue comme l'amoureuse et l'amante, mais aussi telle la sœur et l'amie.

⁶²² À l'instar de l'amour platonique du troubadour, dont les paroles et les actes s'apparentent à un autel érigé en hommage à son dieu personnel, la femme aimée, ou par analogie avec tout amour vécu dans l'extrême et l'absolu.

⁶²³ Comme dans ces vers de *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq : « Il existe au milieu du temps/La possibilité d'une île. » (Michel Houellebecq, *Houellebecq 2001-2010, op. cit.*, p. 2005).

corps⁶²⁴, force, puissance, potentiel⁶²⁵, reddition volontaire⁶²⁶, subordination⁶²⁷, faille, talon d'Achille⁶²⁸, fureur⁶²⁹, répétition⁶³⁰, humain, trop humain, surhumain⁶³¹.

Un autre sentiment humain d'une puissance redoutable, parfois destructrice, est peut-être encore plus ancien que l'amour : la haine. Même si elle peut prendre, comme l'amour, les formes les plus diverses (« simples » pensées haineuses, actes de malveillance, violences, harcèlement, assassinat), ses définitions données par les dictionnaires du XIX^e siècle ou d'aujourd'hui ne présentent pas de divergences significatives. Ainsi, le *Littré* définit d'abord la haine comme l'« [a]ction de haïr⁶³² », puis en second lieu tel « le [s]entiment d'aversion que l'on éprouve pour certaines choses. La haine du changement.⁶³³ » Action ou sentiment, la haine serait essentiellement psychique, et uniquement saisissable par des actes de manière secondaire, ponctuelle, spécifique. De même, le *Larousse* propose en premier lieu une définition de la haine dont l'objet est un être et non une chose et met au premier plan une haine pensée plutôt qu'agie : « Sentiment qui porte une personne à souhaiter ou à faire du mal à une autre, ou à se réjouir de tout ce qui lui arrive de

⁶²⁴ « La parole la plus chaste que j'aie entendue : "Dans le véritable amour, c'est l'âme qui enveloppe le corps." » (en français dans le texte), Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1971 [1968], p. 91.

⁶²⁵ L'amour donne à plusieurs la sensation de pouvoir déplacer des montagnes pour l'être aimé, par la seule force de ses sentiments.

⁶²⁶ À l'instar de Sartre qui, dans *l'Être et le néant*, évoque une liberté librement déposée en l'être aimé (*op. cit.*, p. 407).

⁶²⁷ Dans le cas des relations amoureuses non égalitaires, marquées par un rapport de force, conscient ou pas, entre les deux partenaires, que celui-ci soit répréhensible (violences conjugales) ou non (lorsque l'un des partenaires décide de tout et que l'autre se soumet à sa volonté de bonne grâce ou pour éviter des conflits).

⁶²⁸ Le sentiment amoureux crée, au moins de façon intermittente, la sensation d'une vulnérabilité plus ou moins importante, prenant sa source dans la peur de perdre l'amour de l'autre, *a fortiori* au profit d'un rival. Dans *Phèdre*, Platon écrit, à propos de « ceux qui aiment » : « Tant de choses en effet sont motifs à leur faire de la peine, et ils interprètent tout comme tendant à leur nuire. » (*op. cit.*, p. 84). Le narrateur proustien fait le même constat, en l'enrichissant de l'un des paradoxes de l'amour voulant que l'être aimé peut, en tout et à tout moment, incarner le meilleur et le pire : « C'est d'ailleurs le propre de l'amour de nous rendre à la fois plus défiants et plus crédules, de nous faire soupçonner, plus vite que nous n'aurions fait une autre, celle que nous aimons, et d'ajouter foi plus aisément à ses dénégations. » (RTP : 1864) Par ailleurs, une personne qui en aime une autre sans que la réciproque ne soit vraie peut être victime d'abus de la part de cette personne si cette dernière tente de tirer profit de cet amour (argent prêté ou donné, obtention d'un poste, publication d'un livre, etc.).

⁶²⁹ Colère extrême que l'on retrouve dans des scènes de ménage, des délits (dégradation des biens de l'ex-conjoint, agression physique ou verbale) ou des crimes (viol, homicide volontaire ou involontaire, assassinat).

⁶³⁰ Nous pouvons déplorer reproduire certains schémas délétères dans nos relations amoureuses à travers le choix de partenaires au comportement destructeur ou non disponibles, ou encore nous surprendre à être systématiquement attiré/repoussé par certaines caractéristiques telles une couleur de cheveux ou une stature, sans savoir pourquoi. Haut lieu de paradoxes, l'amour peut cependant nous faire adorer ce que nous détestions jusqu'alors, avant de connaître l'être aimé.

⁶³¹ L'amour peut mener au dépassement de soi le plus extrême en donnant envie à l'épris de déployer des efforts surhumains qui peuvent déboucher sur des métamorphoses physiques, morales ou professionnelles spectaculaires.

⁶³² *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*, entrée « haine ».

⁶³³ *Idem*.

fâcheux : [v]ouer à quelqu'un une haine implacable.⁶³⁴ » Le *Dictionnaire de l'Académie française* abonde dans le même sens, en définissant la haine telle une « [v]iolente aversion qu'on a pour quelqu'un.⁶³⁵ » La puissance de la haine comme sentiment et non action est ainsi mise de l'avant. Quant au *Trésor de la langue française*, il définit la haine tel un « [s]entiment de profonde antipathie à l'égard de quelqu'un, conduisant parfois à souhaiter l'abaissement ou la mort de celui-ci. », tout en fournissant des illustrations qui mettent en lumière les liens que peut tisser ce sentiment avec l'amour, proposé comme antonyme : « Amour engendre haine⁶³⁶ » et « il faisait un circuit éternel, de la haine à l'amour, de l'amour à la haine⁶³⁷ ».

Haine et amour constituent des opposés qui s'apparentent à des frères ennemis : intimement liés et pourtant difficilement conciliables, ils devraient mutuellement s'exclure, se repousser, mais peuvent parfois s'accorder. Le *Dictionnaire international de la psychanalyse* rappelle les propos de Freud (1915c) sur les liens entre haine et amour : « La haine, en tant que relation à l'objet, est plus ancienne que l'amour.⁶³⁸ » La haine serait originaire chez l'humain pendant ses premières années de vie, car elle constitue sa relation à un monde étranger, donc menaçant : « L'extérieur, l'objet, le haï seraient tout au début identiques.⁶³⁹ » Ce sont donc, selon Freud, les pulsions de conservation qui entrent en jeu, dans la haine des premières années de vie de l'enfant, et non les pulsions sexuelles. L'enjeu de la haine est, ici, l'autoconservation, la haine du sujet (l'intérieur) étant projetée sur l'objet (l'extérieur) qui est étrange, inconnu, qui fait peur, et ainsi menace la conservation du Moi, son unité, son intégrité. Freud a ainsi proposé l'idée d'une haine originaire ayant pour but la conservation du Moi et menant à une différenciation de soi avec l'Autre et le monde. Non pas destructrice, la haine serait d'abord constitutrice du sujet, donc constructive et créatrice.

⁶³⁴ Larousse en ligne, *op. cit.*, entrée « haine ».

⁶³⁵ *Dictionnaire de l'Académie française* en ligne, *op. cit.*, entrée « haine ».

⁶³⁶ Alain, *Propos*, 1921, p. 339, cité dans le *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*, entrée « haine ».

⁶³⁷ Élémir Bourges, *Le Crépuscule des dieux*, 1884, p. 271, cité dans le *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*, entrée « haine ».

⁶³⁸ Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, cité dans Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette Pluriel, 2013 [2002], p. 753.

⁶³⁹ *Idem*.

Au cours de sa formation psychique, l'enfant arrivera peu à peu, grâce à une haine en fait « nécessaire⁶⁴⁰ », à se différencier de l'Autre (sa mère, le monde) et, partant, à différencier l'amour et la haine (plaisir et déplaisir) ressentis à l'égard d'un objet : être ou chose. Ces objets ne menacent plus l'intégrité physique et psychique de l'enfant, car il se vit maintenant comme entité propre qui n'est donc plus assimilable au corps de sa mère, ou susceptible de se dissoudre et disparaître dans un environnement menaçant parce qu'inconnu et en apparence envahissant (la lumière crue, le bruit, la nuit). Ainsi, les premiers stades d'élaboration psychique (oral et sadique-anal) sont ceux d'une haine formatrice du Moi, alors que « [l]a différenciation amour/haine qui advient au stade génital permettra leur liaison, rendant alors possible de rassembler des personnes entières.⁶⁴¹ » En effet, le premier stade est celui d'une oralité dévoratrice et incorporatrice, qui ne connaît ni bien ni mal, ne différenciant de soi ni le monde ni la mère ou le père. Seule compte l'autoconservation. Le second stade, sadique-anal, est celui du désir de s'approprier les êtres et les choses d'une manière aussi impulsive qu'amorale. En effet, les objets n'étant pas extérieurs à l'enfant, faisant confusément partie de lui, il ne peut être question de leur faire du mal, de les abîmer, de les détruire. C'est au stade génital qu'amour et haine s'opposent désormais dans l'esprit de l'enfant.

Le *Dictionnaire international de la psychanalyse* propose également l'entrée « Amour-Haine-Connaissance⁶⁴² », où sont décrits les liens intimes, primitifs, entre ces trois concepts : « La signification est une fonction de l'amour de soi, de la haine de soi ou de la connaissance de soi⁶⁴³ ». En d'autres mots, toute connaissance est forcément émotionnelle, car elle ne peut que s'élaborer à travers la rencontre, par ses sens, d'un sujet et de son objet.

Pourquoi alors voit-on tant de haine dans certains amours ? Parce que le « bon objet⁶⁴⁴ », celui qui m'aime, me désire, me valorise, est devenu le « mauvais objet », celui qui ne m'aime

⁶⁴⁰ Alain de Mijolla (dir.), p. 753, en se référant à *La haine nécessaire* de Nicole Jeammet (Paris, Presses universitaires de France, 1989).

⁶⁴¹ Alain de Mijolla (dir.), p. 753.

⁶⁴² Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, op. cit., p. 87. Tel que l'écrit également Mireille Fognini en évoquant les « liens émotionnels fondamentaux d'Amour, (A) de Haine (H) et de Connaissance (C), ces trois passions qui animent ensemble la personnalité humaine (Bion) », « Voyages en émotions d'amour, de haine et du connaître », *Imaginaire et Inconscient*, n° 41, vol. 1, 2018, p. 57 à 72, p. 57.

⁶⁴³ *Ibid.* p. 88, en citant *Transformations. Passages de l'apprentissage à la croissance* de Wilfred Bion (Paris, Presses universitaires de France, 1965).

⁶⁴⁴ Tel que l'écrit Sabine Parmentier dans l'article « Les objets kleinien » : « Pour revenir à la façon dont l'objet est vécu inconsciemment il faut rappeler que l'objet est aimé ou haï par le moi, selon que la sensation est agréable ou désagréable. De cette façon, une sensation douloureuse devient la représentation psychique d'une relation à un objet « mauvais », qui cherche à faire du mal et à endommager le moi. » (*Revue française de psychanalyse*, n° 18, vol. 2,

peut-être plus et qui me fait du mal, consciemment (en me dévalorisant, en me violentant) ou pas (en me délaissant et/ou en ne me disant pas à toute minute ce qu'il fait, et avec qui). Avec la vengeance, la jalousie est le sentiment qui peut le mieux nourrir la haine amoureuse, le bon objet se muant peu à peu ou brutalement en mauvais objet par la force de ce qui apparaît, peu importe l'intensité et la fréquence de ses manifestations, comme une invention énergétiquement autonome. Tout alimente la jalousie, et surtout rien : l'inconnu, l'obscurité, le caché, le tu, territoires de tous les possibles.

Les dictionnaires, que ce soit le *Littré*, le *Trésor de la langue française*, le *Dictionnaire de l'Académie française* ou le *Larousse*, n'accordent pas la première place, parmi les acceptions de « jalousie » à la jalousie amoureuse. Pour tous, la jalousie est un « attachement » « vif » (*Trésor de la langue française*⁶⁴⁵, *Larousse*⁶⁴⁶), mais aussi « inquiet⁶⁴⁷ » (*Trésor de la langue française*) ou « ombrageux » (*Dictionnaire de l'Académie française*⁶⁴⁸), voire un « zèle⁶⁴⁹ » (*Littré*). Pour le *Dictionnaire de l'Académie française*, la jalousie est, dans sa troisième acception, un « dépit de ne pas avoir ce qu'un autre obtient ou possède et que l'on désire pour soi-même. Vos succès lui inspirent, lui donnent quelque jalousie. Il a fait cela par jalousie.⁶⁵⁰ » Ce dépit s'apparente, dans le *Littré*, à la deuxième acception proposée : « Mauvais sentiment qu'on éprouve quand on n'obtient pas ou ne possède pas les avantages obtenus ou possédés par un autre. Faire la jalousie, exciter la jalousie⁶⁵¹ ». Ce même dépit, « envieux⁶⁵² », pour le *Larousse*, est lui aussi suscité par les « avantages d'autrui⁶⁵³ », mais figure en troisième place, la deuxième étant occupée par la jalousie amoureuse : « Sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival : Être torturé par la jalousie.⁶⁵⁴ » La jalousie dans l'amour ne vient qu'en troisième place dans le *Littré*, définie tel un « [s]entiment qui naît dans l'amour et qui est produit

2009, p. 13 à 22, paragraphe 28). Ainsi, l'être aimé peut être perçu par l'amoureux comme le bon objet, magnifique et qui nous aime, ou son contraire extrême, l'objet terrible, voire haïssable, car il nous rejette. Un moyen d'agir, de se ressaisir, peut consister à dévaloriser l'objet de notre amour rejeté.

⁶⁴⁵ *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁴⁶ *Larousse en ligne, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁴⁷ *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁴⁸ *Dictionnaire de l'Académie française en ligne, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁴⁹ *Littré informatisé, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁵⁰ *Dictionnaire de l'Académie française en ligne, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁵¹ *Littré informatisé, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁵² *Larousse en ligne, op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁵³ *Idem.*

⁶⁵⁴ *Idem.*

par la crainte que la personne aimée ne préfère quelque autre. » Seconde place que donne également la neuvième et dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie française* à la jalousie dans les relations amoureuses, définissant celle-ci comme le « [s]entiment d'une personne qui se sait ou se croit trahie par l'être aimé. Accès, crise de jalousie. Les chagrins, les tourments de la jalousie. Être dévoré de jalousie.⁶⁵⁵ » Nous notons toutefois que le *Trésor de la langue française* aborde la jalousie amoureuse comme forme courante, répandue de jalousie au sens large, littéral. Ainsi, « jalousie » s'emploie « en partic. [Dans la relation amoureuse] Irritation et chagrin éprouvés par crainte ou certitude de l'infidélité de l'être aimé.⁶⁵⁶ » Un même choix est fait pour l'avant-dernière version (la huitième) du *Dictionnaire de l'Académie française*, où le terme de jalousie « s'emploie particulièrement en parlant de l'Amour et se dit surtout de la Crainte que la personne aimée n'éprouve un sentiment de préférence pour quelque autre, ne soit infidèle.⁶⁵⁷ » Mentionnons également que le *Trésor de la langue française* de même que le *Dictionnaire de l'Académie française* proposent une entrée distincte pour la jalousie non pas comme sentiment, mais comme objet. Les deux ouvrages le définissent de manière presque identique, tel un « treillis de fer ou de bois permettant de voir sans être vu.⁶⁵⁸ » Cette dernière définition suggère l'importance du désir de savoir dans la jalousie, qu'elle soit amoureuse ou sociale, et des moyens parfois détournés pris par le jaloux ou la jalouse pour arriver à ses fins.

Prendre sans donner, voir sans être vu, prélever quelque chose de l'autre (un moment d'intimité) à son insu, sans se dévoiler, sans rien partager : voilà qui semble définir le voyeurisme et non la jalousie. Chez Proust, il est fréquent que la jalousie commande des missions voyeuristes, des filatures, de l'espionnage, comme on le verra dans ce chapitre. Avant cela, voyons comment la psychiatrie et la psychanalyse définissent la jalousie amoureuse, puis quel traitement la littérature des XIX^e et XX^e siècles a réservé à ce sentiment qui peut se muer en obsession.

Daniel Lagache a publié l'ouvrage *La jalousie amoureuse. Psychologie descriptive et psychanalyse* (Presses universitaires de France, 1947, deux volumes) tiré de sa thèse de doctorat en Lettres soutenue la même année, et qui rendait compte de son parcours (formation et expérience professionnelle) pluridisciplinaire de psychiatre, psychanalyste, psychologue et philosophe.

⁶⁵⁵ *Dictionnaire de l'Académie française* en ligne, *op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁵⁶ *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁵⁷ *Dictionnaire de l'Académie française* (8^e édition) en ligne, *op. cit.*, entrée « jalousie ».

⁶⁵⁸ *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*, entrée « jalousie ».

Somme sur la jalousie amoureuse, cet ouvrage se présente comme un état exhaustif de la recherche de l'époque sur la jalousie amoureuse, suivi d'une classification des différents états de jalousie au sein des relations amoureuses, puis de l'analyse de différents cas de jaloux et de jalouses décrivant leur vécu. Ce livre, qui conserve une réelle actualité, présente et analyse différentes conceptions de la jalousie amoureuse à travers les auteurs et leurs époques. La jalousie amoureuse est-elle plutôt affaire de quantité ou de qualité ? La littérature est partagée. La démarche théorique et pratique, intellectuelle et clinique de Lagache l'amène à se positionner à son tour en faisant ce constat : « il n'y a pas plusieurs essences-jalousie, dont l'une serait normale et les autres morbides ; il y a une jalousie psychologique.⁶⁵⁹ » Daniel Lagache retient donc la théorie d'une jalousie quantitative plutôt que qualitative, même s'il constate une pluralité d'états de jalousie (passionnelles morbides, réactionnelles, pures, associées, etc.⁶⁶⁰) et une certaine diversité dans leur structure. « [C]ependant, leur groupement implique une communauté de sens, et même de structure s'il est vrai que quels que soient le contexte clinique et le cadre nosographique, l'expérience jalouse tend à s'organiser à un niveau primitif sur les modes paranoïaques de l'objectivation intentionnelle et de la revendication.⁶⁶¹ » On peut donner pour exemple d'attitude typique de jalousie amoureuse la conception de l'être aimé non telle une personne ayant une individualité et un libre arbitre, mais un objet qu'il importe de contrôler, de posséder, et d'interroger/de « recadrer » lorsqu'il ou elle paraît se détacher de l'emprise exercée, ou quand il faut savoir ce qu'il ou elle a fait, comment, avec qui, etc., sous-tendant une revendication de possession de cet « objet » (« Tu es à moi, tu es ma propriété, j'ai donc le droit de tout savoir de toi et d'en tout exiger »).

Daniel Lagache identifie deux types d'amour ou plus précisément deux polarités dans les relations amoureuses : l'amour oblatif et l'amour captatif. Le premier est celui où le sujet s'oublie complètement dans l'être aimé. Le sujet se subordonne totalement à l'objet de son amour, qui a ainsi tous les droits (comme celui d'être infidèle), toutes les libertés (telle celle d'être jaloux). L'autre extrémité du spectre des relations amoureuses, l'amour captatif, est celui du jaloux⁶⁶², « qui confère au sujet les droits qu'il retire à l'objet⁶⁶³ ». Le sujet est propriétaire de son objet, sur qui il exerce tous les droits : le contrôler, le considérer comme sa chose, le soupçonner d'infidélité et

⁶⁵⁹ Daniel Lagache, *La jalousie amoureuse*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1947], p. 313.

⁶⁶⁰ Cf le schéma des états de la jalousie, *ibid.*, p. 359.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 360.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 397.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 378.

l'interroger à ce propos sans aucun motif, etc. À propos de l'amour captatif, Lagache précise que « le jaloux aspire à la fusion amoureuse, à la plénitude de "l'être-ensemble" mais bien davantage encore à la possession totale de la personne physique et morale du partenaire⁶⁶⁴ ».

Propriétaire de l'être aimé ou aspirant à l'être, le jaloux évolue constamment dans un univers d'intranquillité, car il lutte au quotidien avec tout et rien : ce qu'il sait, ne sait pas, imagine, ou n'ose pas imaginer. Lagache nomme cet état permanent « insatisfaction foncière⁶⁶⁵ », et « lutte avec le monde⁶⁶⁶ ». Les deux éléments s'entralimentent, la lutte avec le monde, perdue d'avance, ne pouvant qu'engendrer de l'insatisfaction, puis une perpétuation de la lutte. « Conflit entre l'amour jaloux et la réalité⁶⁶⁷ », la jalousie pose « l'altérité du partenaire [...] comme obstacle spécifique et irréductible de [cet] amour jaloux⁶⁶⁸ ». C'est ainsi l'« existence propre⁶⁶⁹ » de l'être aimé qui est le nœud du problème du jaloux, car elle se heurte sans cesse à son désir d'emprise, de possession, donc de négation de l'altérité de l'être aimé, cette réalité insupportable⁶⁷⁰.

Dans son chapitre « La connaissance jalouse⁶⁷¹ », Daniel Lagache affirme l'importance des affects (sentiments, émotions, passions) dans la connaissance. Il propose donc de considérer la jalousie telle une « connaissance psychologique⁶⁷² ». En quête constante d'un savoir total sur l'être aimé pour parvenir à sa possession complète, le jaloux s'installe en effet dans un processus de connaissance permanent. Ce savoir souffre forcément de trous, qui peuvent alors être comblés par des suppositions, des hypothèses, fruits de l'imagination du jaloux, et de l'état actuel de sa connaissance de l'être aimé. Tout cela ne le satisfait nullement cependant, car cette connaissance jalouse qui « vise à démasquer le partenaire trompeur⁶⁷³ », vise tout autant « le certain plus que le probable, l'être plus que le vrai ; le jaloux n'aspire pas seulement à savoir mais à voir et sentir ; un glissement tend à se sentir de la recherche de la vérité à la saisie de l'être.⁶⁷⁴ » Cette connaissance

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 397.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 408.

⁶⁶⁶ *Idem.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 398.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 426.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 427.

⁶⁷⁰ Tel que le constate Jean-Pierre Durif-Varembont dans « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? » : « Le jaloux en effet, veut posséder l'autre comme un bout de soi, exclure son altérité. », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 19, vol. 2, 2002, p. 27 à 38, paragraphe 19.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 461.

⁶⁷² *Idem.*

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 480.

⁶⁷⁴ *Idem.*

mobilise « divers ordres de procédés », tels des constats matériels, des pensées paranoïaques et des stratégies de domination, qui s'apparentent aux techniques policières : aveux extorqués, parfois dictés, surveillance, filature, menaces, contraintes, confrontation, tentative de prendre l'autre en flagrant délit de faute.

Ainsi, la lutte du jaloux avec le monde est tout à la fois un débat⁶⁷⁵ avec lui, dans une recherche constante et frénétique de la vérité, celle de la véritable et entière nature de l'objet de sa jalousie amoureuse, son « essence ». Le jaloux débat avec le monde, mais aussi se débat avec lui, dans un véritable « duel⁶⁷⁶ », dont le prix, s'il le remporte, est de conserver la possession, certes imparfaite, car incomplète, mais perfectible, de l'être aimé. Derrière cette quête faite de questions, d'hypothèses, de stratégies, de procédés se révèlent « les fins mêmes de l'amour jaloux⁶⁷⁷ » : « prendre, recevoir, garder⁶⁷⁸ ». Égocentrisme, possessivité, réification de l'être aimé se dégagent de ces fins et sont les bases mêmes du combat du jaloux avec le monde, dont le prix, mais tout à la fois la cause, se révèle l'être aimé.

La jalousie, qui se manifeste par certaines formes de violences verbales, parfois physiques, n'est pas sans agressivité. Lagache précise toutefois que cette agressivité « reste en deçà de son potentiel et de ses fantasmes⁶⁷⁹ », toujours dans l'objectif de conserver le partenaire, donc par crainte de le perdre. Il ajoute également que l'agressivité du jaloux « peut survivre à ses réalisations les plus extrêmes⁶⁸⁰ », tel le meurtre ou l'assassinat⁶⁸¹.

La jalousie amoureuse n'est pas constante, mais plutôt oscillatoire, selon les variétés identifiées par Lagache : épisodiques, intermittentes, aiguës, progressives, chroniques⁶⁸². Elle est donc susceptible de poussées, de pics ou d'accalmies, déterminées par des couples d'opposés qui peuvent s'amalgamer, ou dont l'un peut prendre le pas sur l'autre : « abandon de soi-reprise et défense de soi, satisfaction-conflit, souffrance-colère, agression contenue-agression libérée. La

⁶⁷⁵ Cf le titre du chapitre « Le débat du jaloux avec le monde », *Ibid.*, p. 493.

⁶⁷⁶ *Idem.*

⁶⁷⁷ *Idem.*

⁶⁷⁸ *Idem.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 504.

⁶⁸⁰ *Idem.*

⁶⁸¹ Cela fait écho à la jalousie du narrateur proustien, qui persiste par-delà la mort d'Albertine.

⁶⁸² Daniel Lagache, *La jalousie amoureuse, op. cit.*, p. 571.

plus importante [polarité] pour la compréhension de la jalousie est l'alternance entre l'abandon de soi à la vie passionnelle et la reprise de soi défensive et constructive.⁶⁸³ »

Lagache s'interroge également sur « La fin de la jalousie », titre de son treizième chapitre inspiré de la nouvelle de Proust du même nom. Cette fin intervient dans deux cas de figures : lorsque le partenaire lâche prise face aux exigences du jaloux. Il ou elle y cède, s'y soumet sans plus résister. L'autre cas de figure est le renoncement du jaloux, qui abandonne la lutte contre le monde, dépose les armes dans son combat/débat avec l'univers, l'autre, mais aussi lui-même (ses souffrances, ses questions, ses doutes, ses craintes, ses hypothèses). Lagache évoque le texte de « La fin de la jalousie » pour montrer les conséquences d'un amour enfermé dans une conception captative : la fin de la jalousie, chez Honoré, ne peut que signer la fin de l'amour.

Jamais monolithique et toujours mouvante, évolutive, la jalousie amoureuse peut ainsi connaître des évolutions positives, constructives, à travers un dépassement de la jalousie, par exemple dans une tentative de reconquérir l'être aimé en le séduisant par des moyens qui tiennent compte de sa valeur, de son altérité, de ses désirs. À la fois positives et négatives, des évolutions de la jalousie peuvent être narcissiques (souffrance, chagrin, orgueil, intérêt priapique, recherche de satisfactions substitutives), ou encore oblatives, lorsque l'ex-jaloux accepte tout, même l'infidélité du partenaire, afin de le garder à tout prix, la conservation du partenaire valant toutes les souffrances et le sacrifice de soi. « Or la jalousie compte parmi les expériences humaines qui se refusent le plus obstinément à évoluer et à se terminer.⁶⁸⁴ » La fin de la jalousie amoureuse constitue donc un travail intense et ardu qui s'apparente, selon Lagache, à celui du deuil. C'est ainsi que la jalousie amoureuse n'évolue pas forcément, son destin pouvant être de persister dans ses oscillations habituelles, ses intermittences perpétuelles.

Grand thème littéraire, comme le sont toutes les passions humaines, la jalousie est l'objet de représentations diverses dans tous les genres de la littérature, de la tragédie au roman moderne. Ce dernier se distingue toutefois par son traitement de la jalousie, tel que le remarque Philippe Chardin dans *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne. Dostoïevski, James,*

⁶⁸³ *Idem.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 572.

Svevo, Musil, Proust. La jalousie du roman moderne se démarque sur plusieurs points selon Chardin, à commencer par le genre de ses jaloux :

Alors que, dans le mythe et dans la tragédie, nombre des personnages en proie à la jalousie étaient des femmes (Junon, Médée, Déjanire, Penthésilée, les héroïnes de Racine...), le point de vue qui domine dans le roman moderne de la jalousie, jusqu'à une date récente, est incontestablement le point de vue du personnage masculin, fût-il, comme chez Musil ou chez Proust, teinté d'androgynie.⁶⁸⁵

C'est également la tonalité de la jalousie qui est différente, même si son traitement reste l'héritier de la culture de son époque. Ainsi, la jalousie proustienne n'est nullement étrangère aux vaudevilles, très en vogue dans l'Europe de la seconde moitié du XIX^e siècle, et porte en elle la tradition française du récit d'analyse psychologique :

Le roman moderne intègre en une large mesure le double héritage, tragique et comique, du théâtre de la jalousie, une jalousie qui, bien avant le drame romantique, semblait déjà de nature à susciter elle-même le « mélange des genres », dans *Othello*, dans *L'école des femmes* ou même, comme on l'a souvent fait remarquer, à propos de telle entrée en scène insolite de prince jaloux et dépité, dans certaines pièces de Racine.⁶⁸⁶

La part du théâtre dans *À la recherche du temps perdu* a fait l'objet de nombreuses publications dans des ouvrages, numéros de revue, chapitres de livres ou articles. L'abondance des dialogues, les dramatisations (les coups de théâtre), les scènes vaudevillesques, les pantalonnades et le soliloque qui s'apparente parfois à l'aparté comptent parmi les emprunts de Proust au théâtre. Du côté du mélange des genres, on retrouve, chez Proust, l'alternance des points de vue, les ruptures de ton, de même que l'oscillation tragico-comique des dramatisations et des dédramatisations, à travers l'alternance de la vanité, de la drôlerie, de l'absurdité, sur la scène sociale, du comportement du jaloux, avec le tragique de sa scène intime, celle de sa souffrance.

Philippe Chardin propose l'idée d'un « comique de jalousie⁶⁸⁷ » dans le roman moderne, à travers « une certaine prépondérance [...] du comique philosophique de "vanitas" sur le simple

⁶⁸⁵ Philippe Chardin *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne. Dostoïevski, James, Svevo, Musil, Proust*, Genève, Droz, 1990, p. 11.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁸⁷ Philippe Chardin *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne. Dostoïevski, James, Svevo, Musil, Proust, op. cit.*, p. 14.

comique de "cocuage" [qui] caractérise sans doute aussi les formes nouvelles de mélanges des genres apparues à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.⁶⁸⁸ »

Les représentations de la jalousie dans le roman moderne tendent ainsi à s'éloigner d'une jalousie de possession « matérielle » pour tendre vers celle d'une domination psychologique. Cette première forme de jalousie, présentée chaque fois en premier dans les définitions des dictionnaires, consiste dans la crainte de se faire dérober ses biens, ses propriétés. C'est bien celle-ci qui est en jeu dans le comique de « cocuage », le mari ou l'épouse adultère constituant une forme de bien dérobé pour le partenaire trompé. Le comique philosophique de « vanitas » évoqué par Philippe Chardin, en revanche, est plus à même de rendre compte de la souffrance qui marque la jalousie amoureuse où ce n'est pas tant la crainte du rival que la peur, voire la terreur, d'une rupture dans l'emprise, physique, mais surtout morale, que le jaloux détient sur l'être aimé. C'est ainsi que le roman moderne met en scène non plus des triangles amoureux du type époux-épouse-amant, mais bien du type jaloux-être aimé-jalousie. La source de la jalousie est non plus le rival ni même l'être aimé, mais la relation avec lui.

Ces éléments de genre, de tradition culturelle et de mélange des genres s'unissent pour faire évoluer la jalousie dans le roman moderne qui, renouvelée, atteint surtout une plus grande intensité :

Et si les écrivains auxquels nous nous intéressons ont, comme on l'affirme souvent sans autre précision à propos de la *Recherche*, « renouvelé la peinture de la jalousie », c'est sans doute parce qu'ils ont su analyser des formes de jalousie beaucoup plus complexes et en un sens plus aberrantes que ne l'étaient les formes shakespearienne ou moliéresque d'un sentiment qui demeurerait encore chez ces auteurs relativement « objectal », lié à l'obtention de quelque bien tangible, témoignage d'amour ou de fidélité.⁶⁸⁹

Éléments auxquels s'ajoute une écriture souvent portée et relancée par la longue et patiente analyse des tourments de la jalousie, ces tunnels, ces tourbillons : souvenirs ressassés, questions à soi-même répétées, hypothèses exposées, triées, éliminées, élues, et l'être aimé épié, confronté,

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

questionné, pressurisé. Ainsi, « c'est bien "l'être" tout entier qui sera en jeu dans la jalousie, pas seulement "l'avoir" mesquin du propriétaire lésé⁶⁹⁰ ».

Ces tortueux chemins de la jalousie, s'ils ne mènent pas à l'impossible vérité recherchée – l'essence révélée de l'être aimé par sa parfaite possession physique et morale –, ont néanmoins un caractère didactique. Philippe Chardin remarque en effet que chez les cinq auteurs étudiés, les jaloux survivent à leur jalousie, dont ils sont arrivés à tirer des apprentissages⁶⁹¹.

Ces séries jalouses, comme l'est tout amour, mais aussi toute approche moderne⁶⁹², sont tissés de nombreux paradoxes, dont le plus profond est bien sûr l'amour-haine. La représentation renouvelée de la jalousie du roman moderne, en exposant ces chocs de contraires (plaisir-douleur, satisfaction-frustration), en fait ressortir la violence intrinsèque.

Une certaine agressivité marque les relations amoureuses dans *Les Plaisirs et des jours* comme dans le roman inachevé *Jean Santeuil*. « La fin de la jalousie » est l'histoire de l'amour d'Honoré pour Françoise qui, déclinant, bascule dans l'intranquillité lorsqu'on lui affirme sur cette dernière que « [s]i vous en avez envie, c'est très facile⁶⁹³ » et que « ce soir quelqu'un se l'est fortement payée⁶⁹⁴ ». La demande de jurer sa fidélité présente et passée, de même que l'assimilation de la jalousie à une « maladie⁶⁹⁵ » qui élève, ou aggrave, l'amour jusqu'à ce que l'amoureux en désire la fin⁶⁹⁶, ainsi que la surveillance de l'être aimé apparaissent tels les germes des principaux éléments des cycles agressifs proustiens, mais sans les raffinements de la

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 30 : « [L]a jalousie est censée "apprendre" quelque chose dans la plupart de ces œuvres, dont certaines font songer à de véritables romans de formation, bien qu'il s'agisse souvent de jaloux qui, de par leur âge, auraient dû avoir achevé depuis longtemps ladite "formation"; mais l'on sait que la pierre angulaire du genre est en fait son dénouement ; l'essentiel est bien que son jaloux survive à sa jalousie et soit censé pouvoir tirer parti de l'enseignement reçu dans un avenir qui reste ouvert à la dernière page du livre ».

⁶⁹² *Ibid.*, p. 19 : « les corrélations paradoxales sur lesquelles reposent toute approche moderne ».

