

Université de Montréal

Sémiotique du jugement esthétique dans *Le Côté de Guermantes* de Marcel Proust

par

Rémi Marcoux

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en Littératures de langue française

Août 2020

©Rémi Marcoux 2020

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
Sémiotique du jugement esthétique dans *Le Côté de Guermantes* de Marcel Proust

Présenté par
Rémi Marcoux

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Gilles Dupuis

Président-rapporteur

Catherine Mavrikakis

Directrice de recherche

Éric Méchoulan

Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise s'intéresse à la construction du sens des jugements esthétiques dans *Le Côté de Guermantes*, troisième volume d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Le narrateur de ce texte, qui admire des créateurs comme Elstir, Wagner et Hugo, tout en méprisant les Vibert, Auber et autres Bornier, développe un riche discours esthétique qui entre en contradiction avec la plupart des goûts affichés par les personnages du roman, opinions artistiques majoritairement énoncées lors de longues scènes mondaines qui constituent autant un contexte favorable aux conversations artistiques qu'un obstacle à ce que Kant appelle la « pureté » des jugements. Le sens de ces derniers repose sur la présence plus ou moins voilée d'un code esthétique qui, traversant la *Recherche*, fournit au lecteur des instructions concernant la valeur des différentes unités esthétiques jugées ainsi que la manière de porter un bon jugement. L'analyse de la structure de ce système (que nous décomposons en unités, prédicats, modalités, paramètres et procédés) constitue l'un des aspects de notre travail, qui vise en outre à répondre à des questions suscitées par deux axes de recherche. L'axe esthétique, d'abord, interroge la position de ces jugements entre deux pôles : celui de l'« esthétique pure » inspirée de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, attitude qui cherche à émettre un jugement libre et désintéressé en priorisant les caractéristiques formelles des œuvres, et celui d'une « esthétique populaire » décrite par Bourdieu dans *La Distinction*, qui tend à juger les œuvres d'art à partir de critères employés dans l'appréciation des objets dans la vie de tous les jours. Notre axe narratif nous porte quant à lui à nous interroger sur les fonctions caractériologique et sociologique des opinions artistiques. Nous explorons ces questions en étudiant successivement les jugements picturaux, musicaux et littéraires du *Côté de Guermantes*.

Mots-clés : Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, jugements esthétiques, goût, sémiotique, peinture, musique, littérature

ABSTRACT

This master explores the production of meaning through aesthetic judgments in *The Guermantes Way*, the third volume of Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. The narrator of this text, who admires creators like Elstir, Wagner and Hugo while despising Vibert, Auber and other artists like Bornier, develops a rich aesthetic discourse that contradicts the taste of most of the novel's characters, whose artistical opinions are mostly exposed in the long social scenes that constitute a good context for artistic conversations as well as an obstacle to what Kant calls the « purity » of judgment. The signification of these passages relies on the presence of a code that, across *In Search of Lost Time*, provides instructions to the reader about the value of the different aesthetic unities to be judged as well as about the right way to appreciate a work of art. The analysis of this system's structure (broken down in units, predicates, modalities, settings and processes) is an aspect of our work, which also consists of two lines of research. First, the aesthetical aspect is related to the position of the judgments between two poles : the one of the « pure aesthetic » inspired by Kant's *Critique of Judgment*, which is a way of trying to make free and disinterested judgments prioritizing formal characteristics, opposed to the one of a « popular aesthetic » developed in Bourdieu's *La Distinction*, which tends to judge a work with the same criteria used in judging an object in everyday life. Then, our narrative line of research explores the character building and the sociological function of artistic opinions. We answer those questions by analysing successively the pictorial, musical and literary aesthetical judgments in *The Guermantes Way*.

Keywords : Marcel Proust, *The Guermantes Way*, aesthetical judgments, taste, semiotics, painting, music, literature

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT.....	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
Liste des abréviations	viii
REMERCIEMENTS.....	ix
INTRODUCTION	1
<i>CG</i> : un code esthétique en soi.....	4
Méthodologie de notre analyse des jugements.....	8
Les unités esthétiques.....	9
Le prédicat.....	9
La modalité.....	10
Les paramètres.....	10
Les procédés.....	11
Limites du code.....	13
Instructions de lecture.....	14
Nos deux axes	14
1. Axe esthétique	15
2. Axe narratif.....	19
Plan du mémoire	22
CHAPITRE I : JUGEMENTS PICTURAUX	24
I. Encodage des jugements du narrateur	25
I.I Jugements indirects	25
I.II Dissertation sur Renoir.....	29
I.III Elstir, l'obsession du héros de <i>CG</i>	32
Dissertation sur Elstir	36
II. Décodage des jugements picturaux des personnages	42
II. I Jugements picturaux chez Mme de Villeparisis.....	43
II. II Jugements picturaux lors du dîner chez les Guermantes	49
Elstir jugé par les Guermantes.....	49

Moreau, Manet et Hals	61
II. III L'orgueil des propriétaires de tableaux	66
III. Conclusion sur les jugements picturaux	70
CHAPITRE II : JUGEMENTS MUSICAUX	72
I. Encodage des jugements du narrateur	73
I.I Deux génies musicaux : Wagner et Beethoven	73
I. IV La « mauvaise musique »	77
I.III Deux oppositions	79
Strauss/Auber	79
Gluck/Piccinni	81
II. Décodage des jugements musicaux des personnages	83
II.I Le dîner chez les Guermantes	83
Beethoven jugé par les personnages	89
III. Conclusion musicale	91
CHAPITRE III : JUGEMENTS LITTÉRAIRES	92
I. Encodage des jugements du narrateur	93
I.I Racine et la Berma	94
I.II Bergotte et le nouvel écrivain	97
I.III Portrait du goût littéraire du héros par les personnages	102
I.IV Goût du narrateur tel qu'il apparaît dans son récit	105
Attachement familial au XVII ^e siècle français	105
Autres jugements	107
II. Décodage des jugements littéraires des personnages	109
II.I Jugements prononcés hors des salons	109
Saint-Loup et le docteur du Boulbon	109
Rachel	113
Périgot Joseph	115
II.II Jugements littéraires chez Mme de Villeparisis	116
Legrandin, un flatteur	116
Fonctions de la littérature selon Norpois	117
Maeterlinck	119

II.III Jugements littéraires lors du dîner chez les Guermantes.....	125
Ignorance des Courvoisier, culture d'Oriane.....	126
Observations générales sur le goût de la duchesse de Guermantes.....	127
Bornier.....	132
Flaubert et Gambetta.....	132
Préférences littéraires du duc.....	133
Les idées dans la poésie de Victor Hugo.....	137
Zola, « l'Homère de la vidange ».....	144
Swann et l'Affaire Dreyfus.....	146
III. Conclusion sur les jugements littéraires.....	146
CONCLUSION.....	150
Structure du code esthétique de CG.....	150
Unités et prédicats.....	150
Retour sur le rôle des quatre paramètres.....	151
Limites du code.....	154
Axe esthétique.....	156
Axe narratif.....	157
Les jugements esthétiques « dans le Temps ».....	161
BIBLIOGRAPHIE.....	167

LISTE DES ABRÉVIATIONS

CS: Du Côté de chez Swann

JF: À l'ombre des jeunes filles en fleurs

CG: Le Côté de Guermantes

SG: Sodome et Gomorrhe

PR: La Prisonnière

AD: Albertine disparue

TR: Le Temps retrouvé

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord ma directrice Catherine Mavrikakis, dont les compétences de lectrice écrasent celles de tous les personnages de la *Recherche*. Son soutien, son écoute et ses encouragements sont pour moi une importante source de réconfort et de motivation depuis des années. Merci d'avoir cru en moi plus que moi-même, d'avoir souri à ce projet alors qu'il ne s'agissait encore que d'une frêle idée, tout juste éclosée dans la tête d'un jeune étudiant bien sceptique quant à sa capacité à apporter sa modeste brique à l'édifice des études proustiennes.

Je remercie mes chers parents, à qui je dois à peu près tout, et mes frères qui verront sans doute dans ces pages de quoi alimenter quelques nouveaux débats.

Merci à mes grands-parents, qui n'ont eu de cesse de m'encourager et de suivre le moindre de mes progrès, qui m'ont fait voyager à des moments où je n'allais nulle part, et qui m'ont laissé le chalet de Ferme-Neuve pour qu'au milieu des neiges j'y esquisse le premier jet de ce mémoire, dans une solitude précieuse et féconde.

Merci à Rachel, Eugénie, Camille, chères amies fondamentales depuis le bac. À vos côtés, la vie universitaire est plus digeste, et vous êtes quelque chose à voir aller.

Merci au Lucide d'avoir été le compagnon essentiel de ma maîtrise, et ce jusqu'en Crète.

Merci enfin au CRSH et au FRQSC, qui ont jugé ce projet digne de leur appui.

INTRODUCTION

Le proverbe a beau dire qu'il ne faut pas discuter des goûts, ça n'empêche pas les personnages de la *Recherche du temps perdu* de le faire – et souvent. C'est particulièrement net dans *Le Côté de Guermantes* qui, plus encore que les autres volumes de l'œuvre, contient de longues scènes mondaines dans lesquelles, à travers les anecdotes, la médisance, les traits d'esprit, les flagorneries, les propos politiques et autres qui meublent la conversation, une multitude de jugements esthétiques sont prononcés : le « néant de la vie de salon¹ » est rempli d'échanges artistiques. Pour les gens du monde cultivés, il s'agit d'une occasion de placer une citation, de briller en faisant étalage de son érudition ou encore de faire de l'esprit ; pour les autres, il importe de masquer son ignorance. En affichant un goût considéré comme bon, les personnages de la *Recherche* solidifient leur appartenance à une communauté, ou au contraire se distinguent de celle-ci grâce à leur originalité. On sait l'importance sociale du goût artistique, analysé notamment par Bourdieu qui, dans *La Distinction*, s'est attaché à montrer à quel point « le goût classe, et classe celui qui classe : les sujet sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent entre le beau et le laid, le distingué et le vulgaire² ». Les sujets sociaux se distinguent ainsi ; les personnages de la *Recherche* également. Mais il faut ajouter que ces conversations artistiques sont racontées par le narrateur qui en est le témoin et qui tient lui-même un discours esthétique à son lecteur depuis les premières pages de son œuvre. Une tension s'installe donc entre ces conceptions divergentes du goût. Les opinions qu'entend le héros dans le monde contribuent à la vaste déception qu'il éprouve au contact d'un milieu qu'il idéalisait. Il faudra comprendre pourquoi ces jugements esthétiques lui inspirent du mépris.

Si la critique proustienne a depuis longtemps tâché de répertorier les nombreuses mentions d'artistes et d'œuvres d'art qui parsèment la *Recherche*, nul n'a, à notre connaissance, cherché à décrire précisément le système qui régit la circulation des valeurs

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu III : Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1921], p. 403. Après sa première mention, on désignera chacun des volumes de la *Recherche* par son abréviation.

² Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, p. VI.

esthétiques dans l'œuvre, système dont on s'est généralement contenté d'indiquer les linéaments. Notre volonté d'en effectuer une analyse plus précise nous a conduit à adopter une perspective sémiotique, cette dernière, née des travaux de Ferdinand de Saussure et de Charles Peirce, pouvant être décrite comme la « théorie générale des systèmes de signes³ ». Si un signe est « une chose qui vaut pour une chose différente⁴ », tel est évidemment le cas des jugements esthétiques dans un texte où, quand le narrateur rapporte par exemple l'opinion d'un personnage sur Wagner, c'est évidemment pour des raisons qui dépassent le seul intérêt de nous donner cette opinion sur Wagner, derrière laquelle il faut lire autre chose. Se prononcer en faveur d'un compositeur, défendre la peinture moderne ou avouer son mépris pour les œuvres d'un écrivain sont des gestes que Deleuze désigne comme des « signes mondains » dont la signification dépasse largement la simple déclaration d'un goût.

Pour identifier les différentes significations des opinions artistiques formulées dans *CG*, il nous faut comprendre comment circule la valeur esthétique dans ces lignes. Quelles sont les lois, quelle est la logique de ce système? Nous poserons la question : de quoi ce jugement sur tel artiste ou sur telle œuvre est-il le signe? Il s'agira pour nous de faire à l'endroit des jugements esthétiques ce que fait à l'endroit du monde le narrateur qui, comme l'écrit Deleuze dans *Proust et les signes*, cherche constamment à « interpréter, déchiffrer, traduire, trouver le sens du signe⁵ ». Ces signes mondains rencontrés par le héros sont devenus, par le travail d'écriture du roman, des signes émis par le narrateur pour être déchiffrés par un lecteur qui a besoin, pour remplir cette tâche, que le texte lui fournisse une sorte de livre d'instructions, que Solomon appelle un « mode d'emploi autonome⁶ » : c'est le code esthétique de *CG*, que nous tenterons de reconstituer. En sémiotique, un code est une « série de règles qui permettent d'attribuer une signification aux éléments du message et donc à celui-ci tout entier⁷ » ; il s'agit dans notre cas de l'ensemble des instructions fournies (par

³ « Sémiotique », dictionnaire Le Robert, en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/semiotique> [consulté le 31 juillet 2020].