⁶⁹³ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁹⁴ *Idem.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 154-155 : « En sortant de chez lui, il allait à l'église, et là, courbé et las, de toutes les dernières forces désespérées de son corps fléchi qui voulait se relever et rajeunir, de son cœur malade et vieillissant qui voulait guérir, de son esprit, sans trêve harcelé et haletant et qui voulait la paix, il priait Dieu, Dieu à qui, il y a deux mois à peine, il demandait de lui faire la grâce d'aimer toujours Françoise, il priait Dieu maintenant avec la même force de cet amour qui, jadis, sûr de mourir, demandait à vivre, et qui maintenant, effrayé de mourir, implorait de mourir, le priait de lui faire grâce de ne plus aimer Françoise, de ne plus l'aimer trop longtemps, de ne pas l'aimer toujours, de faire qu'il puisse enfin l'imaginer dans les bras d'un autre sans souffrir, puisqu'il ne pouvait plus se l'imaginer que dans les bras d'un autre. Et peut-être il ne se l'imaginerait plus ainsi quand il pourrait l'imaginer sans souffrances. »

manipulation, entre scènes de théâtre et interrogatoires. Ajoutons que la disparition de la jalousie d'Honoré entraîne immédiatement l'évaporation son amour, autre constante de la jalousie amoureuse proustienne : « il s'aperçut que l'amour, pur de tout égoïsme, de toute sensualité, qu'il voulait si doux, si vaste et si divin en lui, chérissait les vieilles parentes, les domestiques, le médecin lui-même autant que Françoise⁶⁹⁷ ». De même, la partie intitulée « De l'amour », dans *Jean Santeuil* sous-titrée « Les tourments de la jalousie », annonce d'emblée des sentiments amoureux vécus dans la souffrance. On retrouve à nouveau un rapprochement, cette fois par analogie, de l'amour avec la maladie⁶⁹⁸. De même, le « rôle de l'imagination dans l'amour⁶⁹⁹ », à travers les « illusions⁷⁰⁰ » qu'il crée dans l'esprit de l'épris, débouche sur l'idée de « la vanité de l'amour⁷⁰¹ », éléments de définition que l'on retrouve dans le discours du narrateur de la *Recherche*. Un rapprochement peut tout autant se faire à travers la conception d'un amour, par Jean Santeuil, qui ne peut être circulation fructueuse, mais, au contraire, tractations dangereuses :

Mais si chaque fois qu'il lui envoyait un cadeau il était heureux comme s'il avait recueilli un peu d'amour en échange, quand il en recevait d'elle il éprouvait une grande tristesse comme si elle eût essayé de s'acquitter autrement de la dette de tendresse qu'il voulait chaque jour lui faire contracter plus immense envers lui, comme si c'était un baiser, un rendez-vous, un aveu qu'elle n'avait plus à lui donner.⁷⁰²

Cet amour se donne de manière calculée, non pour en recevoir en retour, mais pour s'assurer le pouvoir, par la « dette » contractée, que l'être aimé lui doit de l'amour, sous une forme ou une autre. Cette conception d'un amour qui ne peut qu'être divisé au lieu d'être partagé et synergiquement multiplié se retrouve chez les jaloux amoureux de la *Recherche*, encore une fois à travers des manipulations dont on peut déceler et apprécier les ressorts agressifs. L'on retrouve aussi, dans *Jean Santeuil*, au sein du fragment titré « L'aveu », une séance d'interrogatoire exempte également des raffinements de manipulation des séances de questions dans la *Recherche*. Jean soumet Françoise à de nombreuses interrogations afin de savoir si cette dernière a connu d'autres amants avec lui, à travers de tendres encouragements (« Je ne te demande qu'un petit mot, tiens,

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁹⁸ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 747 : « En est-il de l'amour comme de ces maladies qui nous reprennent de temps en temps pendant le cours de notre vie [...] ? »

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 762.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 763.

⁷⁰¹ *Idem.*

⁷⁰² *Ibid.*, p. 809.

réponds-moi cela nettement⁷⁰³ ») ou des plaintes pour apitoyer l'interrogée (« Il prit sa main, la mit sur son cœur et lui dit presque en pleurant : "Mon cœur me fait si mal, dis-moi vite, vite, je ne peux plus attendre"⁷⁰⁴ »). La jalousie de Jean pour un amour mort ou moribond peut également être ravivée dans un rêve où la femme aimée, Françoise, suscite une agressivité malveillante, voire destructrice, en prenant congé de Jean sans lui réserver un traitement à part : « Il se sentait une si grande tendresse pour Françoise, il pensait à ses beaux yeux, à ses belles joues, puis la regardant partir il se sentait pris de haine pour elle, pour ses beaux yeux, pour ses belles joues.⁷⁰⁵ » Un récit analogue à celui du rêve d'amour et de haine que fera Swann d'Odette, mais dont les mécanismes agressifs seront exposés.

Les relations amoureuses des *Plaisirs et des jours* et de *Jean Santeuil* contiennent les germes thématiques des cycles agressifs de jalousie-amour-haine de la *Recherche*, mais sans jamais dépasser la représentation d'une agressivité nommée plutôt qu'illustrée dans ses mécanismes, ses paradoxes et toute sa complexité.

5.1 L'infernal infini : la jalousie

De thème, dans les premiers écrits proustiens, la jalousie s'élève, dans la *Recherche du temps perdu*, au rang de « force organisatrice des émotions, du récit et de l'écriture⁷⁰⁶ ». La jalousie n'est ainsi plus seulement une passion humaine présentée comme le sujet d'une histoire telle « La fin de la jalousie », mais le carrefour de mouvements agressifs qui agrègent, car il les mobilise pour atteindre ses buts, tant la cruauté que le sadisme, le masochisme, le voyeurisme et la haine. Énergie aggressive, la jalousie se révèle, dans le grand roman, autant destructrice que créatrice. Elle pousse

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 810.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 811.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 821.

⁷⁰⁶ Philippe Chardin et Erika Fülöp (dir.), *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Classiques Garnier, 2015, quatrième de couverture.

le héros-narrateur à l'action, qu'il s'agisse de tourner à vide en triturant des possibles sans fin, sans fond, sans fondements, ou faire des demandes d'actes⁷⁰⁷ au sein d'enquêtes impossibles. Le connu est mince, frêle, friable, et son objet, l'Autre, comme tout Autre – surtout l'être aimé⁷⁰⁸ – est forcément inconnaissable, car infini, singulier, libre, humain. Mais, le narrateur ne le sait pas encore, c'est bien cette longue, patiente, fébrile, passionnelle, obsessionnelle traversée de la jalousie qui le lui apprendra. Cela, parce que, si l'amour est riche de découvertes et d'apprentissages au commun des amoureux, la jalousie tient ce rôle chez Proust.

Dans son voyage au bout de la jalousie amoureuse, le narrateur de la *Recherche* découvre, dans ce qu'il considère comme une maladie⁷⁰⁹, un moyen, sinon de saisir, du moins d'approcher la vérité. Ce mal du héros-narrateur, qui constitue à fois la synthèse et la forme la plus extrême de la série des jalousies proustiennes (Swann, Saint-Loup, Charlus, le duc de Guermantes)⁷¹⁰ prend naturellement, par sa force agressive destructrice et créatrice, valeur d'instrument épistémologique. Outil de souffrances et de savoirs, elle contribue à construire des apprentissages en permanence intranquilles, jusqu'à incarner une « théorie de la connaissance⁷¹¹ ».

La quête de l'Autre à travers sa conquête physique et psychologique se révèle une enquête impossible. Tel Sisyphe ou les Danaïdes, le héros-narrateur a devant lui une tâche perpétuelle, impossible. Si la grande mission de connaissance totale de l'Autre, l'aimée, est chimérique, les souffrances que la jalousie, qui la relance sans cesse, brasse dans son sillage, de même que les apprentissages qu'elle permet, ne sont pas œuvre inutile. En effet, toutes ces forces destructrices de cruauté, de sadisme, de masochisme, de voyeurisme et de haine, grâce aux enseignements que tire le narrateur de sa plongée jusqu'aux tréfonds de sa jalousie, peuvent être sublimées par l'écriture romanesque. De la fin de l'amour qui signe, non sans quelques sursauts, celle de la

⁷⁰⁷ Le terme d'acte (appelé devoir d'enquête en Belgique) désigne les actions menées par les enquêteurs et les scientifiques (tests ADN, exploitation des factures téléphoniques détaillées, etc.) pour contribuer à la manifestation de la vérité lors de l'instruction d'une affaire judiciaire.

⁷⁰⁸ « La manière chercheuse, anxieuse, exigeante que nous avons de regarder la personne que nous aimons, notre attente de la parole qui nous donnera ou nous ôtera l'espoir d'un rendez-vous pour le lendemain, et, jusqu'à ce que cette parole soit dite, notre imagination alternative, sinon simultanée, de la joie et du désespoir, tout cela rend notre attention en face de l'être aimé trop tremblante pour qu'elle puisse obtenir de lui une image bien nette. » (RTP : 391)

⁷⁰⁹ « un mal » (RTP : 1520), « une maladie chronique » (RTP : 1618).

⁷¹⁰ Cela, dans la mesure où le lecteur de la *Recherche* a accès à des « éclats » de la jalousie amoureuse de Charlus, Basin ou Saint-Loup, alors qu'il vit, avec Swann et le héros, leur maladie amoureuse dans tous ses états.

⁷¹¹ « L'épistémologie de la jalousie proustienne, c'est-à-dire la théorie de la connaissance qu'incarne la jalousie dans la *Recherche* », Philippe Chardin et Erika Fülöp (dir.), *Cent ans de jalousie proustienne*, op. cit., p. 70.

jalousie par-delà la mort d'Albertine, de l'oubli au sublime, l'aimée-haïe sera enfin saisie, toujours inconnaissable, mais « vraiment intérieure et enfin possédée » (RTP : 2013), sous le regard et par la main de Marcel romancier.

La maladie de la jalousie engendre et empêche l'amour proustien. Dans ses moments d'accalmie, elle l'a plus d'une fois tué, les sentiments s'évaporant de conserve avec la souffrance. Ayant cristallisé l'amour, elle peut aussi le faire réapparaître dans une bouffée de jalousie. Endogène et exogène : tare, fatalité, virus, ou inflammation, la jalousie est mon poison, pourraient dire Swann, Saint-Loup, Charlus, Basin et le héros-narrateur. Un poison puissant, mais non létal, comme s'il était administré à petites doses n'entraînant pas la mort, mais des souffrances certaines et variées, dans la mesure où « le propre de la jalousie est de tout imaginer possible⁷¹² ». Parasite autant que poison, la jalousie permet donc la survie de ses hôtes et circule⁷¹³ dans les amoureux proustiens en se multipliant ou en régressant, attaquant le plus grand organe du corps humain : l'imagination.

Embarqués sur le frêle esquif de leurs amours aussi vives que niées et dénigrées, les jaloux proustiens traversent leur Styx personnel, grands brûlés de leur jalousie, assoiffés d'une vérité mirage et terrassés de recherches trop vagues, trop vastes, trop vaines. La force agressive de leur jalousie, monstre de tous ses moyens, de toutes ses faims, les saisit et les consume telles les victimes du Vésuve. Enfermés dans leurs cycles jalousie-amour-haine, les amoureux proustiens se battent, de toutes les forces de leur vie, pour accéder à un piètre dictame : l'oubli. Ne plus être torturé de jalousie et ne plus macérer dans l'ennui, tels sont les bénéfices de la fin d'un amour à jamais malheureux. La haine, troisième élément du cycle, permet de concevoir cet oubli par le désir que l'aimée s'en aille très loin, même dans l'autre monde.

L'élément premier, princeps, du cycle, est marqué par cette subordination singulière, cette sujétion totale de l'amour à la jalousie, non chez tous les amoureux proustiens, mais chez Swann et le héros-narrateur, dévorés par un grand amour qui n'a d'autre nom que jalousie. Singulière,

⁷¹² Nicolas Grimaldi, *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 69.

⁷¹³ Cela, dans une trajectoire « circulaire, pour ne pas dire tournante », Bernard Chervet, « La jalousie », *Revue française de psychanalyse*, n° 3, vol. 75, 2011, p. 713 à 730, paragraphe 8.

cette situation l'est encore davantage par cette configuration initiale, typiquement et strictement proustienne, d'une jalousie née avant l'amour.

Thème agressif complexe, la jalousie proustienne présente des virtualités cruelles, sadiques, masochistes et haineuses, car ces violences, ces déviances sont des moyens qui justifient les fins de cette grande force destructrice et créatrice. Plus concrètement, cette agressivité se déploie, au sein des relations amoureuses proustiennes, à travers le désir de contrôler l'aimée (ce qu'elle fait, quand et avec qui), de détenir une emprise sur elle (prises de renseignements, bluff, mensonge, manipulation, surveillance, filature), de la contraindre (à avouer, s'amender ou promettre), de la dénigrer (dépréciation physique, négation de ses qualités, pour mieux nier une altérité problématique⁷¹⁴), de l'enfermer (au sens propre ou figuré, en entretenant la femme aimée), voire la séquestrer, mais aussi de nier les sentiments amoureux éprouvés pour elle, car l'amour impossible, invivable, du jaloux, fait l'objet d'un grand rejet. Les cycles agressifs se terminent par la haine, troisième élément, où sont en jeu des désirs et des rêves de la mort accidentelle de la femme aimée, ou encore d'actes d'une grande violence visant à détruire l'intégrité physique de cet objet impossédable.

Ce mauvais objet qui, avant l'amour, avant la jalousie, n'était pas même un sujet, tant Odette ou Albertine n'étaient ni spéciales ni nécessaires à Swann et au héros. Qu'est-ce qui a mué ces objets d'attentions inconstantes en étoiles du grand œuvre de leur vie affective ? L'embrasement, soudain et aléatoire, est causé par cet inconnu auquel les jaloux proustiens ne savent résister.

⁷¹⁴ Outre Basin, amant d'Odette, et qui pratiquement la séquestre, rappelons que Charlus a désiré tuer Morel et en a fait l'aveu dans une lettre sous triple enveloppe gardée sept ans dans son coffre-fort, et que le héros a pu lire après la mort du baron : « *Vous connaissez Morel, d'où il est sorti, à quel faîte j'ai voulu l'élever, autant dire à mon niveau. Vous savez qu'il a préféré retourner non pas à la poussière et à la cendre d'où tout homme, c'est-à-dire le véritable phœnix, peut renaître, mais à la boue où rampe la vipère. Il s'est laissé choir, ce qui m'a préservé de déchoir. [...]* C'est cette divine prudence qui l'a fait résister aux appels que je lui ai fait transmettre de revenir me voir, et je n'aurai de paix en ce monde et d'espoir de pardon dans l'autre que si je vous en fais l'aveu. C'est lui qui a été en cela l'instrument de la sagesse divine, car, je l'avais résolu, il ne serait pas sorti de chez moi vivant. Il fallait que l'un de nous deux disparût. J'étais décidé à le tuer. Dieu lui a conseillé la prudence pour me préserver d'un crime. Je ne doute pas que l'intercession de l'archange Michel, mon saint patron, n'ait joué là un grand rôle et je le prie de me pardonner de l'avoir tant négligé pendant plusieurs années et d'avoir si mal répondu aux innombrables bontés qu'il m'a témoignées, tout spécialement dans ma lutte contre le mal. » (RTP : 2215)

5.1.1 Toi qui m'échappes : l'embrassement

La série des jalousies proustiennes peut être subdivisée en deux catégories : celles qui ont fait naître l'amour et celles qui sont nées d'un amour. Swann et le héros-narrateur, respectivement follement jaloux par Odette et Albertine, font partie de la première catégorie, alors que Saint-Loup, Charlus et son frère Basin se classent dans la seconde, celle d'une jalousie plus conventionnelle, portée sur un éventuel rival redouté plutôt qu'intrinsèque à l'altérité même de l'être aimé. Comme le remarque Luc Fraisse dans son édition de *La Prisonnière* en se référant au *Littre*, la jalousie est un « sentiment qui naît dans l'amour⁷¹⁵ ». La jalousie de Swann et du héros-narrateur présente une structure inversée, car elle engendre le sentiment amoureux. Ce qu'Alain Badiou nomme la « procédure amoureuse⁷¹⁶ » est, chez Proust, marquée par cette singularité.

Si les deux types de jalousie inspirent des paroles, des gestes et des actes agressifs, la première catégorie nous apparaît tout particulièrement intéressante, car elle sous-tend un amour né dans la violence. En effet, l'amour de Swann pour Odette comme celui du héros-narrateur pour Albertine est enfanté par la force agressive de ce « besoin de tyrannie » (RTP : 1670) qui constitue d'ailleurs, pour le narrateur, une définition de la jalousie⁷¹⁷.

Premier mouvement agressif constitutif du cycle jalousie-amour-haine, ce besoin de tyrannie, chez Swann, émerge d'une minuscule porte d'entrée : Odette n'est pas où elle a dit qu'elle serait. Ce constat mène l'homme à ressentir un soudain, puissant et inquiet désir d'emprise qui crée l'étincelle de l'amour, par embrassement d'une jalousie soudaine, étrange, immense. Emportée comme un cheval fou, la jalousie de ce nouvel amoureux lui fait ressentir pour la première fois des sentiments profonds pour cette femme qui n'était jusqu'alors que plaisante. Nous verrons plus loin dans ce chapitre les mouvements agressifs de déni et de dénigrement au cœur de la relation des jaloux proustiens à leur objet d'amour, et à l'amour même. Observons d'abord l'embrassement de

⁷¹⁵ Luc Fraisse, *La Prisonnière. Édition de Luc Fraisse, op. cit.*, p. 171.

⁷¹⁶ Alain Badiou, *Théorie du mal, théorie de l'amour*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2018, p. 163.

⁷¹⁷ « La jalousie n'est souvent qu'un inquiet besoin de tyrannie appliqué aux choses de l'amour » (RTP : 1670).

la jalousie de Swann, puis celle du héros, qui a mué le hasard d'un incident, d'une révélation, en la nécessité d'une présence, d'une union.

Moment charnière, instant cardinal, ce que nous nommons embrasement est la subite, mais profonde prise de conscience, chez Swann, lorsqu'il ne trouve pas Odette chez les Verdurin, non de son amour pour cette femme, mais de l'étrange mal que cela lui cause. Bien plus qu'une contrariété, cet imprévu, cet inconnu, et ce, même si Swann sait pertinemment être arrivé très tard chez les Verdurin, prend valeur d'une « souffrance au cœur » (RTP : 187). Ni ennuyé ou frustré de devoir se priver du plaisir de retrouver Odette ce soir-là, Swann en « tremblait » (RTP : 187). De quoi est faite cette souffrance inconnue ? Voir Odette, ce soir-là et « comme les autres » (RTP : 187), est pourtant « fort peu de chose » (RTP : 187). Tout bascule lorsque la jeune femme brille par son absence plutôt que par sa présence habituelle, constante. Cette donnée éloignée crée une rupture brutale dans le cours de la valeur Odette sur le marché mental de Swann. Voir Odette n'était ni rare ni précieux, mais prévisible. La présence de la jeune femme constituait un plaisir qui s'ignorait, « ayant eu jusque-là cette certitude de le trouver quand il le voulait » (RTP : 187). De peu de chose, cette présence devient tout l'or du monde, car Swann est prêt à remuer ciel et pavés pour la posséder sans délai : « il voulait chercher dans tous les restaurants des boulevards » (RTP : 189). Présente, constante, prodigue, Odette, tel un meuble, devenait brusquement une pièce unique à dénicher à tout prix, quitte à retourner tout Paris.

L'embrasement qui lance, chez Swann, le cycle agressif de la jalousie-amour-haine, a pour élément déclencheur la possession. Essentiel au chimisme des amours proustiennes, la possession est un thème qui recouvre bien davantage la sphère morale que physique : « l'acte de la possession physique – où d'ailleurs l'on ne possède rien » (RTP : 192). La possession, pour Swann, en « matière » d'Odette, était, jusqu'à cet incident fondateur, pratiquement une chose neutre, qui indiffère. Posséder Odette, idée impensée, informulée, c'était vivre dans la certitude tranquille de sa présence à la demande : « Je suis toujours libre, je le serai toujours pour vous. À n'importe quelle heure du jour ou de la nuit où il pourrait vous être commode de me voir, faites-moi chercher, et je serai trop heureuse d'accourir. » (RTP : 165) Swann se pensait propriétaire de la présence d'Odette, pouvant la faire apparaître au moment voulu, ni avant ni après. Un propriétaire qui conçoit son « bien » telle une charge plus qu'une chance, n'étant pour lui qu'une prévisible et fatidique présence : « il la verrait forcément le soir et la ramènerait chez elle. Mais une fois qu'ayant songé

avec maussaderie à cet inévitable retour ensemble, il avait emmené jusqu'au Bois sa jeune ouvrière pour retarder le moment d'aller chez les Verdurin, il arriva chez eux si tard qu'Odette, croyant qu'il ne viendrait plus, était partie. » (RTP : 186-187)

La dialectique qui sous-tend ce qui lancera l'amour de Swann pour Odette est celle du plein et du vide. Côté plein, c'est la présence, la tangible, morne et prévisible présence d'Odette. Une présence si constante qu'elle est prise pour totalement acquise, tant et si bien que Swann s'autorise de grandes libertés. En effet, il en joue, du temps d'Odette, comme un enfant d'un de ses jouets qu'il laisse dans un coin à sa guise, jusqu'à en avoir envie. Possesseur d'Odette par le temps qu'elle lui consacre tous les soirs chez les Verdurin et après – car il la raccompagne chez elle –, Swann est dans une plénitude tranquille. Usant à plaisir de ce jeu avec Odette possédée, il peut même en abuser. Odette en devient si sûrement possédée que sa présence, assurée, est totalement dévalorisée. Privé de la présence d'Odette, car trop certain de la retrouver chez les Verdurin, même s'il a pris tout son temps au Bois avec une ouvrière, Swann vit la grande nouveauté du vide, de l'absence. L'Odette comme figure imposée de ses soirées devient un être « qui nous fait défaut » (RTP : 190).

Passant du plein, lassant d'être constant, de la présence d'Odette, au vide inattendu, inconnu, de son absence soudaine, Swann se prend à son propre jeu. Propriétaire tranquille, il devient demandeur fébrile, et sans aucun scrupule : « à chaque pas sa voiture était arrêtée par d'autres ou par des gens qui traversaient, odieux obstacles qu'il eût été heureux de renverser si le procès-verbal de l'agent ne l'eût retardé plus encore que le passage du piéton. » (RTP : 188) Bien plus qu'une intranquillité ou une contrariété, ne plus posséder produit aussitôt, chez Swann, la rage de reprendre, dans une revanche du dépouillé. Il faut absolument posséder à nouveau la présence d'Odette, car ne plus l'avoir est source de souffrances. Plus qu'un désir, retrouver le contrôle sur ce qui lui échappe se révèle un besoin pour l'amoureux proustien :

De tous les modes de production de l'amour, de tous les agents de dissémination du mal sacré, il est bien l'un des plus efficaces, ce grand souffle d'agitation qui parfois passe sur nous. Alors l'être avec qui nous nous plaisons à ce moment-là, le sort en est jeté, c'est lui que nous aimerons. Il n'est même pas besoin qu'il nous plût jusque-là plus ou même autant que d'autres. Ce qu'il fallait, c'est que notre goût pour lui devînt exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand – à ce moment où il nous fait défaut – à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s'est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même, un besoin absurde, que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir – le besoin insensé et douloureux de le posséder. (RTP : 190)

Odette était pour Swann l'objet banal d'un jeu plaisant, sur fond de possession de son temps. Cette benoîte propriété lui a été arrachée par l'excès de confiance placée dans son « bien ». Peu importe ses actes, qu'il lui fasse des reproches ou la néglige en trouvant mieux à faire que la voir, la présence d'Odette était acquise. L'exception à cette règle a lancé la « production » de l'amour, muant un « agrément » en une frénésie possessive. Agité et en souffrance à cause de la naissance d'un « mal sacré », le besoin de posséder est sans appel ni pourquoi.

Le thème posséder recèle, dans ces premiers temps de l'amour de Swann, les motifs de la prise d'Odette par la pénétration (de son altérité) et la saturation (de sa vie mentale), qui sont autant de traits définitoires de ce pilier de l'amour proustien. Se découvrir intimement lié à Odette, pour Swann, embrase une jalousie qui ne se dit pas encore :

Il fut bien obligé de constater que dans cette même voiture qui l'emmenait chez Prévost, il n'était plus le même, et qu'il n'était plus seul, qu'un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser, avec qui il allait être obligé d'user de ménagements comme avec un maître ou avec une maladie. [...] Et pourtant depuis un moment qu'il sentait qu'une nouvelle personne s'était ainsi ajoutée à lui, sa vie lui paraissait plus intéressante. (RTP : 188)

L'embrassement lance une quête de possession qui se manifeste autant par le plein que le vide : la jeune femme vit désormais en Swann telle une passagère mentale, à travers « la pensée constante d'Odette » (RTP : 219), mais cette présence s'apparente, au fil du temps, à un trou noir, celui du mystère de sa véritable nature. Cette « essence » (RTP : 201), dans les débuts de l'amour de Swann, semble pourtant accessible : « ces idées vulgaires, ce mauvais goût qu'elle avait en toutes choses, et qu'il aimait d'ailleurs comme tout ce qui venait d'elle, qui l'enchantaient même, car c'était autant de traits particuliers grâce auxquels l'essence de cette femme lui apparaissait, devenait visible. » (RTP : 201) Posséder Odette s'apparente, à ce stade de l'amour de Swann, à l'érection d'un édifice, pierre après pierre. Pour ce faire, il use à nouveau de manipulation, comme quand elle n'était pour lui qu'un plaisir et non un besoin : « Comme jadis quand il expérimentait sur la nature d'Odette les réactions du dépit, il cherchait par celles de la gratitude à tirer d'elle des parcelles intimes de sentiment qu'elle ne lui avait pas révélées encore. » (RTP : 217) Or, l'amoureux proustien, Swann comme le héros, use de manipulation, mais tout autant de saturation mentale : « il aurait aimé du moins ne pas cesser d'occuper sa pensée et à tout moment il cherchait à trouver une occasion d'y intervenir, mais d'une façon agréable pour elle » (RTP : 217). Arbuste ou bijou, pour Odette, robes

de Fortuny, Rolls Royce ou yacht, pour Albertine, ces plaisirs matériels sont imaginés ou offerts avant tout dans un dessein stratégique, calculé : entretenir la femme aimée pour que ce qu'elle ressent pour le jaloux-amoureux le soit tout autant, ou renaisse.

Le mouvement agressif de pénétration d'Odette se réalise non à travers l'acte physique, sexuel, qui ne débouche sur aucune révélation, aucune vérité sur la jeune femme, mais bien à travers la capture d'éléments invisibles, psychologiques. En effet, en couvrant Odette de cadeaux, Swann donne pour recevoir. Il scénarise leurs moments passés ensemble en organisant une reconnaissance qu'elle devra lui manifester, et qui, il l'espère, sera riche d'enseignements sur sa vie psychique. Il en va de même pour le héros à la suite de la possession physique d'Albertine. Ce dernier ne se pose d'ailleurs pas même la question de l'éventuel teneur en révélations accessibles de l'union charnelle. C'est pourquoi il fera le constat, en observant la jeune femme endormie tout en songeant qu'il en irait de même s'il la prenait sur ses genoux, que son corps est « l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini. » (RTP : 1893)

La suite de l'amour de Swann découvre de nouveaux motifs au thème agressif posséder, à travers la souffrance, jusqu'à la rage, de s'agiter au milieu d'une Odette de fuite devenue légion à force de mystère. L'embrasement de l'amour du héros-narrateur, s'il est engendré, dans le détail, le minuscule, qui devient tout, est intimement lié à une jeune femme plaisante qui, unidimensionnelle, s'est soudainement multipliée.

5.1.2 Toi qui te multiplies : la face atroce de tous tes chemins

Plus qu'une volonté forcenée de posséder, ce désir impérieux, essentiel, de contrôle que manifeste la jalousie de Swann et du héros est également un « besoin de tyrannie » (RTP : 1670). Cela, tel que le montrent les lettres mensongères de Swann, faisant trembler Odette, ou les interrogatoires auxquels le héros soumet Albertine, comme nous le verrons plus loin. Définie

comme un « abus de pouvoir⁷¹⁸ », la tyrannie proustienne repose sur un thème lui aussi chargé d'agressivité dans les cycles jalousie-amour-haine de la *Recherche* : savoir. C'est, de manière analogue à Swann, par le mystère et le manque, que le héros lui aussi s'embrase, passant d'un ennui qu'il prévoit tuer en jonglant avec l'idée d'une rupture avec Albertine à son absolu contraire : « Il faut absolument, et décidons-le tout de suite, parce que je me rends bien compte maintenant, parce que je ne changerai plus, et que je ne pourrais pas vivre sans cela, il faut absolument que j'épouse Albertine. » (RTP : 1605)

Cette « rupture définitive » (RTP : 1591) que le héros est décidé de réaliser avant son virage à cent quatre-vingts degrés obéit à des motivations plurielles et précises :

Puisqu'elle allait arriver de nouveau, dans quelques jours, à Balbec, certes aussitôt elle viendrait me voir, et alors, pour rester libre, ne pas l'épouser si je ne voulais pas, pour pouvoir aller à Venise, mais pourtant l'avoir d'ici là tout à moi, le moyen que je prendrais ce serait de ne pas trop avoir l'air de venir à elle et dès son arrivée, quand nous causerions ensemble, je lui dirais : « Quel dommage que je ne vous aie pas vue quelques semaines plus tôt ! Je vous aurais aimée ; maintenant, mon cœur est pris. Mais cela ne fait rien, nous nous verrons souvent, car je suis triste de mon autre amour et vous m'aidez à me consoler. » (RTP : 1591)

Ces motifs sont des manifestations différentes d'un même désir de liberté ressenti devant la présence d'Albertine. Comme Swann avant lui, le héros souhaite être le maître des horloges avec la jeune femme qui lui plaît, en choisissant exactement quand il la verra et quand il ne la verra pas. Cela, dans la pleine confiance de la disponibilité d'une Albertine assurément, tranquillement possédée.

L'histoire se répète lorsque le héros décide de jouer, à l'instar de Swann, avec le temps d'Albertine. La rupture n'est pas annoncée, l'abus projeté, le héros voulant quitter Albertine, mais malgré tout la garder pour « [l]aider à [s]e consoler » n'est pas réalisé, mais le héros désire agir ainsi. Or, le hasard d'une révélation de la jeune femme produit l'étincelle de l'embrassement jaloux.

Lorsqu'Albertine révèle innocemment connaître la fille de Vinteuil et sa meilleure amie, quelle n'« appelle jamais que [s]es deux grandes sœurs » (RTP : 1592), le héros rejoint à nouveau Swann à travers un affolement cardiaque : « une image s'agitait dans mon cœur [...] (comme quand

⁷¹⁸ Alain Rey (dir.), *Le Robert illustré 2020*, op. cit., p. 1996.

j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) » (RTP : 1593). Le héros-narrateur s'identifie à Swann en recevant ce choc au cœur, inquiet par une pointe de regret, celui de ne pas avoir été alerté, en entendant l'histoire de ses souffrances amoureuses, par les dangers de la recherche de vérité. À quelques années d'intervalle, auprès de jeunes femmes dont la présence n'avait pour eux que peu de valeur, Swann et le héros-narrateur ont pourtant été troublés au plus haut point de prendre conscience qu'ils ne possédaient pas moralement ces dernières. Les deux hommes trouvent une même cause à cette possession qui leur échappe : ne pas savoir.

Swann et le héros, pour qui Odette et Albertine, jeunes femmes parmi d'autres, se sont métamorphosées, par l'embrassement de leur jalousie, en le grand amour de leur vie, sont chacun munis de stratégies dignes des plus fins limiers ou des plus grands manipulateurs, telles minimiser les faits reprochés ou prêcher le faux pour connaître le vrai. Entraînés par elle, cette jalousie sans laquelle ils ne seraient pas amoureux, le héros et Charles Swann se lancent dans un voyage « au bout de ton mystère ». Posséder l'être aimé, c'est tout savoir d'elle, une entreprise monstre, atroce – et potentiellement sublime, pour qui n'est pas célibataire de l'art :

Et dans ce même temps, de ma plus grande douleur j'eus un sentiment presque orgueilleux, presque joyeux, celui d'un homme à qui le choc qu'il aurait reçu aurait fait faire un bond tel qu'il serait parvenu à un point où nul effort n'aurait pu le hisser. C'était une *terra incognita* terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait. [...] Et la réalité la plus terrible donne en même temps que la souffrance la joie d'une belle découverte, parce qu'elle ne fait que donner une forme neuve et claire à ce que nous remâchions depuis longtemps sans nous en douter. (RTP : 1593)

Les inlassables et renouvelés soupçons du jaloux, chez Swann et le héros-narrateur, les plongent dans la quasi-certitude d'une vérité hideuse, de laquelle peut pourtant jaillir la belle lumière des grandes lois humaines. Contrairement au héros, Swann n'arrive pas à sublimer ses souffrances à travers de profondes introspections qui deviendront matières de l'art. Aimer Odette, c'est désirer la posséder et, pour ce faire, il est impérieux de savoir toujours plus de choses sur elle. Tournant à vide en roulant et répétant dans son esprit la même cruelle hypothèse voulant que la jeune femme soit la maîtresse de Forcheville, Swann crée et recrée une Odette selon les coups de serpe de sa jalousie ou les pastels de sa tendresse :

au bout de quelques jours le regard luisant et fourbe perdait de son éclat et de sa duplicité, cette image d'une Odette exécrée disant à Forcheville : « Ce qu'il rage ! » commençait à pâlir, à s'effacer. Alors, progressivement, repassait et s'élevait en brillant doucement, le

visage de l'autre Odette, de celle qui adressait aussi un sourire, mais un sourire où il n'y avait pour Swann que de la tendresse (RTP : 244).

L'amoureux Swann est condamné à combattre la souffrance que lui inflige son imagination, qui produit des Odette possibles, mais jamais réelles. Conçu tel un « mal⁷¹⁹ » (RTP : 246), la maladie d'amour de Swann le soumet à une « oscillation », entre les cruelles créations de son imagination (« regard luisant et fourbe ») et « la détente spontanée de ses soupçons » (RTP : 245).

Swann comme le héros se trouvent prisonniers des manifestations cycliques de leur jalousie, où leur imagination engendre de multiples versions d'Odette et d'Albertine. Les jeunes femmes sont devenues toutes deux, brusquement, par embrasement de leur jalousie, une partie d'eux-mêmes⁷²⁰ avec laquelle, pourtant, les jaloux sont en lutte constante pour les connaître, tenter d'avoir le contrôle : « La jalousie est une émotion complexe, aux origines multiples, vécue souvent sur un mode passionnel qui manifeste le désarroi intense de celui qui la ressent. Elle est cruelle et sauvage, envahit, dévaste, se révélant aux confins de l'absurde, tant éloignée parfois de la réalité. Elle apparaît de façon soudaine et brutale, mettant le jaloux hors de lui-même, qui ne se reconnaît plus, se pensant jusque-là hors d'atteinte d'un tel déchaînement. Il se trouve projeté dans des zones obscures, placé face à des besoins fusionnels extrêmes et inconnus, qui le laissent interdit.⁷²¹ »

Terrible, atroce, infinie, la réalité créée par le jaloux amoureux proustien a les mille visages d'une vérité perpétuellement en fuite. La recherche de cette vérité mène Swann et le héros-narrateur à recourir à diverses stratégies d'enquêteurs de police, de détectives privés ou de juges d'instruction, méthodes inspirées et alimentées par une agressivité elle aussi multiforme.

⁷¹⁹ Une conception que le héros partage : « mon mal » (RTP : 1619).

⁷²⁰ « Albertine, placée en face de moi et voyant qu'elle était arrivée à destination, fit quelques pas du fond du wagon où nous étions et ouvrit la portière. Mais ce mouvement qu'elle accomplissait ainsi pour descendre me déchirait intolérablement le cœur comme si, contrairement à la position indépendante de mon corps que à deux pas de lui semblait occuper celui d'Albertine, cette séparation spatiale, qu'un dessinateur véridique eût été obligé de figurer entre nous, n'était qu'une apparence et comme si, pour qui eût voulu, selon la réalité véritable, redessiner les choses, il eût fallu maintenant placer Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi. » (RTP : 1594)

⁷²¹ Anne Noé, « La Jalousie », *Actualités en analyse transactionnelle*, n° 132, vol. 4, 2009, p. 25 à 39, paragraphe 10.

5.1.3 Confrontations, missions et espions : les enquêtes impossibles

Le thème central savoir dans les cycles proustiens de jalousie-amour-haine est au cœur des opérations élaborées par Swann et le héros-narrateur pour tenter de percer le mystère de la femme aimée par la connaissance exacte de certains de leurs actes. Pour savoir avec certitude et passion, les deux hommes déploient différents moyens et techniques. L'interrogatoire, la surveillance et le recueil de témoignages sont les armes dont usent les amoureux jaloux pour patiemment pratiquer des percées dans l'âme de l'être aimé. L'objectif ultime serait, à force de travail, de créer de grands boulevards menant sûrement vers la vérité. Avec une détermination qui n'a rien à envier au baron Haussmann, co-concepteur, avec le préfet de la Seine, et grand chef du chantier pharaonique ayant redessiné Paris, pendant le Second Empire, pour que les ruelles criminogènes se muent en voies larges et claires, les jaloux proustiens organisent leur chasse à la vérité. Dans « Un amour de Swann », ce dernier, lorsqu'Odette lui remet des lettres à poster, dont une adressée à Forcheville, il a accès à « un peu de la vie d'Odette, comme dans une étroite section lumineuse pratiquée à même l'inconnu » (RTP : 230). Non encore aimées, Odette et Albertine étaient des territoires relativement simples, connus, balisés, un peu trop « plats », même. Cet être qui leur a échappé dans le mystère d'une fin de soirée, ou l'inconnu de la nature d'une amitié, entraîne involontairement l'embrasement de la jalousie et lance un amour qui ne se vit qu'en elle. Cette jalousie d'amour est plus qu'une agitation, mais une souffrance, un poison. Souvent qualifiée de « mal », au sens de maladie, dans le grand roman, elle génère des doutes, des soupçons qui circulent dans l'esprit de Swann et du héros-narrateur en s'apaisant, se renforçant, s'atténuant ou se ravivant. Comme toute maladie, la jalousie progresse, passe par différents états : « Il ne fut pas jaloux d'abord de toute la vie d'Odette, mais des seuls moments où une circonstance, peut-être mal interprétée, l'avait amené à supposer qu'Odette avait pu le tromper. » (RTP : 230) Quant au héros-narrateur, ce n'est qu'après le décès d'Albertine qu'il organise de véritables recherches.

Tout à sa « recherche de la vérité » (RTP : 223), Swann, qui soupçonne qu'Odette lui a menti en le faisant partir de chez elle plus tôt ce soir-là, comme elle était souffrante, ressort de chez lui et se mue en espion d'un jour en se postant dans la rue, sous la fenêtre éclairée de la jeune

femme. Il ne résiste pas à l'envie de frapper sur le volet, car même si Odette « lui avait dit souvent l'horreur qu'elle avait des jaloux, des amants qui espionnent » (RTP : 223), Swann persiste dans une attitude de contrôle, de captation de l'être aimé. Le jaloux entraîne la jeune femme à lui ouvrir son volet en pleine nuit pour voir qui la demande, et ainsi lui révéler un instantané de cette fin de soirée mystérieuse où elle avait forcément rallumé la lumière, Swann l'ayant éteinte. Ce dernier, plus que savoir, veut « montrer qu'il savait » (RTP : 223).

Le mal jaloux dont souffre Swann est un puissant modificateur de son identité. Ainsi, sa jalousie fait renaître en lui « la passion de la vérité » (RTP : 223), mais fait également sauter des verrous moraux, tel celui d'« espionner devant une fenêtre » (RTP : 223). La jalousie de Swann, comme un parasite ayant dévoré son hôte, prend en réalité la place de sa personnalité, pour en venir à gouverner ses habitudes. Grand mondain, il ne fréquente désormais que les Verdurin, chez qui il peut voir Odette. Il en va de même pour ses humeurs, désormais largement gouvernées par son mal. Le héros sent également la métamorphose que sa jalousie opère en lui en profondeur :

C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée, pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais. (RTP : 739)

L'action transformatrice de la jalousie de Swann et du héros-narrateur, loin d'être contenue dans leur vie intérieure, détermine un certain nombre d'aspects de leur vie extérieure. Par-delà un repli sur soi, utile à l'élaboration, la variation, puis la rumination de pensées sur les versions, les théories possibles pour toucher à la vérité des actes, et de l'être, de la femme aimée, l'on retrouve les séances d'interrogatoires.

Odette, Albertine, mais également Andrée, après la fuite, puis la mort de son amie, sont soumises à la question par des interrogateurs redoutables. Swann et le héros-narrateur usent de stratégies pour obtenir des aveux qui sont aujourd'hui pratiquées dans la majorité des pays du globe, et dont la référence, une méthode élaborée par les policiers américains John E. Reid et Fred Inbau, date des années 1960.

Cette méthode en neuf étapes ou principes, présentée et diffusée notamment à travers le livre *The Reid Technique of Interviewing and Interrogation*⁷²², s'applique à la suite d'une réflexion autour d'éléments factuels récoltés sur la personne que l'enquêteur souhaite interroger comme témoin ou suspect d'une affaire judiciaire. Dans la méthode Reid, l'ordre des étapes de l'interrogatoire a une importance, construisant un scénario propice à la collecte d'aveux. La première d'entre elles consiste à signifier à l'interrogé que l'on sait qu'il est coupable de ce qu'on lui reproche, en le lui disant et/ou en lui montrant des preuves de son implication dans les faits reprochés. Ces dernières peuvent bien entendu être de simples traces ou indices récoltés comme pièces du dossier, mais qui n'ont pas encore prouvé l'implication du suspect dans l'affaire judiciaire faisant l'objet de l'enquête. En France, où la législation doit veiller au respect de la présomption d'innocence, l'un des plus importants droits de la défense, l'on a quelque peu délaissé cette première étape de la méthode Reid, du moins officiellement, consistant à bluffer. Le bluff consiste soit à montrer que l'on sait alors que l'on n'a aucune certitude, soit prêcher le faux pour savoir le vrai, selon la formule consacrée, en parlant au suspect d'une preuve qui n'apparaît pas au dossier⁷²³, par exemple. La deuxième étape de la méthode Reid est celle où l'on renforce la mise en condition du suspect pour qu'il fasse des aveux en développant le sujet des actes reprochés (délict ou crime) d'une manière précise. Il s'agit de trouver des justifications au suspect afin de l'excuser d'avoir commis les faits. Ce dernier a ainsi une marche moins haute à gravir à l'idée d'avouer, sachant que l'enquêteur qui l'interroge peut comprendre ce qui l'a poussé à agir ainsi, voire qu'il aurait pu faire pareil s'il avait été à sa place. À travers cette séquence de bluff, l'enquêteur puise dans son imagination, son expérience et dans ses connaissances de la psychologie humaine pour présenter une proximité, voire une complicité factice avec l'interrogé, afin de mener ce dernier à avouer.

Swann se lance dans un interrogatoire avec Odette après avoir pris la « résolution » (RTP : 289) de savoir si elle a déjà eu des relations saphiques. Déterminé à soutirer sa vérité à la

⁷²² John E. Reid, *The Reid Technique of Interviewing and Interrogation*, Chicago, John E. Reid & Associates, Inc., 2000.

⁷²³ À noter qu'il ne s'agit évidemment pas de fabriquer une preuve, mais bien uniquement de mentionner l'existence d'une preuve imaginaire. Par exemple, dans l'affaire Michel Guibal, l'enquêteur suspectant ce dernier d'avoir assassiné une femme en la brûlant vive s'exclame « Et ça ?! » en brandissant un sac plastique, faisant comme si ce sac était une preuve de la présence du suspect sur les lieux du crime, alors que l'enquêteur ne savait seulement, de ce sac, qu'une femme de ménage l'avait trouvé dans l'immeuble, non loin de la scène de crime. L'intuition de l'enquêteur en mal de preuves à charge lui a inspiré ce bluff qui a conduit Guibal à avouer avoir commis l'assassinat dont on le suspectait.

jeune femme, il met en place une série de stratégies dégainées en adaptation au discours d'Odette, entre mutisme et contre-attaques. Le lecteur de la *Recherche* est introduit à l'interrogatoire auquel il s'apprête à « assister » par la première étape de la méthode Reid : l'interrogateur sait déjà tout ou, du moins, en sait beaucoup. Les interrogatoires de Swann comme du héros n'étant pas minutieusement préparés à l'avance, tels ceux des enquêteurs, leur amorce est spontanée, opportuniste. Swann a l'impulsion d'interroger Odette alors qu'il s'est déplacé chez elle après qu'« une de ces inspirations de jaloux » (RTP : 289) lui a rappelé une parole de la jeune femme sur l'affection que lui porte Mme Verdurin. Le héros-narrateur, lorsqu'il revient de chez les Verdurin, où il s'est rendu seul pour ne pas qu'Albertine voie Mlle Vinteuil, dit à la jeune femme dès qu'il est rentré : « "Devinez d'où je viens ? de chez les Verdurin." ». Puis, le jeune homme lance son second interrogatoire en saisissant une occasion, celle offerte par la manipulation d'Albertine. La jeune femme est de mauvaise humeur, tout comme le héros, à cause de la chaleur, et parce que « Françoise avait laissé échapper devant moi qu'Albertine n'était contente de rien » (RTP : 1900). Le héros crée un contexte favorable pour soutirer des informations à la jeune femme sur ses potentielles relations homosexuelles. Il projette de lui faire plaisir dès le lendemain, et vient de « demander pardon de tout [s]on cœur » (RTP : 1900) à la jeune femme pour l'accès de mauvaise humeur qu'il venait d'avoir. Les deux interrogatoires menés par le héros sont amorcés par la stratégie de laisser entendre que l'on sait déjà, et que l'interrogée doit s'expliquer. Chez Swann, cette stratégie de faire croire que l'on sait intervient après l'échec de la première tentative de soutirer des informations à Odette. Swann essaie d'abord la méthode douce, en comptant sur la bonne volonté d'Odette : « mon chéri, je sais bien que je suis odieux, mais il faut que je te demande des choses. Tu te souviens de l'idée que j'avais eue à propos de toi et de Mme Verdurin ? Dis-moi si c'était vrai, avec elle ou avec une autre. » (RTP : 290) Sans détour, sans stratégie, Swann n'arrive à rien. Il persiste, il insiste (« en es-tu sûre ? » RTP : 290), allant jusqu'à lui demander de jurer sur l'une de ses médailles : « Swann savait qu'Odette ne se parjurera pas sur cette médaille-là. » (RTP : 290)

Cette première série de tentatives, dénuée de stratégie, est totalement inefficace. La manière tendre et franche ne portant aucunement ses fruits, Swann use de moyens plus complexes, détournés, pour tenter de pratiquer un chemin vers la vérité, vers le savoir. Ce chemin, celui de la deuxième étape de la méthode Reid, minore la gravité des actes dont Swann soupçonne la jeune femme afin qu'elle consente à les lui avouer : « Tu as bien tort de te figurer que je t'en voudrais le

moins du monde, Odette, lui dit-il avec une douceur persuasive et menteuse » (RTP : 290). Mais Swann ne s'arrête pas là. Il déploie tout un arsenal de stratégies pour arracher sa vérité à Odette en faisant tapis :

Je ne te parle jamais que de ce que je sais, et j'en sais toujours bien plus long que je ne dis. Mais toi seule peux adoucir par ton aveu ce qui me fait te haïr tant que cela ne m'a été dénoncé que par d'autres. Ma colère contre toi ne vient pas de tes actions, je te pardonne tout puisque je t'aime, mais de ta fausseté, de ta fausseté absurde qui te fait persévérer à nier des choses que je sais. Mais comment veux-tu que je puisse continuer à t'aimer, quand je te vois me soutenir, me jurer une chose que je sais fausse ? Odette, ne prolonge pas cet instant qui est une torture pour nous deux. Si tu le veux, ce sera fini dans une seconde, tu seras pour toujours délivrée. Dis-moi sur ta médaille, si oui ou non, tu as jamais fait ces choses. (RTP : 290)

Cette longue prise de parole de Swann vise à prendre Odette en tenaille, comme l'ennemi sur un théâtre d'opérations. Les « tirs » sont groupés, le belligérant harcelé. La jeune femme, acculée, doit donner une réponse, et la bonne, la vraie. Swann sait, il l'affirme en bluffant, et appuie ses dires par une allusion aux « autres », ceux qui lui révèlent toute la vie d'Odette :

de temps à autre, il laissait entendre à Odette que, par méchanceté, on lui racontait tout ce qu'elle faisait ; et, se servant, à propos, d'un détail insignifiant mais vrai, qu'il avait appris par hasard, comme s'il était le seul petit bout qu'il laissât passer malgré lui, entre tant d'autres, d'une reconstitution complète de la vie d'Odette qu'il tenait cachée en lui, il l'amenait à supposer qu'il était renseigné sur des choses qu'en réalité il ne savait ni même ne soupçonnait (RTP : 288).

Cette information d'un bluff distillé par Swann pour finement mais constamment faire vivre Odette dans la crainte d'être prise en défaut si elle ne dit pas la vérité sur ses faits et gestes, est donnée au lecteur un paragraphe avant le début de l'interrogatoire de Swann. Ce « Je sais déjà tout » est analogue à la dalle de béton sur laquelle sera construite une maison. C'est la base sur laquelle repose l'interrogatoire, tel que le préconise la méthode Reid, afin que l'enquêteur se place clairement et dès le départ en position dominante. Il veut savoir, non pour apprendre, mais pour entendre, car il sait déjà tout.

Quand Swann suggère une fois de plus à Odette l'étendue de son savoir sur sa vie, dans un grand coup de bluff où le déclaratif n'est appuyé que sur la mention de preuves factices (les dénonciations des autres), la jeune femme ne peut que lui accorder, *a minima*, le bénéfice du doute. La répétition amène l'insistance, et a toutes les chances de faire sillon, de marquer l'interlocuteur

que l'on nourrit de bluff, surtout si cela est fait avec subtilité, « de temps à autre ». « Je sais déjà tout » est le premier mouvement vers l'encerclement de l'ennemi Odette, plus précisément l'Odette qui ne dit pas, qui se défile : « Je te l'ai dit, tu le sais bien ». La jeune femme est donc coupable, l'enjeu de cet interrogatoire ne réside que dans un aveu qui rétablirait le calme dans leur relation. Seconde salve de tirs, dans ce monologue, ce bloc offensif où Swann envoie tous ses boulets de canon : « Je te hais de me mentir ». Cette aversion pour la « fausseté » d'Odette, dont l'énergie agressive se matérialise dans l'insistance par la répétition, la précision et l'aggravation (« de ta fausseté, de ta fausseté absurde », « me soutenir, me jurer » (RTP : 290)), est susceptible de détruire tout son amour pour elle. La troisième salve de tirs prend la forme d'une menace : « Si tu n'avoues pas, je ne t'aimerai plus ». Swann charge cet aveu d'Odette de l'importance extrême, déterminante, de décider de l'avenir de leur relation. Tout prendra fin si la jeune femme n'avoue pas.

Si l'on y regarde de plus près, la prise en tenaille que Swann s'emploie, phrase après phrase, à pratiquer sur le mensonge, le mystère d'Odette – la valeur de cette femme se mesurant à l'aune de l'inconnu qu'elle recèle pour le jaloux amoureux –, suit précisément les trois premières étapes de la méthode Reid : affirmer que l'on sait déjà, minorer les faits reprochés afin de préparer le suspect à avouer, puis tuer dans l'œuf toute tentative de négation ou dénégation des faits, précisément parce que l'on sait déjà tout. En effet, après avoir rappelé à Odette qu'il ne parle jamais sans savoir, et que ce savoir, il n'en dévoile que la pointe de l'iceberg, Swann construit un boulevard pour les aveux de la jeune femme : « je te pardonne tout puisque je t'aime ». Les aveux d'Odette, aussi terribles soient-ils, préserveront l'amour de Swann, mais la persistance de sa « fausseté absurde » (RTP : 290) risque d'en venir à bout.

La quatrième étape de la méthode Reid consiste à surmonter les objections de la personne interrogée, en battant en brèche ce qu'elle trouve à dire pour sa défense. Juste avant ce monologue de Swann, Odette tente de décourager son ami de persister dans son interrogatoire : « "Oh ! que tu me rends malheureuse », s'écria-t-elle en se dérochant par un sursaut à l'étreinte de sa question. "Mais tu as bientôt fini ? Qu'est-ce que tu as aujourd'hui ? Tu as donc décidé qu'il fallait que je te déteste, que je t'exècre ? Voilà, je voulais reprendre avec toi le bon temps comme autrefois et voilà ton remerciement !" » (RTP : 290) Être de fuite, Odette se dérobe à la pression constrictive de Swann (« l'étreinte »), à la force de son désir de savoir. La jeune femme ne le fait pas simplement, mais triplement, comme si elle érigeait l'une après l'autre, entre elle et lui, entre sa vérité

inavouable et l'enquête, devenue quête, de son ami jaloux, trois barricades. La première est celle de la victimisation. Par son air « malheureux » (RTP : 290) appuyé par ses paroles, Odette fait savoir à Swann qu'elle souffre d'être ainsi soumise à la question. Deuxième barricade : si Swann maintient encore sa prise en tenaille, son amour pour lui basculera dans la haine. La jeune femme insiste pour mieux appuyer sa menace, par la répétition, plus précisément la variation (« que je te déteste, que je t'exècre »). Il ne pourrait, de surcroît, ne s'en prendre qu'à lui-même s'il persistait dans son interrogatoire et que cela signait la fin de leur amour, l'ayant « décidé ». La troisième et dernière barricade défensive d'Odette est elle aussi habile : après avoir menacé Swann de ne plus l'aimer s'il continue de l'interroger, elle convoque leur passé heureux pour l'enjoindre à le reprendre sans plus attendre. Swann a ainsi tout à perdre selon cette triple défense d'Odette. Mais, « ne la lâchant pas » (RTP : 290), il décide plutôt de muscler son interrogatoire en procédant méthodiquement et massivement, au moyen d'un monologue où il joue son va-tout.

Le traitement des objections d'Odette effectué en lui assurant qu'il lui pardonnerait tout, Swann termine de laminer la défense de la jeune femme en retournant l'une de ses armes contre elle. C'est lui qui va la haïr, c'est lui qui deviendra incapable de continuer à l'aimer, et cela se révèle « une torture pour nous deux » (RTP : 290). Ce « nous deux » replace Swann dans la position d'un allié. Le jaloux enquêteur se met, aux yeux de sa suspecte Odette, dans une position non plus adverse, mais amie. C'est la cinquième étape de la méthode Reid, prônant le rétablissement du lien de complicité entre l'interrogateur et son suspect. Cette dernière en compte neuf au total, mais Swann, ayant fait tapis avec le bloc de ses arguments, cette sorte de *blitzkrieg*, de guerre éclair, remporte la bataille, car Odette s'exprime enfin sur le fond des accusations portées par son amant : « Mais je n'en sais rien, moi, s'écria-t-elle avec colère, peut-être il y a très longtemps, sans me rendre compte de ce que je faisais, peut-être deux ou trois fois. » (RTP : 290) Ces aveux sont approximatifs, vagues, livrés du bout des lèvres, mais Swann a réussi à les arracher à Odette.

Terrassé par « tout ce mal » (RTP : 291) que Swann sent lui « déchirer le cœur » (RTP : 291), il aurait pu, ou dû, en rester là, mais la jalousie étant le combustible de son amour, voire pratiquement toute sa matière même, son essence et son existence, la volonté de savoir est relancée, persistante et irréfragable : « Ma chérie, lui dit-il, c'est fini, était-ce avec une personne que je connais ? » (RTP : 292) En réalité, cet interrogatoire de Swann ne prend fin, après force insistance, que lorsque ce dernier a extrait tout le jus du fruit, si l'on peut dire : « Il sentait qu'elle

ne dira rien de plus ce soir » (RTP : 293). Avant d'en arriver à ce constat, Swann ne cesse de répéter que son inquisition jalouse est terminée, alors qu'il n'en est rien. Un instant avant, le jaloux amoureux lui a pourtant affirmé que « ce sera fini dans une seconde, tu seras pour toujours délivrée » (RTP : 290), ce qui a immédiatement été suivi des aveux *a minima* d'Odette. Cet argument qui clôt la manœuvre d'encerclement de la jeune femme présente les aveux comme la solution pour mettre immédiatement fin à cette séance sur la sellette, mais également pour se délivrer du mal grâce à sa médaille de Notre-Dame de Laghet. Puis, c'est par quatre fois encore qu'il assure à Odette que « c'est fini », chaque fois juste avant de poser une question de plus. Sa jalousie inquisitrice s'apparente alors à une eau qui s'infiltré dans le moindre interstice, jusqu'à rencontrer un obstacle total. Même lorsqu'Odette s'exclame : « Oh ! Charles, mais tu ne vois pas que tu me tues ! » (RTP : 292), les questions se poursuivent. Swann jaloux presse le fruit de sa jalousie pour en extraire jusqu'à la dernière goutte de poison. Il « souffr[e] au point de croire qu'il ne pourrait pas supporter longtemps une pareille douleur » (RTP : 293).

Le thème savoir, pierre d'assise des cycles de jalousie-amour-haine proustiens, est chargé des motifs de saturation et du non-retour à travers les mouvements agressifs de prise en tenaille (de celui qui sait) pour encercler, cerner, prendre Odette comme à la gorge, et les menaces de destruction de leur amour à cause du déni, des mensonges de la jeune femme. Par ces paroles stratégiques dont l'agressivité est manifeste ou dissimulée (« douceur persuasive et menteuse »), la jeune femme est poussée dans ses derniers retranchements. L'interrogateur Swann a encerclé Odette, qui ne pouvait plus se défilé, ses tentatives ayant été balayées par l'aplomb du bluff de son ami et la ténacité de son inquisition. Ayant vaincu Odette, Swann est parvenu à arracher, en elle, une miette de vérité, que cette dernière était forcée de lui donner. Les aveux aucunement circonstanciés sont le maigre butin de cette bataille, dans la grande guerre que sa jalousie livre non pas à Odette, mais à l'inconnu.

Si le héros-narrateur rechigne à « [s]e livrer à ce genre de causeries investigatrices » (RTP : 1620), il franchit néanmoins le pas à deux occasions avec Albertine. Comme cela a été le cas avant de présenter l'interrogatoire auquel Swann soumet Odette, le narrateur proustien pose le décor en suggérant la position de force que prévoit occuper le jaloux interrogateur :

Mais Albertine crut d'après ce que je venais de dire, que la vérité vraie, je la savais, et lui avais seulement caché que je la savais. Elle était donc restée persuadée depuis peu de temps

que, par un moyen ou un autre, la faisant suivre, ou enfin d'une façon quelconque, j'étais, comme elle avait dit la semaine précédente à Andrée, « plus renseigné qu'elle-même » sur sa propre vie. (RTP : 1854)

Swann et le héros usent de la même technique du bluff en suggérant plus d'une fois à la femme aimée qu'ils savent déjà beaucoup de choses, voire tout, afin d'exercer sur elle une pression maximale qui l'oblige à parler, et dire la vérité. La connaissance du héros des souffrances qu'a vécues Swann aux prises avec sa jalousie amoureuse est susceptible de l'amener à interroger plus finement Albertine, en évitant de chercher à lui arracher la vérité de manière frontale : « Je pensais alors à tout ce que j'avais appris de l'amour de Swann pour Odette, de la façon dont Swann avait été joué toute sa vie. » (RTP : 1363) Cependant, il n'en est rien, car ce savoir sur les affres de la jalousie contamine le héros au lieu de lui fournir une immunité contre ce type de souffrances amoureuses :

Au fond si je veux y penser, l'hypothèse qui me fit peu à peu construire tout le caractère d'Albertine et interpréter douloureusement chaque moment d'une vie que je ne pouvais pas contrôler tout entière, ce fut le souvenir, l'idée fixe du caractère de Mme Swann, tel qu'on m'avait raconté qu'il était. Ces récits contribuèrent à faire que dans l'avenir mon imagination faisait le jeu de supposer qu'Albertine aurait pu, au lieu d'être une jeune fille bonne, avoir la même immoralité, la même faculté de tromperie qu'une ancienne grue, et je pensais à toutes les souffrances qui m'auraient attendu dans ce cas si j'avais jamais dû l'aimer. (RTP : 1363)

En effet, le héros-narrateur tire les mauvaises leçons de ce grand amour de Swann. D'abord, sa peur d'aimer le conduit à saboter son amour avec Albertine, mais également à dévaluer complètement l'amour, tout amour, tel que nous le verrons plus loin. Puis, dans le cadre des interrogatoires que le jeune homme impose à Albertine, le héros marche dans les pas de Swann⁷²⁴, rejouant la partition de la jalousie amoureuse, mais, il est vrai, de manière un peu plus fine.

Le jeune homme mise sur un effet de surprise pour arracher une parcelle de vérité à la vie intime d'Albertine lorsque, en rentrant de sa soirée chez les Verdurin, il lance à la jeune femme : « Devinez d'où je viens ? de chez les Verdurin. » (RTP : 1853). Albertine, « la figure bouleversée » (RTP : 1853), se trahit elle-même, par son non-verbal, en apprenant où le héros a passé la soirée, mais ses paroles également échappent à son contrôle : « Est-ce qu'ils ne devaient pas avoir Mlle

⁷²⁴ Comme l'écrit Jean-Yves Tadié dans *Proust et la société* (Paris, Gallimard, 2021, p. 226) : « L'amour de Swann, ou plutôt "un" amour, puisqu'il y en a eu beaucoup d'autres que nous ne connaîtrons pas, est un prototype ou un modèle sur lequel les autres varieront. »

Vinteuil ? » (RTP : 1853). Le dire autant que le dit sont spontanés, impulsifs, ce que ne peut manquer de remarquer le héros, relevant que les mots d'Albertine « semblèrent exploser d'eux-mêmes avec une force qu'elle ne put contenir » (RTP : 1853). La vérité d'Albertine ne se livre ainsi, parcellaire, qu'à travers des émotions qu'elle ne peut ni prévoir ni réprimer, à cause de l'effet de surprise. Le héros ne retient pas cet enseignement dans l'immédiat ni pour la suite de la discussion, qui va se muer en véritable interrogatoire. Il convoque plutôt l'arme du bluff, qui a bien servi Swann quand il a soumis Odette à la question : « Hors de moi à ces mots : "Vous ne m'aviez pas dit que vous aviez rencontré Mme Verdurin l'autre jour", lui dis-je pour lui montrer que j'étais plus instruit qu'elle ne le croyait. » (RTP : 1853)

Le bluff dont use – et abusera – le narrateur est l'arme la plus efficace dont il dispose. Jaloux, il cherche à savoir. Ignorant tant de choses de la vie d'Albertine, il est en position d'infériorité face à la jeune femme, qui n'est nullement forcée de lui répondre, sauf s'il trouve le moyen de la pousser dans ses derniers retranchements. Inventer le savoir est le seul moyen de s'afficher en position dominante, une manière puissante d'avoir l'« ascendant », comme il le dira lors d'une autre causerie investigatrice avec Albertine. Suivant la première étape de la méthode Reid, le héros invente, au moyen du bluff, un savoir factice pour se donner un pouvoir dont il est entièrement dépourvu. En cette matière, comme on le dit pour la politique, la perception constitue la réalité. Le jeune homme installe ainsi plus solidement son savoir imaginaire de la vie d'Albertine, pour asseoir sa crédibilité d'interrogateur qui sait déjà tout : « "Du reste, lui dis-je avec colère, il y a bien d'autres choses que vous me cachez, même dans les plus insignifiantes, comme par exemple votre voyage de trois jours à Balbec, je le dis en passant." » (RTP : 1854)

Le bluff se révèle une technique d'interrogatoire redoutablement efficace, car si celui qui déclare déjà tout savoir se montre convainquant, son interlocuteur mord à l'hameçon en se disant qu'il n'a d'autre choix que d'admettre les faits qui lui sont reprochés. La force du bluff, qui suggère tout et ne dit rien, réside dans l'imagination du « suspect », que cette redoutable stratégie fait s'activer, voire s'emballer, s'affoler. Si ce dernier est coupable des faits reprochés, il peut facilement s'expliquer comment l'interrogateur est arrivé à savoir qu'il est bien le responsable dans cette affaire dans le cadre de laquelle on l'interroge. La seule option qu'il lui reste est alors de livrer sa version des faits, afin de les présenter de la manière qui lui est la moins défavorable, pour tenter de diminuer sa responsabilité. Lorsqu'elle est interrogée par le héros, Albertine suit exactement ce

même cheminement mental, c'est pourquoi elle consent à faire des aveux partiels, selon la formule consacrée.

Alors que les interrogatoires dûment préparés des enquêteurs de police ou de gendarmerie visent à faire avouer à leur suspect des faits répréhensibles connus et précis, ceux que mènent les jaloux amoureux Swann et le héros prennent source dans un doute, un mystère, un vide. Fond de leur amour, cet inconnu est le pôle magnétique de leur volonté de savoir, dont la force génère les questions, leur insistance, et les mensonges de circonstances (le bluff). Ayant accès à un premier aveu qui le terrasse⁷²⁵ sur le mensonge qu'a fait Albertine à Auteuil en prétendant avoir séjourné à Balbec, le héros procède à un réaiguillage de son interrogatoire afin de maintenir le contexte propice à sa volonté de savoir. Mais savoir quoi ? Rien de précis, car la femme aimée affiche une altérité plus que jamais inconnaissable : « À un sentiment d'horreur, qui ne me faisait pas désirer de chasser Albertine, au contraire, s'ajoutait une extrême envie de pleurer. » (RTP : 1855) Le héros est plus chagriné qu'Albertine ne soit pas passée le voir pendant son séjour chez son amie à Auteuil que par « le mensonge lui-même et par l'anéantissement de tout ce que j'avais tellement cru vrai » (RTP : 1855), car c'est précisément ce que le héros ne sait pas d'Albertine qui l'attire tant, et lui donne envie, plutôt que de la « chasser », de partir à la recherche de sa vérité en la maintenant dans l'espace de plus en plus resserré et agressif de l'interrogatoire. Il le fait en dévoilant la matière de la suite de leur échange : « Je souris de l'air de quelqu'un qui en sait plus long qu'il ne le dit : "Mais ceci est une chose entre mille. Tenez, pas plus tard que ce soir chez les Verdurin, j'ai appris que ce que vous m'aviez dit sur Mlle Vinteuil..." » (RTP : 1855) Usant à nouveau de la stratégie payante du bluff en suggérant à la jeune femme qu'il sait déjà tout ce qu'il lui demande d'avouer, le héros va récolter une fois de plus des aveux auxquels Albertine se prête strictement par adhésion à la position de sachant du héros :

Albertine croyant comme pour le faux voyage à Balbec, que je la savais, soit par Mlle Vinteuil si elle avait été chez les Verdurin, soit par Mme Verdurin tout simplement qui avait pu parler d'elle à Mlle Vinteuil, Albertine ne me laissa pas prendre la parole et me fit un aveu, exactement contraire de celui que j'avais cru (RTP : 1856).

Le héros croit ne pas avoir « besoin "d'avoir l'air de savoir" et de "faire parler" Albertine » (RTP : 1856) sur les goûts saphiques avérés de Mlle Vinteuil (« je savais, j'avais vu par la fenêtre

⁷²⁵ « Je ne savais que dire, ne voulant pas paraître étonné, et écrasé par tant de mensonges. » (RTP : 1855)

éclairée de Montjouvain » (RTP : 1856)), ce qui ne l'empêche pas de maintenir sa stratégie du bluff, pour rester dans un rapport de force en sa faveur, celui de l'interrogateur qui sait déjà tout et de l'interrogée qui n'a plus qu'à avouer, voire s'excuser et se repentir. Mais les fruits de ce bluff sont non seulement abondants, mais bien différents de ceux attendus. Le héros, en réorientant son interrogatoire – plus instinctif et holistique que préparé –, vers Mlle Vinteuil, s'attendait à ce qu'Albertine, acculée, avoue savoir quels sont les goûts de la fille du musicien. Mais ce que révèle plutôt la jeune femme, qui se lance dans maintes déclarations sur ses véritables liens avec Mlle Vinteuil et son amie, c'est « qu'elle n'avait jamais cessé de [...] mentir » (RTP : 1856) au héros.

Persistant dans sa stratégie « bluffante » qui se révèle un véritable ouvroir vers des vérités différentes et dérangeantes, le héros continue à cacher l'effet qu'ont sur lui les révélations d'Albertine. L'aveu ayant été fait, la tension tombe pour une Albertine qui sera une fois de plus conduite à révéler la vérité, non sous la contrainte, mais par inadvertance :

Cette fois-ci encore, je n'avais pas le temps de garder un trop long silence qui eût pu lui laisser supposer de l'étonnement. Aussi, touché qu'elle fût si modeste et se crut dédaignée dans le milieu Verdurin, je lui dis tendrement : « Mais, ma chérie, j'y pense, je vous donnerais bien volontiers quelques centaines de francs pour que vous alliez faire où vous voudriez la dame chic et que vous invitiez à un beau dîner M. et Mme Verdurin. [...] Grand merci ! dépenser un sou pour ces vieux-là, j'aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j'aie me faire casser... » (RTP : 1857)

Révélation involontaire que cette expression tronquée « me faire casser », dont la fin est réprimée par une Albertine qui « mit sa main devant sa bouche comme si elle avait pu faire rentrer les mots qu'elle venait de dire » (RTP : 1857). La volonté de savoir du jaloux amoureux trouve, dans ces mots étranges, une prise pour percer un mystère de plus en celle qu'il aime. Ceci se fera cependant sans menace de désamour, tel que l'a fait Swann avec Odette, mais simplement, car la vérité résidant dans deux mots à découvrir, à concentrer les questions sur ce qu'Albertine pourrait bien se faire casser. Le héros s'emploie ainsi à démonter les « mille versions » (RTP : 1857) d'Albertine pour expliquer ses mots de trop, à travers des contestations en bloc (« Mais pas du tout », « Mais non » (RTP : 1857)). Le héros s'emploie non plus à bluffer, mais à talonner les mots d'Albertine pour pourchasser la vérité derrière « casser ». Les questions, en réaction aux versions de la jeune femme, sont alors aussi prosaïques que directes : « Qu'est-ce que vous dites, Albertine ? » (RTP : 1857) ou encore « Quelle demande ? » (RTP : 1857) Toute autre branche sur laquelle Albertine pourrait s'accrocher, fournie par le héros en déviant du sujet « casser » ne serait-ce que

d'un iota est ainsi cruellement absente. Destinées à faire masse, les paroles ininterrompues de la jeune femme parviennent à lui éviter des aveux forcés : « Je sentis que je ne tirerais rien de plus d'Albertine. » (RTP : 1857)

Cet interrogatoire marqué par l'aléatoire est déroutant pour le héros qui, même lorsqu'il sait, apprend une vérité bien différente de celle qu'il soupçonne. La confrontation enseigne cependant, si besoin était, l'efficacité du bluff au héros qui y a constamment recours. Dans ce vif échange, l'agressivité du héros enquêteur se décèle non dans la virulence de ses mots, absente, mais dans son insistance à circonscrire l'expression entière, vérité derrière « me faire casser », en saisissant chacune des excuses (les « mille versions » (RTP : 1857) de la jeune femme) pour y opposer une négation sèche, lapidaire, ou y attacher une demande de précision, afin que le sujet empoigné, « casser », ne puisse facilement se défaire de l'emprise du jaloux.