⁴ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « Points essais », 1996, p. 33.

⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1964], p. 25.

⁶ Julie Solomon, *Proust : lecture du narrataire*, Paris, Librairie Minard, 1994, p. 246.

⁷ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, *op. cit.*, p. 49.

le narrateur comme par les personnages) au fil du déploiement de l'œuvre, instructions qui renseignent le lecteur sur la valeur qu'il doit accorder et les connotations qu'il doit appliquer d'une part aux différentes unités esthétiques⁸ mentionnées, et d'autre part à l'acte de jugement lui-même (car les instructions concernent également les procédés et les paramètres qui contribuent à la formulation d'un jugement). Sans l'existence d'un code esthétique disséminé dans les pages de la *Recherche*, il serait impossible pour le lecteur de comprendre le sens des jugements esthétiques du livre tels qu'ils ont été « programmés ». Certes, rien n'empêche un lecteur « rebelle » d'en faire fi et d'utiliser son propre code ; mais tel n'est pas le sens prévu non pas par l'auteur, mais le sens qui se dégage des relations que tous les jugements entretiennent entre eux, le sens du code esthétique. Nous croyons, comme Julie Solomon, qu'« il est probable qu'un grand nombre de lecteurs appliquent les valeurs morales et esthétiques de la *Recherche* à leur lecture du roman⁹ », et nous prendrons pour acquis que c'est ainsi que lit le lecteur dont nous parlerons. Ces valeurs esthétiques traversent le texte de manière diffuse ; notre rôle sera de rassembler toutes ces règles en reconstituant le système d'opposition des valeurs esthétiques. C'est seulement en mettant en relation les différentes unités et l'ensemble des jugements que le sens suggéré par le code apparaîtra dans toute sa richesse. Après tout, comme le rappelle Barthes, « un sens ne peut jamais s'analyser d'une façon isolée. [...] Les signes sont constitués par des différences¹⁰. » Wagner a besoin d'Auber pour signifier le grand compositeur qu'il est dans le texte. Tous les jugements sont solidaires et signifiants.

Certes, la valeur des artistes peut paraître évidente à première vue : on comprend vite que Wagner symbolise naturellement un grand artiste, tandis que Bornier incarne l'écrivain populaire mais dépourvu de talent. Il faut cependant, pour en arriver là, que le texte ait effectué auparavant un travail de codification des valeurs esthétiques dont il nous semble pertinent d'étudier le détail. Méfions-nous de ce qui semble aller de soi : comme le note Barthes à propos de la méthodologie d'une analyse sémiotique, « il faut se méfier du *naturel*

⁸ Ce que nous appelons « unité esthétique » rassemble tous les objets d'un jugement esthétique; il peut s'agir d'une œuvre, d'un artiste, d'une certaine catégorie d'œuvres d'un artiste, d'un répertoire précis, etc.

⁹ Julie Solomon, *Proust : lecture du narrataire*, op. cit., p. 246.

¹⁰ Roland Barthes, « La cuisine du sens », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1985, p. 228.

des notations. Lorsqu'on analyse un texte, à tout instant, nous devons réagir contre l'impression d'évidence, le "cela-va-de-soi" de ce qui est écrit¹¹. » C'est en effectuant une analyse sémiotique précise des jugements esthétiques de *CG*, sans craindre de creuser des évidences, que nous parviendrons à saisir le détail de la construction du sens, et c'est ce que nous nous proposons de réaliser en étudiant la sémiotique du jugement esthétique dans *CG* pour éclairer les enjeux esthétiques et narratifs qu'ils soulèvent. Notre choix de ce volume s'explique par la longueur et la richesse de ses scènes mondaines, qui constituent des moments privilégiés de l'échange d'opinions artistiques¹².

Nous nous inspirerons, dans notre manière de découper un code dans un tissu textuel, de l'« analyse textuelle » réalisée par Barthes dans des ouvrages comme *S/Z* ou *L'Aventure sémiologique*. Comme dans ces textes où plusieurs sens possibles sont identifiés, il ne s'agira pas ici de trouver « le » sens des jugements esthétiques ; comme l'écrit Barthes, « l'indécidabilité n'est pas une faiblesse, mais une condition structurale de la narration : il n'y a pas de détermination univoque de l'énonciation : dans un énoncé, plusieurs codes, plusieurs voix *sont là*, sans précellence¹³. » Si une partie du travail sémiotique de Barthes a consisté à démêler les différents codes dont le tressage constitue le texte, le nôtre se concentrera sur l'une de ces voix : celle du code esthétique. Ce qui nous intéressera, c'est le sens que le code esthétique construit, et celui-là seul.

***CG* : un code esthétique en soi**

Tous les textes de Proust, de la *Recherche* à la correspondance, en passant par *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*, renferment une multitude de jugements et de théories esthétiques, ce qui n'a rien d'étonnant de la part d'un auteur qui a autant réfléchi, sa vie durant, sur l'art. Il peut être tentant, à la lecture du grand roman proustien, d'attribuer les opinions esthétiques qui se dégagent du texte de Proust lui-même ; c'est d'ailleurs ce qu'a fait Jacques Nathan, l'un des premiers chercheurs à s'être intéressé à ce sujet, dans une étude

¹¹ Roland Barthes, « Analyse structurale à propos d'Actes 10-11 », in *L'Aventure sémiologique*, *op. cit.*, p. 297.

¹² Les dimensions d'un mémoire de maîtrise nous obligent également à nous concentrer sur un seul volume.

¹³ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *L'Aventure sémiologique*, *op. cit.*, p. 359.

de 1953 intitulée *Citations, références et allusions de Proust dans À la recherche du temps perdu* :

À mesure que nous avançons dans ce travail, il nous est apparu plus clairement que Proust ne citait pas au hasard, et que chaque cas révélait des préférences artistiques et aussi des tendances parfois profondes de son esprit et de son caractère, certaines particularités de ses conceptions littéraires, et jetaient même quelques lumières sur ses méthodes de création¹⁴.

Nous sommes d'accord pour affirmer que les unités esthétiques évoquées ne le sont pas au hasard, qu'elles révèlent des tendances et des préférences¹⁵, et que ces références peuvent nous renseigner sur l'écriture de la *Recherche* ainsi que sur sa lecture¹⁶. Nous nous distinguerons toutefois de Nathan sur un point capital en écartant tout à fait le lien entre les jugements du livre et les opinions de l'auteur. De la même manière que le narrateur n'est pas Proust, l'esthétique défendue dans la *Recherche* n'est pas celle de son auteur, et les similitudes entre les deux ne doivent pas nous tromper. Bien entendu, Proust comme son héros admirent Wagner ; cependant l'admiration du second est modelée par les fonctions narratives diverses qu'elle remplit ; elle évolue d'ailleurs au fur et à mesure de l'apprentissage du héros ; qui plus est, elle s'insère dans un système de valeurs qui intègre des artistes fictifs. Elle est différente.

Aussi considérerons-nous que les opinions esthétiques de Marcel Proust et celles qui s'expriment dans *CG* sont deux choses indépendantes. Les premières n'ont guère besoin de nous : elles ont fait l'objet de maints travaux, parmi lesquels nous signalerons, comme particulièrement complets, ceux d'Anne Henry¹⁷ ou de Luc Fraisse¹⁸ : tous deux détaillent l'évolution de la pensée esthétique de l'auteur, marquée par des penseurs comme Emerson, Pater, Ruskin, Schopenhauer, de la jeunesse de Proust en passant par ses années Ruskin, *Jean Santeuil*, puis finalement son grand roman. Mais comme nous le disions, l'économie, l'organisation de la valeur esthétique dans *CG* n'a jamais fait l'objet d'une telle attention. Ce qui nous intéressera, c'est moins la façon dont *CG* marque une nouvelle étape dans

¹⁴ Jacques Nathan, *Citations, références et allusions de Proust dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1953, p. 3-4.

¹⁵ C'est ce que nous appellerons le « code esthétique » du livre.

¹⁶ C'est ce que nous appellerons les « instructions de lecture » qui font partie du code esthétique.

¹⁷ Anne Henry, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

¹⁸ Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1995.

l'élaboration de la pensée esthétique de Proust que celle dont ce roman se présente au lecteur avec un ensemble de jugements esthétiques qu'il impose ; moins la façon dont l'esthétique de Proust y apparaît que le code esthétique qui se dégage, seul, de ce volume, tel qu'il apparaît aux lecteurs qui se souviennent de *CS*¹⁹ et de *JF*²⁰, et qui en sont à leur première lecture de *CG*. Nous prenons pour acquis que le lecteur du *CG* n'a aucune connaissance externe de l'auteur et de ses positions esthétiques. Peu importe, alors, ce que Marcel Proust a pu écrire ailleurs sur Racine ou sur Chardin ; celui qui ouvre *CG* ne connaît pas forcément ces textes et s'attend à trouver dans le volume qu'il tient les instructions nécessaires à l'interprétation suggérée par le texte des jugements concernant ces artistes. Il est vrai que la suite du récit apporte son lot de nouvelles instructions au code esthétique qui modifieront rétrospectivement le sens des jugements de *CG*, et qu'ainsi la lecture de quiconque a terminé la *Recherche* sera différente, comme le sera aussi celle d'un lecteur informé qui connaît les autres textes de Proust ; mais ce n'est pas ce genre de lecture qui nous intéressera. Nous nous situons ainsi dans la lignée de Julie Solomon qui, dans *Proust et son narrataire*, prend soin de se distinguer des lectures trop expertes de la *Recherche* en écrivant : « Mon étude a pour objet la lecture ordinaire, et sa manière de réagir aux signaux de lecture²¹. » Il en sera de même pour la nôtre.

C'est là un parti pris que désapprouveraient sans doute certains critiques selon lesquels tous les jugements esthétiques ne prennent sens que par rapport aux conclusions esthétiques de *TR*²². Pour Rey, la chose est claire : « Mais en dernier ressort, c'est toujours par rapport à l'itinéraire du narrateur que prennent sens, dans la *Recherche*, les manifestations de goût des mondains²³. » Il en est ainsi « en dernier ressort », cela est vrai ; mais nous nous pencherons sur le « premier ressort », pour ainsi dire : au sens immédiat²⁴ des jugements tel qu'il surgit

¹⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I : Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1913].

²⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu II : À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1918].

²¹ Julie Solomon, *Proust : lecture du narrataire*, *op. cit.*, p. 254.

²² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu VII : Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990 [1927].

²³ Pierre-Louis Rey, « Le goût des mondains dans *À la recherche du temps perdu* », in Volker Kapp (dir.), *Marcel Proust : Geschmack und Neigung*, Tübingen, Stauffenburg, coll. « Erlanger romanistische Dokumente und Arbeiten », 1989, p. 39.

²⁴ Ou presque immédiat, puisque les instructions peuvent arriver plus tard dans *CG*.

dans son rapport avec le code esthétique construit directement dans notre volume. Pour Tadié, toutes les positions esthétiques du roman finiront par être validées ou contredites par le narrateur dans *TR* :

Bien des héros expriment leur sentiment à l'égard de la littérature et des arts ; lorsque Norpois considère Bergotte comme un "joueur de flûte", il prépare, *a contrario*, la conclusion esthétique du *Temps retrouvé*. Mme de Villeparisis, c'est Sainte-Beuve, destiné à être condamné. À l'inverse, Elstir révélant la beauté de l'église de Balbec, ou Du Boulbon les rapports de l'art et de la maladie, c'est déjà le narrateur à la fin de l'œuvre. Les positions esthétiques exprimées dans le dialogue, soit réfutées soit plus tard reprises par le narrateur, ne se limitent pas au caractère du personnage qui les exprime, constituent bien des étapes dans l'histoire du héros principal, de sa vocation²⁵.

Nous croyons pourtant que notre volume renferme un code esthétique qui, tout dépendant qu'il soit de la suite du livre, fonctionne de manière autonome et contient des instructions qui ne seront pas forcément synthétisées plus tard²⁶. Comme le souligne Solomon en se référant à une réflexion de Walter Kasell, « les déclarations du *Temps retrouvé* trichent, en présentant une conclusion bien nette qui n'est pas justifiée par la réalité plus complexe explorée dans tout ce qui précède²⁷ ». Ainsi les conclusions de *TR* ne s'appliquent pas à tous les jugements que contient chacun des volumes qui les préparent, et c'est la partie de cette « réalité plus complexe » qui appartient à *CG* que nous travaillerons ici. Pour importantes que soient les conclusions de *TR* dans le sens des jugements de *CG*, elles n'ont naturellement aucune influence sur quiconque ne les a pas encore lues. Cela dit, nous soulignerons au passage certains sens qui, latents dans *CG*, n'apparaissent que dans la suite du roman.

Notre travail portera donc sur les processus de signification des jugements esthétiques (picturaux, musicaux et littéraires²⁸) dans *CG* uniquement. Nous décortiquerons chacun des

²⁵ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003 [1927], p. 171.

²⁶ À titre d'exemple, faisons remarquer que l'esthétique de *TR*, qui défend une écriture autobiographique truffée de métaphores, ne justifie en rien que Molière, par exemple, soit considéré comme un grand artiste dans la *Recherche*. Et il n'est pas nécessaire d'attendre *TR* pour savoir pourquoi le narrateur considère que Renoir est supérieur à Ingres : le code de *CG* suffit.

²⁷ Julie Solomon, *Proust : lecture du narrataire*, op. cit., p. 253.

²⁸ Nous avons choisi de laisser de côté l'art dramatique, bien que celui-ci donne lieu à plusieurs jugements esthétiques dans *CG*, à propos notamment de la Berma et de Rachel. C'est qu'il nous semble que la *Recherche* contient trop peu d'unités esthétiques d'art dramatique pour que se déploie un véritable système de valeurs. Nous traitons néanmoins des jugements portant sur les textes joués par les deux principales comédiennes de notre volume.

jugements retenus²⁹ à l'aide des outils sémiotiques détaillés précisément dans les lignes suivantes ; ce travail d'analyse nous permettra de répondre pas à pas aux questions regroupées dans les deux axes de notre problématique³⁰.

Méthodologie de notre analyse des jugements

Notre analyse du code esthétique exige une distinction entre deux types de jugements : ceux du narrateur, qui participent de l'encodage des instructions esthétiques, et ceux des personnages, qui appellent un décodage³¹. Il faudra aussi s'aviser que les jugements des personnages peuvent influencer à leur tour sur le code esthétique du narrateur, sans que celui-ci donne la moindre instruction sur ce sujet précis. On essaiera de montrer comment une telle opération s'accomplit.

Il s'agira d'abord d'isoler dans le texte de *CG* les signes que sont chacun des passages où une unité esthétique est jugée. La forme de ces jugements constitue le signifiant du signe qu'ils constituent ; quant à leur signifié, il consiste en une dénotation et une connotation. Prenons, à titre d'exemple, un jugement parmi les plus simples, soit celui du duc de Guermantes sur un compositeur majeur dans *CG* : « En revanche, pour Wagner, cela m'endort immédiatement³². » Cette phrase constitue le signifiant du signe qu'est ce jugement, et peut à ce titre être comparée à d'autres signifiants, et notamment à ceux des jugements du narrateur. Le signifié dénoté est simplement que le duc s'endort en écoutant du Wagner. Le signifié connoté, lui, est plus riche et nécessite que ce jugement soit mis en relation avec le code esthétique du livre. Nous découperons chaque jugement en trois éléments : l'unité esthétique (Wagner), le prédicat (négatif) et la modalité. Expliquons maintenant, à l'aide de cet exemple, le détail de ces trois éléments issus d'une structure que nous empruntons à la linguistique.

²⁹ Nous traitons de la quasi-totalité des jugements esthétiques du volume. Ceux que nous avons écartés ne présentent pour notre travail qu'un intérêt médiocre.

³⁰ Ces quatre axes seront présentés à la suite des outils sémiotiques.

³¹ Les jugements mixtes facilitent la tâche du lecteur, puisque le sens du jugement lui est donné immédiatement et explicitement ; point n'est besoin de se rapporter à d'autres passages de la *Recherche* en quête d'instructions.

³² *CG*, p. 475.

Les unités esthétiques

L'unité esthétique correspond au « thème » ou « sujet » utilisé en linguistique, c'est-à-dire au « sujet d'une assertion³³ » : elle est ce sur quoi porte un jugement (il est capital de porter une attention aux unités esthétiques exactes qui sont jugées). Notre exemple nous offre le cas le plus simple, où un artiste est jugé en bloc, pour l'ensemble de son œuvre. Mais on verra ailleurs qu'un compositeur comme Wagner peut être fragmenté en une multitude d'unités (son œuvre en général, *Lohengrin*, une page de *Tristan*, le Chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme*, etc.) à propos desquelles les instructions varient. L'un des découpages les plus pertinents dans *CG* est le procédé de la **distinction entre les différentes manières** d'un artiste. Les œuvres de Wagner, Elstir et Hugo, en particulier, seront découpées selon ce principe par le narrateur et les personnages, et c'est l'attribution des bonnes valeurs aux bonnes manières qui sera cruciale.

Le prédicat

Dans une phrase, un prédicat est un « terme qui dit quelque chose de l'autre³⁴ ». Naturellement, les jugements de *CG* disent des choses différentes des différentes unités esthétiques : par exemple, les autres jugements ne concernent pas le caractère plus ou moins soporifique des unités. C'est pourquoi nous recourons ici à un système binaire qui permet de mettre en relation les différents jugements en regroupant les prédicats protéiformes en deux prédicats généraux, que nous sommerons simplement « positif » et « négatif ». Ainsi les mille façons d'exprimer une admiration pour une unité esthétique se rangent sous la première, et les mille façons d'exprimer son manque d'admiration, par exemple en qualifiant d'« endormant » le travail de Wagner, se rangent sous la seconde. Dans ce cas-ci, puisque le code esthétique est clair³⁵ sur le fait que l'unité « Wagner » doit être accompagnée du

³³ « Thème », Le Trésor de la langue française informatisé, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/> [consulté le 5 février 2020].

³⁴ « Prédicat », Le Trésor de la langue française informatisé, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/> [consulté le 5 février 2020].

³⁵ Une partie de notre travail consistera justement à comprendre comment les jugements du narrateur permettent à cette instruction d'être claire.

prédicat « positif », ce qui n'est pas le cas dans ce jugement du duc, ce dernier commet une « faute esthétique³⁶ » et son incompétence est connotée.

La modalité

La modalité est le complément, qui vient modifier le sens d'un jugement : au couple unité-prédicat qui en fournit la base, le sens premier, brut, la modalité s'ajoute parfois pour accentuer ou diminuer la portée des conclusions qui se dégagent de cette base. On trouve deux grandes classes de modulateurs du sens : les quatre paramètres regroupent la **compétence** du juge, l'**expression** du jugement, les relations d'**écho** et le **contexte** ; puis celle des procédés contient l'**opposition** et le **rapprochement**, la **sélection**, la **hiérarchisation**, la **confusion** et la **citation**. Ces différents outils, qu'il s'agit maintenant de détailler à leur tour, sont autant d'ustensiles dans la « cuisine du sens³⁷ ». Ajoutons que les éléments qui composent la modalité peuvent être marqués ou non marqués, c'est-à-dire que le texte peut pousser le lecteur à les actualiser ou non³⁸.

Les paramètres

Le sens d'un jugement peut être modulé par quatre principaux paramètres ; nous ne mentionnerons toutefois, lors de l'analyse, que ceux qui jouent un véritable rôle dans le jugement en question. Le premier paramètre est celui de la **compétence** du personnage qui émet son opinion. Cette compétence aura été établie au préalable par le texte, ou encore elle se construira au fur et à mesure qu'apparaît une conformité entre les instructions du narrateur et les opinions d'un héros. Un personnage reconnu comme **compétent** possède un certain pouvoir sur le code esthétique du livre : il peut le modifier ou encore lui résister. Un **incompétent** n'a pas ce pouvoir, et ses jugements doivent être considérés comme fautifs jusqu'à preuve du contraire.

³⁶ Il y a faute esthétique lorsque le code esthétique de *CG* n'est pas respecté.

³⁷ Roland Barthes, « La cuisine du sens », *loc. cit.*, p. 227.

³⁸ On dira que le paramètre du contexte est marqué lorsque le narrateur invite à considérer que le jugement est dicté par le contexte mondain : par exemple, lorsque les éloges de Norpois sur les fleurs de son ancienne maîtresse sont expliqués par sa volonté de lui plaire. Au contraire, le texte n'invite pas à expliquer les jugements du duc lors du dîner Guermantes par le contexte ; on dira donc que celui-ci est non marqué.

On portera aussi notre attention sur les mots et les **expressions** utilisés dans la formulation du jugement. Le narrateur emploie lui-même abondamment les notions de « chef-d'œuvre » et de « génie », par exemple ; ainsi les personnages qui font de même ne peuvent pas être pris en défaut sur ce plan. On sera attentif au vocabulaire utilisé par les juges ainsi qu'aux jugements tautologiques ou particulièrement imprécis. On considérera que ce paramètre est marqué lorsqu'il est possible de lier l'expression du personnage à celle du narrateur, ou encore lorsque ce dernier attire l'attention sur la façon dont un jugement est exprimé.

Le sens d'un jugement peut également être modulé par les rapports qu'il entretient avec d'autres passages. Nous avons parlé de la solidarité qui unit les jugements, qui semblent parfois se répondre : nous étudierons donc de près les **échors** qui unissent différents passages en cherchant à comprendre comment ils s'influencent l'un l'autre, comment ils viennent modifier mutuellement leur sens. Qu'ils soient soulignés ou non par le narrateur, nous prendrons pour acquis que tous les échors sont signifiants.

Enfin, le **contexte** est un autre paramètre important à considérer, d'autant plus que la plupart des jugements de *CG* sont prononcés dans un cadre mondain, lequel pèse énormément sur leur teneur. Comme le mentionne Deleuze, la mondanité est un contexte générateur d'une multiplicité de signes : « Il n'y a pas de milieu qui émette et concentre autant de signes, dans des espaces aussi réduits, à une vitesse aussi grande³⁹. » Le contexte mondain est sans doute le principal responsable de la rareté, dans *CG*, de cas où l'idéal kantien d'un jugement désintéressé est respecté. On verra que, lorsque clairement marqué, ce paramètre peut agir comme une excuse pour le goût de certains personnages. Le contexte peut être spatial (l'influence d'un salon par exemple) ou temporel (l'influence de l'Affaire Dreyfus).

Les procédés

Chaque classe de procédés regroupe les différentes façons de produire un jugement esthétique dans *CG*. La valeur et le mode d'emploi de ces procédés font eux-mêmes l'objet d'instructions précises qui s'ajoutent au code esthétique tout au long du volume. Cette valeur est souvent différentielle : en reprenant la célèbre métaphore saussurienne, disons qu'il en

³⁹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 12.

est de la valeur des unités esthétiques comme celle des pièces sur un échiquier, dont la valeur est donnée par la position qu'elles occupent par rapport aux autres pièces présentes sur ledit échiquier. De la même manière, celle de plusieurs unités esthétiques de *CG* est déterminée par la relation qu'elles ont avec d'autres unités esthétiques. Aussi nous intéresserons-nous surtout à la valeur différentielle des unités. Nous diviserons l'ensemble de ces rapports en deux classes, celles de l'**opposition** et celle du **rapprochement**. Il y a une opposition entre deux unités esthétiques lorsque celles-ci sont présentées de manière antithétique, contrastée ; dans ce cas la valeur connue doit être inversée pour connaître celle de l'inconnue. À l'opposé, les unités esthétiques entre lesquelles des liens et des similitudes sont évoqués se communiquent leur valeur. Ces deux procédés complémentaires seront d'une grande utilité dans plusieurs cas où les thèmes des jugements ne font pas partie des instructions du code : ils permettront d'établir la valeur probable d'unités inédites.

Dans les cas où un personnage fragmente une unité esthétique en effectuant son jugement, nous parlerons du procédé de **sélection**. Un jugement de ce genre pose souvent problème parce qu'il porte sur un élément d'une œuvre au détriment de son unité. Cependant, une variante de ce procédé encouragée par le narrateur : c'est celle, mentionnée ci-haut, qui consiste à découper la carrière d'un créateur pour faire apparaître une **distinction entre différentes manières**.

Nous nommerons **hiérarchisation** le procédé qui consiste à établir des classements d'unités artistiques. Il peut s'agir de classer différents artistes, différentes œuvres, différentes œuvres du même artiste, différents personnages d'une œuvre, toujours en ordre de préférence. L'exemple canonique de ce procédé est donné dans *CS*, où le narrateur et ses camarades classent les auteurs du Théâtre-Français : « je les classais par ordre de talent, dans des listes que je me récitais toute la journée, et qui avaient fini par durcir dans mon cerveau et par le gêner de leur inamovibilité⁴⁰ ». Le procédé est donc critiqué d'emblée parce qu'il gêne la pensée et manque de dynamisme.

Enfin, plusieurs jugements portent sur des groupes d'unités esthétiques, et ce regroupement peut lui-même enfreindre les instructions du code : on parlera alors du procédé

⁴⁰ *CS*, p. 73.

de **confusion**. Il arrive aussi que des personnages ou le narrateur jugent, de manière indirecte, une unité esthétique en recourant à la **citation**. Nous considérerons qu'il s'agit, la plupart du temps, d'une façon de rendre hommage à l'auteur cité, et par conséquent d'émettre un jugement positif quoique indirect à son endroit.