La volonté de savoir du héros enquêteur laisse ainsi affleurer le motif d'une lutte tenace, pied-à-pied, contre les « mille versions » successives d'Albertine, que chaque phrase du jeune homme conteste, supprime, en poursuivant une marche résolue vers le vrai, comme l'avancée d'un front guerrier : « Je ne cessai pas d'insister. » (RTP : 1857) Selon Bernard Chervet, la jalousie est

persécutrice dans la mesure où elle a valeur de sceau de l'existence d'un manque ; d'où la quête inépuisable d'une réalité qui la ferait cesser et l'impression adjacente qu'aucune réalité du monde tangible ne pourrait offrir une satisfaction apte à cette fin. Le jaloux devient aisément un persécuteur, un harceleur.⁷²⁶

Un second interrogatoire auquel le héros soumet Albertine confirme la propension du jaloux amoureux au bluff, de même que celle de la vérité à ne jaillir que sous la contrainte ou le hasard. Le héros juge opportun de marquer l'esprit d'Albertine d'un « avertissement » (RTP : 1900) en lui « montr[ant] que je connaissais mieux sa vie qu'elle ne croyait » (RTP : 1900). Le premier mouvement agressif de l'inquisiteur – le héros s'apprêtant bien plus à recueillir des vérités en interrogeant Albertine qu'en étalement benoîtement sa connaissance de sa vie – est ainsi d'affirmer le savoir pour installer un rapport de force en défaveur de l'interrogée. Cela, tel qu'on l'a vu dans l'interrogatoire d'Odette par Swann, lorsque ses questions sans bluff ni menace se sont heurtées à un mur. Un autre élément rapproche les deux jaloux enquêteurs : des documents aussi accusateurs

⁷²⁶ Bernard Chervet, « La jalousie », *Revue française de psychanalyse*, op. cit., paragraphe 17.

qu'imaginaires. Le héros, comme Swann avant lui, mentionne des accusations de tierces personnes comme motif de ses inquiétudes, permettant au jaloux d'interroger légitimement la femme, autant cherchée qu'aimée : « Il y a des gens méchants qui cherchent à nous brouiller, je n'avais jamais voulu vous en parler pour ne pas vous tourmenter, et je finis par être affolé quelquefois de certaines dénonciations. » (RTP : 1900) Le héros sert ainsi cette fausse preuve (« elle avait l'air d'accepter ma version des lettres anonymes » (RTP : 1902) pour donner de la consistance à son bluff carte-maîtresse : « je sais déjà tout ».

Tel un enquêteur dont le flair est un organe sensitif complexe, car complet, total, alerté des stimuli de ces cinq sens, le héros s'attache non seulement au dire et au dit d'Albertine, mais également à son langage non verbal : « J'étais navré d'entendre Albertine me mentir ainsi, me nier l'évidence que sa rougeur m'avait trop avouée. » (RTP : 1901) De même, outre l'embarras qui rougit les joues d'Albertine, le héros y lit « [l]a mauvaise humeur [qui] enflammait son visage » (RTP : 1901), puis « l'étonnement ou le désir de paraître étonnée [qui] écarquillait ses yeux » (RTP : 1901) Mais des stratégies moins policières sont également convoquées par le héros questionneur, qui rejoint Swann une fois de plus en tentant d'exercer une pression sur la moralité et l'honneur de la femme aimée pour en arracher la vérité : « Pouvez-vous au moins me jurer que le plaisir de revoir Mlle Vinteuil n'entraîne pour rien dans votre désir d'aller chez les Verdurin ? » (RTP : 1901)

Par-delà la technique du bluff précieuse à l'enquêteur de police ou de gendarmerie, ce sont les réalités mêmes de leurs enquêtes, à travers les aveux, les preuves, les versions et les documents, dont le narrateur s'empare pour révéler l'architecture mentale de cet interrogatoire d'Albertine. Le jaloux scrutateur évoque « l'aveu du plaisir » (RTP : 1901) de la jeune femme, de même que le fait qu'elle « était obligée de m'avouer que cette venue lui faisait plaisir » (RTP : 1901) et celui, troublant, qu'elle « n'avoue [...] qu'à moitié » (RTP : 1901). De même, l'interrogateur précise, en parlant de sa suspecte, que « sa façon mystérieuse de vouloir aller chez les Verdurin eût dû m'être une preuve suffisante » (RTP : 1902), et déplore ne pas avoir « de document révélateur à produire » (RTP : 1902). Mais les mots du détective prolifèrent dans le discours du héros-narrateur se livrant à sa tentative d'élucidation de certaines zones d'ombre dans le comportement d'Albertine, dont le caractère mystérieux l'aiguille sur les déductions à faire (la jeune femme éprouve du plaisir à voir Mlle Vinteuil, motivant sa visite aux Verdurin). Cette volonté de savoir du jaloux qui a, en tête, les

techniques de l'enquêteur et jusqu'à son lexique à la bouche, se confond alors avec ce que l'on nomme la manifestation de la vérité, résultat auquel tout enquêteur et tout juge d'instruction tend à travers ses questions, ses préparations et ses demandes d'actes, sans être assujéti à une obligation de résultat, mais de moyens.

Loin de ne s'appuyer que sur le bluff et s'inspirer des mots policiers pour mener son interrogatoire, le héros convoque aussi les stratégies de l'effet de surprise et d'un dynamisme certain dans le déroulé des questions : « pour ressaisir mon ascendant je me hâtai de passer au sujet d'Andrée qui allait me permettre de mettre en déroute Albertine par l'écrasante révélation de la dépêche d'Andrée. » (RTP : 1901) Connue sous l'expression « effet de manche » lorsque la surprise, voire la stupéfaction ou la sidération de la personne (contre-)interrogée, de même que potentiellement l'ensemble de la cour elle-même, dans une cour de justice, est causée par une révélation ou une démonstration de l'un des avocats qui renverse une preuve avec fracas ou démonte un alibi avec brio, preuve à l'appui, l'effet de surprise est l'une des armes sur lesquelles les enquêteurs comptent volontiers pour déstabiliser leur suspect. Le héros s'empare de cette même stratégie en comptant sur le « bruit » que fera la mention de la dépêche pour retrouver un rapport de force en sa faveur, non seulement en gagnant un instant, celui que prendrait Albertine à s'étonner de la mention de ladite dépêche, mais en installant un trouble en elle, ne lui permettant plus d'être suffisamment maîtresse d'elle-même pour tenir « le choc » de l'interrogatoire, ou la route de ses mensonges.

Ces interrogatoires auxquels les jaloux Swann et Marcel soumettent cette femme mystère qu'ils n'aiment jamais tant que dans une curiosité pressante et agressive exposent la configuration psychique de cette passion humaine : « la jalousie pose toujours l'autre comme un rival dans une relation duelle d'exclusive alternative (nous ou les autres, toi ou moi).⁷²⁷ » L'autre enseignement pouvant être tiré de ces incitations à la vérité des jaloux à leur aimée de tout et rien suspectée est que la vérité, chez Proust, ne se donne jamais directement. Ceux qui la détiennent, sauf malgré eux, agissant toujours dans leur intérêt, la contrainte, la surprise, la ruse sont nécessaires pour espérer leur arracher une parcelle de vérité.

⁷²⁷ Jean-Pierre Durif-Varembont, « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? », *op. cit.*, paragraphe 8.

Les efforts des jaloux proustiens vers la manifestation de la vérité se traduisent non seulement par des confrontations, mais également par des missions ayant pour objectif ce que l'on pourrait nommer, pour filer la métaphore judiciaire, des suppléments d'informations, mais aussi bien des reconstitutions. Connaissant sa « curiosité douloureuse » (RTP : 227), Swann entend « prévoir dans son budget une disponibilité importante pour obtenir sur l'emploi des journées d'Odette des renseignements sans lesquels il se sentirait malheureux » (RTP : 227). De son côté, le héros qui, avant l'embrassement de sa jalousie qui le mènera à faire d'Albertine sa prisonnière – et de lui-même son prisonnier⁷²⁸ –, se refusait d'« entrer dans la voie terrible des investigations, de la surveillance multiforme, innombrable » (RTP : 1360), une fois l'amour cristallisé, génial inventeur de jalousies et de souffrances, se lancera dans des investigations organisées, préméditées, par-delà les séances d'interrogatoire. Le jeune homme vivant dans l'espace et la souffrance d'une Albertine disparue se dit en effet : « j'aurais dû depuis bien longtemps me livrer à des enquêtes » (RTP : 1974). Missionnant Aimé pour enquêter sur les mystères de la vie d'Albertine qui, pour le héros, est une « morte [qui] vivait » (RTP : 2004), la jalousie amoureuse du jeune homme acquiert une dimension voyeuriste par procuration.

Dans son rapport écrit adressé par courrier au héros, Aimé affirme l'existence de relations pour le moins équivoques entre Albertine et certaines jeunes femmes : « (Mlle A.) venait très souvent prendre sa douche avec une grande femme plus âgée qu'elle, toujours habillée en gris, et que la doucheuse sans savoir son nom connaissait pour l'avoir vue souvent rechercher des jeunes filles. (RTP : 1992).

Avant que le héros-narrateur ne vienne à douter, sous l'emprise du déni, de la véracité des propos d'Aimé, le jeune homme, renseigné par son dévoué et rémunéré espion⁷²⁹, pose ce constat :

Enfin je voyais devant moi, dans cette arrivée d'Albertine à la douche par la petite rue avec la dame en gris, un fragment de ce passé qui ne me semblait pas moins mystérieux, moins

⁷²⁸ « Quand j'étais rentré, ç'avait été avec le sentiment d'être un prisonnier, nullement de retrouver une prisonnière. » (RTP : 1864)

⁷²⁹ « Quand Aimé revint, je lui demandai de partir pour Nice, et ainsi non seulement par mes pensées, mes tristesses, l'émoi que me donnait un nom relié de si loin que ce fût à un certain être, mais encore par toutes mes actions, par les enquêtes auxquelles je procédais, par l'emploi que je faisais de mon argent, tout entier destiné à connaître les actions d'Albertine, je peux dire que toute cette année-là ma vie resta remplie par un amour, par une véritable liaison. » (RTP : 1998)

effroyable que je ne le redoutais quand je l'imaginai enfermé dans le souvenir, dans le regard d'Albertine. (RTP : 1993)

Le héros commanditaire de ce supplément d'informations demandé par sa jalousie, juge et partie, opère une captation violatrice de l'intimité d'Albertine à travers la mission de renseignements d'Aimé. De cette mission remplie et du rapport produit, le héros ne se contente pourtant pas, poussant, par la force du déni et sans doute également par souci de rigueur quasi scientifique, l'investigation d'Aimé jusqu'à une seconde mission, qui se muera en reconstitution :

tout dévoué à vos ordres et voulant faire n'importe quoi pour vous faire plaisir, j'ai emmené coucher avec moi la petite blanchisseuse. Elle m'a demandé si je voulais qu'elle me fit ce qu'elle faisait à Mlle Albertine quand celle-ci ôtait son costume de bain. Et elle m'a dit : (Si vous aviez vu comme elle frétillait, cette demoiselle, elle me disait : (Ah ! tu me mets aux anges) et elle était si énervée qu'elle ne pouvait s'empêcher de me mordre.) J'ai vu encore la trace sur le bras de la petite blanchisseuse. Et je comprends le plaisir de Mlle Albertine car cette petite-là est vraiment très habile. (RTP : 1999)

Ce rapport d'Aimé en lui-même est déjà une forme de reconstitution, à travers le témoignage de la petite blanchisseuse. Ce dernier, à travers les révélations accablantes qu'il fait au héros, apparaît tel l'informateur défini par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Figure amicale qui semble cependant avoir pour rôle constant de blesser le sujet amoureux en lui livrant, comme si de rien n'était, sur l'être aimé, des informations anodines mais dont l'effet est de déranger l'image que le sujet a de cet être.⁷³⁰ »

Swann n'est pas en reste en matière de missions et d'espionnage, mais il est terrassé par l'ampleur de la tâche de connaître une partie du passé d'Odette, notamment à Nice : « maintenant il se penchait avec une angoisse impuissante, aveugle et vertigineuse vers l'abîme sans fond où étaient allées s'engloutir ces années du début du Septennat pendant lesquelles on passait l'hiver sur la promenade des Anglais » (RTP : 253). Sans missionner des informateurs pour se rendre sur les lieux de la vie d'Odette et recueillir des témoignages, le jaloux opte pour une méthode plus subtile, en mobilisant ses cercles de connaissances et d'amis :

Parfois, au risque de la fâcher, il se promettait de chercher à savoir où elle était allée, il rêvait d'une alliance avec Forcheville qui peut-être aurait pu le renseigner. D'ailleurs quand il savait avec qui elle passait la soirée, il était bien rare qu'il ne pût pas découvrir dans toutes ses relations à lui quelqu'un qui connaissait, fût-ce indirectement, l'homme avec qui elle

⁷³⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 189.

était sortie et pouvait facilement en obtenir tel ou tel renseignement. Et tandis qu'il écrivait à un de ses amis pour lui demander de chercher à éclaircir tel ou tel point, il éprouvait le repos de cesser de se poser ses questions sans réponses et de transférer à un autre la fatigue d'interroger. (RTP : 254)

Swann peut ainsi faire remplir par d'autres des missions de renseignements sans trop en avoir l'air, ses missionnaires étant des amis. Il tisse ainsi une sorte de grande toile d'araignée avec l'énergie agressive d'emprise de sa jalousie, dans la visée d'attraper par ricochet Odette, à travers des prises de renseignements indirectes.

Toute vie, même courte, étant faite d'un nombre d'éléments infinis, ces enquêtes jalouses, tendues vers une visée du Tout-savoir, sont intrinsèquement impossibles par leur gigantisme, mais également par cette loi non écrite selon laquelle on ne renseigne jamais les jaloux. Comme le confie Oriane au héros, après lui avoir affirmé que « c'est très mystérieux, l'amour » (RTP : 290), elle ajoute ce constat qui s'applique tant à « pourquoi une personne en aime une autre » (RTP : 920) qu'à l'entreprise de connaissance des jaloux amoureux : « au fond, on ne sait jamais rien » (RTP : 920).

5.2 Amours extrêmes pour femmes indignes

Les jaloux amoureux d'*À la recherche du temps perdu* tissent, de leur imagination anxieuse et de réalités toujours relatives, des sentiments ambivalents qui dépassent les paradoxes de l'amour. En effet, si l'amour est lié à la haine⁷³¹, la jalousie amoureuse proustienne, chez le héros-narrateur et chez Swann, se révèle un sentiment où le mal a dévoré le bien, le beau, le bon. Le parasite a comme dévoré l'hôte, tant la jalousie, qui aurait pu se greffer à l'amour, en être un organe non

⁷³¹ L'être aimé, adoré, pouvant être soudainement haï en conséquence de la souffrance extrême qu'il peut nous faire subir en nous étant infidèle, par exemple, nous infligeant un rejet brutal, potentiellement inacceptable, insurmontable.

vital, est devenu le système central, anxieux, perclus d'angoisse. Mais ce serait oublier que le « parasite », dans le grand roman proustien, n'est pas la jalousie, mais l'amour.

Avorton doux-amer de la jalousie de Swann, puis du héros, l'amour est... mal-aimé. L'objet de l'amour, Odette ou Albertine, même si elle était pourvue de toutes les qualités possible et d'une moralité parfaite, échouerait sériellement, inéluctablement, à vaincre l'hydre jalouse, aux mille têtes inquisitrices, qui a pris possession de ceux qui les aiment selon des cycles agressifs de jalousie, de l'apaisement de celle-ci dans une certaine tendresse (phase de répit⁷³²), puis d'ennui, de frustration, voire de haine, avant que la jalousie amoureuse ne soit tisonnée par une nouvelle raison d'enquêter sur la vie de l'aimée. Impossible à absorber tout entier et une fois pour toutes, l'objet femme, mauvais, ne peut qu'être dévalorisé par le jaloux proustien, frustré par sa quête impossible de savoir tout, tout le temps et pour toujours. Alors, c'est la femme qui devient victime de cette frustration, ce dépit, cette agitation, autres noms d'une agressivité proustienne diverse et cyclique. C'est l'unique solution. La femme aimée doit payer d'être aimée sans se laisser totalement posséder. C'est là sa seule faute : son irréfragable et perpétuelle altérité, cette « essence » (RTP : 1993), « racine carrée de son inconnu » (RTP : 1325), « secret de sa vie » (RTP : 2069) et « mystère de la personnalité » (RTP : 249). Aimée jalousement, la coupable subit sa condition en étant rabaissée, voire niée, jusqu'à la haine et le goût du crime.

⁷³² Tel qu'on le voit chez Swann notamment dans ce passage : « Un instant Swann sentit que son esprit s'obscurcissait et il pensa à autre chose pour retrouver un peu de lumière. Puis il eut le courage de revenir vers ces réflexions. Mais alors après n'avoir pu soupçonner personne, il lui fallut soupçonner tout le monde. » (RTP : 286). De même, chez le narrateur, lorsqu'il pose ce constat : « La complexité de mon amour, de ma personne, multipliait, diversifiait mes souffrances. Pourtant elles pouvaient se ranger toujours sous les deux groupes dont l'alternance avait fait toute la vie de mon amour pour Albertine, tour à tour livré à la confiance et au soupçon jaloux. » (RTP : 1972)

5.2.1 Toi qui n'es pas mon genre

Ni son type physique ni son genre social, Odette n'aurait jamais dû plaire à Swann au point de devenir le grand amour de sa vie. Considérée comme une belle femme dans les milieux qu'elle fréquente, Odette n'a pas l'heur de plaire physiquement à Swann au début de leur fréquentation :

[E]lle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique, de ces femmes comme tout le monde a les siennes, différentes pour chacun, et qui sont l'opposé du type que nos sens réclament. Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l'air d'avoir mauvaise mine ou d'être de mauvaise humeur. (RTP : 163)

De ce premier tableau d'Odette peinte par le regard de Swann émane une neutralité thymique, une absence, malgré une certaine beauté reconnue, d'affect sensuel ou esthétique, un grand vide du ressenti qui se teinte de déplaisir, à mesure que les yeux observent. La beauté d'Odette, que ne manque pourtant pas de reconnaître Swann, loin de l'attirer, suscite en lui une sorte d'écœurement, une impression de saturation telle que l'on peut avoir devant un objet pourvu d'une identité forte (les grands et beaux yeux d'Odette) qui plaît à d'autres, mais que l'on est incapable d'apprécier.

Lorsqu'on la présente à Swann, Odette n'est pas « une femme selon son désir. » (RTP : 185) Mais l'homme verra une œuvre jouer les entremetteuses entre lui et Odette. L'amateur d'art trouve une « ressemblance d'Odette avec la Zéphora de ce Sandro di Mariano auquel on donne plus volontiers son surnom populaire de Botticelli [...]. Il se fait alors de son physique qui le laissait de glace, et même le repoussait⁷³³, « un portrait d'elle en lequel son type devenait intelligible et clair. » (RTP : 184). L'art permet ainsi à Swann indifférent d'apprendre à lire la beauté d'Odette et de s'y intéresser, de ressentir quelque chose d'ordre esthétique, terreau fertile remplaçant le désert de la première impression. On comprend aisément alors que la jeune femme en elle-même n'a aucun mérite dans l'attrance physique naissante qu'éprouve Swann pour elle.

⁷³³ « [P]ar exemple, le peu de goût, presque le dégoût que lui avaient inspiré, avant qu'il aimât Odette, ses traits expressifs, son teint sans fraîcheur » (RTP : 249).

En plus de la nature, c'est la culture d'Odette qui ne plaît guère à Swann. Il lui trouve « mauvais goût » (RTP : 197) et « se rendait bien compte qu'elle n'était pas intelligente » (RTP : 197). Même après être tombé amoureux d'elle par suite de l'embrasement de sa jalousie, lorsqu'il l'a cherchée avidement dans Paris, Swann « avait souvent pensé qu'Odette n'était à aucun degré une femme remarquable » (RTP : 221), la considérant comme « un être qui lui était si inférieur » (RTP : 221).

Mais l'amour que ressent Swann fracasse et vaporise tous les défauts, tous les manques que peut avoir Odette, ce dont cette dernière a conscience, grâce à son expérience des hommes. Ainsi, Swann peut se montrer très rude avec la jeune femme en lui adressant des paroles blessantes, radicales, inspirées aussi bien par sa lucidité sur la culture et les goûts de la femme qu'il aime que par une stratégie visant à brutaliser verbalement Odette pour la convaincre de rester avec lui plutôt que de sortir sans lui :

« Je te jure », lui disait-il, quelques instants avant qu'elle partît pour le théâtre, « qu'en te demandant de ne pas sortir, tous mes souhaits, si j'étais égoïste seraient pour que tu me refuses, car j'ai mille choses à faire ce soir et je me trouverai moi-même pris au piège et bien ennuyé si contre toute attente tu me réponds que tu n'iras pas. Mais mes occupations, mes plaisirs, ne sont pas tout, je dois penser à toi. Il peut venir un jour où, me voyant à jamais détaché de toi, tu auras le droit de me reprocher de ne pas t'avoir avertie dans les minutes décisives où je sentais que j'allais porter sur toi un de ces jugements sévères auxquels l'amour ne résiste pas longtemps. Vois-tu, *Une nuit de Cléopâtre* (quel titre !) n'est rien dans la circonstance. Ce qu'il faut savoir, c'est si vraiment tu es cet être qui est au dernier rang de l'esprit, et même du charme, l'être méprisable qui n'est pas capable de renoncer à un plaisir. Alors, si tu es cela, comment pourrait-on t'aimer, car tu n'es même pas une personne, une créature définie, imparfaite, mais du moins perfectible ? Tu es une eau informe qui coule selon la pente qu'on lui offre, un poisson sans mémoire et sans réflexion qui, tant qu'il vivra dans son aquarium, se heurtera cent fois par jour sur le vitrage qu'il continuera à prendre pour de l'eau. Comprends-tu que ta réponse, je ne dis pas aura pour effet que je cesserai de t'aimer immédiatement, bien entendu, mais te rendra moins séduisante à mes yeux quand je comprendrai que tu n'es pas une personne, que tu es au-dessous de toutes les choses et ne sais te placer au-dessus d'aucune ? [...] » (RTP : 235-236)

Cette longue prise de paroles est innervée d'une agressivité réelle, d'emprise, mais d'une indignation feinte. L'énergie que Swann déploie dans son discours s'emploie à vider Odette de tout attrait qu'elle pourrait présenter (« cet être qui est au dernier rang de l'esprit, et même du charme ») à ses yeux, et même le mener à ne plus rien ressentir pour elle (« comment pourrait-on t'aimer », signifiant de surcroît que personne ne pourrait le faire) si elle réalise son projet d'aller au théâtre

ce soir-là. Agressif dans sa détermination à atteindre Odette (« il obéissait aussi au désir de la prendre par l'amour-propre » (RTP : 235) plutôt qu'animé d'un réel sentiment de mépris ou de dégoût devant cette femme qui le déçoit bien moins par son mauvais goût que par son refus de passer la soirée avec lui, Swann ne se refuse aucune flèche pour atteindre Odette et satisfaire de désir de l'avoir à lui le soir même. Cette agressivité de posture, de circonstance, que l'on pourrait qualifier de rhétorique, se décharge sans mesure à travers des mots qui déferlent pour dessiner à grands traits péremptoirs le portrait d'un être qui n'est rien (et avec insistance : « pas une personne », « même pas une personne ») si elle n'a pas même le libre arbitre de décliner une invitation. Sous les apparences d'une indignation dégoûtée (« eau informe », « poisson sans mémoire »), Swann se présente de surcroît comme l'ami qui ne veut que son bien, prêt à se mettre en difficulté (« j'ai mille choses à faire ce soir et je me trouverai moi-même pris au piège et bien ennuyé »). Désintéressé, alors que c'est évidemment tout le contraire, Swann donne à ses paroles indignées les contours rudes, bruts, de la vérité. Le coup ultime de cette agressivité d'emprise qui se mue, pour se décharger et tenter d'atteindre son but, en une indignation strictement discursive et utilitaire de Swann (« Ce n'est pas de la colère [...],[c]'est du chagrin » (RTP : 235)), ce dernier le porte en la mettant en garde contre la très forte probabilité que son amour ne survive pas si Odette, en allant à cette soirée, corresponde pleinement au portrait risible, méprisant, repoussant qu'il vient de faire d'elle.

L'agressivité discursive de Swann détruit intégralement, en paroles, une Odette attirante, intéressante et aimée. Mais l'énergie destructrice du discours n'atteint pas ses limites en vidant Odette de tout intérêt, mais en ajoutant au portrait une Odette qui dégoûte même celui qui était amoureux d'elle. Ces paroles de Swann, extrêmes, visent à « prendre » Odette comme on le ferait d'une forteresse, une haute, grande, solide construction, car c'est bien ce que représente la jeune femme pour Swann qui l'aime. Odette le perçoit nettement, car si elle n'a ni le bon goût culturel de Swann ni même l'intelligence pour relever toutes les subtilités de son discours d'une virulence toute théâtrale, elle a la « culture » des relations amoureuses :

À défaut du sens de ce discours, elle comprenait qu'il pouvait rentrer dans le genre commun des "laïus" et scènes de reproches ou de supplications, dont l'habitude qu'elle avait des hommes lui permettait, sans s'attacher au détail des mots, de conclure qu'ils ne les prononceraient pas s'ils n'étaient pas amoureux, que du moment qu'ils étaient amoureux, il était inutile de leur obéir, qu'ils ne le seraient que plus après. (RTP : 236)

Tous ces mots pour un grand coup d'épée dans l'eau, pourrait-on résumer cette scène d'un Swann se pensant supérieur à une Odette redoutable par sa culture cachée de la psychologie amoureuse, par cette sorte d'instinct de l'amour qu'elle a développé au fil de ses années de demi-mondaine. Elle sait que l'agressivité des paroles, l'extrémité des mots, sont l'exact contraire de ce qu'ils affichent, lorsque les hommes se donnent la peine de se donner ainsi en spectacle en les choisissant, en y insistant, et en mettant même la relation amoureuse en jeu.

Ce jeu entre un Swann prêt à tout tenter, même la plus grande violence des mots, pour raviver l'intérêt d'Odette pour lui et susciter un amour dont il doute d'avoir jamais réellement été l'objet, et une Odette qui, par son indifférence affective envers lui ou sa culture des hommes et de l'amour, le dépasse nettement, donne la victoire à cette dernière, qui peut gagner toutes les batailles de cette nature. En effet, même si Odette se révèle de moins en moins « le genre » de Swann, l'amour de ce dernier, tissé de tous ces refus, ces impossibilités, ne fait que s'épanouir, selon la loi, qu'Odette connaît très bien, faisait que ne pas « obéir » à l'homme amoureux ne le rend que plus épris :

Physiquement, elle traversait une mauvaise phase : elle épaississait ; et le charme expressif et dolent, les regards étonnés et rêveurs qu'elle avait autrefois semblaient avoir disparu avec sa première jeunesse. De sorte qu'elle était devenue si chère à Swann au moment pour ainsi dire où il la trouvait précisément bien moins jolie. (RTP : 236)

Cet amour de Swann où l'âme d'Odette dépasse et transcende son corps présente une caractéristique souvent observée dans le sentiment amoureux, voulant que l'on aime « non seulement sans raisons, mais contre toute raison⁷³⁴ ».

Lorsque le héros rencontre la petite bande des jeunes filles en fleurs sur la plage de Balbec, il ne remarque pas tout de suite Albertine : « [E]lles avaient toutes de la beauté ; mais, à vrai dire, je les voyais depuis si peu d'instant et sans oser les regarder fixement que je n'avais encore individualisé aucune d'elles ». (RTP : 622) Les cinq ou six jeunes filles sont détaillées une à une par le héros qui poursuit son observation :

Maintenant, leurs traits charmants n'étaient plus indistincts et mêlés. Je les avais répartis et agglomérés [...] autour de la grande qui avait sauté par-dessus le vieux banquier ; de la petite qui détachait sur l'horizon de la mer ses yeux bouffis et roses, ses yeux verts, de celle

⁷³⁴ Nicolas Grimaldi, *Métamorphoses de l'amour*, op. cit., p. 46.

au teint bruni, au nez droit [...] d'un autre au visage blanc comme un œuf dans lequel un petit nez faisait un arc de cercle comme un bec de poussin, [...] d'une autre encore, grande, couverte d'une pèlerine (RTP : 624-625).

La jeune Albertine ne se distingue en effet, non grâce à sa beauté supérieure ou à son charisme, mais bien par l'attention qu'elle semble porter au héros. Ce dernier croise les regards de l'une d'elles, brune, qui pousse une bicyclette. « [Q]u'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? » (RTP : 626) La jeune fille est « la seule qui à deux ou trois reprises, détournant à demi la tête, avait paru prendre conscience de mon fixe regard » (RTP : 632).

Ce qu'est physiquement Albertine ne suffit donc pas à faire naître chez le héros des sentiments amoureux. Ce sont plutôt les efforts de la jeune fille pour se faire sinon aimer, du moins remarquer de lui⁷³⁵, qui arriveront à susciter un intérêt qui ne sera de l'amour que bien plus tard, lorsque le mystère d'Albertine embrasera la jalousie.

Comme Odette, Albertine n'est, de surcroît, pas le genre social de son jaloux amoureux : « les notions sociales d'Albertine étaient d'une sottise extrême. » (RTP : 1031) Telle Odette avec Swann, Albertine arrive à plaire au héros de manière indirecte, à travers une ressemblance avec une œuvre d'art : « Albertine – et c'était peut-être, avec une autre que l'on verra plus tard, une des raisons qui m'avaient à mon insu fait la désirer – était une des incarnations de la petite paysanne française dont le modèle est en pierre à Saint-André-des-Champs. » (RTP : 1031)

Une Albertine qui a mûri et devient cultivée au contact du héros ne sont pas des motifs susceptibles de rendre ce dernier plus amoureux d'elle, car c'est bien la jalousie qui donne le la de l'amour proustien. Qu'Odette ou Albertine soient ou non le type physique ou le genre social de Swann et du héros a peu de poids face à celui de la souffrance jalouse, qui, elle, conduit ces amoureux à rejeter l'amour qu'ils ressentent, pour ne plus en souffrir, voire pour ne pas en périr.

⁷³⁵ Comme laisser quelques mèches s'échapper de sa coiffure ou lui écrire sur un petit papier « Je vous aime bien » (RTP : 715).

5.2.2 Toi que je n'aime pas

L'indifférence, le presque dégoût ou le hasard d'un regard se révèlent des éléments battus en brèche par des sentiments amoureux cristallisés grâce – ou à cause – de l'étincelle première de la jalousie de Swann et du héros-narrateur. Il y a le temps avant cette cristallisation de l'amour par la jalousie, celui où Swann s'imaginait, à tort, comme on l'a vu précédemment, propriétaire d'Odette, la trouvant disponible quand il le voulait et autant qu'il le désirait. Ce temps d'avant la souffrance où le héros ne se sentait pas amoureux d'Albertine, cette dernière ne l'ayant pas encore rendu jaloux :

Certes je n'aimais nullement Albertine : fille de la brume du dehors, elle pouvait seulement contenter le désir imaginatif que le temps nouveau avait éveillé en moi et qui était intermédiaire entre les désirs que peuvent satisfaire d'une part les arts de la cuisine et ceux de la sculpture monumentale (RTP : 1020).

Cette période précède l'embrasement de la jalousie et « le grand amour » (RTP : 1050) qu'elle a engendré, le narrateur le précise d'ailleurs avant d'évoquer ce souvenir du début de sa fréquentation d'Albertine à Paris :

Vivez tout à fait avec la femme, et vous ne verrez plus rien de ce qui vous l'a fait aimer ; certes les deux éléments désunis, la jalousie peut à nouveau les rejoindre. Si après un long temps de vie commune je devais finir par ne plus voir en Albertine qu'une femme ordinaire, quelque intrigue d'elle avec un être qu'elle eût aimé à Balbec eût peut-être suffi pour réincorporer en elle et amalgamer la plage et le déferlement du flot. Seulement ces mélanges secondaires ne ravissant plus nos yeux, c'est à notre cœur qu'ils sont sensibles et funestes. On ne peut, sous une forme si dangereuse, trouver souhaitable le renouvellement du miracle. Mais j'anticipe les années. (RTP : 1019)

Miraculeuse et dangereuse, la jalousie est le déclencheur, l'aliment tout autant que le poison du jaloux amoureux proustien. Si elle le fait souffrir, elle lui permet également, à travers cette souffrance, de sentir son amour. Ainsi, lorsque l'ennui s'installe, émergeant, dans le cycle amoureux proustien, de l'apaisement de la jalousie, la fin de l'amour se profile. Cela, avant que la reviviscence de la jalousie ne lance un nouveau cycle. Swann comme le héros n'aiment qu'à travers la souffrance qu'ils ressentent ou celle qu'ils infligent pour tenter d'être aimés.

Amoureux, Swann et le héros érigent pourtant devant la femme aimée et eux-mêmes un mur d'indifférence, de non-amour, afin que les apparences servent leurs intérêts. Les objectifs de ces stratagèmes prenant la forme de paroles ou d'écrits sont de maintenir, chez l'être aimé comme chez les jaloux amoureux, les sentiments, ou les raviver, les sentir, voire les faire apparaître, car on doute qu'ils n'aient jamais été réels.

Swann et le héros se présentent ainsi comme des amoureux qui, à travers la froideur, la cruauté de l'indifférence affichée et la souffrance sadique infligée par le rejet de la femme aimée, récoltent les bénéfices du mal qu'ils ont semé. Les jaloux amoureux adoptent une manière agressive d'aimer qu'ils estiment efficace : prendre plutôt que donner, enlever pour recevoir, inquiéter pour se rassurer, blesser pour se sentir mieux, ou nier son amour pour le faire naître en l'autre.

Offensif à travers une mesure où l'agressivité verbale prend valeur de stratégie préventive, Swann brutalise Odette dans des lettres où il la manipule afin de tirer les ficelles de leur relation :

Et cependant ce n'était pas seulement la lassitude d'Odette qu'il s'ingéniait à prévenir, c'était quelquefois aussi la sienne propre ; sentant que depuis qu'Odette avait toutes facilités pour le voir, elle semblait n'avoir pas grand-chose à lui dire, il craignait que les façons un peu insignifiantes, monotones, et comme définitivement fixées, qui étaient maintenant les siennes quand ils étaient ensemble, ne finissent par tuer en lui cet espoir romanesque d'un jour où elle voudrait lui déclarer sa passion, qui seul l'avait rendu et gardé amoureux. Et pour renouveler un peu l'aspect moral, trop figé, d'Odette, et dont il avait peur de se fatiguer, il lui écrivait tout d'un coup une lettre pleine de déceptions feintes et de colères simulées qu'il lui faisait porter avant le dîner. Il savait qu'elle allait être effrayée, lui répondre, et il espérait que dans la contraction que la peur de le perdre ferait subir à son âme, jailliraient des mots qu'elle ne lui avait encore jamais dits ; – et en effet c'est de cette façon qu'il avait obtenu les lettres les plus tendres qu'elle lui eût encore écrites dont l'une [...] commençait par ces mots : « Mon ami, ma main tremble si fort que je peux à peine écrire », et qu'il avait gardée dans le même tiroir que la fleur séchée du chrysanthème. Ou bien si elle n'avait pas eu le temps de lui écrire, quand il arriverait chez les Verdurin, elle irait vivement à lui et lui dirait : « J'ai à vous parler », et il contemplerait avec curiosité sur son visage et dans ses paroles ce qu'elle lui avait caché jusque-là de son cœur. (RTP : 186)

Les lettres de Swann visent à attaquer Odette pour qu'atteinte, elle se voie, par la force, contrainte d'exprimer sa tendresse pour lui. Ces lettres, l'homme les a écrites avant l'embrasement de sa jalousie, au temps où il se sentait pleinement maître d'un jeu, celui de l'amour, auquel seuls ceux qui n'aiment pas, ou pas encore, osent jouer avec légèreté.