Limites du code

Notre travail sur le code esthétique de *CG* nous amènera à situer ses limites : tout précis qu'il soit, il ne fournit pas toutes les informations nécessaires pour saisir les significations programmées par le texte. Nous verrons que certains principes de fonctionnement du code peuvent parfois pallier ce défaut de connaissances. Nous tenterons aussi de relever les connaissances externes qui nous semblent toutefois absolument requises de la part du lecteur pour que les sens des jugements surgissent dans toute leur richesse. Dans son étude sur le narrataire de la *Recherche*, Solomon explique les problèmes que peut poser une inadéquation entre les connaissances du lecteur et celles que le texte lui suppose :

[...] il faut tenir compte du fait qu'un grand nombre de lecteurs réels sont moins érudits que le narrataire. Si le lecteur est trop dépourvu de connaissances pour reconnaître les artistes cités dans le roman, l'effet perlocutoire sera négatif. Il s'établit une complicité et comme une affirmation de la fraternité de savants à laquelle appartiennent narrateur et narrataire, et si le lecteur réel s'en trouve exclu, un effet d'aliénation peut se produire chez lui. Mais pour les lecteurs suffisamment « cultivés », l'intertextualité explicite dans la *Recherche* a sans doute pour effet de nous flatter, et de susciter notre admiration pour l'érudition du protagoniste/narrateur – ce qui établit son droit de se prononcer sur la signification et la raison d'être de l'Art⁴¹.

Nous voudrions préciser un point de ce paragraphe au demeurant très important pour nous. Le tout, pour le lecteur, n'est pas de « reconnaître les artistes cités dans le roman » : il doit aussi parfois connaître les caractéristiques de leur art ou de leurs différentes œuvres pour bien comprendre ce qui se produit lorsqu'un jugement est prononcé⁴². À cet égard, le code peut venir à son aide en lui fournissant des renseignements ; mais il ne le fait pas toujours, et l'on sera attentif, justement, à la précision des instructions qu'il donne d'un jugement à l'autre. En outre, notons que le code, s'il est trop autoritaire ou péremptoire, s'expose à être rejeté

⁴¹ Julie Solomon, *Proust : lecture du narrataire*, op. cit., p. 114-115.

⁴² Par exemple, le lecteur a beau connaître Wagner, il peut sentir que quelque chose lui échappe (ce qui peut produire chez lui un « effet d'aliénation ») lorsque la duchesse, à la page 475, donne des avis différents sur ses différents opéras.

par le lecteur. On évaluera ainsi à quel point le code se fait parfois violent à l'égard de ses contradicteurs.

Instructions de lecture

Tous les passages de la *Recherche* où le narrateur ou les personnages parlent d'art disent quelque chose quant à la bonne manière d'apprécier une œuvre. Comme l'écrit Solomon, « les réductions diégétiques de l'énonciation produisent une série de personnages qui représentent des modèles ou des antimodèles de tous les aspects de la création et de la réception de l'œuvre d'art⁴³ ». Nous qualifierons les instructions qui s'en dégagent d'**instructions de lecture**⁴⁴, par lesquelles le code esthétique guide le lecteur dans sa façon d'approcher la *Recherche* et, par extension, tout autre livre ou œuvre d'art. On verra si le code s'efforce de faire son autopromotion, en vantant le roman qui le supporte. Solomon parle de modèles et d'antimodèles : nous organiserons donc ces instructions en deux classes, celle des **exemples à suivre** et celle des **erreurs à éviter**. Comme on l'aura deviné, la première catégorie regroupe toutes les attitudes encouragées face à une œuvre esthétique ; la deuxième classe constitue quant à elle un répertoire de mode d'appréciation à éviter : la « **complainte sur la difficulté** » est l'incapacité de percevoir la génialité d'une œuvre qui apparaît trop nouvelle ; le « **jugement sur le sujet** » est l'attribution d'un prédicat positif ou négatif à une unité en fonction du sujet qu'elle représente (et non de ses qualités proprement esthétiques) ; le « **jugement sur l'artiste** » survient lorsque des considérations sur la personne de l'artiste sont mêlées au jugement esthétique.

Nos deux axes

L'analyse que nous effectuerons de la sémiotique des jugements esthétiques de *CG* nous permettra de répondre progressivement aux questions soulevées dans deux axes que voici.

⁴³ Julie Solomon, *Proust : lecture du narrataire, op. cit.*, p. 242.

⁴⁴ « Lecture » doit ici être entendu dans un sens qui inclut toute appréciation, perception, audition d'une œuvre d'art.

1. *Axe esthétique*

Comment juge-t-on des œuvres d'art dans *CG*? Selon quels critères, quels facteurs? Quelles conceptions esthétiques s'opposent dans ce volume? Le texte de *CG* montre-t-il qu'un bon goût existe (que les personnages possèdent plus ou moins), ou montre-t-il au contraire que le goût ne peut être que relatif? Voilà des questions auxquelles notre analyse des jugements devrait nous permettre de répondre.

Nous prendrons le jugement kantien pour point de départ de notre réflexion. Si la *Critique de la faculté de juger* n'est jamais mentionnée dans le roman proustien, il n'en demeure pas moins que cette conception du jugement de goût a exercé une influence dominante à laquelle Proust ne semble pas avoir échappé et qui semble marquer le rapport esthétique prôné par le code. Notons d'abord que Kant distingue entre « trois sortes spécifiquement différentes de satisfaction⁴⁵ » : « L'**agréable**, le **beau** et le **bien** désignent donc trois relations différentes des représentations au sentiment de plaisir ou de déplaisir, par rapport auquel nous distinguons les uns des autres les objets ou les modes de représentation⁴⁶. » L'agréable, d'abord, est lié à une satisfaction des sens : « est agréable ce qui plaît aux sens dans la sensation⁴⁷ ». Purement subjective, celle-ci n'est valable que pour la personne qui l'éprouve :

En ce qui concerne l'agréable, chacun consent à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et privé, et en vertu duquel il dit d'un objet qu'il lui plaît, soit du même coup restreint à sa seule personne. C'est pourquoi, s'il dit : « Le vin des Canaries est agréable », il admettra volontiers qu'un autre le reprenne et lui rappelle qu'il doit plutôt dire : « cela est agréable pour moi⁴⁸ ».

La subjectivité de ce genre de jugement est donc absolue. À l'inverse, le **bon** (ou le **bien**), lui, est purement objectif : « Est bon ce qui plaît grâce à la raison, de par le seul concept⁴⁹. » Une satisfaction de ce genre peut être expliquée, puisqu'elle repose sur un concept. L'objet jugé plaît parce que son existence est utile au sujet, qui lui trouve une pertinence morale.

⁴⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1790], p. 137.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 134.

Autre chose est le **beau**, c'est-à-dire le jugement de goût esthétique proprement dit, qui est « purement contemplatif, c'est-à-dire que c'est un jugement qui, indifférent quant à l'existence d'un objet, ne fait que mettre en relation la conformation de cet objet avec le sentiment de plaisir et de déplaisir⁵⁰ ». Il s'agit là, comme pour l'agréable, d'un jugement subjectif : « il ne peut y avoir aucune règle objective du goût, qui déterminerait par concepts ce qui est beau. Car tout jugement émanant de cette source est esthétique ; c'est-à-dire que son principe déterminant est le sentiment du sujet, et non le concept d'un objet⁵¹. » Mais alors que, dans le cas de l'agréable, « ce serait folie d'en disputer pour récuser comme inexact le jugement d'autrui qui diffère du nôtre⁵² », il en va autrement avec le beau, qui peut tout de même prétendre à une validité commune. En effet, si un sujet « affirme que quelque chose est beau, c'est qu'il attend des autres qu'ils éprouvent la même satisfaction. [...] il exige d'eux cette adhésion⁵³ ». En outre, le jugement de goût esthétique se doit d'être parfaitement désintéressé : « Le goût est la faculté de juger ou d'apprécier un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou un déplaisir, *indépendamment de tout intérêt*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction⁵⁴. »

Expliquons maintenant l'application de ces notions dans notre travail. Notre hypothèse de base est que le code de *CG* s'accorde avec les principes du jugement esthétique selon Kant, tandis que la plupart des personnages adoptent une attitude qui s'y oppose et qui correspond à l'« esthétique populaire⁵⁵ » décrite par Bourdieu dans *La Distinction*. Ces deux conceptions nous serviront de pôles entre lesquels s'inséreront les jugements de *CG*. Si notre hypothèse est juste, les juges **compétents** jugeraient à partir des principes de Kant, et les **incompétents**, à la manière de la majorité des gens. Bourdieu nous fournit une formulation des principes qui règlent le goût de ceux-ci : « l' "esthétique" populaire apparaît comme l'envers négatif de l'esthétique kantienne [...] l'ethos populaire oppose implicitement à chacune des propositions de l'analytique du Beau une thèse qui la contredit⁵⁶ ». On verra

⁵⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁵¹ *Ibid.*, p. 165.

⁵² *Ibid.*, p. 141.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁵ Toute populaire que soit cette esthétique, elle s'applique dans *CG* à maints aristocrates, comme on le verra.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *La Distinction, op. cit.*, p. 42.

donc que le code esthétique de *CG* considère que les œuvres dites « faciles » plaisent aux sens, qu'elles sont agréables plutôt que belles. Les trois arts que nous analyserons peuvent être jugés à partir des sensations qu'ils procurent. Du côté populaire, comme l'écrit Bourdieu, « Rien n'est plus étranger [...] à la conscience populaire que l'idée d'un plaisir esthétique qui, pour parler comme Kant, serait indépendant de l'agrément des sensations⁵⁷. » Ceux qui adoptent ces principes aiment ce qui leur plaît, tout simplement, c'est-à-dire ce qui leur procure du plaisir, un certain agrément. On verra que cette distinction entre ce qui plaît aux sens et le goût purement esthétique semble être acceptée par le narrateur : elle expliquerait le plaisir qu'il prend parfois à la « mauvaise musique », plaisir qu'il ne lie à aucune estime esthétique. En revanche, les personnages n'hésiteront pas à considérer que ce qui leur plaît d'emblée est « beau » ; ils n'effectueront pas cette distinction kantienne reprise par le narrateur.

En s'efforçant d'avoir une « perception proprement esthétique de l'œuvre d'art⁵⁸ », le narrateur tente de rejeter ce qui peut s'apparenter à une satisfaction relative au « bon », c'est-à-dire une satisfaction morale, ou pratique. Cette attitude, comme le note Bourdieu, est propre au goût identifié comme « barbare » par Kant : « Il en résulte une "réduction" systématique des choses de l'art aux choses de la vie, une mise entre parenthèses de la forme au profit du contenu "humain", barbarisme par excellence du point de vue de l'esthétique pure⁵⁹. » C'est par exemple en effectuant des **jugements sur le sujet** que les personnages effectueront ce genre de « barbarisme ».

Les deux paragraphes ci-haut présentent des entorses au jugement kantien qui demeurent toutefois des jugements esthétiques : que l'on aime une œuvre parce qu'elle plaît à nos sens ou parce que nous en aimons le sujet, nous la jugeons à partir de ses qualités propres. On trouve toutefois dans *CG* de nombreux jugements fautifs du point de vue du code qui sont motivés par des facteurs qui n'ont rien d'esthétique.

Le premier est sans doute l'**intérêt personnel**, ou l'amour-propre. On devine que le contexte mondain dans lequel sont prononcés la plupart des jugements n'est pas le plus

⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

favorable au désintéressement souhaité par Kant. De nombreux jugements seront donc « impurs » à cet égard.

On trouve ensuite les **jugements sur l'artiste**, qui doivent être rapportés à Sainte-Beuve. C'est une idée très chère à Proust que celle de l'indépendance entre le moi social et le moi profond d'un artiste. Quiconque fait intervenir les caractéristiques du premier dans un jugement portant sur l'œuvre du second ne peut donc qu'être dans l'erreur.

Un dernier aspect de cette relativité du goût concerne le **mimétisme** : il est hautement possible que le lecteur des *Lois de l'imitation* de Tarde qu'était Proust⁶⁰ ait inséré dans *CG* des exemples concrets de l'influence mimétique des goûts en société. Après tout, comme l'écrit Tarde :

Se mettre à l'aise, dans une société, c'est se mettre au ton et à la mode de ce milieu, parler son jargon, copier ses gestes, c'est enfin s'abandonner sans résistance à ces multiples et subtils courants d'influences ambiantes contre lesquels naguère on nageait en vain, et s'y abandonner si bien qu'on a perdu toute conscience de cet abandon⁶¹.

On sera donc attentif : certains jugements peuvent être les simples résultats d'individus tentant de se « mettre à l'aise, dans une société ».

Nous nous attendons à trouver un écart important entre un code respectueux de l'esthétique kantienne et les usages moins respectueux qu'en font les personnages. Nous croyons que les jugements du narrateur et des personnages compétents se veulent kantien (il faudra voir s'ils le sont toujours), tandis que ceux de la majorité des personnages expriment une tendance à l'impureté, à la relativité et au mimétisme. Cette hypothèse confirmerait une observation de MaGill, selon qui : « À ces derniers [les personnages] revient donc le rôle d'énoncer des banalités sur les arts et la littérature, au narrateur celui de les critiquer et d'y réfléchir longuement et brillamment⁶². » Nous nous servirons de notre analyse des opinions esthétiques pour établir si une telle différence de qualité existe entre ces deux types de jugements. Quoi qu'il en soit, il est certain que la façon dont les personnages

⁶⁰ Luc Fraisse, « Une sociologie transfigurée : Marcel Proust lecteur de Gabriel Tarde, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Juillet-Août 1988, 88^e année, no 4, p. 710-736.