Une Odette plaisante que Swann veut éviter de trouver lassante est ainsi l'objet d'une agressivité épistolaire suggérant l'insuffisance de la jeune femme afin que cette dernière donne plus d'elle-même au maître du jeu. L'homme crée ainsi de toutes pièces des conflits (déceptions feintes, colères simulées) pour égayer des rapports avec Odette dont l'attrait est menacé par l'ennui, mais également pour goûter au plaisir narcissique de savoir que l'on plaît, voire que l'on est aimé. Swann est ainsi prêt à faire souffrir Odette pour son unique bénéfice, celui de ses plaisirs dans la fréquentation d'une jeune femme dont la potentielle monotonie est court-circuitée par des conflits montés de toutes pièces, de même que pour flatter son amour-propre en se sachant apprécié, désiré, et peut-être aimé.

Ces conflits imaginaires, sous la plume de Swann, visent à menacer Odette dans sa place de femme appréciée, désirée et fréquentée, afin de susciter la peur en elle, celle de « le perdre » (RTP : 186). L'homme connaît l'efficacité de son agressivité épistolaire, apte à porter un coup moral à Odette, et ce, sans coût psychologique pour lui. L'effet du coup porté par les mots de Swann est assimilé à une douleur physique, celle consécutive à un coup de poing, par exemple, à travers le terme de contraction, qui signifie à la fois un raidissement, une crispation, et/ou un resserrement. Atteinte, entamée par ce coup porté par Swann en pleine conscience de ce qu'il peut lui rapporter, Odette, vulnérable, agit sous la menace du rejet de son amant. Prêchant le faux pour connaître le vrai, Swann ment, manipule et, surtout, blesse Odette en l'effrayant et lui causant un stress non seulement psychique, mais aussi somatique (« ma main tremble si fort »). Sans honte ni culpabilité, Swann agit pour son bien, le bénéfice d'une preuve d'amour arrachée à une Odette qu'il a voulu faire trembler au sens propre comme au figuré.

Ce profit espéré de la souffrance que l'on inflige, qui n'a d'autre nom que le sadisme, brosse le portrait d'un Swann qui, n'étant pas encore amoureux, fait bon marché des douleurs morales d'Odette, si ces dernières lui permettent, en collectionneur, de récolter des preuves de l'attachement de la jeune femme pour lui. La souffrance morale semble même garante de la force de cet attachement, dans la mesure où c'est la lettre écrite péniblement par la main d'Odette si tremblante qui va rejoindre la fleur séchée de chrysanthème dans le petit « herbier » qui matérialise, pour Swann, qu'il est peu ou prou aimé. Cet « herbier » matériel, du tiroir, se complète, dans l'esprit de Swann, par l'herbier mental des images et des paroles d'Odette qui, lorsqu'elle n'a pas eu le temps de lui écrire une lettre tendre en réponse à ses missives agressives, lui montre, par son

empressement (« elle irait vivement à lui » (RTP : 186)), son visage et ses mots, un degré d'intérêt et d'attachement qu'elle ne révèle que dans la peur.

N'étant pas encore épris, l'attitude de Swann devant la tendresse qu'il a provoqué par ses offensives épistolaires est celle de la « curiosité » plutôt que du plaisir, de l'ivresse, ou du soulagement d'une inquiétude, d'une crainte, celle de ne pas être aimé. Lorsque, peu après le récit de ces lettres agressives à visée offensive et préventive, la jalousie de Swann aura cristallisé en lui l'amour pour Odette, l'homme va continuer de percevoir sa relation avec la jeune femme comme un rapport de force, notamment en la brutalisant verbalement pour l'humilier. Cette volonté d'« entamer » l'autre pour en obtenir ce que l'on désire s'inscrit, chez Swann comme le héros, dans un amour qui ne peut être la saine et synergique circulation de dons et de plaisirs. Au contraire, l'amour de Swann comme celui du héros-narrateur est le cycle de la jalousie, qui est désir de savoir et souffrance de ne pas savoir ou, souvent, de savoir⁷³⁶, menant à un amour que cette souffrance permet de sentir. Dans son article « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? », Jean-Pierre Durif-Varembont décrit cette forme d'amour structuré, assailli et senti par la jalousie :

L'assimilation de la jalousie à l'amour me paraît en fait relever plutôt d'une position névrotique (au sens de la névrose ordinaire) qui considère l'amour comme un désir de possession exclusive de la personne aimée et non comme une rencontre dont l'objet nous échappe [...] D'une certaine manière, le jaloux vit l'amour que d'en être exclu⁷³⁷.

Cet amour, dès que la jalousie est apaisée par une inquiétude que le savoir a calmé⁷³⁸, est guetté par l'ennui, la monotonie, et le désir d'autre chose, d'une autre femme, d'une autre vie. L'amour est ainsi vécu comme une brève période de calme apporté par le relâchement de la tension jalouse, une absence qui, vaporisant le sentiment d'aimer – car perçu dans la souffrance –, mène à une autre tension, celle, pouvant se transformer en haine, de tout ce que la jalousie amoureuse de Swann ou du héros les empêche d'accomplir et de connaître, comme on le verra plus loin. Mais lorsque l'amour est ressenti, est-il avoué ou caché, travesti, nié ?

⁷³⁶ « Cette souffrance qu'il ressentait ne ressemblait à rien de ce qu'il avait cru. Non pas seulement parce que dans ses heures de plus entière méfiance il avait rarement imaginé si loin dans le mal, mais parce que, même quand il imaginait cette chose, elle restait vague, incertaine, dénuée de cette horreur particulière qui s'était échappée des mots [d'Odette] "peut-être deux ou trois fois" ». (RTP : 291)

⁷³⁷ Jean-Pierre Durif-Varembont, « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? », *op. cit.*, paragraphe 2.

⁷³⁸ « [I]l s'était trompé et avait frappé à la fenêtre suivante qui appartenait à la maison voisine. Il s'éloigna en s'excusant et rentra chez lui, heureux que la satisfaction de sa curiosité eût laissé leur amour intact » (RTP : 224).

Swann comme le narrateur se méfie de toutes les formes de témoignages d'amour qu'ils peuvent donner à la femme aimée. Si Swann ose dire Je t'aime à Odette⁷³⁹, le héros ne fera pas cet aveu qu'il considère très peu judicieux : « je me retins de l'imprudence que j'eusse commise du temps de Gilberte, en lui disant que c'était elle, Albertine, que j'aimais. » (RTP : 1599). Mais Swann ne dit Je t'aime à Odette que dans le contexte où il brandit la menace de ne plus l'aimer si elle ne lui avoue pas si elle a eu ou non des relations charnelles avec des femmes. L'homme aussi se méfie de révéler la véritable ampleur de ses sentiments : « après avoir simulé depuis si longtemps vis-à-vis d'Odette une sorte d'indifférence, il ne lui eût pas donné, par sa jalousie, cette preuve qu'il l'aimait trop, qui, entre deux amants, dispense, à tout jamais, d'aimer assez, celui qui la reçoit. » (RTP : 224) Avec Albertine, le héros éprouve également une résistance certaine à témoigner de son amour. Il affiche de l'indifférence envers elle, rejoignant Swann dans l'idée d'un amour qui ne peut être reçu que s'il est retiré à l'autre, ou dispensé avec parcimonie. Mais le jeune homme, qui n'ose à aucun moment avouer son amour à Albertine, va plus loin que Swann dans le jeu de l'amour et des apparences. Plutôt que de brandir la menace de ne plus aimer, comme Swann l'a fait plus d'une fois avec Odette, le héros invente un scénario où il joue le rôle de celui qui n'aime pas Albertine et ne l'a même jamais aimée. Cette création, que le héros jouera en paroles comme une scène de théâtre ou d'improvisation, est de la même nature que les lettres de Swann. Agressive, offensive et préventive, la stratégie du héros joue le jeu de l'amour non avec légèreté, comme le Swann d'avant sa jalousie amoureuse, mais par « désespoir » (RTP : 1859).

Sachant ou sentant que la meilleure défense est l'attaque, le héros élabore, sans préméditation, une « comédie de rupture » (RTP : 1868) à travers une « scène de séparation fictive » (RTP : 1869) qu'il décide de jouer devant Albertine, car elle lui sert à dissimuler son émotion après avoir compris le sens des mots « "me faire casser" » (RTP : 1859) échappés de la bouche de cette dernière : « au lieu de me défendre, je m'accusai » (RTP : 1859). C'est pourtant une véritable offensive que mène le héros, qui ne s'accuse d'avoir manqué de délicatesse envers Albertine en sortant sans elle chez les Verdurin le soir même que parce qu'« il me fallait inventer immédiatement pour mon chagrin une cause plausible, en même temps capable de produire un effet si profond sur Albertine que cela me donnât un répit de quelques jours pour prendre une décision » (RTP : 1859). Le héros aurait pu se défendre de ressentir une tristesse que la jeune femme aurait

⁷³⁹ « [J]e te pardonne tout puisque je t'aime » (RTP : 290).

pu relever. Le jeune homme décide plutôt d'attaquer Albertine pour la marquer profondément et lui permettre de gagner du temps. L'agressivité du héros prend la forme de l'une des cartes maîtresses du jeu de l'amour qu'il a en commun avec Swann⁷⁴⁰ : prendre à la femme aimée pour obtenir ce que l'on désire d'elle, un signe de son amour, comme si ce sentiment ne pouvait se révéler qu'à contrecœur, lorsque l'on souffre d'être accablée de reproches (comme Odette après la lecture des lettres de Swann), ou quand on est placé sous la menace d'une rupture.

La stratégie du héros est en réalité double : jouer une « simulation de rupture » (RTP : 1866) pour prévenir une rupture que le jeune homme craint qu'Albertine veuille réaliser prochainement⁷⁴¹, et affirmer ne pas aimer, de surcroît, ne jamais avoir aimé cette dernière⁷⁴², « comme s'il y avait fatalement entre deux êtres une certaine quantité d'amour disponible, où le trop pris par l'un est retiré à l'autre » (RTP : 1861). Concevant l'amour comme un rapport de force, le héros considère qu'aimer, c'est prendre de l'amour, celui créé par l'entité du couple, comme on perd du terrain sur un champ de bataille. En effet, pour le héros, aimer l'autre sans s'en cacher, sans le nier, c'est, exactement comme le craint également Swann soulagé d'avoir évité de donner la preuve qu'il « aimait trop » Odette, conduire forcément l'être aimé à ne pas témoigner de son amour. L'amour, pour le héros, dont la conception a été travaillée par « les enseignements que j'avais cru recueillir de mes amours précédentes et dont j'essayais de faire profiter celui-ci » (RTP : 1863), foncièrement agressif, est une « bataille » (RTP : 1868) sans fin où sadisme et cruauté, prenant les visages respectifs du rejet ou de l'indifférence, font le mal pour arracher un bien, toujours égoïste⁷⁴³.

Comme Swann dans ses lettres, chargées d'une agressivité utilitaire et calculée, le héros joue sa scène de rupture en retirant à Albertine ce qu'il lui a donné et ce qu'elle croyait posséder : son amour pour la jeune femme, et jusqu'à la relation elle-même, en verbalisant le désir de rompre. L'objectif de sadiser l'être aimé en niant qu'il l'est et même ne l'a jamais été un seul

⁷⁴⁰ Notons qu'une autre des cartes maîtresses communes aux deux jaloux est la fausse rupture, que Swann pratique également, mais de manière moins affirmée que le héros. En effet, Swann met de la distance entre Odette et lui en lui disant ne pas être disponible pendant plusieurs jours, et envisage sérieusement un « essai de séparation ». (RTP : 248)

⁷⁴¹ « Et ce soir, ayant eu peur qu'elle me quittât, j'avais feint de désirer la quitter ». (RTP : 1862-1863)

⁷⁴² « [J]e vous aimais vraiment, pas d'amour peut-être, mais de grande, de très grande amitié, plus que vous ne pouvez croire. » (RTP : 1861)

⁷⁴³ Tel que l'illustrent ces deux extraits : « l'infini de l'amour en son égoïsme » (RTP : 1977), « [L]es mille bontés de l'amour peuvent finir par éveiller chez l'être qui l'inspire ne l'éprouvant pas, une affection, une reconnaissance, moins égoïstes que le sentiment qui les a provoquées ». (RTP : 1871)

instant est de créer un manque, de susciter un désir en lui, celui d'être aimé. Cette stratégie exprimée par la célèbre formule « Fuis-moi, je te suis » est une forme de sadisme moral qui, si l'amour était une chose purement physique, biologique, pourrait s'illustrer de la manière suivante : celui qui sadise pratique une ouverture dans le corps de l'autre pour en retirer ce qu'il lui a donné, son amour, afin que sa victime, souffrant d'être rejetée, agisse pour retrouver ce qu'on lui a arraché et combler le vide brutalement créé en elle. Ce sursaut espéré chez l'être aimé s'apparente à la « contraction » d'Odette, celle de son âme subissant les lettres agressives de Swann. Les deux hommes manient l'agressivité comme une lance qui leur permet de récolter, par le sang versé des femmes atteintes, les mots les plus tendres, et s'en repaître. Atteindre l'être aimé pour lui arracher un peu d'amour, c'est, pour Swann comme pour le héros, au propre comme au figuré, faire trembler la femme. Parmi les lettres d'Odette les plus douces qu'elle a écrites à Swann, toujours en réponse à ses missives agressives, c'est celle où la jeune femme lui confie le grand tremblement de sa main qui rejoint la fleur séchée du chrysanthème dans le tiroir du collectionneur de preuves d'amour. Quant au héros, il tente de maintenir Albertine dans une inquiétude constante, celle de perdre ce qu'il lui donne : « Sans doute jamais, durant notre vie commune, je n'avais cessé de laisser entendre à Albertine que cette vie ne serait vraisemblablement que provisoire, de façon qu'Albertine continuât à y trouver quelque charme. » (RTP : 1867-1868) Donner sous la menace de reprendre, afin que l'autre en tremble sans cesse, la souffrance étant, pour Swann et le héros-narrateur, amoureux par jalousie, le seul espace où vivre leurs sentiments. Ainsi, le narrateur est-il très clair sur son attitude lorsqu'Albertine était sous son toit : « Seulement, quoi que je crusse au fond, j'avais trouvé plus habile de la laisser vivre sous la menace d'une perpétuelle séparation. Et sans doute, grâce à ma détestable habileté, je l'avais trop bien convaincue. (RTP : 1961)

Provoquer une intranquillité, dans une perpétuelle, cruelle et relative indifférence, ne suffit cependant plus au jeune homme pour lui faire atteindre l'objectif égoïste de sa manipulation d'Albertine : « la retenir de force » (RTP : 1861) :

Mais ce soir j'avais été plus loin, ayant craint que de vagues menaces de séparation ne fussent plus suffisantes, contredites qu'elles seraient sans doute dans l'esprit d'Albertine par son idée d'un grand amour jaloux pour elle, qui m'aurait, semblait-elle dire, fait aller enquêter chez les Verdurin. Ce soir-là je pensai que, parmi les autres causes qui avaient pu me décider brusquement, sans même m'en rendre compte qu'au fur et à mesure, à jouer cette comédie de rupture, il y avait surtout que, quand dans une de ses impulsions comme en avait mon père, je menaçais un être dans sa sécurité, comme je n'avais pas comme lui le

courage de réaliser une menace, pour ne pas laisser croire qu'elle n'avait été que paroles en l'air, j'allais assez loin dans les apparences de la réalisation et ne me repliais que quand l'adversaire, ayant vraiment l'illusion de la sincérité, avait tremblé pour tout de bon. (RTP : 1868)

Le héros désire faire trembler Albertine tant et si bien, à travers une rupture simulée « avec persévérance » (RTP : 1868) qu'elle restera auprès de lui : « c'est justement afin d'assurer pour l'avenir cette présence, que nous nous sommes livrés au jeu de pouvoir nous en passer » (RTP : 1870). Conflit constant où l'on ne donne que sous la menace de tout reprendre, l'amour, pour le héros est un affrontement. L'être aimé, cet adversaire, n'est jamais avec nous, à nos côtés, mais contre nous, « face à face » (RTP : 1862). Conseillé par le mauvais « génie de duplicité » (RTP : 1862), l'amour jaloux du héros comme celui de Swann avant lui prend le masque de la déception, de la colère et du désamour, visage contraire, factice, du véritable ressenti dont on se méfie, car la manifestation des sentiments amoureux « est loin d'être contagieuse » (RTP : 1862).

Le désir de ces hommes, qui avancent prudemment sur le théâtre des opérations de l'amour, joue à ne pas aimer comme on fait la guerre, quitte à être cruel ou sadique, car il ne peut y avoir qu'un vainqueur lorsqu'une relation est perçue tel un affrontement :

Je sentais en tout cas que je livrais la grande bataille où je devais vaincre ou succomber. J'aurais offert à Albertine en une heure tout ce que je possédais, parce que je me disais : « Tout dépend de cette bataille. » Mais ces batailles ressemblent moins à celles d'autrefois, qui duraient quelques heures, qu'à une bataille contemporaine qui n'est finie ni le lendemain, ni le surlendemain, ni la semaine suivante. On donne toutes ses forces, parce qu'on croit toujours que ce sont les dernières dont on aura besoin. (RTP : 1868)

Tout donner, pour le héros, c'est jouer son va-tout en retirant (tout) pour mieux recevoir (le plus possible), en niant d'aimer et de tenir à la vie commune avec Albertine pour mieux susciter, chez la jeune femme, des aveux d'attachement et d'amour. Le motif de la bataille longue, sinon permanente, s'il apparaît dans cette ultime scène, la dernière avant qu'Albertine ne quitte subitement le héros peu de temps après, est l'autre nom des cycles agressifs de jalousie-amour-haine proustiens dans lesquels sont enfermés Swann et le héros. Le lexique de la conquête⁷⁴⁴,

⁷⁴⁴ Une analogie avec la conquête guerrière qui aide le héros-narrateur à penser quelle stratégie adopter et, surtout, à quel degré (de bluff), pour s'assurer de garder Albertine « prisonnière » : « Les préparatifs de guerre, que le plus faux des adages préconise pour faire triompher la volonté de paix, créent au contraire, d'abord la croyance chez chacun des deux adversaires que l'autre veut la rupture, croyance qui amène la rupture, et quand elle a eu lieu, cette autre croyance chez chacun des deux que c'est l'autre qui l'a voulue. » (RTP : 1875)

comme celui de l'enquête, se distille dans cette rupture de pacotille avec Albertine, cet adversaire⁷⁴⁵ par un jaloux déterminé, « résolu à la guerre » (RTP : 1876). La guerre réelle, mais secrète, c'est celle que mène le héros-narrateur contre le rejet d'Albertine, dont il craint le départ. Il le fait dans la plus parfaite insincérité, en affirmant le contraire de ses pensées. Cela, pour espérer, comme butin de guerre d'une Albertine manipulée, sadisée, sa tendresse et son amour, mais surtout, sa liberté emprisonnée.

Cette fausse rupture initiée par le héros est une bataille dont l'une des pièces d'artillerie lourde consiste à prêcher le faux pour connaître le vrai, s'ajoutant, dans les stratégies manipulatrices et agressives de ce jaloux amoureux, à un « système invariable des ripostes dépeignant exactement le contraire de ce que j'éprouvais » (RTP : 1864). Plus précisément, le héros structure son échange avec Albertine en affirmant ce dont il doute, et ce qu'il redoute, pour soutirer la vérité à la jeune fille, qui se livre et se révèle en détrompant le héros. Ainsi, lorsque le héros affirme : « vous étiez malheureuse ici » (RTP : 1872), Albertine lui répond aussitôt : « Mais non, je n'étais pas malheureuse, c'est maintenant que je le serai. » (RTP : 1872) Le héros, non content d'avoir été contredit par la jeune fille, insiste sur l'idée d'une séparation : « Mais non, je vous assure, c'est mieux pour vous. » (RTP : 1872) Ceci, pour récolter encore les protestations d'Albertine : « Pour vous peut-être ! » (RTP : 1872)

Si le héros affirme : « je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais » (RTP : 1864), il manie ce « langage de la passion » (RTP : 1863), sorte de langue universelle non seulement de l'amour, mais des passions humaines :

les gens du peuple eux-mêmes comprennent ces phrases qui ne peuvent s'expliquer que par la vanité, la rancune, la jalousie, d'ailleurs inexprimées, mais que dépiste aussitôt chez l'interlocuteur une faculté intuitive qui, comme ce « bon sens » dont parle Descartes, est « la chose du monde la plus répandue » (RTP : 1863).

Comme Odette, Albertine n'est peut-être pas dupe de la comédie de rupture du héros, mais ce dernier ne dispose pas d'autres armes que le mensonge et la manipulation, « l'amour ne s'exprimant pas directement » (RTP : 1875) :

⁷⁴⁵ « Enfin il peut arriver qu'un des adversaires soit réellement résolu à la guerre » (RTP : 1876).

Car si de son côté Albertine avait voulu juger de ce que j'éprouvais par ce que je lui disais, elle aurait appris exactement le contraire de la vérité, puisque je ne manifestais jamais le désir que quand je ne pouvais me passer d'elle, et qu'à Balbec je lui avais deux fois avoué aimer une autre femme, une fois Andrée, une autre fois une femme mystérieuse, les deux fois où la jalousie m'avait rendu de l'amour pour Albertine. Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. (RTP : 1864)

La vérité elle-même n'est jamais donnée librement par Albertine comme par Odette, les deux jeunes femmes, soumises à la question par leur jaloux amoureux, comme on l'a vu précédemment, ne font des aveux que par inadvertance (les mots « me faire casser » échappés de la bouche d'Albertine) ou lorsqu'elles se croient au pied du mur, alors que Swann ou le héros affirme qu'il sait déjà tout. L'amour ne se ressent pas non plus directement, ayant besoin, chez le héros comme chez Swann, de la jalousie comme révélateur, permettant la cristallisation de l'amour, ou comme embrayeur, lorsque l'absence de souffrance par jalousie mène à l'ennui et au désir de rompre.

Manipuler, mentir, jouer la comédie sont les éléments d'offensives des jaloux amoureux proustiens afin d'espérer moins souffrir de leur jalousie amoureuse grâce à des mots tendres d'Odette et d'Albertine arrachés, mais néanmoins obtenus. Ainsi, lorsque le héros, tout à sa passion de savoir, moteur et malheur de sa jalousie d'amour, demande à Albertine si, lorsqu'elle sera chez sa tante en Touraine, elle apprécierait la compagnie de la cousine de Bloch, qui ne cache pas ses goûts saphiques, le narrateur précise qu'il la fait « pour tâcher d'arracher un aveu à Albertine » (RTP : 1860). Plutôt qu'une vérité qui dérange, c'est une tendresse rassurante que récolte le héros d'Albertine : « je ne tiens qu'à une seule personne, c'est à vous » (RTP : 1860).

Sincères ou destinées à distraire le jaloux de son entreprise inquisitrice, ces paroles qui « remplirent de douceur » (RTP : 1860) le héros sont des îlots de calme dans un océan de conflit, celui d'un amour de souffrance et de jalousie. « Mais aussitôt quel mal elle me fit » (RTP : 1860), ajoute le narrateur juste après avoir rapporté les tendres paroles d'Albertine, la jeune femme lui révélant, par inadvertance, une « intimité » (RTP : 1861) avec Esther que le héros ignorait, Albertine ayant « compris que Bloch m'avait montré une photographie d'elle, donnée par elle à Esther » (RTP : 1861).

Lucide sur son ultime bataille avec Albertine, à travers sa comédie de rupture, le narrateur décrit la situation dans laquelle, jaloux amoureux, il était :

En réalité, ce que nous exprimons alors c'est le contraire de notre désir (lequel est de vivre toujours avec celle que nous aimons), mais c'est aussi cette impossibilité de vivre ensemble qui fait notre souffrance quotidienne, souffrance préférée par nous à celle de la séparation, mais qui finira malgré nous par nous séparer. (RTP : 1873)

Vivant le calme après la bataille de la fausse rupture, le héros contemple Albertine qui dort dans sa chambre en ayant ces mots : « je sentis ce demi-cercle immobile et vivant, où tenait toute une vie humaine, et qui était la seule chose à laquelle j'attachais du prix ; je sentis qu'il était là, en ma possession dominatrice. » (RTP : 1878) Mais cette même satisfaction du propriétaire à posséder la femme aimée a tôt fait de se muer, pour le héros, en un bien dont on ne sent que le poids de la charge qu'il représente : « Parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements, parce que, surtout, je lui avais coupé les ailes, elle avait cessé d'être une Victoire, elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser. » (RTP : 1882)

Dans son cycle agressif, l'amour proustien, éprouvant lorsque la jalousie l'enflamme ou le ravive par de « haineux soupçons » (RTP : 1975), devient ennui, lassitude et jusqu'à la haine de l'être non plus aimé, mais vaincu. Albertine non plus libre, mais devenue une « ennuyeuse et docile captive » (RTP : 1882), une jeune femme qui n'est plus ni « sans cesse en fuite sur sa bicyclette » (RTP : 1882) ni « cet être fuyant, prudent et fourbe, dont la présence se prolongeait de tant de rendez-vous qu'elle était habile à dissimuler, qui la faisaient aimer parce qu'ils faisaient souffrir » (RTP : 1882). Fugace, en fuite par manque d'absence, de mensonges, mystères générateurs de jalousie, l'amour, impossible, n'a aucun plaisir à offrir. C'est ainsi qu'après avoir nié aimer ou menacé de ne plus aimer pour susciter l'amour de femmes qui n'étaient pas leur genre, Swann et le héros-narrateur en viennent à dénigrer l'amour en lui-même, dans une dévaluation empreinte du déni des forces du bien qu'il peut déployer, d'un monde à deux qu'il peut créer, car la jalousie fait d'eux des amoureux impossibles.

5.2.3 Nier, dénigrer : ces précautions utiles

La vie de la jalousie amoureuse de Swann et du héros conduit ces derniers non seulement à nier stratégiquement leurs sentiments devant Odette et Albertine, ou encore brandir la menace de la fin de l'amour, mais également dénigrer l'autre, cette femme aimée dont rien d'elle n'est digne de l'être. Mais l'enfer de la jalousie proustienne mène Swann et encore davantage le héros à diriger leur agressivité sur l'amour en lui-même. Impossible à vivre, c'est l'amour, dénigré, attaqué, hérissé de reproches, qui se retrouve frappé d'indignité. Ainsi, aux précautions utiles de la proclamation du non-amour ou du chantage au désamour s'ajoute l'amour comme chose à abattre.

Swann vit son amour comme on combat une maladie mortelle. La naissance de l'amour par l'embrassement de sa jalousie est rapprochée d'une pathologie, à travers la nouvelle présence d'Odette en lui. La relation avec cette passagère est comparée à celle que l'on peut avoir « avec un maître ou avec une maladie » (RTP : 188). Loin d'être asymptomatique, cette affection dont Swann est atteint génère une souffrance importante et intermittente. Alors que l'homme soumet Odette à un interrogatoire sur ses éventuelles relations saphiques, il ressent les « souffrances nouvelles qui venaient d'entrer dans son âme comme des hordes d'envahisseurs » (RTP : 291), dont Swann ne s'arrache qu'à travers une « détente par épuisement » (RTP : 291). Comme l'écrit Anne Noé sur ce que vit le jaloux, « il est en proie à des luttes intérieures telles, qu'il s'épuise psychiquement⁷⁴⁶ ».

De ce « mal sacré » (RTP : 190), autre nom donné non seulement à son amour, mais à l'amour même, le narrateur en commente la gravité, la prolifération, exactement comme un médecin le ferait pour une maladie : « Certes l'étendue de cet amour, Swann n'en avait pas une conscience directe » (RTP : 249). En effet, l'homme en arrive en ressentir, pour Odette, un amour qui n'est « plus opérable » (RTP : 249).

La souffrance est essentielle à l'amour de Swann, car elle lui est consubstantielle : « le sentiment qu'il éprouvait pour [Odette], n'étant plus mêlé de douleur, n'était plus guère de

⁷⁴⁶ Anne Noé, « La jalousie », *Actualités en analyse transactionnelle, op. cit.*, paragraphe 12.

l'amour » (RTP : 301). Cette souffrance amoureuse prend source dans la jalousie, qui se manifeste par des chaînes ou des cycles de soupçons, dans un tremblement, une inquiétude, une agitation à même de tout emporter du plaisir d'aimer : « comme maintenant le charme d'Odette lui était peu de chose auprès de cette formidable terreur qui le prolongeait comme un trouble halo, cette immense angoisse de ne pas savoir à tous moments ce qu'elle avait fait, de ne pas la posséder partout et toujours ! » (RTP : 278)

La jalousie amoureuse du héros-narrateur pour Albertine présente le même visage qu'à Swann, en s'installant en lui tel un corps étranger lors de la cristallisation de son amour : « il eût fallu maintenant placer Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi. » (RTP : 1594). De même, ce que sait ou ne sait pas le héros circule dans son esprit, comme dans celui de Swann, comme un poison. Lorsque ce dernier est parvenu à soutirer des aveux partiels à Odette, il souffre de la vérité qu'il s'est acharné à obtenir : « Et ces aveux, il ne pouvait plus les oublier. Son âme les charriait, les rejetait, les berçait, comme des cadavres. Et elle en était empoisonnée. » (RTP : 296) Les entreprises de recherche de la vérité du héros jaloux, en réaction à ce qu'il sait être des « doutes maladifs » (RTP : 1384), ne sont pas sans effets secondaires.

Mais alors que Swann entame une vie maritale avec Odette après la fin de sa jalousie, et donc de son amour, le héros fait l'expérience d'avoir Albertine, qu'il aime, sous son toit et hors mariage⁷⁴⁷. C'est sans doute ce qui lui permet d'élaborer, au fil de ses jours avec la jeune femme, un portrait plus nuancé de l'amour, mais aussi plus sombre, entre la vie avec une captive et le deuil de la fugitive.

Cette relation amoureuse avec Albertine se prolonge au-delà même de sa mort, car la jalousie comme l'amour ont pour objet privilégié, voire exclusif, des élaborations imaginaires. La jalousie peut parfois naître d'éléments factuels rigoureusement sourcés. Mais cela n'est guère le cas dans le grand roman proustien où, comme dans la vie, ou plutôt, dans un monde dystopique, celui que le jaloux habite, la vérité est un travail de forçat⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ La jeune femme possède ainsi la liberté de partir du jour au lendemain, n'ayant aucun devoir de secours ou d'assistance, par exemple, envers le héros.

⁷⁴⁸ Ou d'artiste.

Comme Swann, le héros-narrateur est condamné, par sa jalousie, à d'harassants travaux, entre manipulations, confrontations et missions, qui débouchent sur un savoir aussi fragmentaire que douteux, la femme aimée comme l'homme missionné agissant selon leurs propres intérêts. La vérité devient ainsi une tâche infinie.

La jalousie d'amour du héros, immense de toutes les souffrances senties jusqu'à l'atroce⁷⁴⁹, contamine l'amour en lui-même, pour le vider de toute beauté, de tout bonheur. Le sentiment le plus complexe, profond et transcendant qui soit se trouve déconstruit, retourné comme un gant. Le héros-narrateur, sondant son amour à travers les affres de ses cycles jaloux, dirige une agressivité notable contre le sentiment même d'aimer. Invivable, l'amour, qui a le goût du poison jaloux, n'a plus aucune valeur, une constatation qui devient généralisation.

Nous dénombrons dix traits définitoires de l'amour chez le héros-narrateur. Ceux-ci taillent à la serpe, à partir du sentiment déconstruit à coups de marteau, un amour sans union, sans communion, sans don, sans réciprocité, sans bonheur, sans espoir, et même sans réalité. Nous pouvons présenter ces tristes attributs de l'amour dans une suite d'affirmations qui circonscrivent les constats lapidaires du héros-narrateur sur un amour à abattre, dont il semble n'avoir plus rien à attendre. Cette liste, qui pourrait s'intituler « Les lois tristes de l'amour », est la suivante : 1) L'amour-jalousie est une pathologie : « Tant que ma maladie ne s'était pas réincarnée en des êtres nouveaux, j'avais eu après mes souffrances passées un intervalle de calme. Mais à une maladie chronique, le moindre prétexte sert pour renaître » (RTP : 1618). 2) L'amour est une souffrance : « Ce qui m'avait brusquement rapproché d'elle, bien plus, fondu en elle, ce n'était pas l'attente d'un plaisir – et un plaisir est encore trop dire, un léger agrément –, c'était l'étreinte d'une douleur » (RTP : 1857) ; « J'appelle ici amour une torture réciproque. » (RTP : 1684) ; « Mais nulle journée maintenant ne serait plus pour moi nouvelle, n'éveillerait plus en moi le désir d'un bonheur inconnu, et prolongerait seulement mes souffrances, jusqu'à ce que je n'aie plus la force de les supporter » (RTP : 1594) 3) L'amour est jalousie, et la jalousie se bat contre l'altérité inacceptable de l'autre dans une quête de savoir inextinguible qui a, comme Graal, jamais l'autre révélé, mais son mystère relancé : « on n'aime que ce qu'on ne possède pas » (RTP : 1892) ; « C'était cet inconnu qui faisait le fond de mon amour. » (RTP : 1928) ; « Mes curiosités jalouses de ce qu'avait

⁷⁴⁹ « la souffrance atroce qu'elle m'avait causée ». (RTP : 1599)

pu faire Albertine étaient infinies. » ; « rendu moins amoureux par un être que par un abandon » (RTP : 1985). 4) L'amour est un grand péril :

Or, je trouvais dangereux de laisser s'installer en moi, même sous une forme légère, un mal qui ressemble à ces états pathologiques habituels auxquels on ne prend pas garde, mais qui, si survient le moindre accident, imprévisible et inévitable, qui lui arriverait, suffiraient à lui donner aussitôt une extrême gravité. Le moment était peut-être particulièrement bien choisi pour renoncer à une femme à qui aucune souffrance bien récente et bien vive ne m'obligeait à demander ce baume contre un mal, que possèdent celles qui l'ont causé. (RTP : 1520)

Ce péril couru par ceux qui aiment est potentiellement si grand qu'il peut être moralement et/ou physiquement létal : « ce danger subit et qui serait capable de détruire toute vie : l'amour. »

(RTP : 2068) 5) L'amour est une fatalité, une sorte de malédiction : « l'amour [...] n'est-il pas une preuve de clairvoyance (preuve inintelligible à l'amant lui-même), puisque le désir, allant toujours vers ce qui nous est le plus opposé, nous force d'aimer ce qui nous fera souffrir ? » (RTP : 2064)

6) La jalousie amoureuse est un poison que l'on consent à s'administrer, au nom de la vérité :

Parfois même, sans que j'eusse revu Albertine, sans que personne m'eût parlé d'elle, je retrouvais dans ma mémoire une pose d'Albertine auprès de Gisèle et qui m'avait paru innocente alors ; elle suffisait maintenant pour détruire le calme que j'avais pu retrouver, je n'avais même plus besoin d'aller respirer au-dehors des germes dangereux, je m'étais, comme aurait dit Cottard, intoxiqué moi-même. » (RTP : 1363)

; « j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir » (RTP : 1593) 7) L'amour est non seulement une inflation, mais une création de

l'imagination : « Les liens entre un être et nous n'existent que dans nos pensées. » (RTP : 1943) ; « un être d'imagination, c'est-à-dire désirable » (RTP : 1945) ;

C'est la terrible tromperie de l'amour qu'il commence par nous faire jouer avec une femme non du monde extérieur, mais avec une poupée intérieure à notre cerveau, la seule d'ailleurs que nous ayons toujours à notre disposition, la seule que nous posséderons, que l'arbitraire du souvenir, presque aussi absolu que celui de l'imagination, peut avoir faite aussi différente de la femme réelle que du Balbec réel avait été pour moi le Balbec rêvé; création factice à laquelle peu à peu, pour notre souffrance, nous forcerons la femme réelle à ressembler. (RTP : 1033)

; « Le plus souvent l'amour n'a pour objet un corps que si une émotion, la peur de le perdre, l'incertitude de le retrouver se fondent en lui » (RTP : 1671). 8) L'amour est une erreur, une

imposture et un malheureux hasard, voire une aberration⁷⁵⁰ : « l'amour, sentiment qui (quelle qu'en soit la cause) est toujours erroné. » (RTP : 1358) ;

les êtres que nous aimons [...] ne sont qu'un lieu immense et vague où extérioriser nos tendresses. (RTP : 1977) ; « Pourquoi le hasard aurait-il fait, puisqu[e la femme aimée] n'est qu'un simple accident placé devant le jaillissement de nos désirs, que nous fussions nous-mêmes le but de ceux qu'elle a ? » (RTP : 1381)

; le « déformant amour » (RTP : 1935) ; « mon amour pour Albertine n'avait été qu'une forme passagère de dévotion à la jeunesse » (RTP : 2090) ; « n'importe qui peut aimer n'importe quoi » (RTP : 919). 9) L'amour est constamment, intrinsèquement égoïste : « l'égoïsme de l'amour » (RTP : 1871) ; « l'infini de l'amour en son égoïsme » (RTP : 1977). 10) Il n'y a pas d'amour heureux⁷⁵¹ : « la jalousie, qui en amour équivaut à la perte de tout bonheur » (RTP : 1950).

Vivre sa jalousie amoureuse jusqu'à la lie mène le héros-narrateur à dégager les dix lois d'un amour invivable. Pour ce jaloux comme pour Swann, aimer est une traversée de l'enfer, à la nage, dans les eaux noires du Styx, l'atroce mystère de l'Autre. La jalousie d'amour des deux hommes les entraîne vers l'extrême, dans un calvaire où la passion amoureuse ne peut qu'apparaître comme une erreur⁷⁵². Brûlés d'avoir aimé de la seule manière qu'ils connaissent, à travers une agressivité d'emprise, de rejet, de manipulation, entre cruauté, et sadisme, les jaloux d'amour, terrassés par leur maladie, ne voient que la mort comme issue. Jaloux jusqu'à l'extrême, Swann comme le héros ont voulu en finir avec le calvaire de leur amour impossible. Plus d'une fois, « l'idée du suicide » (RTP : 1901) se présente au héros-narrateur comme le final fou de l'œuvre du jaloux. Lorsque le jeune homme échange des lettres avec Albertine en fuite, il ne sait plus s'il sera « assez maître de [s]a douleur » (RTP : 1948) pour éviter de lui montrer qu'il « ne pouvai[t] [s]e passer d'elle » (RTP : 1948) en lui écrivant « "revenez" », en lui envoyant « quelque autre

⁷⁵⁰ L'extrait suivant exprime l'idée d'amours dans lesquelles l'objet même du sentiment amoureux tient une place réduite, faisant de l'amour même une absurdité : « Dans les personnes que nous aimons, il y a, immanent à elles, un certain rêve que nous ne savons pas toujours discerner mais que nous poursuivons. [...] Et quelle large étendue de mer avait été observée dans mon amour même le plus douloureux, le plus jaloux, le plus individuel semblait-il, pour Albertine ! Du reste, à cause justement de cet individuel auquel on s'acharne, les amours pour les personnes sont déjà un peu des aberrations. » (RTP : 2241) Ce constat contribue ainsi à construire, chez Proust, la conception d'un amour où l'individualité d'une personne, à travers ses qualités et ses beautés, a peu de valeur, et surtout, peu de poids face à tous les autres éléments, extérieurs à cette personne (le hasard, la jalousie, l'anxiété, un décor maritime).

⁷⁵¹ Titre d'un poème de Louis Aragon (*La Diane française*, Paris, Seghers, 2021).

⁷⁵² La « passion comme erreur », l'un des éléments paradoxaux constitutifs de l'amour, Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001 [1972], p. 247.

émissaire » (RTP : 1948), la démarche de Saint-Loup n'ayant pas porté fruit, (RTP : 1948) ou en se présentant chez elle : « Et sans doute c'eût été, après trois énormes maladresses, la pire de toutes, après laquelle il n'y avait plus qu'à me tuer devant sa maison » (RTP : 1948). L'idée de commettre ce suicide, devant ses yeux ou presque, de peu, comme dernier acte de la guerre d'amour que livre le héros à Albertine est intimement liée à la volonté de marquer la jeune femme en la présentant clairement et brutalement comme la cause de son geste fatal. Nous retrouvons, chez Swann, un désir de s'enlever la vie intimement lié à son amour pour Odette, sans doute lorsqu'il sent que sa jalousie est incurable. Le lecteur d'« Un amour de Swann » n'en apprend cependant pas plus, sans doute parce que lorsque l'homme se le dit à lui-même, sa jalousie s'est apaisée : « il s'écria en lui-même : "Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, pour une femme qui n'était pas mon genre !" » (RTP : 305) Ces amours extrêmes pour des femmes indignes doivent mourir pour que les jaloux proustiens évitent d'en périr. Et, comme ces derniers décident de rester en vie, l'unique solution est la destruction, de l'être aimé ou de la relation.

5.3 Détruire, disent-ils : la haine qui sauve

Charles Swann et le héros-narrateur sont en proie à une jalousie amoureuse qui se révèle une source inépuisable de souffrances. Les deux hommes palpent, étudient, pétrissent des sentiments et des émotions s'apparentant à l'amour, mais qu'ils ressentent presque exclusivement à travers des affects négatifs prenant source dans leur jalousie. La jalousie amoureuse est ainsi perçue par Swann comme par le narrateur comme une anomalie, une pathologie ou un

empoisonnement⁷⁵³. Leur corps⁷⁵⁴, et surtout leur esprit, vivent avec une jalousie d'amour qui leur devient insupportable.

Les deux hommes, malades de leur jalousie jusqu'à envisager le suicide en viennent à vouloir détruire leur amour. Mais avant d'en venir à cette extrémité, Swann et le héros tentent de le sauver par des moyens innervés d'agressivité : lettres rageuses ou brutalité verbale de Swann, ou encore une fausse rupture, envisagée par les deux jaloux. Ces stratégies étant vaines, l'objet même de l'amour, la femme aimée, doit mourir symboliquement ou littéralement, pour que le jaloux puisse vivre et renaître, guéri de sa jalousie. Swann et le héros en viennent ainsi à désirer la destruction de leur amour par la disparition de la femme aimée, qu'ils préfèrent morte, loin, vaporisée, et leur laissant, comme cadeau d'adieu bien involontaire, la possibilité de les ramener à une vie vivable, tel un ticket pour s'extraire des Enfers.

La destruction par dénigrement, à travers une définition de l'amour envahie par les souffrances de la jalousie, s'accompagne, chez Swann et le héros-narrateur, d'une salvation par retournement de l'amour en haine. L'élan merveilleux vers la fusion de l'amour heureux, inconnu au bataillon des jaloux proustiens, ne peut nullement être un rempart contre un retournement de l'amour en haine. Cet amour proustien, agressif, guerrier et manipulateur, marionnette de la jalousie, n'a aucune raison d'être défendu, conservé. Cela, alors que Swann et le héros veulent vivre, donc être sauvés, même par la haine et le crime.

⁷⁵³ « [I] cultivait voluptueusement en lui les émotions de l'homme amoureux, sans savoir le fruit empoisonné qu'elles produiraient nécessairement. » (RTP : 292)

⁷⁵⁴ Comme on peut le voir dans ces deux extraits : « la douleur au cœur dont il souffrait » (RTP : 188), « Si nous n'avions que des membres, comme les jambes et les bras, la vie serait supportable. Malheureusement, nous portons en nous ce petit organe que nous appelons cœur, lequel est sujet à certaines maladies au cours desquelles il est infiniment impressionnable pour tout ce qui concerne la vie d'une certaine personne et où un mensonge [...] venu de cette personne, donne à ce petit cœur, qu'on devrait pouvoir nous retirer chirurgicalement, des crises intolérables. » (RTP : 1771)

5.3.1 Toi que je préfère morte

Ce que ressent Swann pour Odette lorsque le mystère de son absence chez Prévost devient l'étincelle du grand embrasement de sa jalousie amoureuse est aussitôt rapproché d'« une maladie » (RTP : 188). Atteint par des sentiments nouveaux comme on l'est d'une pathologie, Swann est la proie de ce « mal sacré » (RTP : 190) qui a pour objet cet « être nouveau [...], adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser » (RTP : 188). Soudaine, nouvelle, inquiétante, se manifestant par « une douleur au cœur » (RTP : 188), « cette agitation » est assimilée aux premiers symptômes d'une pathologie. La « maladie amoureuse » (RTP : 417) de Swann connaît une évolution négative en s'aggravant, jusqu'à atteindre un « état morbide » (RTP : 243). Médecin de lui-même, Swann étudie son mal et prend conscience qu'en guérir serait « la mort de tout ce qu'il était actuellement » (RTP : 243). Le mal, tel un parasite dévorant son hôte et prenant sa place, fait passer ce dernier d'une souffrance faite de soupçons intermittents pouvant être calmés à un état semblable à une phase terminale, où le malade ne connaît aucun répit : « l'amour de Swann en était arrivé à ce degré où le médecin et, dans certaines affections, le chirurgien le plus audacieux, se demandent si priver un malade de son vice ou lui ôter son mal, est encore raisonnable ou même possible. » (RTP : 249)

Swann a atteint la phase ultime, fatale, de la maladie qui le ronge, celle de ne pas savoir. Ne pas savoir qui est réellement Odette, à quoi elle passe véritablement ses journées, et ce qui a formé son passé sont des mystères qui, telles des métastases, se nourrissent de l'élan vital de leur hôte, Swann jaloux, jaloux à l'infini. Les « sentiments maladifs que Swann avait pour Odette » (RTP : 301) sont destructeurs, car détachés de toute réalité, de tout contexte, si bien que même lorsqu'Odette lui accorde du temps, de l'attention, de la tendresse, Swann arrive à s'en inquiéter, à en souffrir. Source de son amour, la jalousie de Swann, avec ses vagues de doutes transformées en un océan de soupçons, recouvre toute sa vie mentale et détruit dans l'œuf la moindre parcelle de bonheur :

Certains soirs elle redevenait tout d'un coup avec lui d'une gentillesse dont elle l'avertissait durement qu'il devait profiter tout de suite, sous peine de ne pas la voir se renouveler avant des années ; il fallait immédiatement rentrer chez elle « faire catleya », et ce désir qu'elle

prétendait avoir de lui était si soudain, si inexplicable, si impérieux, les caresses qu'elle lui prodiguait ensuite si démonstratives et si insolites, que cette tendresse brutale et sans vraisemblance faisant autant de chagrin à Swann qu'un mensonge et qu'une méchanceté. Un soir qu'il était ainsi, sur l'ordre qu'elle lui en avait donné, rentré avec elle, et qu'elle entremêlait ses baisers de paroles passionnées qui contrastaient avec sa sécheresse ordinaire, il crut tout d'un coup entendre du bruit ; il se leva, chercha partout, ne trouva personne, mais n'eut pas le courage de reprendre sa place auprès d'elle qui alors, au comble de la rage, brisa un vase et dit à Swann : « On ne peut jamais rien faire avec toi ! » (RTP : 298)

La puissance destructrice de la jalousie de Swann n'épargne rien, tel un poison qui contamine le système d'irrigation d'une surface agricole. Peu importe ce qui pourrait émerger dans l'esprit de Swann, tel le plaisir, voire l'idée d'un bonheur possible avec Odette, grâce à ce qu'il voit et entend d'elle, sa jalousie s'empare de tout pour ne laisser que terres brûlées à la chaux vive de sa jalousie mortelle. Le vide comme le plein, l'inconnu comme le connu sont sources de doutes, d'inquiétudes, de soupçons, à cause du travail de la jalousie qui remplit ce que Swann ne connaît pas de la vie d'Odette de potentielles relations avec d'autres que lui, et ce qu'il connaît d'elle, tels ses caresses ou ses paroles, même dans leurs moments d'intimité les plus passionnés, en suspicions de mise en scène pour satisfaire les désirs d'un tiers voyeur.

Corrodé, dévoré par sa maladie amoureuse qui n'a d'autre nom que jalousie, Swann a détruit toute possibilité de bonheur dans un amour qu'il n'arrive à sentir que dans la souffrance, devant une Odette qui, entre ses mains mêmes, se révèle, pour son esprit possédé par la jalousie, un « être de fuite⁷⁵⁵ ».

Aucune solution ni manipulation ne s'est présentée clairement à Swann pour lui éviter de périr de sa jalousie, qui a détruit sa vie sociale comme psychique, vidant son existence de sa substance pour la remplacer par son poison de passion soupçonneuse et malheureuse :

cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié, il était si étroitement mêlé à toutes les habitudes de Swann, à tous ses actes, à sa pensée, à sa santé, à son sommeil, à sa vie, même à ce qu'il désirait pour après sa mort, il ne faisait tellement plus qu'un avec lui, qu'on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tout entier : comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable. (RTP : 249)

⁷⁵⁵ « Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite » (RTP : 1671).

Swann s'est employé à brutaliser Odette par lettres et en paroles pour construire une indifférence, voire du mépris pour elle, afin que cette dernière désire renverser la vapeur en séduisant l'indifférent, en suscitant son admiration. Ces stratégies visant à déployer une violence verbale ou écrite nécessaire, utile et mesurée n'ayant rien donné, le mal de Swann a continué de proliférer. Sans issue, sans remède, une solution extrême a émergé dans l'esprit du jaloux torturé, qui souffre de savoir comme de ne pas savoir : l'amour doit mourir et, pour cela, Odette doit disparaître.

Victime de sa jalousie, Swann s'imagine en bourreau de l'amour. Mais comment tuer l'amour, quand la jalousie ne cesse de le maintenir amoureux ? Le jaloux pense, mais n'agit pas, car les possibilités de détruire son amour pour Odette impliquent qu'il se fasse violence pour agir comme si l'amour était déjà mort, ou pour oser briser le tabou ultime et universel de l'homicide. L'agressivité, cette énergie de rejet d'un amour empoisonné, monte progressivement en Swann. D'abord, Swann forme le désir de la disparition d'Odette par un éloignement géographique notable et durable : « Sans doute Swann était certain que s'il avait vécu maintenant loin d'Odette, elle aurait fini par lui devenir indifférente, de sorte qu'il aurait été content qu'elle quittât Paris pour toujours ; il aurait eu le courage de rester, mais n'avait pas celui de partir. » (RTP : 283) Le désir de rejeter l'amour est présent, mais seulement si l'amour régresse grâce à l'éloignement géographique de son objet Odette. Rejeter activement son amour pour la jeune femme en s'éloignant d'elle à jamais demande une volonté que n'a pas Swann, car c'est celle de l'indifférent, de celui qui n'aime plus, ou ne nourrit plus le moindre espoir. La jalousie amoureuse de Swann intègre et présente alors le motif de la disparition, destruction lente, douce, progressive de son amour pour Odette à travers une vie qu'elle aurait loin de la capitale française. Mais le désir d'une solution plus radicale se fait jour, toujours en pensée, sous la forme d'un fantasme :

Quelquefois il espérait qu'elle mourrait sans souffrances dans un accident, elle qui était dehors, dans les rues, sur les routes, du matin au soir. Et comme elle revenait saine et sauve, il admirait que le corps humain fût si souple et si fort, qu'il pût continuellement tenir en échec, déjouer tous les périls qui l'entourent (et que Swann trouvait innombrables depuis que son secret désir les avait supputés) et permît ainsi aux êtres de se livrer chaque jour et à peu près impunément à leur œuvre de mensonge, à la poursuite du plaisir. (RTP : 284)

Dans sa volonté de détruire son amour pour Odette, Swann ne passe toujours pas à l'acte, demeurant pensif, et passif, à travers un scénario où la femme aimée disparaîtrait pour toujours. Si ce « secret désir » se réalisait, Swann serait libéré de son amour pour Odette dans des circonstances

où seul le hasard serait à blâmer, à travers une sorte de punition divine appliquée à ces personnes qui décident de mentir, ou simplement goûter le plaisir. « [I]nnombrables » sont les possibilités d'accident dans l'esprit de Swann se plaisant à se présenter la mort accidentelle d'une Odette, libre et nomade dans Paris, *a minima* probable. En s'imaginant une mort naturelle, involontaire, Swann n'a pas à se faire violence pour engendrer directement la destruction de son amour par un homicide qui, bien évidemment, constitue un acte brisant le tabou suprême de toutes les sociétés humaines. En se représentant une Odette allant rejoindre l'autre monde sans souffrir, Swann se déleste de la culpabilité qu'il pourrait ressentir à l'idée, ne serait-ce qu'en pensées, de souhaiter des souffrances à celle qu'il aime d'un amour qui, déjà empoisonné de jalousie, se mâtine d'un désir de destruction qui ne fait que s'affirmer.

Swann ne forme pas (encore) de scénario où Odette mourrait de sa main, mais il vit cette destruction de l'objet d'un amour délétère par procuration :

Et Swann sentait bien près de son cœur ce Mahomet II dont il aimait le portrait par Bellini et qui, ayant senti qu'il était devenu amoureux fou d'une de ses femmes, la poignarda afin, dit naïvement son biographe vénitien, de retrouver sa liberté d'esprit. Puis il s'indignait de ne penser qu'à soi, et les souffrances qu'il avait éprouvées lui semblaient ne mériter aucune pitié puisque lui-même faisait si bon marché de la vie d'Odette. (RTP : 285)

Cette parenté de cœur entre l'assassin Mahomet II et Swann se heurte lui aussi à des considérations morales : tuer la femme que l'on aime pour éviter de souffrir de cet amour, par jalousie, est compréhensible, mais pour le moins égoïste. Frère spirituel de Mahomet II, mais seulement en pensée et non sans culpabilité, Swann attribue une naïveté à Bellini de penser que le meurtre de l'épouse tant aimée par son mari polygame a pour mobile un amour envahissant. Compagnon d'infortune de Mahomet II par l'intranquillité de celui qui aime, les craintes, les soupçons et même les plaisirs pouvant se muer en « ténébreuse horreur⁷⁵⁶ » (RTP : 297), Swann peut entendre ce mobile d'assassinat, mais se refuse même la liberté de cautionner l'acte en pensées.

⁷⁵⁶ « Et sous tous les souvenirs les plus doux de Swann, sous les paroles les plus simples que lui avait dites autrefois Odette, qu'il avait crues comme paroles d'évangile, sous les actions quotidiennes qu'elle lui avait racontées, sous les lieux les plus accoutumés, la maison de sa couturière, l'avenue du Bois, l'Hippodrome, il sentait, dissimulé à la faveur de cet excédent de temps qui dans les journées les plus détaillées laisse encore du jeu, de la place, et peut servir de cachette à certaines actions, il sentait s'insinuer la présence possible et souterraine de mensonges qui lui rendaient ignoble tout ce qui lui était resté le plus cher (ses meilleurs soirs, la rue de La Pérouse elle-même qu'Odette avait toujours dû quitter à d'autres heures que celles qu'elle lui avait dites) faisant circuler partout un peu de la ténébreuse

Swann pense à d'autres manières de détruire ses souffrances, c'est-à-dire son amour : « Ne pouvant se séparer d'elle sans retour, du moins, s'il l'avait vue sans séparations, sa douleur aurait fini par s'apaiser et peut-être son amour par s'éteindre. Et du moment qu'elle ne voulait pas quitter Paris à jamais, il eût souhaité qu'elle ne le quittât jamais. » (RTP : 285) Cette solution de la lente dégradation de l'amour par habitude, voire par usure sera le salut de Swann qui épousera Odette et réussira à guérir de sa jalousie. Dans l'intervalle, « une seule parole d'Odette » (RTP : 285) évoquant le prochain voyage de Forcheville indique à Swann que la femme qu'il aime en sera, ce qu'il arrive à vérifier facilement, mais également « une lettre anonyme, qui lui disait qu'Odette avait été la maîtresse d'innombrables hommes (dont on lui citait quelques-uns, parmi lesquels Forcheville, M. de Bréauté et le peintre), de femmes, et qu'elle fréquentait les maisons de passe. » (RTP : 285) empêchent Swann de poursuivre plus longuement, en pensées, cette solution de fin de la jalousie par un lent dépérissement de l'amour au moyen de la vie commune, la possession de la femme aimée signant l'extinction des sentiments amoureux. Les doutes sur d'éventuelles liaisons d'Odette avec Forcheville, notamment, mais également avec des femmes, relancent le désir de savoir, une énergie agressive qui se traduit par un interrogatoire serré, puis, la vérité étant terrible (les relations d'Odette avec des femmes sont avérées et de surcroît récentes⁷⁵⁷) et inaccessible dans sa totalité, par un dernier fantasme de destruction de l'être aimé, dans un rêve :

Il se détourna pour regarder Odette, ses joues étaient pâles, avec des petits points rouges, ses traits tirés, cernés, mais elle le regardait avec des yeux pleins de tendresse prêts à se détacher comme des larmes pour tomber sur lui et il se sentait l'aimer tellement qu'il aurait voulu l'emmener tout de suite. Tout d'un coup Odette tourna son poignet, regarda une petite montre et dit : « Il faut que je m'en aille », elle prenait congé de tout le monde, de la même façon, sans prendre à part Swann, sans lui dire où elle le reverrait le soir où un autre jour. Il n'osa pas le lui demander, il aurait voulu la suivre et était obligé, sans se retourner vers elle, de répondre en souriant à une question de Mme Verdurin, mais son cœur battait horriblement, il éprouvait de la haine pour Odette, il aurait voulu crever ses yeux qu'il aimait tant tout à l'heure, écraser ses joues sans fraîcheur. (RTP : 302-303)

Ce rêve de Swann est le seul espace où il déchaîne une haine sans limites pour Odette, à travers une destructivité de pensées dont la mise en acte est potentiellement entravée par la question de Mme Verdurin. L'emballage du rythme cardiaque de Swann est le signe d'une poussée

horreur qu'il avait ressentie en entendant l'aveu relatif à la Maison Dorée, et, comme les bêtes immondes dans la Désolation de Ninive, ébranlant pierre à pierre tout son passé. » (RTP : 297)

⁷⁵⁷ « Ce second coup porté à Swann était plus atroce encore que le premier. Jamais il n'avait supposé que ce fût une chose aussi récente » (RTP : 293).

d'adrénaline qui intervient lorsque l'on se met en colère, par exemple. La haine de Swann prend sa source dans un amour brutalement renversé dans son contraire : le bon, le bel objet représenté par Odette qui envoie une grande tendresse vers Swann devient le mauvais objet, cet être de fuite et de mystère. Détruire cette femme s'impose à un Swann qui, rêveur, n'est pas sous le contrôle de son autocensure psychique (le Surmoi). Son agressivité se charge de deux pulsions de destruction, à travers des motifs de défiguration et d'annihilation. Deux impulsions agressives se traduisent dans un double écrasement (yeux et joues) qui vise à anéantir ce qui lui a été donné, puis repris un instant après : la tendresse d'Odette. Le moment d'union vécu dans les très tendres yeux d'Odette, chéri, devient haï et doit être détruit par Swann qui en est brutalement dépossédé par une Odette devenue indifférente et fuyante. « Haïr quelqu'un, c'est ressentir de l'irritation du seul fait de sa simple existence », c'est exiger sa disparition. « Haïr, c'est assassiner sans relâche⁷⁵⁸ ». L'énergie agressive sourd également du style proustien, à travers ce récit de rêve livré par une suite de propositions déferlant entre des virgules qui donnent le rythme haletant de la scène, tempo d'un brutal et inacceptable donné-repris, résonnant en Swann tel un aimé-rejeté.

Croyant sa jalousie éteinte et son amour évaporé à cause de l'absence d'Odette, en voyage avec les Verdurin « depuis près d'un an » (RTP : 299), Swann « se sentait absolument tranquille, presque heureux » (RTP : 299). Le rêve, qui n'obéit ni aux lois du temps ni à celles de la morale, a permis à l'amour d'être ressenti sans être empoisonné du soupçon de la jalousie, puis à la haine de se déchaîner sans pitié.

Le contraste est grand avec les pensées de Swann à l'état de veille, qui ne s'autorise pas de telles pulsions destructrices vers Odette, sauf situation exceptionnelle. La jalousie de Swann atteint son paroxysme lorsque, à ses souffrances jalouses liées à l'inconnu de la vie d'Odette, le conduisant à former « le désir de l'enlever à tout autre » (RTP : 246) s'ajoute un potentiel rival : « il s'imaginait qu'Odette était la maîtresse de Forcheville » (RTP : 243). Pendant des jours, Swann est chargé d'une agressivité destructrice qui a remplacé les curiosités inquisitrices de sa jalousie :

Et sa haine, tout comme son amour, ayant besoin de se manifester et d'agir, il se plaisait à pousser de plus en plus loin ses imaginations mauvaises, parce que, grâce aux perfidies qu'il prêtait à Odette, il la détestait davantage et pourrait si – ce qu'il cherchait à se figurer – elles

⁷⁵⁸ José Ortega y Gasset, *Études sur l'amour*, Paris, Payot & Rivages, 2004, p. 38-41., cité dans Saverio Tomasella, « Haine, envie et jalousie : psychanalyse du désastre ? », *Le Coq-Héron*, n° 185, vol. 3, 2005, p. 142 à 146, paragraphe 10.

se trouvaient être vraies, avoir une occasion de la punir et d'assouvir sur elle sa rage grandissante. (RTP : 243)

La haine, la détestation et la rage rejoignent une agressivité de destructivité, où Odette, absente et potentiellement infidèle, est ce mauvais objet qui, ne pouvant être possédée dans l'amour de jalousie et d'emprise de Swann, doit « payer ». Sous l'impulsion de l'agressivité, le mauvais objet Odette, haï, est noirci afin que la destructivité puisse mieux se décharger.

C'est à nouveau à travers une lettre, mais, cette fois « outrageante » (RTP : 243) que Swann décharge d'abord mentalement sa haine sur Odette. Il imagine une réponse à un courrier de demande d'argent de la jeune femme pour louer un château et y inviter Forcheville et les Verdurin sans y convier Swann, exclu du petit clan : « Quelle joie il aurait à refuser, à rédiger la réponse vengeresse dont il se complaisait à choisir, à énoncer tout haut les termes, comme s'il avait reçu la lettre en réalité ! » (RTP : 243) D'une part, la haine de Swann se liquide dans le plaisir sadique de dire non à Odette et ainsi la priver d'argent pour qu'elle prenne du plaisir avec d'autres que lui. D'autre part, l'agressivité de l'homme se décharge dans l'élaboration mentale d'une « terrible réponse dont il [arrête] chaque mot » (RTP : 244), une violente réplique qui contient entre autres l'affirmation selon laquelle Swann « chercherait à lui faire du mal » (RTP : 246). Ajoutons encore que le fantasme agressif de Swann s'enrichit de pensées où le voyage d'Odette est annulé et la jeune femme en souffrances : « si elle avait pu se fouler le pied avant de partir, si le cocher de la voiture qui l'emmènerait à la gare avait consenti, à n'importe quel prix, à la conduire dans un lieu où elle fût restée quelque temps séquestrée, cette femme perfide » (RTP : 244). L'agressivité d'emprise (retenir la jeune femme) se colore ici de cruauté, la souffrance d'une Odette blessée ou retenue captive n'entamant en rien la volonté forcenée d'empêcher son voyage, car la fin justifie les moyens.

Si Swann va jusqu'à « faire porter » (RTP : 244) son courrier haineux à Odette qui lui a effectivement envoyé une demande d'argent par lettre, le héros-narrateur n'exprime pas de manière aussi libre et directe une haine envers Albertine. Son agressivité se manifeste plus subtilement, à travers la frustration et la dépréciation. Le jeune homme, las de sa « pesante vie » (RTP : 1869) avec sa tout aussi « pesante esclave » (RTP : 1882), se fait cette réflexion sur elle :

Oui, il fallait partir, c'était le moment. Depuis qu'Albertine n'avait plus l'air fâché contre moi, sa possession ne me semblait plus un bien en échange duquel on est prêt à donner tous

les autres. Peut-être parce que nous l'aurions fait pour nous débarrasser d'un chagrin, d'une anxiété, qui sont apaisés maintenant. (RTP : 1913)

La souffrance, l'inquiétude, mais non la valeur intrinsèque d'Albertine, celle de ses qualités morales ou physiques, donne le la de la jalousie d'amour du héros. Lorsque la souffrance est absente, dans une période « creuse », calme, des cycles agressifs proustiens, l'ennui, la lassitude et la frustration réapparaissent : « je sentais la vie, l'univers, auxquels je n'avais jamais goûté, m'échapper, échangés contre une femme dans laquelle je ne pouvais trouver rien de nouveau. » (RTP : 1898) La valeur de la jeune femme, très volatile, se révèle indexée sur sa capacité bien involontaire à rendre jaloux le héros. Apprenant par Françoise que la jeune femme « s'est levée de bonne heure » (RTP : 1906), le héros-narrateur est assailli par la souffrance : « Je sentis se lever en moi comme dans un coup de vent mille inquiétudes que je ne savais pas tenir en suspens dans ma poitrine. Le tumulte y était si grand que j'étais à bout de souffle comme dans une tempête. [...] Ah ? mais où est-elle en ce moment ? » (RTP : 1906) Dès qu'il apprend qu'Albertine doit être dans sa chambre » (RTP : 1906), l'intérêt du héros pour la jeune femme se vaporise : « Je respirai, elle était là, mon agitation retomba, Albertine était ici, il m'était presque indifférent qu'elle y fût. D'ailleurs n'avais-je pas été absurde de supposer qu'elle aurait pu ne pas y être ? » (RTP : 1906) Notons l'impression d'automatisme qui se dégage du raisonnement du narrateur à travers sa présentation des faits comme de son ressenti dans une suite de propositions, liées par des virgules, qui se succèdent à un rythme aussi régulier que tranquille. L'effet produit est celui de l'évidence d'un tel raisonnement pour le héros-narrateur, ce jaloux qui obéit à des puissances précises et anciennes formant les fondations de sa manière d'aimer, et créatrices de tous les cycles agressifs de jalousie-amour-haine.

Alors que l'absente est douloureusement désirée, la revenante est brutalement dévaluée. Captive, sous son emprise, la jeune femme en vient à être complètement dévalorisée par le héros : « Je sentais que ma vie avec Albertine n'était, pour une part, quand je n'étais pas jaloux, qu'ennui, pour l'autre part, quand j'étais jaloux, que souffrance. À supposer qu'il y eût du bonheur, il ne pouvait durer. » (RTP : 1899) En effet, car la jalousie du jeune homme auprès d'Albertine captive, possédée, se retire comme la mer en ne laissant que du vide et des débris. La souffrance est le sel de la vie des jaloux.

La mort d'Albertine, sans être imaginée comme le fait Swann dans un fantasme dont la réalisation le libérerait de sa jalousie d'Odette à la suite de son décès, le héros y songe sans savoir – ou s'avouer – pourquoi : « Je sais que je prononçai le mot "mort" comme si Albertine allait mourir. » (RTP : 1904) Mais le motif de la mort revient à la conscience du héros pour s'étendre, son aile noire planant sur lui aussi, comme si l'invivable de sa jalousie d'amour débouchait sur l'impossible de la vie elle-même. Le jeune homme se rappelle les tremblements de sa grand-mère mourante (« comme une feuille » (RTP : 1906)) lorsqu'il appuyait sur le timbre avec sa manière que « personne, assurait Françoise, ne pouvait confondre » (RTP : 1906). Cette agitation nerveuse est comme transmise au héros qui la ressent alors que, la veille, il a une fois de plus soumis Albertine à un interrogatoire jaloux : « le plus léger frémissement qui venait de sa chambre, ou quand elle sortait, ou rentrait sans bruit en appuyant si doucement sur le timbre, me faisait tressauter, me parcourait tout entier, me laissait le cœur battant, bien que je l'eusse entendu dans un assoupissement profond » (RTP : 1906).

Ces désirs et fantasmes de Swann et le héros-narrateur témoignent d'une agressivité destructrice, à travers des motifs de disparition et d'annihilation, qui tend vers un but tout aussi destructeur : « faire avorter l'amour » (RTP : 1985). Cette visée n'est qu'un pis-aller, la dernière carte que ces jaloux peuvent jouer. Ils sont en effet incapables d'une métamorphose totale de leur manière d'aimer, les menant à ces sentiments féconds, créateurs, dont André Comte-Sponville décrit les contours dans *Le sexe ni la mort* : « Il s'agit d'aimer un peu moins ce qui manque (qui est objet d'espérance, en toute rigueur, davantage que d'amour), un peu plus ce qui est ; un peu moins ce qu'on rêve, un peu plus ce qu'on connaît.⁷⁵⁹ » On mesure combien les jaloux proustiens en sont loin. La solution, la salvation, de Swann célibataire de l'art dans le mariage avec Odette ne peut être celle du héros-narrateur, les mariages posthumes étant rarissimes, et devant être motivés par bien autre chose qu'une volonté forcenée de posséder l'être aimé. C'est pourtant la jalousie et la souffrance qu'elle a produite et produit encore, même par-delà la mort d'Albertine qu'une voie, celle de l'art, se présente, faisant de l'agressivité du désir de savoir, de retenir, de dominer, une énergie sublimée dans la connaissance de soi, des autres et du monde que permet le roman.

⁷⁵⁹ André Comte-Sponville, *Le sexe ni la mort. Trois essais sur l'amour et la sexualité*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 126.

5.3.2 Toi que j'aurai dans mon roman

Longtemps, le héros proustien, par la force agressive de sa jalousie, a investi temps et énergie pour que la vérité de l'aimée, Albertine, lui soit livrée, alors qu'elle était depuis toujours à construire. Le jaloux détective attendait d'elle, par ses ruses, par la contrainte, ce que les vrais enquêteurs nomment la manifestation de la vérité. La vérité, le héros la chassait en l'autre, cet Autre source de souffrances, alors que le vrai était enfermé dans son « livre intérieur de signes inconnus » (RTP : 2272). L'agressivité de la disparition désirée ou la destruction fantasmée de l'aimée, pour enfin vivre, est devenue, par sublimation, un acte de création permettant de goûter « la vie réelle, qui est mentale » (RTP : 2012).