⁶¹ Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, cité dans Luc Fraisse, *loc. cit.*, p. 716.

⁶² Michèle MaGill, « Propos et commentaires sur les arts dans *À la recherche du temps perdu* : études de style », *Bulletins Marcel Proust*, n° 50, 2000, p. 102.

parlent la langue qu'est le code esthétique dévoile beaucoup sur eux et sur leur classe sociale, comme il s'agit de maintenant de le voir.

2. *Axe narratif*

Le sens que prend, dans le récit de *CG*, chacun des jugements, renseigne sur deux plans : l'individu et la classe sociale à laquelle il appartient. Il possède donc un aspect **caractériologique** et un aspect **sociologique**.

La citation de Tadié que nous avons commentée ci-haut mentionne le lien entre les opinions esthétiques et le « caractère des personnages qui les exprime⁶³ ». Dans *Marcel Proust critique littéraire*, René de Chantal évoque lui aussi ce que nous appellerons la « **fonction caractériologique** » des jugements esthétiques, c'est-à-dire leur capacité à contribuer au développement d'un personnage :

[...] la façon dont les personnages voient tel ou tel écrivain est révélatrice de leur caractère. Rien ne définit mieux la bêtise et le snobisme de la marquise de Villeparisis que le jugement qu'elle porte sur Vigny, comme les opinions de Swann témoignent d'un goût sûr⁶⁴.

Les goûts révèlent bien un caractère. Pour Solomon, la manière dont un personnage aborde une œuvre d'art renseigne principalement sur deux attributs psychologiques : « Les pratiques de lecture (au sens large) des personnages permettent de les situer sur les gammes de l'intelligence et de la sensibilité⁶⁵. » Nous sommes en accord avec toutes ces affirmations, et une partie considérable de notre travail portera sur ce rôle joué par les opinions esthétiques dans la construction du caractère des personnages. Les choses nous semblent toutefois un peu plus compliquées : Chantal ne mentionne pas l'existence des facteurs mondains ou contingents qui peuvent déterminer « la façon dont les personnages voient tel ou tel écrivain », facteurs qui doivent parfois retenir le lecteur de tirer des conclusions sur le caractère des juges. On verra que des jugements qui signifieraient à première vue l'incompétence d'un mondain sont en fait des signes de la propension de ce dernier à prodiguer des compliments excessifs en société. Dans de tels cas, le fait que le paramètre du

⁶³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 171.

⁶⁴ René de Chantal, *Marcel Proust critique littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967, p. 28.

⁶⁵ Julie Solomon, *Proust : lecture du narrataire*, op. cit., p. 244.

contexte soit marqué signale que le lien entre le jugement esthétique et la fonction caractériologique n'est pas direct : il transite par un contexte qui modifie la signification du signe. Les jugements esthétiques, on le constatera à maintes occasions, sont des signes polysémiques, et nous serons parfois confrontés à l'indécidabilité de certains d'entre eux. De là l'importance du travail de décortication des jugements et du code qui leur donne du sens décrit plus haut. Il nous faudra en outre mesurer à quel point le texte encourage le lecteur à tirer des conclusions sur la psychologie d'un personnage – sur son degré d'intelligence et de sensibilité – à partir de ses opinions strictement esthétiques. Bien entendu, c'est dans la mesure où ces opinions des personnages ne correspondent pas au code esthétique du narrateur qu'elles le déçoivent.

En outre, les jugements esthétiques du narrateur, qui érigent l'un après l'autre le code, ont également pour fonction d'être des jalons dans l'apprentissage du héros : ils détaillent les erreurs et les progrès de son évolution. Or puisque cette fonction concerne le moindre propos esthétique du narrateur, nous la soulignons ici une fois pour toutes.

Si les jugements esthétiques sont significatifs sur le plan individuel, ils renseignent aussi sur la classe sociale de ceux qui les prononcent : c'est là leur **fonction sociologique**. À cet égard, Catherine Bidou-Zachariasen décrit, dans *Proust sociologue*, l'irrésistible ascension du prestige de la bourgeoisie, Mme Verdurin en tête, dans la *Recherche*, ascension inversement proportionnelle au déclin de l'aristocratie ; elle montre que les préférences artistiques sont l'une des « armes » de prédilection de la première dans cette lutte pour le prestige. Ce conflit se résumerait ainsi :

À la fin du siècle dernier, l'aristocratie, qui avait vu progressivement se restreindre son pouvoir politique puis économique, conservait néanmoins la domination sociale. Cette dernière forteresse allait être l'objet d'une tentative d'assaut de la part de certaines couches bourgeoises. Les séquences mondaines d'*À la recherche du temps perdu* mettent en scène ce « conflit social ».

La bourgeoisie nouvelle du roman avait choisi son plan d'attaque, la Culture, détectée par elle comme le talon d'Achille de cette caste figée depuis des siècles dans la croyance en sa supériorité naturelle. Elle avait aussi retenu une stratégie, la lutte symbolique. Dans ses salons, cette bourgeoisie allait participer à l'« invention » de l'art nouveau, s'enflammer pour le combat politique, proposer la figure de l'intellectuel et de l'artiste engagé⁶⁶.

⁶⁶ Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes et Cie., 1997, quatrième de couverture.

Ainsi, émettre un jugement, ce serait aussi prendre part à ce combat. Quand le duc dit que Wagner l'endort, il cherche à lutter contre le prestige croissant de ce compositeur soutenu majoritairement par un public bourgeois. Il faut noter, toutefois, que Bidou-Zachariasen insiste sur le caractère diachronique de ce combat social qu'elle désigne comme une « fable », « cette fable proustienne qui conte si bien cette société du tournant du siècle, les rapports entre ces deux classes, la montée de la mobilité sociale et la permutation de légitimité qui s'y est opérée⁶⁷ ». La morale de ladite fable ne prend sens que dans la succession des volumes de la *Recherche*. Naturellement, en nous concentrant sur *CG*, nous ne pouvons saisir ce mouvement ; nous n'avons accès, en fait, qu'à la tranche qui représente une « aristocratie à son zénith⁶⁸ ». Mais nous pouvons nous demander si les jugements esthétiques de l'aristocratie de *CG* ne seraient pas des signes de la vulnérabilité de son goût, de son talon d'Achille, qui seraient annonciateurs de sa chute prochaine. Car si c'est le goût bourgeois qui triomphera, ce goût correspond à celui du narrateur et du code esthétique : mesurer à quel point les aristocrates s'en écartent, comme nous le ferons en décodant leurs jugements, c'est mesurer sa vulnérabilité face aux valeurs artistiques « nouvelles ».

Qui plus est, les salons peints dans *CG*, ceux de Mme de Villeparisis et de Mme de Guermantes succèdent dans le récit à ceux, bourgeois, de Mme Verdurin et de Mme Swann décrits dans les deux premiers volumes. Pour le lecteur ordinaire qui se souvient de ces derniers, les jugements de *CG* prennent sens notamment par comparaison avec ces salons déjà décrits. Nous serons donc attentifs à la valeur différentielle des milieux Villeparisis et Guermantes par rapport aux milieux bourgeois. Pour ce faire, nous utiliserons le paramètre des **échos**, qui permettra de comparer les jugements similaires prononcés des deux côtés.

Nous nous demanderons donc quel rôle jouent les jugements esthétiques dans la construction des personnages, et quel est le rôle du code dans cette construction ; jusqu'à quel point le texte fait remplir une **fonction caractériologique** aux jugements en nous révélant davantage que de simples penchants esthétiques. Autrement dit, le texte nous encourage-t-il à transcender les jugements pour en tirer des conclusions au-delà du plan esthétique?

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

Nous vérifierons ainsi si, comme nous le croyons, les instructions du code autorisent tout à fait le lien entre un jugement précis et des caractéristiques psychologiques générales, entre la stupidité d'un jugement et la stupidité du juge qui l'émet, par exemple.

En ce qui a trait à la fonction sociologique, nous nous demanderons à quel point le texte encourage le lecteur à transcender les jugements pour en tirer des conclusions sur les classes sociales. Le décodage des jugements prononcés par les membres de l'aristocratie signifie-t-il la vulnérabilité du goût de cette classe face aux valeurs esthétiques triomphantes de la bourgeoisie? Quelles conclusions la comparaison des salons bourgeois et aristocratiques présentés dans les trois premiers volumes de la *Recherche* permet-elle de tirer quant à chacune de ces classes sociales?

Il nous semble que, à ce stade de la *Recherche*, les salons bourgeois et aristocratiques se distinguent assez peu quant à la justesse de leurs jugements esthétiques. Bidou-Zachariasen a bien montré que le salon de Mme Verdurin, présenté sous un jour tout à fait grotesque dans *CS*, n'acquiert son prestige que progressivement ; et l'on se souvient peut-être que Swann, personnage compétent, se heurte à plusieurs reprises, en société, à un goût qu'il désapprouve, comme ce sera le cas du héros chez les Guermantes. Aussi nous attendons-nous à ce que les échos observés entre les opinions artistiques énoncées dans ces deux milieux montrent des fautes de goût similaires. Mais de même que la perspicacité de Mme Verdurin est perceptible derrière les défauts de son salon, de même la vulnérabilité du goût des aristocrates devrait être perceptible dans *CG*.

Plan du mémoire

Nous traiterons d'abord de l'art pictural, qui revêt une importance capitale dans *CG* en raison de l'ardente passion du héros pour Elstir ; ce chapitre étoffé nous permettra de mettre en place les grandes lignes de notre recherche. Plus court que les deux autres, le chapitre sur la musique suivra et agira à titre d'interlude. Enfin, le chapitre sur la littérature, le plus complexe de tous pour des raisons évidentes, constituera le plat de résistance. Dans chaque cas, nous présenterons d'abord l'**encodage des jugements**, soit les instructions que le narrateur fournit par rapport à l'art en question, puis le **décodage des jugements** des personnages à partir desdites instructions. Ce décodage se fera en traitant d'abord les scènes

extra mondaines, puis celles des deux grandes réceptions de *CG*, à savoir la matinée Villeparisis et le dîner Guermantes. Nous répondrons aux questions de nos deux axes au fur et à mesure que cette analyse nous fournira des bribes de réponses.

CHAPITRE I : JUGEMENTS PICTURAUX

À l'époque de l'action de *CG*, les arts picturaux semblent fasciner le narrateur plus encore que la littérature. Depuis sa rencontre avec Elstir dans le volume précédent, le jeune homme est prêt à effectuer de grands sacrifices « pour aller voir dans un château un tableau d'Elstir, une tapisserie gothique⁶⁹ ». L'intrigue de notre volume repose largement sur la quête du héros d'entrer chez les Guermantes pour y contempler leur collection d'Elstir (et surtout y rencontrer la duchesse, il est vrai). Le passionné qu'est devenu le jeune homme réfléchit donc beaucoup à l'art pictural dans *CG*, et ses méditations contribuent sans qu'il le sache à l'élaboration de l'esthétique de l'écrivain qu'il deviendra.

Les jugements sur la peinture sont d'autant plus présents dans notre volume que les salons fréquentés sont aussi des lieux d'exposition d'œuvres d'art. Ce contexte mondain détermine deux caractéristiques importantes de la plupart des jugements picturaux qu'on y formule : la légèreté et la contrainte. Légers, ces jugements le sont parce qu'il suffit d'un coup d'œil pour juger une toile ; apprécier un tableau, en effet, demande un investissement moins long que l'audition d'un opéra de Wagner ou la lecture d'un livre. La circonstance se présentant, tout le monde peut formuler un jugement sur une toile accrochée au mur. De là, peut-être, la légèreté résultant de la spontanéité de certains jugements. Contraints, ils le sont d'autant plus que les œuvres jugées sont souvent présentes physiquement dans les salons en présence de leur propriétaire (voire de leur peintre). Alors que ces caractéristiques influencent les jugements des personnages, le code esthétique du livre dénonce la futilité et l'impureté des discours suscités par un rapport à l'art soumis de la sorte au contexte mondain.

Le critère pictural le plus déterminant, dans *CG*, est celui de la **ressemblance** avec le réel. On verra que pour les Guermantes et autres incompetents, le réalisme de la peinture (c'est-à-dire sa perfection mimétique) est le premier gage de sa qualité, tandis qu'il en est un de médiocrité pour le narrateur. Le peintre dont l'art exemplifie le mieux cet affranchissement de l'impératif de la ressemblance est Elstir, par rapport à qui s'établit la valeur de la majorité des unités esthétiques picturales de *CG*. On verra aussi que les

⁶⁹ *CG*, p. 39.

instructions du narrateur sont marquées par une dissonance entre l'étendue de ses admirations et les principes esthétiques relativement rigides qu'il défend.

Nous commencerons par étudier ce que les nombreuses références picturales qui parsèment la narration révèlent sur les goûts préconisés par le texte, avant de nous attarder sur les passages que nous avons nommés « dissertations » en raison du degré d'élaboration des développements artistiques qu'on y trouve. Cela nous permettra, en deuxième partie de chapitre, de décoder les jugements des personnages prononcés chez Mme de Villeparisis puis chez les Guermantes.