Pour en arriver à cette élucidation et atteindre la « vraie vie » (RTP : 2273), le héros jaloux a dû laisser l'agressivité de sa jalousie, rechargée même par-delà la mort d'Albertine⁷⁶⁰, passer entre les griffes de l'oubli, ce « monstre⁷⁶¹ » qui a dévoré son amour. Désagressivée par l'oubli qui a emporté l'amour comme la jalousie, après avoir voulu détruire, le héros-narrateur peut créer à partir de souffrances apaisées. Il est ainsi possible d'y voir clair, par-delà les passions. Mais la rémission du jaloux, comme celle du malade, passe parfois par une aggravation de l'état avant son amélioration. Rescapé du voyage au bout de son ressenti jaloux, le héros prend conscience qu'« [o]n ne guérit d'une souffrance qu'à condition de l'éprouver pleinement » (RTP : 2007). Comme l'écrit Jean-Pierre Durif-Varembont dans « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? », « Si dans l'amour, c'est l'Autre qui donne la vérité sur l'amour, dans la jalousie c'est soi. Finalement, le jaloux a besoin de sa jalousie pour se sentir désirant.⁷⁶² » Cette énergie,

⁷⁶⁰ « Si mon regret qu'elle fût morte subissait dans ces moments-là l'influence de ma jalousie et prenait cette forme si particulière, cette influence s'étendit naturellement à mes rêves d'occultisme, d'immortalité qui n'étaient qu'un effort pour tenter de réaliser ce que je désirais. Aussi à ces moments-là, si j'avais pu réussir à l'évoquer en faisant tourner une table, comme Bergotte croyait que c'était possible, ou à la rencontrer dans l'autre vie, comme le pensait l'abbé X***, je ne l'aurais souhaité que pour lui répéter : "Je sais pour la blanchisseuse. Tu disais : "Tu me mets aux anges" ; j'ai vu la morsure." » (RTP : 2002)

⁷⁶¹ « Le monstre à l'apparition duquel mon amour avait frissonné, l'oubli, avait bien, comme je l'avais cru, fini par le dévorer. » (RTP : 2089)

⁷⁶² Jean-Pierre Durif-Varembont, « La passion de la jalousie, maladie d'amour? », *op. cit.*, paragraphe 10.

destructrice, faite du désir de savoir pour réduire le mystère insolent de l'autre, la femme, morte ou vive, se métamorphose en une poussée sans limites faite de la mission de connaître. Connaître l'autre pour le comprendre et se connaître en déconstruisant le réel, et habiter un monde à soi :

si je n'entreprenais pas, ce dont ma liaison avec Albertine suffisait pourtant à me montrer que sans cela tout est factice et mensonger, de représenter certaines personnes non pas au-dehors mais au-dedans de nous où leurs moindres actes peuvent amener des troubles mortels, et de faire varier aussi la lumière du ciel moral, selon les différences de pression de notre sensibilité, ou quand, troublant la sérénité de notre certitude sous laquelle un objet est si petit, un simple nuage de risque en multiplie en un moment la grandeur, si je ne pouvais apporter ces changements et bien d'autres (dont la nécessité, si on veut peindre le réel, a pu apparaître au cours de ce récit) dans la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier, du moins ne manquerais-je pas d'y décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années (RTP : 2399).

La vérité puise en effet son unique source dans une réalité relative, mentale, intérieure, singulière. Dans la mesure où il n'y a pas de chose en soi, il n'y a que des choses par soi. Le corps et l'esprit sont ainsi l'unique canal et le seul espace pour s'approprier le monde. Cela ne peut s'accomplir sans devenir lecteur de ses souffrances et narrateur du sens de « ces grands chagrins utiles » (RTP : 2292). En d'autres mots, devenir artiste.

Transcrit, l'univers recréé gagne grandement à l'être par la peinture ou l'écriture, l'art, pour le narrateur proustien, ayant cette faculté, avec la douleur, de « mettre en rapport intime avec nous » (RTP : 1975) « les choses les plus insignifiantes » (RTP : 1975). Voie royale de sublimation d'une agressivité de souffrances, de jalousie, d'amour-haine et d'ennui, la création artistique a pour le héros une double vocation : changer le cours de sa « vie manquée » (RTP : 2290) et donner un sens au mal qu'il a fait, notamment à Albertine :

Or cette Albertine si nécessaire, de l'amour de qui mon âme était maintenant presque uniquement composée, si Swann ne m'avait pas parlé de Balbec, je ne l'aurais jamais connue. Sa vie eût peut-être été plus longue, la mienne aurait été dépourvue de ce qui en faisait maintenant le martyre. Et ainsi il me semblait que par ma tendresse uniquement égoïste j'avais laissé mourir Albertine (RTP : 1981).

La culpabilité d'avoir mal aimé Albertine, dans l'agressivité du soupçon jaloux, entre interrogatoires et manipulations, et non dans le partage, l'union, le don, trouverait une forme de réparation dans la création artistique, perçue comme un hommage vers ce qui a été sacrifié sur l'autel de cette agressivité souvent cruelle, parfois sadique ou voyeuse :

j'avais beau [...] n'être pas plus capable de l'effort de souvenir qu'il m'eût fallu pour aimer encore Albertine que pour pleurer encore ma grand-mère, je me demandais si tout de même une œuvre d'art dont elles ne seraient pas conscientes serait pour elles, pour le destin de ces pauvres mortes, un accomplissement. (RTP : 2290)

Réparation à travers la création, la sublimation de l'agressivité jalouse prend également valeur de formation : « Ce n'est pas que l'éducation des enfants, c'est celle des poètes qui se fait à coups de gifles. » (RTP : 2235) « [G]rand amour » (RTP : 1050) du héros, Albertine joue un rôle majeur dans son devenir-écrivain : « Une impression de l'amour est hors de proportion avec les autres impressions de la vie, mais ce n'est pas perdue au milieu d'elles qu'on peut s'en rendre compte » (RTP : 1975). Ces impressions dominées, dans la vie, par l'agressivité d'une jalousie dévorante, peuvent ainsi trouver, dans l'art, leur sublimation et leur signification. Le héros y trouve également sa salvation, dans la mesure où « Le chagrin finit par tuer. » (RTP : 2293)

Les souffrances de la jalousie amoureuse sont en effet particulièrement aptes à être sublimées par l'art :

L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche. Et les êtres qui posent pour nous la douleur nous accordent des séances si fréquentes, dans cet atelier où nous n'allons que dans ces périodes-là et qui est à l'intérieur de nous-même ! [...] peut-être parce que ces situations imprévues nous forcent à entrer plus profondément en contact avec nous-même, ces dilemmes douloureux que l'amour nous pose à tout instant, nous instruisent, nous découvrent successivement la matière dont nous sommes fait. (RTP : 2295)

Nous mesurons ainsi combien la jalousie amoureuse, sublimée, peut être « si utile » (RTP : 2301), et quel rôle essentiel elle joue dans le devenir-artiste du héros. Lorsque ce dernier a reçu, à Balbec, un billet doux d'Albertine disant « Je vous aime bien » (RTP : 715), il a d'ailleurs eu ces mots : « je me disais que c'était avec elle que j'aurais mon roman » (RTP : 715). Cette intuition du roman⁷⁶³ que j'aurai « par Toi », mon grand amour et ma terrible altérité, subit, après la mort d'Albertine, après l'amour de jalousie pour elle, une transformation, et se présente alors en deux variations : « Toi par qui j'aurai mon roman et Toi que j'aurai dans mon roman. » En d'autres mots,

⁷⁶³ Précisons que l'amour est de manière générale assimilé à un roman par le narrateur : « À partir du moment où j'avais eu seulement la peine d'écrire ma dépêche, l'employé n'avait plus qu'à la prendre, les réseaux les plus rapides de communication électrique à la transmettre à l'étendue de la France et de la Méditerranée, tout le passé noceur de Saint-Loup appliqué à identifier la personne que je venais de rencontrer, allaient être au service du roman que je venais d'ébaucher et auquel je n'avais même plus besoin de penser, car ils allaient se charger de le conclure dans un sens ou dans un autre avant que vingt-quatre heures fussent accomplies. » (RTP : 2030)

« Je te posséderai dans l'espace de l'art à défaut d'avoir pu le faire dans la vie. » Mais les enseignements de la souffrance et l'œuvre de l'oubli débouchent sur une ambition plus vaste et moins agressive que la stricte captation du mystère d'Albertine. Moyen atroce d'une fin sublime, la souffrance par Albertine est un « chagrin qui développe les forces de l'esprit » (RTP : 2293).

D'une vérité demandée à une vérité découverte, d'une réalité de souffrances et d'agressivité à la vraie vie de l'art⁷⁶⁴, dans la création d'une « Albertine intérieure et vraiment possédée » (RTP : 2013), Marcel devient écrivain. Succédant à l'enfant qui, dans la vie, « aimai[t] comme un sauvage⁷⁶⁵ » ou « comme une fleur⁷⁶⁶ », et au jeune homme qui a aimé dans l'agressivité d'une jalousie mortelle, l'écrivain trouve enfin, dans l'art, un parfait espace pour aimer sans violence et vivre en vérité.

Thème majeur de l'œuvre proustienne, les cycles de jalousie-amour-haine dans lesquels sont entraînés Swann et le héros-narrateur mobilisent une agressivité destructrice dirigée vers la femme aimée, Odette ou Albertine, dont l'altérité irréductible devient mystère irrésistible. Ce « Toi qui m'échappes » est l'origine d'un amour dont toute la substance, immense ou réduite à néant, est fonction d'une jalousie malade, poison mortel à l'issue fatale. « Toi qui te multiplies », au fil des découvertes fortuites ou des séances d'interrogatoires, suscite et relance une volonté forcenée de savoir en arrachant sa vérité à Toi, Autre impossible à posséder, même au bout de confrontations brutales et de missions soigneuses. Cette quête de Toi pour, à force d'enquêtes, espérer une conquête, se noie dans l'infini de l'Autre, cette femme qui, morte ou vive, demeure inépuisable.

L'inférieur de la femme aimée se mue en son indignité. Odette et Albertine ne motivent en rien l'amour extrême dont elles sont les objets, aux yeux des jaloux qui ne recherchent pas moins leur amour par d'étranges détours. L'amour de Swann et du héros-narrateur ne se donne jamais librement, au sein d'une union, d'un Nous. Au contraire, il est nié, ou menacé de disparaître, pour que la femme rejetée, blessée, sadisée, arrache d'elle l'intimité de son amour et l'offre au jaloux

⁷⁶⁴ « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. » (RTP : 2284-2285)

⁷⁶⁵ « Tandis qu'autrefois, ramené à des Champs-Élysées par Françoise, nourrissant seul à la maison d'impuissants désirs, ne pouvant user des moyens pratiques, j'aimais comme un sauvage, ou même, car je n'avais pas la liberté de bouger, comme une fleur. » (RTP : 2030)

⁷⁶⁶ *Idem.*

manipulateur. Nier, dénigrer l'amour se révèlent des précautions utiles pour Swann et le héros-narrateur qui livrent un combat perpétuel contre « Toi que je n'aime pas, ou plutôt ne peux pas aimer ». L'amour même est dénigré, dévalué, jusqu'à perdre tout intérêt, et même toute réalité. Cet amour extrême captatif des jaloux proustiens est un Toi contre moi, un combat à mort. L'amour par jalousie, agressif et perclus de souffrances, doit s'achever, pour ne pas que Swann et le héros n'en périssent.

Détruire, se disent les jaloux de Proust. La solution est une salvation par la disparition de la femme aimée, dans une absence lointaine et sans fin, ou par sa mort accidentelle. Les jaloux proustiens flirtent également avec le désir de meurtre et de défiguration, par fantasme de pensées ou rêvé, ou par une proximité avec un illustre assassin, mais sans que le tabou du crime ne soit levé. Cette haine qui sauve est également celle du pressentiment de la mort d'Albertine. Désir caché de se défaire de cette « chose » « à charge » (RTP : 1949), cette « pesante esclave » (RTP : 1882) ? Plutôt, en l'occurrence, la prescience d'un amour de violences qui n'aura d'autre fin que la mort, celle de la jalousie ou de la femme.

Cyclique, extrême et pratiquement fatale, la jalousie d'amour proustienne, destructrice, se vit dans l'emprise, la possession et le pouvoir par la volonté de savoir. La femme aimée, mal-aimée, à cause de l'atroce et délicieux mystère de son altérité, est pourchassée, contrôlée, prise en étau, rejetée, sadisée, dévalorisée, puis fantasmée morte. Aimer, pour Swann et le héros, est une lutte où la cruauté, le sadisme et le voyeurisme servent la quête égoïste du jaloux maladif. Masochiste, l'amoureux proustien l'est également dans une certaine mesure, à travers la pensée de l'acte autoagressif suprême, le suicide, ou par « une espèce de plaisir », celui de fomenter une fausse rupture pour que la femme rejetée, que l'on feint de fuir, ressente, par réaction, un regain d'intérêt. Un plaisir pris à manipuler la femme aimée autant qu'à imaginer l'intensité de sa réconciliation avec elle.

Si Swann arrive à la fin de sa jalousie au prix de l'absence très prolongée d'Odette en voyage, tuant une maladie d'amour en phase terminale, le héros-narrateur devra vivre le deuil d'Albertine, morte d'un accident peu après sa fuite, pour que l'oubli vienne à bout de sa vivace jalousie. L'amour du jeune homme, vécu strictement dans l'agressivité jalouse, disparaît alors pour que le désir si fort de savoir tout d'une femme se sublime, avec le temps et la fin de la souffrance,

en volonté de connaître les autres et comprendre le monde à travers la création artistique. La souffrance par la jalousie amoureuse, qui mène Swann et le héros jusqu'à la pensée du suicide, débouche, chez ce dernier, sur un rapport profond, intime, entre les choses et le monde, en lequel recèle ce qu'il a passé sa vie à vouloir arracher à la femme aimée : sa vérité. Cette vérité perpétuelle qui, Marcel le découvre, est à construire au plus profond de lui-même. Un espace infini en lequel sa vérité, celle des êtres qu'il a connus et aimés, se construira de sa plume, hors du temps et des passions, pour créer la réalité véritable et la seule vie qui vaille, celle de l'art.

Conclusion

Notre étude du grand thème de l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust nous a d'abord menée à la découverte d'une cruauté plurielle, aux motivations multiples et aux origines tant naturelles que culturelles. Ce thème de la cruauté présente une agressivité dirigée vers l'extérieur, où l'autre n'est nullement considéré en tant que sujet. Réifié, il est pur objet, simple moyen au service d'une fin. Cette figuration de l'agressivité, dans la *Recherche*, se décline en six types ou variétés : par ambition, rivalité, appât du gain ou intérêt, par contamination du milieu familial ou mondain, par lâcheté ou passivité et par nature noble, à l'ombre d'une sorte de fatalité. Les figures de la cruauté proustienne sont elles aussi nombreuses : Morel, Oriane, Françoise, Charlus, Basin, Saint-Loup, Gilberte, la fille et le gendre de la Berma, M. et Mme Verdurin, ainsi que le héros-narrateur. Ambitieux, vénal, mais nerveux, Morel s'assure la protection et les largesses du baron tout en lui faisant subir des humiliations qui pourraient menacer ses ambitions. Cette cruauté intéressée est mise au service de divers bénéfiques, de la mise en avant de son talent pour la musique à la récolte d'argent et aux leçons de culture mondaine. Cette protection de Charlus au service des ambitions de Morel, traversée de cruautés de gestes et de paroles, se révèle profanée dans des écrits calomnieux pour le baron, père idolâtre⁷⁶⁷ et figure maternelle. Figure proustienne d'une cruauté au nom de l'ambition, Gilberte Swann profanera, en prenant le patronyme de Forcheville, au-delà du nom de son défunt père, tout ce que Swann était pour elle, en disant « mon père » à Forcheville. Figures cruelles elles aussi par profanation de la mère, la fille et le gendre de la Berma vont exploiter cette dernière jusqu'à ce qu'elle en périsse, jusqu'au sang et malgré les liens du sang. La cruauté de rivalité est incarnée par Oriane de Guermantes qui, reine du néant, maîtresse de « l'Instant » (RTP : 2041), ne recule devant aucun mot spirituel et avilissant ni aucune mordante moquerie pour servir ses appétits narcissiques et asseoir sa domination mondaine. Charlus, véritable roi de la jungle du monde, s'empare d'une soirée donnée par Mme Verdurin pour y briller par le mépris et les humiliations de la maîtresse de maison déchue. L'hérédité du dieu mondain déchaîne tout aussi fatalement, chez Basin comme Saint-Loup, des cruautés qui coulent dans leurs veines. Enfin, le héros-narrateur se présente également comme une figure cruelle à travers la

⁷⁶⁷ « pères idolâtres » (RTP : 1553).

passivité, faite de lâcheté et de « non-assistance à personne en danger », lorsqu'il laisse Charlus faire l'objet d'une machination de Mme Verdurin, qui se révèle une véritable exécution sociale du baron. Naturelle et culturelle, la cruauté proustienne est le plus souvent empreinte d'une malveillance involontaire, car elle n'est pas perpétrée pour elle-même. Cruelles, ces figures de l'agressivité proustienne sont à la recherche d'une position sociale ou d'argent, sans chercher directement à faire des victimes profanées, humiliées ou dépouillées. Le caractère non délibéré de la majorité de ces divers et nombreux actes cruels a motivé la création de la première partie de notre thèse, « L'agressivité proustienne destructrice et involontaire », où le moi social, intrinsèquement cruel, déploie une agressivité stratégique, utilitaire ou même inconsciente, tant la fin brouille la cruauté des moyens.

La deuxième partie de notre thèse, « L'agressivité proustienne destructrice et volontaire », est structurée autour des thèmes proustiens du sadisme et du masochisme, où l'agressivité se charge de plaisir à travers la souffrance de l'autre ou de soi-même. Nous relevons, dans *À la recherche du temps perdu*, six formes de sadisme : le sadisme de toute-puissance ou pour lui-même ; le sadisme d'oisiveté ou de proximité, empreint d'opportunisme ; le sadisme « ordinaire » ou taquin ; le sadisme en réunion, par effet d'entraînement ; un faux sadisme, théâtral, ludique, érotique, qui révèle une cruauté véritable et, enfin, un second sadisme factice, aux motivations purement alimentaires. Les figures proustiennes de ces formes multiples de sadisme se révèlent également nombreuses : Charlus, M. et Mme Verdurin, tante Léonie, le maître d'hôtel du héros, Françoise, Rachel, Mlle Vinteuil et son amie, de même que les fustigateurs de la Raspelière. Langues et arts bien plus que faits et gestes, ces sadismes sont constitués par une agressivité verbale de paroles ou d'écrits. Chez Charlus, le plaisir est dans la volupté du sentiment de toute-puissance, à travers des victimes, telle Mme Molé, vidées de leur identité par un sadisme de mots qui les recrée en les salissant, en les défigurant symboliquement et socialement. Chez les Verdurin, auprès de leur petit clan, c'est la proximité qui suscite le désir de sadiser, en cherchant ou en inventant la petite bête chez leurs invités, dans le plaisir de les humilier. L'oisiveté produit un effet semblable chez tante Léonie qui, non contente d'imaginer des conflits entre Françoise et Eulalie, désire « faire jouer ses pièces » (RTP : 100) en les provoquant et en jouissant de son pouvoir de dramaturge. Chez le maître d'hôtel du héros et chez Françoise, on retrouve un sadisme « ordinaire », fait de taquineries blessantes sans autre plaisir que celui de se distraire aux dépens de l'autre, en le tourmentant. Figure du sadisme en réunion, le couple Verdurin attaque Saniette, bouc émissaire de leur petit clan, à

travers des humiliations répétées qui vont fédérer l'assemblée des invités dans l'idée que ces violences sont méritées. Rachel procédera de la même manière en entraînant le public à humilier une jeune chanteuse à travers des moqueries sur son apparence physique. Mais le sadisme n'est pas toujours sincère, ce que nous montrent les fustigateurs de la Raspelière, qui ne consentent à enchaîner et à flageller Charlus que parce qu'ils sont grassement payés. Le thème du théâtre se lie une fois de plus au sadisme chez Mlle Vinteuil qui interprète le rôle de composition d'une profanatrice de la mémoire de son défunt père, autre figure maternelle proustienne, afin de plaire à son amie, et communier dans leur érotisme saphique.

Notre troisième chapitre explore une forme de masochisme proustien intimement liée à l'individuation, à l'identité, à travers les figures de Saniette, Charlus et Françoise. Saniette consent à essuyer les vexations et les humiliations, toujours verbales, du clan Verdurin, pour exister socialement, jusqu'à ce que celles-ci se muent en une véritable exécution, nourries par l'effet Verdurin d'entraînement. Ce sadisme du clan lui permettant de vivre va s'intensifier jusqu'à signer sa mort sociale à cause d'une grave attaque. Enchaîné et fustigé à la Raspelière, Charlus pratique un masochisme sexuel qui se révèle un moyen d'aller à la recherche d'un moi extrême, une identité affirmée, magnifiée par la douleur surmontée, alors que la souffrance se mue en jouissance. Cette satisfaction, qui est une transcendance, est celle de se vivre plus fort, d'apparaître à soi-même plus puissant, plus viril, en ayant su vaincre ses blessures morales et laver ses fautes par les coups reçus et le sang versé. En repoussant ses limites, Charlus poursuit sa quête de l'extrême, entre pouvoir, puissance et expiation. De même, Françoise est à la recherche d'un moi augmenté, maximal, à travers des privations et des sacrifices, entre altruisme et narcissisme, pour récolter les fruits de l'énorme charge de travail qu'elle s'inflige : présenter à la famille du héros et, indirectement, à la société, l'identité surpuissante d'une domestique sans nulle pareille.

Notre troisième et dernière partie, intitulée « Généalogie de l'agressivité proustienne créatrice », regroupe les thèmes proustiens du voyeurisme et de la jalousie-amour-haine que nous explorons respectivement dans les quatrième et cinquième chapitres. Nous identifions deux formes de voyeurisme proustien dans la *Recherche* qui se révèlent deux états du regard du héros-narrateur dans son évolution d'un voyeurisme opportuniste, riche d'enseignements sur la nature profonde des autres (homosexualités féminine et masculine cachées, malveillance, masochisme sexuel) à la révélation que la réalité est une vérité à élaborer. L'œil voyeur, jouissif de son pouvoir de voir et

savoir sans être vu, se mue alors en regard transcendé, triomphant dans la vocation de l'écriture, cet espace de toute-puissance où l'on peut véritablement connaître. L'œil qui a appris et joui d'images interdites, secrètes, trouve dans l'art le moyen de poursuivre sa quête des lois du monde en faisant la conquête des êtres à travers leur possession scopique. Œil vivant inspiré par ses émissaires, tous ses autres sens, le héros-narrateur ne se contente plus de voir pour capter l'autre, il regarde pour recréer la réalité. Ce passage du regarder pour savoir, pour pouvoir, à un créer pour comprendre et connaître est celui, démiurgique, de l'artiste devant un monde qu'il lui appartient de redessiner selon la seule vérité qui vaille, la sienne. L'agressivité, celle de la cruauté voyeuse d'un regard avide, sans détour ni pitié, se trouve sublimée dans le but supérieur de la création artistique, territoire d'excellence pour enfin acquérir une connaissance profonde, unique et immortelle du monde. Œil vivant, œil du prince, le narrateur proustien redessine les êtres et les choses pour enfin posséder un monde à soi, élucidé, de beautés et de cruautés, ces lumières captées, ces profondeurs explorées. Ce monde devient le seul espace où il ferait bon habiter, l'unique et vraie vie, car la vérité, infinie, y est enclose, et l'agressivité envers des êtres mal-aimés est rachetée par les hommages de cette même inestimable vérité.

Notre cinquième et dernier chapitre se penche sur la figuration de l'agressivité dans les relations amoureuses proustiennes, qui se présentent, chez les amoureux dont nous avons accès aux pensées les plus intimes, Swann et le héros-narrateur, à travers des cycles agressifs de jalousie-amour-haine où le sentiment amoureux se révèle cristallisé, senti, ravivé et détruit par la souffrance jalouse ou par son apaisement. Le grand amour de Swann, Odette, et celui du héros-narrateur, Albertine, atteignent l'extrême d'un amour presque fou et fatal non grâce à leurs intrinsèques qualités, mais par une perpétuelle, frustrante et passionnante altérité. Ce mystère de l'Autre, par la force agressive d'une jalousie aux visages cruels, sadiques, voyeurs et parfois masochistes, fait de la femme une suspecte contrôlée, interrogée, séquestrée en pensées ou dans une prison dorée, pourchassée morte ou vive, et imaginée décédée, ou partie très loin, afin d'enfin tuer une jalousie d'amour mortelle. La maladie proustienne de la jalousie amoureuse est le combat à mort contre Toi, femme aimée indigne de l'être tant par un jaloux qui lui est si supérieur ; Toi qui n'es ni mon genre physique ni social ; Toi que j'affirme, jusqu'à l'absurde, ne pas aimer, ou menace de ne plus aimer, afin d'être aimé ; Toi que j'aime par jalousie jusqu'à vouloir détruire l'amour ; Toi que je ne vis que par le duel de Toi ou moi, duquel seul l'un de nous peut survivre ; Toi que je préfère morte, car j'ai tout essayé pour t'aimer malgré ma jalousie, en te rejetant, te dénigrant, te méprisant,

te sadisant, de manipulations en interrogatoires jusqu'aux comédies de rupture et aux missions pour m'approprier ta vie passée ; Toi que je ne peux aimer dans la vie, car tu m'empêches de vivre. Longtemps après la fin de l'amour, victime d'une jalousie qui a imposé par absence totale et durable de prises sur Odette, Swann apaise sa jalousie. Mais, célibataire de l'art, ses souffrances restent et demeureront les durs et muets témoins de son grand amour. L'amour jaloux du héros-narrateur, par la mort d'Albertine, puis par effet corrosif du temps, se décharge de son agressivité inquisitrice. Cette quête de savoir forcenée, impossible conquête de Ton altérité, se transforme, à mesure de la désagressivité d'une jalousie d'amour dont les souffrances s'éteignent, en la prise de conscience de l'utilité des grands chagrins dans notre rapport au monde. Au bout de la nuit noire, agressive de sa jalousie, Marcel prend conscience que la vérité ne se demande ni ne s'arrache, mais s'érige. L'espace de l'art se présente comme le territoire idéal pour qu'entre les lignes, de sa plume, se construise une vérité, celle d'Albertine comme celle des êtres et du monde, à travers leurs grandes lois. Une vérité tissée non du donné des choses en soi, mais du construit des choses par soi, dont la matière brute, brutale, est à puiser au tréfonds de sa nuit intérieure. L'art, cet espace de vérité sans limites et démiurgique, ce monde redessiné où Marcel écrivain peut enfin connaître et posséder dans une agressivité transcendée.

Involontaire et volontaire, destructrice et créatrice, l'agressivité proustienne, dont les premiers textes « La Mort de Baldassare Silvande », « La Confession d'une jeune fille », « La fin de la jalousie », de même que le roman inachevé *Jean Santeuil* présentent les germes tant de la cruauté par rivalité, de la profanation des mères que d'une jalousie qui donne le la de l'amour, entre essais de ruptures et séances d'aveux. Multiforme, l'agressivité de l'œuvre proustienne, verbale et non verbale, se décèle dans les paroles comme dans les gestes, dans les missives comme dans les regards, et infiltre aussi bien les milieux les plus modestes que la bourgeoisie la plus argentée et l'aristocratie la plus titrée. Naturelle et culturelle, innée et acquise, l'agressivité proustienne, par sa richesse et sa complexité, nous apparaît au cœur même d'une conception des personnages que leur créateur enracine dans le conflit et le paradoxe pour les rendre plus vrais que nature, à travers une inépuisable épaisseur. Cela, dans le désir du roman total, la volonté de faire une œuvre-monde, création de la race de ces « œuvres trop complètes où tout est exprimé » (RTP : 1371). Une œuvre qui, pour être grande, vaste, profonde, ne peut qu'être le mariage du paradis et de l'enfer, comme chez Dostoïevski vu par Marcel : « On dirait que pour lui 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 » (RTP : 1889).

À la recherche des grandes lois des êtres, Proust a plongé jusqu'aux abysses de la nature humaine pour que des lumières célestes, des fruits de la terre et des entrailles des enfers surgissent des créatures extrêmes, bonnes et méchantes, femmes et hommes, hétérosexuelles et homosexuelles, simples et insondables. L'inconnaissable d'un être humain, dans sa fascinante et inépuisable altérité, ne pouvait que s'élaborer dans une conflictualité faite de paradoxes et de renversements, d'inversions et d'ambiguïtés, énergie ni du bien ni du mal, mais humaine, si humaine. Un *polemos* proustien dont l'agressivité destructrice et créatrice inspire une poétique romanesque.

Notre étude appelle à l'évidence un prolongement. C'est une analyse plus approfondie de l'amour proustien, tant filial que passionnel, dans *Les Plaisirs et les jours* comme dans *Jean Santeuil* et la *Recherche*, qui devrait en faire l'objet. Ceci, dans la mesure où ces deux formes d'amour présentent des manifestations agressives destructrices et créatrices, souffrances et révélations qui nous semblent puissamment inspirer une vision du monde et des êtres empreinte, voire dévorée, de culpabilité et de mélancolie.

Bibliographie

Corpus d'étude :

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Quarto Gallimard, 1999 [1913-1927]. Cette édition en un seul volume reprend le texte établi pour l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », sauf les notes et les esquisses.

PROUST, Marcel, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 [1919].

Critique proustienne :

AUBERT, Nathalie, *Proust : La Traduction du sensible*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1991 [1957].

BATAILLE, Georges, « Le mal dans la littérature », entrevue filmée accordée au journaliste Pierre Dumayet sur *La littérature et le mal*, 1958, archives de l'INA.

BÉGIN MARCHAND, Jasmine, *Sadisme filial et vocation littéraire*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013, papyrus.bib.umontreal.ca.

BEISTEGUI, Miguel de, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Paris, Éditions Michalon, 2007.

BELLOÏ, Livio, *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993.

BENSUSSAN, Gérard, *L'Écriture de l'involontaire. Philosophie de Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

BERTHIER, Philippe, *Charlus*, Paris, Éditions de Fallois, 2017.

BERTHIER, Philippe, *Proust et l'amitié. Saint-Loup*, Paris, Éditions de Fallois, 2013.

BIZUB, Edward, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BOUILLAGUET, Annick (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.

BOUILLAGUET, Annick, G. ROGERS, Brian (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BOWIE, Malcolm, Freud, *Proust and Lacan. Theory as fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

BRUN, Bernard (dir.), *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 37, 2007.

BRUN, Bernard (dir.), *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 35, 2005.

BRUN, Bernard (dir.), *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 2002.

BRUNEL, Patrick, *Le rire de Proust*, Paris, Honoré Champion, 1997.

CAILLÉ, Stéphane, *Le regard médiatisé dans l'œuvre de Proust*, Montréal, Université de Montréal, 1994.

CARBONE, Mauro, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, PINSON, Guillaume, SIMARD-HOUDE, Marjorie (dir.), *Revue d'études proustiennes. Proust et les célibataires de l'art*, n° 12, Paris, Classiques Garnier, 2020.

CHABOT, Jacques, *L'autre et le moi chez Proust*, Paris, Honoré Champion, 1999.

CHARCHARÉ, Hélène, *Proust et Platon. Convergences linguistiques, érotiques et philosophiques*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2017, theses.fr.

CHARDIN, Philippe, FÜLÖP, Erika (dir.), *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

CHARDIN, Philippe, *Proust ou Le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006.

CHARDIN, Philippe, *L'amour dans la haine ou La jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Droz, 1990.

CHARDIN, Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982.

CHAUDIER, Stéphane, *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

CHIROL, Marie-Magdeleine, *L'imaginaire de la ruine dans À la recherche du temps perdu*, Birmingham, Summa, 2001.

CITATI, Pietro, *La colombe poignardée : Proust et la Recherche*, Paris, Gallimard, 1997 [1995].

CLÉDER, Jean, MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 [1989].

COMPAGNON, Antoine, BERTINI, Mariolina (dir.), *Cahiers de littérature française*, n° IX-X, *Morales de Proust*, Paris, L'Harmattan, 2010.

COMPAGNON, Antoine, « Le sens moral du narrateur », *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Pise, Edizioni ETS, 2008, www.college-de-france.fr.

COMPAGNON, Antoine, « Le narrateur en procès », *Marcel Proust. Nouvelles directions de recherches, La revue des lettres modernes, série Marcel Proust*, n° 2, 2000, www.college-de-france.fr.

COMPAGNON, Antoine, « La dernière victime du narrateur », *Critique*, n° 598, 1997, www.college-de-france.fr.

COMPAGNON, Antoine, « L'amour, l'amour, toujours l'amour », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 49, 1994, www.college-de-france.fr.

CROSSMAN WIMMERS, Inge, *Proust and emotion: the role of affect in À la recherche du temps perdu*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

DE LATTRE, Alain, *Le personnage proustien*, Paris, Corti, 1984.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 2014 [1964].

DE MARGERIE, Diane, *Proust et l'obscur*, Paris, Albin Michel, 2010.

DESCHAMPS, Nicole, « L'auteur en lecteur de soi-même », *Tangence*, n° 76, 2004, p. 9 à 24.

DESCHAMPS, Nicole, « La Recherche de Proust : fragments du vide », *De la psychanalyse à la micropsychanalyse*, Rome, Borla, 1990.

DESCOMBES, Vincent, *Marcel Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

DIDEM NUR, Gügören, « L'éveil du corps sensible : le corps comme fondation de la conscience dans À la recherche du temps perdu », 2016, www.item.ens.fr.

DORRA, Max, *Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être ? Proust, Freud, Spinoza*, Paris, Gallimard, 2005.

DOUBROVSKY, Serge, *La Place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble, Ellug, 2001 [1974].

DUBOIS, Jacques, *Le roman de Gilberte Swann. Proust sociologue paradoxal*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

DUBOIS, Jacques (dir.), *Sexe et Pouvoir dans la prose française contemporaine*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.

DUBOIS, Jacques, *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.

DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

DUVAL, Sophie, *L'ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004.

DUBOIS, Jacques, « Charlus à la Raspelière : un jeu de barres social », X, www.fabula.org.

EELLS-OGÉE, Emily, « Proust et le sérail », *Cahiers Marcel Proust*, n° 12, 1984.

ELLISON, David, *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

ERMAN, Michel, *Marcel Proust, la vie, le temps*, Paris, Actes Sud, 2021.

ERMAN, Michel, *Les 100 mots de Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.

ERMAN, Michel, *Le bottin des lieux proustiens*, Paris, La Table Ronde, 2011.

ERMAN, Michel, *Le bottin proustien*, Paris, La Table Ronde, 2010 [2001].

ERMAN, Michel, Michel Erman (dir.), *Sodome et Gomorrhe. Marcel Proust*, Paris, Ellipses, 2000.

ERMAN, Michel, *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1988.

FERRÉ, André, *Les années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959.

FLADENMULLER, Frédéric, *Télescopie : la science du genre d'À la recherche du temps perdu*, New York, Peter Lang, 2002.