I. Encodage des jugements du narrateur

C'est toute une galerie d'art qui défile à travers la prose du narrateur de la *Recherche*. Dès *CS*, les bases du système de valeurs sont posées : le narrateur a une prédilection, que Swann lui a transmise dans son enfance, pour les peintres italiens de la Renaissance que sont Giotto⁷⁰, Carpaccio, Titien, Giorgione, Léonard de Vinci, Raphaël ; avec *JF* viendra la découverte d'Elstir et de peintres à l'esthétique impressionniste comme Turner et Whistler⁷¹. Les jugements picturaux du narrateur dans *CG* contiennent peu d'instructions concernant des unités esthétiques inédites ; cependant, alors que les jugements indirects viennent consolider et clarifier la valeur de certains artistes et de leurs toiles, de riches dissertations permettent au narrateur de clarifier les critères esthétiques qui sont pertinents à ses yeux.

I.I Jugements indirects

Plusieurs des allusions artistiques qui émaillent la prose de *CG* ressemblent moins à de véritables jugements qu'à des références permettant simplement d'enrichir et de clarifier le propos du narrateur. Si elles contiennent souvent une nuance d'appréciation critique, c'est pour ainsi dire en passant. Un premier constat peut-être formulé à partir de ces jugements indirects : ceux-ci sont tous favorables à l'égard des *majores*, soit les grands maîtres dont la réputation est solidement établie dans le monde (et sur le marché) de l'art. Nous appellerons

⁷⁰ Il est vrai que, d'un point de vue chronologique, Giotto (1266 ou 1267-1337) est plutôt un précurseur de la Renaissance.

⁷¹ Whistler est qualifié de « maître de Chelsea » dans *JF* (p. 371).

ce principe « **accord avec le canon** ». On observe que, lorsqu'il est question de ces figures reconnues, le narrateur ne semble pas ressentir le besoin de défendre leur valeur. Plus le lecteur voit le narrateur admirer des maîtres reconnus, plus il est porté à croire que ce principe s'applique également aux unités à propos desquelles aucune instruction précise n'est donnée. Ces « maîtres d'autrefois⁷² », presque tous antérieurs au XIX^e siècle, n'ont pas une véritable existence mondaine dans la *Recherche*, leur valeur étant rarement débattue en société. Ils appartiennent surtout aux rêveries et aux réflexions esthétiques du héros. Leur grandeur tient principalement au charme de leur sujet, et à leur capacité à faire rêver le narrateur.

C'est le cas, par exemple, de Rembrandt, mentionné une seule fois dans *CG*. Cheminant vers le restaurant où il rencontrera Saint-Loup, le héros est fasciné par les intérieurs qu'il entrevoit dans la nuit ; son imagination lui fait voir, dans un « taudis où il n'y avait que du toc et des croûtes, un inestimable Rembrandt⁷³ ». Ce jugement repose sur un simple adjectif mélioratif qui exprime sans ambiguïté l'accord du narrateur avec la postérité quant à la valeur de cet artiste. Ajoutons que la valeur de Rembrandt se construit également par **opposition** avec les unités esthétiques indéfinies que sont le toc et les croûtes.

Nous avons parlé d'artistes italiens : il y a d'abord Giotto, introduit au début de la *Recherche* alors que Swann offre au jeune homme des images des *Vices et Vertus* de Padoue, œuvres dont la valeur tient à sa charge symbolique⁷⁴. Dans *CG*, l'artiste est évoqué lorsque, dans un passage sur son sommeil troublé, le narrateur évoque la figure monstrueuse que prend son sommeil dans son rêve, qu'il compare à « ces grands figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans la bouche, et que Swann [lui] avait données⁷⁵ ». Le peintre italien apparaît ici comme le créateur de figures qui constituent des emblèmes marquants. En vertu du paramètre de la **compétence**, le fait que cette image ait été donnée au narrateur par Swann constitue un sceau de bon goût ; la valeur de Giotto a de toute manière

⁷² *Les Maîtres d'autrefois* est un ouvrage de Fromentin (1875) qui traite notamment de Rembrandt, Hals, Rubens et Memling.

⁷³ *CG*, p. 89.

⁷⁴ « Mais plus tard j'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fût représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'œuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant⁷⁴ » (*CS*, p. 81).

⁷⁵ *CG*, p. 138-139.

déjà été établie dans les deux volumes précédents. Ce peintre ne sera nulle part évoqué en société dans la *Recherche*, pas davantage que Giorgione, Titien, Gozzoli ou Carpaccio. La fonction de ces unités est moins de signifier le bon ou le mauvais goût des personnages que de nourrir la réflexion esthétique du narrateur : leur rôle narratif se limite à la construction caractériologique du héros.

Giorgione est un autre de ces peintres de la Renaissance italienne qui font rêver le héros, et ce dès « Nom de pays : le nom⁷⁶ ». Le lien entre Venise et Giorgione qui donne tant de prix à cet artiste est réitéré dans *CG* lorsque le narrateur désigne la Sérénissime sous la périphrase « la ville de Giorgione⁷⁷ », complément du nom qui dénote une grande admiration pour un peintre qui en vient à incarner, à résumer la ville entière. Pas un mot n'est dit, par contre, sur les critères esthétiques qui justifient cette admiration.

Plus présent encore que Giotto et Giorgione à travers la *Recherche*, Carpaccio est aussi loué de nouveau dans *CG*. Il y fait l'objet d'un jugement indirect alors que le narrateur le **rapproche** d'Hans Memling, qui reçoit ainsi un peu de la grandeur du peintre italien établie préalablement : le narrateur, pour illustrer la représentation mentale qu'il se fait de la vie des aristocrates dont on lui parle, mentionne qu'il se met à contempler une « chasse [...] pareille à celles que peignaient Carpaccio ou Memling⁷⁸ ». Le verbe « contempler⁷⁹ » pare discrètement les œuvres de ces artistes de prestige, ou plutôt transmet la valeur de Carpaccio, établie plus tôt dans la *Recherche*⁸⁰, à Memling dont il s'agit de l'unique mention dans le roman. Mentionnons que ce même procédé, qui permet de rapprocher la valeur de deux unités en introduisant un « ou » entre leurs noms qui les pose comme interchangeables, apparaît dans un jugement indirect subtil qui consiste en un **rapprochement** entre Turner et Elstir.

⁷⁶ « Je me répétais, donnant ainsi tant de valeur à ce que j'allais voir, que Venise était "l'école de Giorgione, la demeure du Titien, le plus complet musée de l'architecture domestique au Moyen Âge", je me sentais heureux⁷⁶. » (*CS*, p. 384).

⁷⁷ *CG*, p. 413.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 519.

⁷⁹ On trouve dans *CG* un autre exemple d'un jugement contenu presque tout entier dans un verbe, soit celui de « contempler », cette fois : en entendant le duc dire « quel musée ! » (p. 507) à propos de celui de La Haye, le héros lui dit « qu'il y avait sans doute admiré la *Vue de Delft* de Vermeer⁷⁹ » (p. 507). Il s'agit de l'unique mention de ce peintre, admiré également par Swann, dans *CG*. Le duc, qui ne se rappelle pas précisément de ce tableau, lance : « Si c'est à voir, je l'ai vu ! » (p. 507).

⁸⁰ Dans *JF*, le narrateur écrit : « Un Carpaccio à Venise, la Berma dans *Phèdre*, chefs-d'œuvre d'art pictural et dramatique que le prestige qui s'attachait à eux rendait en moi si vivants » (*JF*, p. 13).

Le narrateur explique que la vision des valets de pied de l'hôtel de Mme de Plassac qui « battaient des tapis ou promenaient des plumeaux⁸¹ » lui faisait éprouver « le même plaisir qu'à voir, dans un paysage de Turner ou d'Elstir, un voyageur en diligence, ou un guide, à différents degrés d'altitude du Saint-Gothard⁸² ». En présentant l'alternative de ces deux peintres comme indifférente, le plaisir étant le même qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, le narrateur leur fait communiquer réciproquement leur grandeur⁸³.

D'autres allusions, que nous pourrions appeler « références informatives », sont en apparence absolument neutres. Elles convoquent elles aussi plusieurs *majores* — il est question de « la face rubiconde que Breughel donne à ses paysans joyeux, ripailleurs et gelés⁸⁴ » et d'un « air fin et Watteau⁸⁵ » —, mais également des artistes un peu moins reconnus ; ainsi il est question d'un « juif de Decamps⁸⁶ », de Françoise qui « avait l'air de *La Justice éclairant le Crime*⁸⁷ » de Prud'hon, d'un « ciel bleu dans le style de Van der Meulen⁸⁸ ». À travers ces exemples, le narrateur reconnaît à ces peintres le don d'avoir représenté de manière marquante et en quelque sorte emblématique certaines réalités. Le narrateur les emploie pour illustrer son propos ; il prend donc pour acquis que ces toiles en question sont connues du lecteur, et qu'ainsi elles méritent à quelque titre d'être connues. Chacune de ces mentions neutres est le signe de la propension du héros à voir la vie à travers l'art, à l'image de Swann ; elles contribuent ainsi à son *ethos* d'esthète, de dandy⁸⁹.

En somme, les jugements picturaux indirects du narrateur de *CG* montrent un certain classicisme dans des goûts que le texte ne prend pas la peine de justifier en long et en large ; il se contente plutôt de les signifier subtilement, au moyen d'un adjectif, d'un complément du nom, d'un verbe, comme on l'a vu. Le conservatisme de ce goût ne l'empêche pas de

⁸¹ *CG*, p. 555.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Picturalement parlant, Elstir est la valeur la plus sûre de la *Recherche*, comme on s'appête à le voir.

⁸⁴ *CG*, p. 91.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 349.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 373.

⁸⁹ Nous développerons cette notion dans le dernier chapitre, puisque ce sont surtout les jugements littéraires du narrateur qui en font une sorte de dandy fin de siècle.

présenter une certaine variété⁹⁰, puisqu'il témoigne d'une admiration pour des artistes d'origines, de siècles et d'écoles diversifiés. Cette ouverture du narrateur à l'égard d'esthétiques diverses entre parfois en opposition avec les dissertations sur Renoir et sur Elstir dans lesquelles le texte défend des conceptions esthétiques plus sélectives.

I.II Dissertation sur Renoir

C'est dans les dissertations du narrateur qu'apparaît le caractère aristocratique de son goût, c'est-à-dire sa tendance à s'opposer au goût du plus grand nombre en affichant sa prédilection pour des artistes moins populaires. Le premier exemple qu'on trouve dans *CG* d'un génie pictural dont l'art a d'abord été méconnu par le public est celui de Renoir.

À l'occasion de l'agonie de sa grand-mère, le narrateur reçoit des visites de Bergotte qui suscitent une réflexion à propos de cet auteur, laquelle évolue vers une dissertation artistique sur l'évolution des goûts. Un nouvel écrivain (inspiré de Giraudoux), plus difficile d'accès que Bergotte, fait paraître l'art de ce dernier trop simple. Pour exemplifier son propos, le narrateur effectue ce que nous appellerons un **pont transdisciplinaire** : « Dès lors j'admirai moins Bergotte dont la limpidité me parut de l'insuffisance. Il y eut un temps où on reconnaissait bien les choses quand c'était Fromentin qui les peignait et où on ne les reconnaissait plus quand c'était Renoir⁹¹. » Il y a donc une correspondance entre Bergotte et Fromentin ainsi qu'entre Renoir et le nouvel écrivain. La liaison entre la littérature et la peinture s'opère au moyen d'une mise en parallèle du critère de la limpidité (chez l'écrivain) et de la ressemblance (chez le peintre). De tels parallèles sont monnaie courante dans la *Recherche*, et un exemple comme celui-ci montre au lecteur la légitimité d'une telle opération, ce qui peut l'encourager à transposer les réflexions esthétiques du narrateur d'un art à l'autre. Ainsi, voilà un excellent exemple de décloisonnement opéré par le narrateur, méta-jugement qui montre clairement comment les mêmes instructions peuvent être transposées d'un art à l'autre.

⁹⁰ Pour variées qu'elles soient, il faut reconnaître que ces références sont, comme la quasi-totalité des références artistiques de la *Recherche*, presque exclusivement européennes.

⁹¹ *CG*, p. 317.

Par ailleurs, cette **opposition** entre Renoir et Fromentin⁹² illustre à merveille le bon emploi prescrit par le code esthétique du critère de la ressemblance. À première vue, il s'agit d'une mise en contraste des plus simples qui montrerait que Renoir est supérieur à Fromentin parce qu'il a été plus incompris à une certaine époque non définie. Or la fonction de cet exemple est moins de fournir des instructions sur ces deux peintres que d'illustrer l'évolution du goût du public dans le temps. Il ne s'agit pas de deux artistes parfaitement contemporains dont l'un serait en avance sur l'autre, mais d'un artiste plus vieux que l'autre (Fromentin est né en 1820, Renoir en 1841) à l'esthétique desquels le public s'est habitué successivement. Le texte ne mentionne pas s'il juge que Fromentin a été original en son temps avant que son art devienne plus accessible ; cependant le fait qu'il soit mis en parallèle avec Bergotte invite à le supposer. Il demeure que le mouvement orientaliste, auquel on peut rattacher l'œuvre de Fromentin, ne bénéficie pas de la même faveur que le courant impressionniste dans la *Recherche*, loin s'en faut. Quoi qu'il en soit, le but de cette opposition semble être de montrer que le peintre chez lequel on trouve le moins de « ressemblance » est le plus grand, puisqu'il est en avance sur son époque. Autrement dit, l'originalité est fondamentale et n'est généralement acceptée que plusieurs années après la parution de l'œuvre. Fromentin, en peignant des choses que le public reconnaissait aussitôt, en s'inscrivant dans les modes traditionnels de représentation du réel, ne soumettait pas la réalité au même traitement que le faisait Renoir. Il ne sera pas question de Fromentin de nouveau dans *CG*, mais le simple fait que celui-ci ait servi de repoussoir, de faire-valoir à Renoir indique que ce qui caractérise ce dernier est absent chez le premier.

La dissertation sur Renoir se poursuit pour permettre au narrateur de développer l'idée d'une révolution introduite par ce peintre impressionniste dans le monde de l'art : « Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIII^e siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIX^e, pour que Renoir fût salué grand artiste⁹³. » Notons d'abord l'emploi du syntagme « gens de goût⁹⁴ », qui pourrait laisser croire qu'il y a pour le narrateur des gens dotés d'un goût qui est

⁹² *Ibid.* Cette opposition radicale entretient des liens avec celle de Strauss et Auber dont nous traitons dans notre chapitre musical.

⁹³ *CG*, p. 317.

⁹⁴ Il s'agit de la seule apparition de ce syntagme dans l'ensemble de la *Recherche*.

nécessairement le bon, si la phrase suivante ne montrait pas que ces juges commettent une erreur en oubliant que leur impression ne provient que de l'évolution des modes depuis Renoir : on comprend ainsi que ceux que le narrateur appelle ironiquement « gens de goût » n'ont, à ses yeux, aucun goût. On a vu que, selon Kant, l'existence d'un sens commun esthétique permet généralement aux consensus d'être valables sans qu'un délai soit nécessaire. Chez Proust, il semble que le temps soit indispensable pour que la validité commune soit juste. Ce n'est qu'à la longue que le public en vient à s'entendre pour reconnaître la grandeur des œuvres révolutionnaires d'abord mal reçues. Nous proposons de désigner cette idée, que nous retrouverons de manière récurrente, comme le leitmotiv du **temps nécessaire à la reconnaissance des génies**. Deux de ses aspects sont précisés : ce mécanisme exige « beaucoup » de temps, et l'époque contemporaine du roman n'est pas plus rapide que les autres dans la reconnaissance des grands artistes. Ce paragraphe apprend au lecteur qu'il faudra interpréter la réticence des Guermantes devant les Elstir comme celle de gens qui n'ont pas encore digéré la nouvelle « catastrophe géologique » provoquée par l'artiste original ; ces instructions feront de leurs jugements des signes de leur caractère « arriéré », retardataire, voire réactionnaire.

Cette vision d'un artiste dont la grandeur tient à la révolution qu'il opère dans sa manière de représenter le réel entre toutefois en contradiction avec les goûts professés par le narrateur pour les artistes des siècles antérieurs au XIX^e. En effet, si la métaphore de la « catastrophe géologique » provoquée par un artiste original s'applique bien dans le cas de Renoir, dont les toiles ont d'abord dérouté le public avant d'obtenir sa faveur au bout de quelques années, elle s'applique plus difficilement aux artistes plus anciens, tels ceux de la Renaissance, époque à laquelle l'originalité en art n'était pas une valeur aussi forte qu'au XIX^e siècle. Comme le montre l'historien de l'art Baxandall dans *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, les peintres italiens de cette époque, loin d'en faire à leur tête en suivant leur génie, devaient se plier à un ensemble de contraintes dictées par leurs clients : « in the fifteenth century, painting was still too important to be left to the painters. The picture trade was a quite different thing from that in our own late romantic condition, in which

painters paint what they think best and then look round for a buyer⁹⁵. » Ces commanditaires ne portaient pas un regard « pur » sur les productions des peintres⁹⁶, et pour les satisfaire, les artistes devaient se garder de provoquer la moindre « catastrophe géologique ». Si Renoir, à une autre époque et dans de tout autres conditions, a pu se permettre de représenter des toiles déroutantes qui ont mis beaucoup de temps à être acceptées par le public, Giorgione, Botticelli et Carpaccio, notamment, n’avaient pas ce luxe. Leur valeur dans *CG* n’en est pas moins élevée, ce qui indique une préséance du principe de l’**accord avec le canon** sur une application stricte des critères valorisés dans les dissertations du narrateur. Tout se passe comme si le renom de ces artistes lui faisait apparemment pardonner leur manque (forcé) d’originalité.

I.III Elstir, l’obsession du héros de *CG*

Elstir domine le monde artistique de *CG* comme Wagner en domine le monde musical. Ces deux artistes sont les prototypes du grand peintre et du grand compositeur, au sens que prend ce concept en sémiotique, soit celui d’« éléments qui actualisent le mieux la définition que l’on donne d’une classe. Autrement dit, le prototype est l’entité qui possède au plus haut point la qualité définissant la classe⁹⁷. » En utilisant cette définition, nous dirons qu’Elstir est l’élément qui actualise le mieux la classe « artiste de génie⁹⁸ ». Si ce peintre a été présent « en personne » dans *JF*, le volume qui nous intéresse est marqué par un effacement de l’homme au profit de son œuvre, que le narrateur et les personnages commentent abondamment. Le jugement que porte le héros sur Elstir est favorable et sans ambiguïté, et l’admiration qui parcourt de nombreuses pages du volume précédent est réitérée à quelques reprises dans *CG*, où elle se trouve même accrue depuis sa rencontre avec le peintre. Le

⁹⁵ « Au XV^e siècle, la peinture était encore trop importante pour être laissée au peintre. Le commerce des images était différent de notre conception romantique tardive, dans laquelle les peintres peignent d’abord de leur mieux pour ensuite chercher un acheteur. » (traduction proposée par Rémi Marcoux), Michael Baxandall, *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1988 [1972], p. 3.

⁹⁶ Nous nous inspirons ici de l’exégèse du livre de Bourdieu par Pierre Bourdieu dans « La genèse sociale de l’œil », in *Les règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1992], p. 510-522.

⁹⁷ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, op. cit, p. 148.

⁹⁸ *A contrario*, un compositeur comme Auber est le prototype du mauvais compositeur.

narrateur qualifie Elstir de « grand peintre » trois fois dans *CG*⁹⁹ ; mais plus encore que cette admiration répétée, c'est à travers la description du passionné d'Elstir que le héros est devenu que la grande valeur de cet artiste est signifiée. Ce passage s'insère dans une scène dont l'action se situe à Doncières : le héros, qui cherche à rencontrer la duchesse, s'apprête à se servir de sa collection d'Elstir comme d'un prétexte pour demander à ce que son ami l'introduise chez sa tante. Ce prétexte n'en est toutefois pas tout à fait un :

Prétexte où il y avait d'ailleurs quelque vérité car si, dans mes visites à Elstir, j'avais demandé à sa peinture de me conduire à la compréhension et à l'amour de choses meilleures qu'elle-même, un dégel véritable, une authentique place de province, de vivantes femmes sur la plage (tout au plus lui eussé-je commandé le portrait des réalités que je n'avais pas su approfondir, comme un chemin d'aubépine, non pour qu'il me conservât leur beauté mais me la découvrit), maintenant au contraire, c'était l'originalité, la séduction de ces peintures qui excitaient mon désir, et ce que je voulais surtout voir, c'était d'autres tableaux d'Elstir¹⁰⁰.

Ce que le jeune homme décrit, c'est la façon dont il s'est affranchi de sa propension à effectuer des **jugements sur le sujet** : si son attention a d'abord été occupée par les sujets de ces tableaux, jusqu'à vouloir les trouver dans la réalité, il a fini par porter son intérêt sur les autres tableaux du même peintre. Il s'agit donc d'une manière d'esquisser une évolution du goût artistique, qui progresse du sujet vers le style ; le regard « s'épure » en s'éloignant du jugement sur le bon pour s'approcher du jugement sur le beau. Ainsi le code fait comprendre que ceux dont le jugement ne peut faire abstraction de la noblesse du sujet représenté n'ont pas dépassé le stade primitif, naïf de leur rapport à l'art. Mais ce faisant, il montre aussi la naturalité du rapport à l'art qui a d'abord été le sien. Il est vrai que le narrateur marque toutefois une certaine distance avec les opinions de son héros en écrivant : « Il me semblait d'ailleurs que ses moindres tableaux, à lui, étaient quelque chose d'autre que les chefs-d'œuvre de peintres même plus grands¹⁰¹. » L'utilisation du verbe « sembler » montre que cette idée n'est plus revendiquée par le narrateur ; on sent bien, toutefois, que c'est plus l'exagération de l'admiration du jeune homme qui est mise à distance que la valeur de son jugement sur Elstir. En fait, on a l'impression que le narrateur se moque du culte voué par le

⁹⁹ Lors de la scène de l'opéra (p. 45), du restaurant avec Saint-Loup (p. 117), et devant la collection des Guermantes (p. 406).

¹⁰⁰ *CG*, p. 118.

¹⁰¹ *Ibid.*

héros à l'artiste dont les paroles l'ont marqué et ébloui. Il y aurait donc une part de **jugement sur l'artiste** dans cette dévotion, puisque les toiles d'Elstir sont jugées par un admirateur excessivement favorable et indulgent.

La suite de ce passage précise que le héros rêve à ces toiles comme il rêvait aux villes de Parme ou de Florence, c'est-à-dire en leur prêtant une essence particulière, distincte de tous les autres tableaux : « Son œuvre était comme un royaume clos, aux frontières infranchissables, à la matière sans seconde¹⁰². » Le narrateur donne ensuite sur celui qu'il désigne comme son « peintre préféré¹⁰³ » des renseignements qu'il a glanés en « collectionnant avidement les rares revues où on avait publié des études sur lui¹⁰⁴ » ; c'est ainsi qu'il a appris, notamment, qu'avant de représenter des paysages et des natures mortes, Elstir a eu une manière mythologique dont les Guermantes possèdent trois tableaux. Ces renseignements, qui établissent l'importance de **distinguer entre les différentes manières** d'Elstir, préparent la dissertation sur ce peintre que nous étudierons plus loin. Ce passage contient finalement une dernière instruction qu'il nous importe de relever : le héros se sent attiré par les lieux de province où se trouvent certains tableaux mythologiques d'Elstir, et il rêve en quelque sorte de faire la connaissance de leurs propriétaires : « je me sentais porté par cette sympathie qui unit jusqu'aux cœurs, jusqu'aux caractères de ceux qui pensent de la même façon que nous sur un sujet capital¹⁰⁵ ». C'est là une manière d'indiquer que, lorsque leurs opinions esthétiques sont partagées, deux personnes peuvent ressentir l'une envers l'autre un lien plutôt fort, et qu'ainsi la concordance des goûts revêt une grande importance, puisqu'il s'agit là d'un « sujet capital » aux yeux du narrateur. Il importera de se rappeler de cette instruction à la lecture de passages où le héros constate une conformité dans ses goûts et ceux des autres, comme c'est le cas lors de sa rencontre avec Rachel, que nous traiterons dans notre chapitre sur la littérature.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

Plus loin, lors de la matinée chez Mme de Villeparisis, le narrateur renchérit sur la passion débordante du héros pour Elstir. Le jeune homme fait un éloge passionné de l'artiste devant M. de Norpois :

"Une autre de mes grandes admirations, lui dis-je, c'est Elstir. Il paraît que la duchesse de Guermantes en a de merveilleux, notamment cette admirable botte de radis que j'ai aperçue à l'Exposition et que j'aimerais tant revoir; quel chef-d'œuvre que ce tableau!" Et en effet, si j'avais été un homme en vue, et qu'on m'eût demandé le morceau de peinture que je préférerais, j'aurais cité cette botte de radis¹⁰⁶.