FLORIVAL, Ghislaine, *Le désir chez Proust. À la recherche du sens*, Paris, Éditions Nauwelaerts, 1971.

FRAISSE, Luc, *La Prisonnière. Édition de Luc Fraisse*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

FRAISSE, Luc, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019 [2013].

FRAISSE, Luc, *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

FRAISSE, Luc, *Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust*, Paris, Sedes/HER, 2000.

FRAISSE, Luc, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, 1995.

FRAISSE, Luc, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.

GABASTON, Liza, *Le langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2011.

GAUBERT, Serge, « *Cette erreur qui est la vie* ». *Proust et la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

GAUBERT, Serge, *Proust ou le roman de la différence*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.

GAUDREAU, Marie-Josée, *Lecture et désir dans À la recherche du temps perdu*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

GENETTE, Gérard, « *Proust et le langage indirect* », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

- GENETTE, Gérard, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 2011 [1961].
- GRIMALDI, Nicolas, *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- GRIMALDI, Nicolas, *Proust, les horreurs de l'amour*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- HASSINE, Juliette, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, Paris, Nizet, 2000.
- HENROT, Geneviève (dir.), *Quaderni Proustiani*, Associazione degli amici di Marcel Proust, Naples, 2014.
- HENRY, Anne, *Proust romancier*, Paris, Flammarion, 1983.
- HENRY, Anne, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- HOUPPERMANS, Sjef, *Marcel Proust constructiviste*, New York, Rodopi, 2007.
- HOUPPERMANS, Sjef, GOEDENDORP, Romana (dir.), *Marcel Proust Aujourd'hui*, n° 4, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- KADIVAR, Pedro, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- KELLER, Luzius, *Proust selon l'alphabet. Fragments d'une entreprise encyclopédique*, Carouge, Éditions Zoé, 2012.
- KRISTEVA, Julia (dir.), *Marcel Proust. Surprises de la Recherche*, *Textuel*, n° 45, 2004.
- KRISTEVA, Julia, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

LADENSON, Elisabeth, *Proust lesbien*, Paris, Epel, 2004 [1999].

LAPORTE, Roger, *À l'extrême pointe. Proust, Bataille, Blanchot*, Paris, P.O.L., 1998.

LEROUX, Aude, « La guêpe fousseuse ou l'imaginaire entomologique de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, 2005, p. 123 à 130.

LEROUX-KIEKEN, Aude, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005.

L'HERMITTE, Nicolas, « "Cet élément comique, dangereux, excitant". L'esprit d'Oriane, ou la sagesse de l'insulte », *Bulletin Marcel Proust*, n° 63, 2013.

MACHEREY, Pierre, *Proust. Entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

MATHIEU, Patrick, *Proust, une question de vision. Pulsions scopiques, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MATHIEU, Patrick, « L'agressivité de Saint-Loup comme dispositif fictionnel dans la Recherche », *Littérature*, n° 155, vol. 3, 2009, p. 54 à 67.

MAURIAC-DYER, Nathalie (dir.), *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 42, 2012.

MILLY, Jean, « Le jaloux dans tous ses états », *Le Magazine Littéraire, Cent ans de Recherche*, n° 535, 2013.

MILLY, Jean, *Proust et le style*, Genève, Slatkine, 1990 [1970].

MILLY, Jean, *La phrase de Proust*, Paris, Honoré Champion, 1983 [1975].

MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*, Paris, Presses universitaires de Franche-Comté, 2003.

MOMMAERS, Paul, *Marcel Proust, esthétique et mystique. Une lecture d'À la recherche du temps perdu*, Paris, Les éditions du Cerf, 2010.

MONACI, Ludovico, « Modélisation du discours injurieux dans *À la recherche du temps perdu* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 51, 2021, p. 129 à 141.

MORET-JANKUS, Pauline, *Race et imaginaire biologique chez Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

NATUREL, Mireille, *Proust et le fait littéraire. Réception et création*, Paris, Honoré Champion, 2010.

NATUREL, Mireille, « La fonction matricielle du rêve », *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 2, 2004, p. 29 à 43.

NATUREL, Mireille, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam, Rodopi, 2007 [1999].

NATUREL, Mireille, « Quand l'inverti naît d'un emprunt par inversion. La partie d'écarté entre Morel et Cottard », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1999.

OLLIVIER, Jean-Pierre, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, 2018.

ORIOU, Judith, *Femmes proustiennes*, Paris, Samuel Tastet Éditeur, 2009.

PELLAT, Jean-Christophe, FONVIELLE, Stéphanie, *Préludes à l'argumentation proustienne. Perspectives linguistiques et stylistiques*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

PERRIER, Guillaume, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

PIERRON, Sylvie, *Ce beau français un peu individuel : Proust et la langue*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2005.

PIERSSENS, Michel, SCHUEREWEGEN, Franc, GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 2005.

POULET, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982 [1963].

QUARANTA, Jean-Marc, *Un amour de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins, 2021.

QUARANTA, Jean-Marc, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion, 2019 [2011].

QUARANTA, Jean-Marc, *Lettres au duc de Valentinois*, Paris, Gallimard, 2016.

RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1974].

RICHARD, Jean-Pierre, « Proust et l'objet alimentaire », *Littérature*, n° 2, vol. 6, 1972, p. 3 à 19.

RISSET, Jacqueline, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009.

ROBERT, Pierre-Edmond, MAURIAC DYER, Nathalie, YOSHIKAWA, Kazuyoshi (dir.), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle. Tradition et métamorphose*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

ROBITAILLE, Martin, *Proust épistolier*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003.

SANDRAS, Michel, *Proust ou L'euphorie de la prose*, Paris, Honoré Champion, 2010.

SCHAFFNER, Alain, « Le roman à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust », GUÉRIN, Jeanyves (dir.) *Autour de Proust. Mélanges offerts à Annick BOUILLAGUET, Travaux et Recherches de l'Université Marne-la-Vallée*, Marne-la-Vallée, 2004, p. 133 à 145.

SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008.

SCHULTE NORDHOLT, Annelise, *Le moi créateur dans À la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, 2002.

SERÇA, Isabelle, HENROT, Geneviève (dir.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Honoré Champion, 2013.

SHOSHANA GUEZ, Stéphanie, *L'Anecdote proustienne*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

SIMON, Anne, *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

SIMON, Anne, *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, 2016.

SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 [2000].

SIMON, Anne, « Phénoménologie et référence. Proust et la redéfinition du réel », *Littérature*, « Littérature et phénoménologie », n° 132, 2003, p. 55 à 70.

SUZUKI, Takami, *La Croyance proustienne. De l'illusion à la vérité littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et la société*, Paris, Gallimard, 2021.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust. La cathédrale du temps*, Paris, Gallimard, 2017 [1999].

TADIÉ, Jean-Yves, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012.

TADIÉ, Jean-Yves, *De Proust à Dumas*, Paris, Gallimard, 2006.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1986 [1971].

TEULADE, Anne, « Proust et l'épopée de Dante », Programme Proust dans la recherche comparatiste, bilan et nouvelles perspectives, 2007, www.fabula.org.

VAGO, Davide, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012.

VERNA, Marisa, *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Berne, Peter Lang, 2013.

WILLEMART, Philippe, *L'éducation sentimentale chez Proust : lecture du Côté de Guermantes suivie d'un essai sur les divers inconscients qui circulent dans le texte*, Paris, L'Harmattan, 2003.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Propos tenus à La Raspelière et dans le petit train », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 46, 2016.

ZIMA, V. Pierre, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, Paris, L'Harmattan, 2002 [1980].

Critique thématique :

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1993 [1984].

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1982].

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991 [1985].

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 79 à 91.

COMBE, Dominique, DOUMET, Christian (dir.), *Jean-Pierre Richard, critique et écrivain*, Paris, Hermann, 2015.

DUBREUIL, Laurent, « Thème, concept, conception », *Atelier Fabula*, 2007, www.fabula.org.

ESCOLA, Marc (dir.), « Complications de texte : les microlectures », *LhT*, n° 3, 2007, www.fabula.org.

JAILLAT, Jeannine, « *Microlectures* de Jean-Pierre Richard », *Littérature*, n° 2, vol. 42, 1981, p. 123 à 127.

JOUVEN, Nathalie (dir.), *Littérature, Jean-Pierre Richard*, n° 164, Paris, Armand Colin, 2011.

LANDEROUIN, Yves, « "Critique créative" et "critique de créateurs" », *Poétique*, n° 155, vol. 3, 2008.

MAJOREL, Jérémie, « Échos de Jean-Pierre Richard », *Acta Fabula*, n° 8, vol. 14, 2013.

MATHIEU, Jean-Claude (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

PENNANECH, Florian, « "Tout peut être dit". Critique et totalisation dans *Microlectures* et *Pages Paysages* », *LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », 2007, www.fabula.org.

PENNANECH, Florian, « Céline Michon Richard », *Acta Fabula*, n° 11, vol. 9, 2007, www.fabula.org.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, tomes 1 et 4, Paris, Pocket, 2006 [1949] et 2006 [1968].

POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1986 [1971].

RAULET, Cécile, « Devenirs critiques de Jean-Pierre Richard », *Les Cahiers du CERACC*, n° 6, 2013, www.cahiers-ceracc.fr.

RICHARD, Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, Paris, Verdier, 2008 [1988-1989].

RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Paris, Verdier, 2008 [1980].

RICHARD, Jean-Pierre, *Roland Barthes, dernier paysage*, Paris, Verdier, 2006.

RICHARD, Jean-Pierre, *Quatre lectures*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002.

RICHARD, Jean-Pierre, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, 1999.

RICHARD, Jean-Pierre, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses*, Paris, Gallimard, 1990.

RICHARD, Jean-Pierre, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

SÁBADO NOVAU, Marta, « L'écriture critique comme réécriture : Jean-Pierre Richard et les *Microlectures* », *Littératures, Traduire, faire de la critique : réécrire ?*, n° 76, 2016, p. 209 à 219.

Psychanalyse et littérature :

ANZIEU, Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 2012 [1996].

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996.

BAYARD, Pierre (dir.), *Lire avec Freud. Pour Jean Bellemin-Noël*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Lire de tout son inconscient*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2011.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées par Freud*, Paris, Nathan, 1999.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes 3. Lectures textanalytiques*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2012 [1978].

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes 2. Explorations textanalytiques*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1991.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes. Essais de textanalyse*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988.

BROOK, Peter, « Pour une poétique psychanalytique », *Littérature*, n° 71, 1988, p. 24 à 39.

COLLOT, Michel, « La textanalyse de Jean-Bellemin-Noël », *Littérature*, n° 58, 1985, p. 75 à 90.

DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch. La Vénus à la fourrure et essai sur le masochisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

GLAUDES, Pierre, « Le contre-texte », *Littérature*, n° 90, 1993, p. 88 à 101.

MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Sedes, 1997 [1980].

WIEDER, Catherine, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988.

WILLEMART, Philippe, *De l'inconscient en littérature*, Montréal, Liber, 2008.

Psychanalyse, micropsychanalyse, psychiatrie et psychologie :

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM-5. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (version traduite de l'américain), Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015 [2013].

ASSOUN, Paul-Laurent, *Freud et Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1980].

ANZIEU, Didier, *Le travail de l'inconscient*, Paris, Dunod, 2009.

ANZIEU, Didier, *Psychanalyse des limites*, Paris, Dunod, 2007.

ANZIEU, Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

BACH, Sheldon, « Le sadomasochisme dans la pratique clinique et la vie quotidienne », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002.

BENVENUTO, Sergio, « Les perversions : une impasse éthique », *Cliniques méditerranéennes*, n° 70, vol. 2, 2004.

BERGERET, Jean, *La Violence fondamentale*, Paris, Dunod, 2014 [1984].

BERGERET, Jean, « L'"analité" et la maîtrise », *Revue française de psychanalyse*, n° 59, vol. 3, 1995.

BION, Wilfred, *Transformations. Passages de l'apprentissage à la croissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

BONNET, Gérard, « Quand le sadisme devient une perversion », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002.

CACCIALI, Jean-Luc, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, n° 16, vol. 2, 2002.

CAILLAT, Véronique, « La micropsychanalyse », Paris, *Nervure : journal de psychiatrie*, n° 3, vol. 21, 2008, p. 14 à 17.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, « Les archanges d'Attila », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 1055 à 1072.

CHEMANA, Roland (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Références Larousse, 1993.

CHERVET, Bernard, « La jalousie », *Revue française de psychanalyse*, n° 3, vol. 75, 2011, p. 713 à 730.

CODONI, Pierre (dir.), *Micropsychanalyse*, Le Bouscat, L'Esprit du Temps, 2007.

CODONI, Pierre, « L'agressivité, des pulsions au même titre que les pulsions sexuelles, ontogénétiques d'origine phylogénétique », *Micropsychanalyse*, n° 2, 1997.

COUTANCEAU, Roland, LEMITRE, Samuel (dir.), *Violences ordinaires et hors normes. Aux racines de la destructivité humaine*, Paris, Dunod, 2017.

CUPA, Dominique, « L'indifférence : "l'au-delà" de la haine », *Revue française de psychanalyse*, n° 76, vol. 4, 2012, p. 1021-1035.

CUPA, Dominique, « La pulsion de cruauté », *Revue française de psychanalyse*, n° 66, vol. 4, 2002, p. 1073 à 1089.

DE MASI, Franco, *La perversion sadomasochiste*, Paris, Ithaque, 2011.

DESPRATS-PÉQUIGNOT, Catherine, *La psychanalyse*, Paris, La Découverte, 2007 [1995].

DURIF-VAREMBONT, Jean-Pierre « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 19, vol. 2, 2002, p. 27 à 38.

FANTI, Silvio, avec la collaboration de Pierre Codoni et de Daniel Lysek, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 2003 [1983].

FANTI, Silvio (dir.), *Revue de la société internationale de micropsychanalyse 2. L'inconscient-l'agressivité*, Lausanne, Favre, 1997.

FANTI, Silvio, *L'homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, Paris, Buchet/Chastel, 1988 [1981].

FANTI, Silvio, *Après avoir*, Paris, Buchet/Chastel, 1984 [1971].

FANTI, Silvio, *Le fou est normal*, Paris, Flammarion, 1971 [1956].

FERNANDEZ, Isabelle, PETIT, Laetitia, « La pulsion épistémophilique : la place du savoir dans le transfert. Freud, Klein et Lacan », *Topique*, n° 127, vol. 2, p. 63 à 77.

FOGNINI, Mireille, « Voyages en émotions d'amour, de haine et du connaître », *Imaginaire et Inconscient*, n° 41, vol. 1, 2018, p. 57 à 72.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Payot, 2014 [1905].

FREUD, Sigmund, *La technique psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 [1904-1919].

FREUD, Sigmund, *Trois mécanismes de défense. Le refoulement, le clivage et la déniégation*, Paris, Payot, 2013 [1914].

FREUD, Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Payot, 2012 [1915].

FREUD, Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Payot, 2012 [1914].

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot, 2011 [1917].

FREUD, Sigmund, *Du masochisme*, Paris, Payot, 2011 [1905].

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot, 2010, [1930].

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [1924].

FREUD, Sigmund, *Le moi et le ça*, Paris, Payot, 2010 [1923].

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010 [1920].

FREUD, Sigmund, *Mémoire, souvenirs, oublis*, Paris, Payot, 2010 [1901 et 1909].

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [1905].

FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, 2010 [1901].

FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1909].

FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses universitaires de France, 2005 [1926].

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 2005 [1900].

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001 [1919].

FREUD, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1914].

FREUD, Sigmund, *Le problème économique du masochisme, Œuvres complètes*, tome XVII, Paris, Presses universitaires de France, 1998 [1924].

FROMM, Éric, *La Passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, Paris, Robert Laffont, 1975 [1973].

GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, 2007 [1983].

GUILHOT, Jean, « Réflexions sur le mal », *Imaginaire & Inconscient*, n° 19, vol. 1, 2007, p. 155 à 167.

JEAMMET, Nicole, « Un sadisme ordinaire » *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 66, 2002, p. 1117 à 1132.

JEAMMET, Nicole, *La haine nécessaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

KAPSAMBELIS, Vassilis (dir.), *Revue française de psychanalyse*, n° 1, vol. 83, 2019.

LAFONT, Isabelle, SERVANT, Benoît, « La trame de la jalousie », *Revue française de psychanalyse*, n° 3, vol. 75, p. 797 à 813.

LAGACHE, Daniel, *La jalousie amoureuse*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1947].

LAPLANCHE, Jean, *Problématiques III. La sublimation*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1980].

LAPLANCHE, Jean, *Sexual. La sexualité élargie au sens freudien*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 [1967].

LAPLANCHE, Jean, *Entre séduction et inspiration : l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

LAPLANCHE, Jean, *La sexualité humaine, biologisme et biologie*, Paris, Synthélabo, 1999.

LEADER, Darian, « Sur l'ambivalence maternelle », *Savoirs et clinique*, vol. 1, n° 1, 2002, p. 43 à 49.

LYSEK, Daniel, « La sublimation de l'agressivité », *Revue de l'Institut italien de micropsychanalyse*, n° 22, 1997.

LYSEK, Daniel, « Quelques jalons pour spécifier la micropsychanalyse par rapport à ses bases freudiennes », *De la psychanalyse à la micropsychanalyse*, Rome, Borla, 1990.

MATOT, Jean-Paul, « La cruauté et les avatars de la subjectivation. », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 22, vol. 1, 2004, p. 29 à 54.

N. EMDE, Robert, OPPENHEIM, David, « La honte, la culpabilité et le drame œdipien : considérations développementales à propos de la moralité et de la référence aux autres », *Devenir*, n° 4, vol. 14, 2002, p. 335 à 362.

NOÉ, Anne, « La Jalousie », *Actualités en analyse transactionnelle*, n° 132, vol. 4, 2009, p. 25 à 39.

PARMENTIER, Sabine, « Les objets kleinien », *Revue française de psychanalyse*, n° 18, vol. 2, 2009, p. 13 à 22.

PASINI, Willy, *La méchanceté*, Paris, Payot, 2004 [1993].

PIRLOT, Gérard, PEDINIELLI, Jean-Louis, *Les perversions sexuelles et narcissiques*, Paris, Armand Colin, 2013.

REIK, Theodor, *Le masochisme*, Paris, Payot, 2000 [1971].

ROUDINESCO, Élisabeth, conférence « Généalogie de la perversion », enregistrée en décembre 2015, diffusée sur France Culture le 4 avril 2016 dans le cadre des Cours publics.

ROUDINESCO, Élisabeth, *La Part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, Paris, Albin Michel, 2007.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 [1961].

STOLLER, Robert J., *La perversion. Forme érotique de la haine*, Paris, Payot & Rivages, 2007 [1975].

TOMASELLA, Saverio, « Haine, envie et jalousie : psychanalyse du désastre ? », *Le Coq-Héron*, n° 185, vol. 3, 2005, p. 142 à 146.

VON KRAFFT-EBING, Richard, *Sadisme de l'homme, sadisme de la femme*, Paris, Payot, 2011.

VON KRAFFT-EBING, Richard, *Les formes du masochisme*, Paris, Payot, 2011.

WAINRIB, Steven, « L'incitation au sadisme », *Revue française de psychanalyse*, n° 2, vol. 66, 2002, p. 1181 à 1193.

WIEVIORKA, Michel, *La violence*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2012.

WIEVIORKA, Michel, « La cruauté », *Le Coq-héron*, n° 174, vol. 3, 2003, p. 114 à 126.

WINNICOTT, *Lectures et portraits*, Paris, Gallimard, 2012.

WINNICOTT, Donald, *Agressivité, culpabilité et réparation*, Paris, Payot, 2004 [1984].

WINNICOTT, Donald, *La crainte de l'effondrement*, Paris, Gallimard, 2000.

WINNICOTT, Donald, *La nature humaine*, Paris, Gallimard, 1990.

ZAGURY, Daniel, *La barbarie des hommes ordinaires*, Paris, L'Observatoire, 2018.

Œuvres littéraires citées :

ALAIN, *Propos*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

ARAGON, Louis, *La Diane française*, Paris, Seghers, 2021.

ARAGON, Louis, *Elsa*, Paris, Gallimard, 2008.

ARAGON, Louis, *Le roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1966.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

BOURGES, Élémer, *Le Crépuscule des dieux*, Paris, Giroux, 1884.

ÉLUARD, Paul, *Derniers poèmes d'amour*, Paris, Seghers, 2013.

ÉLUARD, Paul, *Capitale de la douleur. Suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966.

GOETHE, *Les souffrances du jeune Werther*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

HOUELLEBECQ, Michel, *Michel Houellebecq 2001-2010*, Paris, Michel Houellebecq et Flammarion, 2016.

HOUELLEBECQ, Michel, *Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013.

HOUELLEBECQ, Michel, *Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio, 2002.

HOUELLEBECQ, Michel, *Rester vivant*, Paris, Librio, 1997 [1991].

HUGO, Victor, *Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, 2002.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé. Les poèmes*, Paris, Gallimard, 1999.

NERVAL, Gérard de, *Sylvie. Suivi de Les chimères et Odelettes*, Paris, J'ai Lu, 2005.

OVIDE, *Les Métamorphoses. (Livres X, XI et XII)*, Paris, Gallimard, 2005.

RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Gallimard, 2015.

ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 2018.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 2000.

Ouvrages de référence générale :

ABGRALL, Jean-Marie, *La mécanique des sectes*, Paris, Payot, 1996.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, www.dictionnaire-academie.fr.

ANDERS, Günter, *La haine*, Paris, Payot & Rivages, 2009.

ARENDDT, Hannah, *Du mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

ARCHIVES DU *Monde*, « Les flèches empoisonnées d'Arthur Schopenhauer », 14 avril 1989.

ARNAUD, Claude, *Portraits crachés. Un trésor littéraire de Montaigne à Houellebecq*, Paris, Robert Laffont, 2017.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

BADIOU, Alain, *Théorie du mal, théorie de l'amour*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2018.

BADIOU, Alain, TRUONG, Nicolas, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009.

BAECHLER, Jean, *La nature humaine*, Paris, Hermann, 2009.

- BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [1970].
- BARTHES, Roland, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires du Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1953].
- BATAILLE, Georges, *Le souverain*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2010.
- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1999 [1957].
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990 [1957].
- BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954 [1943].
- BATAILLE, Georges, *La part maudite*, Paris, Éditions de Minuit, 1949.
- BECCARIA, *Des délits et des peines*, Paris, Flammarion, 1991 [1965].
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Flammarion, 2014.
- BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- COLLECTIF, *La Bible*, www.bible.catholique.org.
- COLLECTIF, *Sciences humaines. Violence. 15 questions pour comprendre*, n° 279, 2016.
- COLLECTIF, *Philosophie. Hannah Arendt. La passion de comprendre*, hors-série, 2016.

COLLECTIF, *National Geographic*, « Octopus Cares For Her Eggs For 53 Months, Then Dies », 30 juillet 2014, www.nationalgeographic.com.

COLLECTIF, *Larousse* en ligne, www.larousse.fr.

COLLECTIF, Le *Littré* en ligne, www.littre.org.

COLLECTIF, *Trésor de la langue française informatisé*, atilf.atilf.fr.

COLLECTIF, Centre national de ressources textuelles et lexicales, www.cnrtl.fr.

COMTE-SPONVILLE, André, *Le sexe ni la mort. Trois essais sur l'amour et la sexualité*, Paris, Albin Michel, 2012.

DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, Paris, Flammarion, 1996.

DUMOUCHEL, Paul (dir.), *Violence et vérité : autour de René Girard*, Paris, Grasset, 1985.

ERMAN, Michel, *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité* (3 tomes), Paris, Gallimard, 1976-1984.

GAFFIOT, Félix, *Gaffiot*, dictionnaire français-latin, 1934, version numérisée, gaffiot.org.

GARELLI, Jacques, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Jérôme Million, 1991.

GIRARD, René, *Sanglantes origines*, Paris, Flammarion, 2013 [1987].

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [1972].

GIRARD, René, *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [2001].

GIRARD, René, *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007.

- GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.
- GREEN, André, *La déliaison : psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Pluriel, 1999 [1971].
- GRIMALDI, Nicolas, *Métamorphoses de l'amour*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2011.
- HÉRACLITE, *Fragments*, Paris, Flammarion, 2004 [2002].
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [2004].
- KLEIN, Melanie, *Deuil et dépression*, Paris, Payot, 2004.
- KLEIN, Melanie, RIVIERE, Joan, *L'amour et la haine*, Paris, Payot, 2001 [1937].
- LABORIT, Henri, *La légende des comportements*, Paris, Flammarion, 1994.
- LANGSHAW AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- LAURENZ, Konrad, *L'agression. Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, 1977 [1963].
- LE BRETON, David, *Les passions ordinaires*, Paris, Payot & Rivages, 2004 [1998].
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1990 [1971].
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince et autres textes*, Paris, Gallimard, 1980.
- MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1993 [1969].

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1985 [1964].

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 [1945].

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MIJOLLA, Alain de (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette Pluriel, 2013 [2002].

NACHT, Sacha, *Le masochisme*, Paris, Payot, 2008 [1965].

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, GF-Flammarion, 2006 [1996].

NIETZSCHE, Friedrich, *La Généalogie de la morale*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1971 [1968].

ORTEGA Y GASSET, José, *Études sur l'amour*, Paris, Payot & Rivages, 2004.

PALIERSE, Christophe, « Des voitures plus rapides et à la silhouette plus agressive », *Les Echos* en ligne, 24 mars 2017.

PELT, Jean-Marie, *La Loi de la jungle. L'agressivité chez les plantes, les animaux, les humains*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.

PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2018 [1998].

PLATON, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2012.

POUTRAIN, Véronique, *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme*, Paris, Belin, 2003.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1966.

REID, John E., *The Reid Technique of Interviewing and Interrogation*, Chicago, John E. Reid & Associates, Inc., 2000.

REY, Alain (dir.), *Le Robert illustré 2020*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2020.

REY, Alain (dir.), *Le Robert illustré 2014*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014.

REY, Alain (dir.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007.

REY, Roselyne, *Histoire de la douleur*, Paris, La Découverte, 2011 [1993].

REYNAUD, Michel, *L'amour est une drogue douce... en général*, Paris, Flammarion, 2013.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

ROSENTHAL, Norman E., *The Emotional Revolution. How the New Science of Feeling Can Transform Your Life*, Sacramento, Citadel Press, 2002.

ROUGEMONT DE, Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001 [1972].

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Michel Nadeau, 1999.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996 [1946].

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1990 [1943].

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 [1966].

SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'amour sexuel*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Mille et une Nuits, 2008.

SEGUIN, Carlos, *Le sadomasochisme. Découvrir les dédales obscurs de la sexualité*, Montréal, Les éditions Carthagène, 2013.

SERRES, Michel, *Le mal propre*, Paris, Le Pommier, 2011 [2008].

SLOTERDIJK, Peter, *Colère et Temps*, Paris, Meta-Éditions, 2007 [2006].

SOFSKY, Wolfgang, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 2005 [1998].

STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Flammarion, 2014.

TIERCELIN, Claudine, conférence « Le couple douleur-plaisir », enregistrée en novembre 2012 à l'École normale supérieure, diffusée sur France Culture le 7 décembre 2016.

TZU, Sun, *L'art de la guerre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000 [1996].

Table des matières

INTRODUCTION.....	8
1. L'AGRESSIVITÉ PROUSTIENNE DESTRUCTRICE ET INVOLONTAIRE.....	31
1 : DE LA MALHEUREUSE SITUATION À LA MACHIAVÉLIQUE « EXÉCUTION » : CRUAUTÉS PROUSTIENNES.....	32
1.1 <i>Plaisirs, culpabilités et profanations : cruautés des premiers textes proustiens.....</i>	<i>37</i>
1.1.1 Injustices et lois tristes : cruautés de <i>Jean Santeuil</i>	41
1.2 <i>Ambitions, persécutions, natures et cultures : cruautés d'À la recherche du temps perdu.....</i>	<i>46</i>
1.2.1 La fin justifie les moyens : la cruauté par ambition.....	48
1.2.2 Le bal de têtes... qui roulent : la cruauté de rivalité.....	65
1.2.3 Bonheurs d'occasion, de manipulation : la cruauté par appât du gain, par intérêt.....	101
1.2.4 La banalité du mal : la cruauté par « éducation », par contamination du milieu.....	118
1.2.5 La violence des non-violents : la cruauté par « inertie », lâcheté ou « non-assistance à personne en danger ».....	129
1.2.6 Mythologie et tragédie <i>Guermantes</i> : la cruauté naturelle, fatale.....	136
2. L'AGRESSIVITÉ PROUSTIENNE DESTRUCTRICE ET VOLONTAIRE.....	151
2. LANGUES, ARTS ET VOLUPTÉS DE L'AGRESSIVITÉ ÉROGÈNE : SADISMES PROUSTIENS.....	152
2.1 <i>Sadismes d'À la recherche du temps perdu.....</i>	<i>162</i>
2.1.1 Dominer, soumettre, et jouir de sa toute-puissance : le sadisme pour lui-même.....	162
2.1.2 Chercher la petite bête... ou la fantasmer : le sadisme par oisiveté et/ou proximité.....	235
2.1.3 Le sadisme en réunion, par entraînement.....	243
2.1.4 Le plaisir dans le mal « ordinaire » : le sadisme taquin.....	247
2.1.5 Le sadisme de théâtre : faux sadisme et vraie cruauté.....	255
2.1.6 Le sadisme comme gagne-pain.....	264
3. À LA RECHERCHE DU MOI EXTRÊME : MASOCHISMES PROUSTIENS.....	271
3.1 <i>Le masochisme comme identité par défaut : je souffre, on en jouit, je suis.....</i>	<i>275</i>
3.1.1 Promotion facile et vocation fertile du bouc émissaire : <i>Saniette</i>	275
3.2 <i>Un baron est battu : le masochisme sexuel de Charlus.....</i>	<i>286</i>
3.3 <i>Profession ? Pleureuse : le masochisme altruiste/narcissique de Françoise.....</i>	<i>294</i>
3. GÉNÉALOGIE DE L'AGRESSIVITÉ CRÉATRICE PROUSTIENNE.....	300
4. REGARDER-DÉVORER, C'EST FAIRE, POSSÉDER-CRÉER, C'EST TOUT : VOYEURISMES PROUSTIENS.....	301
4.1 <i>Prédation, captation et dévoration : la possession scopique comme mode d'être.....</i>	<i>310</i>
4.1.1 La « scène » de <i>Montjouvain</i> : hasards et destins d'une pulsion scopique.....	310
4.1.2 La conjonction <i>Jupien-Charlus</i> : le théâtre des satisfactions.....	315
4.1.3 <i>Prométhée prometteur</i> : <i>Charlus</i> flagellé sous l'œil du narrateur.....	325
4.2 <i>Regarder ? Pas seulement : créer.....</i>	<i>331</i>
4.2.1 Sublimier la souffrance, la violence : créer par l'agressivité, agresser en créant.....	331
4.2.2 Un univers de monstres : redessiner le monde.....	333

4.2.3 Œil vivant et œil du prince : le regard de Proust, un monde à soi où posséder l'autre, dans le Temps.....	340
5. LES CYCLES AGRESSIFS : JALOUSIE-AMOUR-HAINE PROUSTIENS.....	342
5.1 <i>L'infernal infini : la jalousie</i>	363
5.1.1 Toi qui m'échappes : l'embrassement.....	367
5.1.2 Toi qui te multiplies : la face atroce de tous tes chemins.....	371
5.1.3 Confrontations, missions et espions : les enquêtes impossibles.....	375
5.2 <i>Amours extrêmes pour femmes indignes</i>	392
5.2.1 Toi qui n'es pas mon genre.....	394
5.2.2 Toi que je n'aime pas.....	399
5.2.3 Nier, dénigrer : ces précautions utiles.....	410
5.3 <i>Détruire, disent-ils : la haine qui sauve</i>	415
5.3.1 Toi que je préfère morte.....	417
5.3.2 Toi que j'aurai dans mon roman.....	426
CONCLUSION.....	432
BIBLIOGRAPHIE.....	438

Le *polemos* proustien : figures et figurations de l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust

Résumé

La première partie de cette thèse se consacre à l'agressivité proustienne destructrice et involontaire. Elle s'attache au thème de la cruauté par ambition, rivalité, profanation des figures maternelles, intérêt pécunier ou mondain, contamination du milieu, lâcheté, ou sous l'emprise d'une sorte de fatalité. Notre deuxième partie, portant sur l'agressivité proustienne destructrice et volontaire, est d'abord consacrée au thème du sadisme, exercé dans une recherche de toute-puissance, par opportunisme, oisiveté ou proximité, notamment par effet d'entraînement. D'autre part, un faux sadisme, théâtral, ludique, érotique, révèle une cruauté véritable et, dans certains cas, des motivations purement alimentaires. Notre étude de l'agressivité nous amène ensuite à celle d'un masochisme proustien permettant d'exister socialement, à travers une identité par défaut, ou de poursuivre la recherche d'un moi augmenté et extrême, dans la sexualité ou le sacrifice narcissique de soi. Notre troisième partie aborde la généalogie d'une agressivité proustienne créatrice, d'abord par l'étude du voyeurisme. L'œil proustien, qui voit sans être vu, jouit d'une puissance scopique instructive et inspirante, avant de se muer en regard artiste, un voir-pouvoir qui canalise son agressivité dans la création démiurgique. Nous étudions enfin les cycles agressifs proustiens qui sous-tendent des relations de jalousie-amour-haine, thèmes intimement liés à la recherche de la vérité. Ces cycles présentent une agressivité multiforme où la cruauté, le sadisme, le voyeurisme et une part de masochisme interviennent, principalement à travers l'emprise et la destruction, avant de trouver salut et sublimation dans l'art.

Mots-clés : Marcel Proust, agressivité, cruauté, sadisme, masochisme, voyeurisme, jalousie-amour-haine, destruction, création.

The Proustian *polemos*: figures and representations of aggressiveness in the work of Marcel Proust

Abstract

The first part of this thesis is devoted to destructive and involuntary Proustian aggressiveness through the theme of cruelty by ambition, rivalry, profanation of maternal figures, pecuniary or social interest, contamination of the environment, cowardice, or under the influence of a sort of fatality. Our second part, about destructive and voluntary Proustian aggressiveness, first focuses on the theme of sadism, exercised in a search for omnipotence, by opportunism, idleness or proximity, in particular by ripple effect. On the other hand, a false sadism, theatrical, playful, erotic, reveals real cruelty and, in some cases, purely dietary motivations. Our study of aggressiveness then leads us to that of a Proustian masochism allowing to exist socially, in a default identity, or to continue the search for an increased and extreme self, in sexuality or the narcissistic self-sacrifice. Our third part deals with the genealogy of a creative Proustian aggressiveness, first through the study of voyeurism. The Proustian eye, which sees without being seen, enjoys an instructive and inspiring scopic power, before changing into an artist's gaze, a seeing-power that channels its aggressiveness into demiurgic creation. Finally, we study the Proustian aggressive cycles that underlie relationships of jealousy-love-hate, themes closely linked with the search for truth. These cycles present a multifaceted aggressiveness where cruelty, sadism, voyeurism and a part of masochism intervene, mainly through sway and destruction, before finding salvation and sublimation in art.

Keywords: Marcel Proust, aggressiveness, cruelty, sadism, masochism, voyeurism, jealousy-love-hate, destruction, creation.