Ce qui pousse le héros à parler d'Elstir à Norpois, c'est l'espoir que celui-ci incite Mme de Guermantes à l'inviter pour lui montrer sa collection, espoir déçu ; mais ce motif explique sans doute le caractère légèrement forcé de ce panégyrique. Il semble pourtant que cet extrait exprime presque un excès d'admiration. La plupart du temps, plutôt que de nous en rapporter la lettre, le narrateur rapporte en style indirect le sens des paroles qu'il adresse aux mondains ; c'est pourquoi l'emploi du discours direct doit attirer notre attention. L'éloge prononcé se démarque par son intensité superlative : Elstir est présenté comme une « grande admiration », ses tableaux sont merveilleux, celui sur la botte de radis est admirable et même qualifié de chef-d'œuvre dans une phrase couronnée d'un point d'exclamation (ce signe, qui ponctue souvent les paroles des personnages, apparaît rarement dans les propos du narrateur, d'un ton généralement plus posé) ; le narrateur, qui semble marquer une distance avec ce jeune homme exalté dont il rapporte les paroles, évoque même jusqu'où ce dernier aurait pu pousser son admiration, soit jusqu'à faire de cet humble tableau son préféré absolu. La présence intégrale de cet éloge dans le texte accentue le caractère outré du jugement du héros. Est-ce à dire que le narrateur se moque rétrospectivement de son engouement passé pour Elstir? Nous ne le croyons pas, parce que l'opinion du narrateur à l'endroit de l'artiste a fort peu évolué dans le temps, contrairement à son opinion sur Bergotte qui, comme on le verra, est déjà beaucoup moins positive que par le passé à l'époque de *CG* ; on ne note aucune marque d'un tel déclin de l'admiration portée à Elstir. Il semblerait donc que l'un des sens de ce passage soit de se moquer précisément de la vivacité avec laquelle cet engouement de jeunesse est exprimé. Si tel est le cas, ce passage contient une instruction relative au paramètre de l'**expression** qui consiste à considérer comme ridicules les jugements exprimés dans de semblables

¹⁰⁶ *CG*, p. 214.

transports¹⁰⁷. Quoi qu'il en soit, il est important de retenir qu'Elstir est présenté par la voix narratrice comme l'ultime et incontestable signe du bon peintre, avec pour corollaire que ceux qui ne savent pas apprécier son art ont un goût défectueux.

Dissertation sur Elstir

Le narrateur nous livre les plus approfondies de ses réflexions sur Elstir lorsque, au début de la soirée Guermantes, il oublie l'heure en contemplant la collection de ses hôtes. Cet oubli montre la capacité de ces toiles à sortir leur contemplateur de sa réalité ; il exemplifie surtout une attitude artistique encouragée par le code esthétique du livre : le héros fait une démonstration de l'attention et de la patience qu'il faut idéalement accorder à une œuvre pour bien l'apprécier et la juger. De manière indirecte, il s'agit d'un **bon exemple**, d'une invitation à parcourir la *Recherche* sans hâte et avec attention, en oubliant si possible le monde extérieur comme lui a oublié l'heure, en s'y perdant, pourrait-on dire.

Cette longue contemplation inspire au héros une riche méditation que le narrateur transforme en véritable dissertation esthétique pleine d'instructions. Sans surprise, la préférence du narrateur se porte sur les œuvres les moins « ressemblantes », les plus difficiles :

Parmi ces tableaux, quelques-uns de ceux qui semblaient le plus ridicules aux gens du monde m'intéressaient plus que les autres en ce qu'ils recréaient ces illusions d'optique qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement¹⁰⁸.

Ce faisant, le narrateur se distingue des « gens du monde » incapables de percevoir autre chose que le ridicule de ces toiles¹⁰⁹ admirables. Il se lance alors dans une riche explication de ce qui constitue leur intérêt à ses yeux, explication dont la profondeur fait contraste avec les moqueries prononcées plus tard par les convives à l'endroit de ces mêmes œuvres, contraste qui apparaît au détriment de ces mondains. Le grand mérite qu'il reconnaît à Elstir est d'avoir, dans son effort pour transformer le réel, préféré ses impressions à ses

¹⁰⁷ Cette instruction ferait donc du jugement passionné de Saint-Loup pour Stendhal (*CG*, p. 99) un signe de ridicule.

¹⁰⁸ *CG*, p. 406.

¹⁰⁹ Le lecteur peut être porté à croire que les Guermantes se distinguent de ces « gens du monde » incapables d'apprécier cet art, puisqu'ils en ont fait l'acquisition. Le duc révélera toutefois, lors du dîner, que c'est Swann qui leur en a recommandé l'achat, et le couple finit par se départir de ses Elstir.

connaissances : « Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision¹¹⁰. » Soit dit en passant, cette esthétique n'est évidemment pas du tout celle de la plupart des peintres de la Renaissance qui, comme l'a montré Baxandall, étaient payés pour donner des images aisément reconnaissables. Mais les recherches d'Elstir, qui s'inscrivent dans le courant impressionniste, annoncent celles de l'écrivain de *TR* et sa valorisation de l'impression ; on voit que le héros apprend son métier.

Le caractère problématique du goût des « gens du monde » est attaqué de nouveau par le narrateur à travers un exemple illustrant le **temps nécessaire à la reconnaissance des génies** : « Les gens qui détestaient ces "horreurs" s'étonnaient qu'Elstir aimât Chardin, Perronneau, tant de peintres qu'eux, les gens du monde, aimaient¹¹¹. » L'attribution du terme « horreurs » aux détracteurs d'Elstir constitue d'autant plus un signe de leur **incompétence** qu'elle survient tout de suite après un long éloge de ce peintre. Mais en reconnaissant aux « gens du monde » la capacité d'apprécier Chardin et Perronneau, établis comme de grands artistes à travers un **rapprochement** avec Elstir effectué par le narrateur dans les lignes suivantes, le texte montre que leur jugement sait s'ajuster à travers le temps. Le rapprochement dont il est question a ceci de particulier qu'il attribue à des artistes du XVIII^e siècle un idéal esthétique similaire à celui d'Elstir :

Ils [les gens du monde] ne se rendaient pas compte qu'Elstir avait pour son compte refait devant le réel (avec l'indice particulier de son goût pour certaines recherches) le même effort qu'un Chardin ou un Perronneau, et en conséquence, quand il cessait de travailler pour lui-même, il admirait en eux des tentatives du même genre, des sortes de fragments anticipés d'œuvres de lui¹¹².

Le narrateur affirme ainsi que Chardin et Perronneau faisaient pratiquement du Elstir avant l'heure ; il autorise par le fait même le lecteur à appliquer les critères esthétiques de l'époque d'Elstir aux siècles passés, ce qui n'est pas sans poser problème. Il est douteux, en effet, que Chardin et Perronneau, ayant exercé leur art avant l'époque romantique qui a tant valorisé l'originalité, aient eu des objectifs semblables à ceux d'un peintre impressionniste comme

¹¹⁰ *CG*, p. 407.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

Elstir, qu'ils aient effectué des « tentatives du même genre ». Le narrateur confirme pourtant ici qu'il ne recule pas devant cette évaluation de l'art du passé à partir de critères anachroniques. Sans les instructions du narrateur, et si le réalisme était le seul critère invoqué, le lecteur ne pourrait véritablement trancher entre Fromentin et Vibert d'un côté, Chardin et Perronneau de l'autre. Le **temps nécessaire à la reconnaissance des génies**, pertinent pour un art moderne comme celui d'Elstir ou de Renoir, ne l'est pas pour un art plus ancien comme celui de Chardin ou de Perronneau¹¹³. Devant ce que nous sommes convenus d'appeler des « incohérences » dans les raisonnements du narrateur, le lecteur doit s'en remettre strictement au code esthétique du livre sans trop extrapoler à partir de celui-ci s'il souhaite attribuer leur bonne valeur aux unités esthétiques. Car s'il est vrai que ces instructions qui expliquent la grandeur d'Elstir obligeraient à conclure, appliquées aux fresques de Giotto, qu'elles sont sans intérêt, d'autres instructions plus explicites établissent la grandeur de ce dernier et doivent être priorisées. Ailleurs, à l'intérieur comme hors de la *Recherche*, Proust a développé plus largement les motifs de son admiration pour Chardin. Dans *CG*, le rapprochement avec Elstir est plus économique : la grandeur de Chardin est établie du simple fait de ce **rapprochement** avec le grand peintre fictif. Dans les faits, la ligne est plutôt mince entre un portrait de Perronneau et une vierge d'Hébert, entre une scène de genre de Chardin et de Vibert, et c'est en suivant le narrateur qu'on peut saisir le sème de mauvais goût attaché au marquis de Norpois. Loin de nous l'intention de prétendre qu'il n'existe pas de bonnes raisons de préférer les grands maîtres à des peintres moins reconnus ; il nous semble seulement que les critères invoqués par le code sont à eux seuls insuffisants pour faire ce partage. En revanche, un lecteur qui se fierait au jugement de la postérité tirerait des conclusions en accord avec le code esthétique du livre, qui prévaut ici sur d'autres critères appliqués à Elstir.

Plus loin dans cette dissertation, on trouve une autre **opposition** franche entre deux artistes, Ingres et Manet :

Pourtant les plus vieux auraient pu se dire qu'au cours de leur vie ils avaient vu « la distance infranchissable entre ce qu'ils jugeaient un chef-d'œuvre d'Ingres et ce qu'ils croyaient

¹¹³ Ou encore celui des artistes de la Renaissance qui devaient satisfaire immédiatement leurs clients.

devoir rester à jamais une horreur (par exemple *L'Olympia* de Manet) diminuer jusqu'à ce que les deux toiles eussent l'air jumelles¹¹⁴ ».

Ces deux peintres n'ont fait l'objet d'aucune instruction précise¹¹⁵ : il est donc nécessaire, pour que cette nouvelle apparition du thème du **temps nécessaire à la reconnaissance des génies** soit saisie comme telle, que le lecteur sache qu'Ingres était le chef de file des conservateurs parmi les peintres du début du XIX^e siècle¹¹⁶, tandis que Manet est un peintre révolutionnaire. Notons que la contiguïté avec l'exemple d'Elstir **rapproche** ce dernier de Manet, ce qui nous confirme que ce peintre est hautement estimé par le narrateur. Les deux artistes sont d'ailleurs rapprochés de nouveau lorsqu'il est question d'une « période où la personnalité d'Elstir n'était pas encore complètement dégagée et s'inspirait un peu de Manet¹¹⁷ ». Elstir a donc puisé de l'inspiration chez un autre peintre original avant de devenir original à son tour. Cette phrase rappelle les idées de Proust sur le pastiche, qu'il peut être nécessaire de pratiquer de manière à s'affranchir par la suite de ses modèles : c'est d'abord en imitant que l'on parvient à l'originalité. Mais certaines paroles du duc de Guermantes sur les toiles de cette période suggéreront plus loin que celles-ci se démarquaient déjà d'une peinture classique¹¹⁸.

Elstir est ensuite **rapproché** de deux unités esthétiques très prestigieuses dans la *Recherche*, soit Carpaccio et Beethoven, lorsque le narrateur remarque qu'un même homme apparaît dans deux tableaux, ce qui

[...] prouvait que pour Elstir il [l'homme en question] n'était pas seulement un modèle habituel, mais un ami, peut-être un protecteur, qu'il aimait, comme autrefois Carpaccio tels seigneurs notoires – et parfaitement ressemblants – de Venise, à faire figurer dans ses peintures, de même encore que Beethoven trouvait du plaisir à inscrire en tête d'une œuvre préférée le nom chéri de l'archiduc Rodolphe¹¹⁹.

Le réseau analogique ainsi établi entre les trois artistes leur permet de se communiquer mutuellement leur grande valeur. Ce **pont transdisciplinaire** montre que les grands artistes

¹¹⁴ CG, p. 407.

¹¹⁵ Ingres apparaît pour la première fois dans la *Recherche*, et Manet a été mentionné brièvement dans *JF* où il est rapproché de Whistler et des portraits de la première manière d'Elstir.

¹¹⁶ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 1995 [1950], p. 504.

¹¹⁷ CG, p. 484.

¹¹⁸ On verra que M. de Guermantes leur reproche de n'être pas assez travaillés, c'est-à-dire de manquer de finition ; il ne comprend pas que telle est l'esthétique d'Elstir, comme celle de Manet.

¹¹⁹ CG, p. 407.

ont tendance à partager des traits, qu'ils soient peintres ou musiciens. Certes, si Elstir et Carpaccio sont unis par leur habitude de représenter le même protecteur dans différentes toiles, il faut convenir que leurs esthétiques semblent s'opposer brutalement. Pourtant, la grande ressemblance, la lisibilité incontestable des toiles de Carpaccio ne pose aucun problème chez le peintre italien qui est toujours présenté de manière très positive dans la *Recherche*.

La dissertation sur Elstir fournit par ailleurs des instructions importantes sur le procédé de **sélection**, et en particulier sur la **distinction entre les différentes manières** d'un artiste. Il est en effet crucial de remarquer que la collection des Guermentes, qui contient majoritairement des toiles de la maturité du peintre « toutes homogènes les unes aux autres¹²⁰ », contient aussi deux autres catégories d'œuvres : il y a d'abord les « deux tableaux (plus réalistes, ceux-là, et d'une manière antérieure¹²¹) », puis les « quelques aquarelles à sujets mythologiques, datant des débuts d'Elstir¹²² ». Des deux premiers tableaux, c'est surtout le deuxième, représentant une « fête populaire au bord de l'eau¹²³ », qui attire l'attention du héros, qui en fait l'éloge en disant notamment qu'elle « avait quelque chose d'enchanteur¹²⁴ ». Il s'émerveille surtout du fait qu'un motif d'aussi peu d'envergure, soit une simple dame, ait été transformé par le talent du peintre en une chose précieuse :

[...] la dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, excepterait du tableau poétique que la nature compose devant lui, cette femme est belle aussi, et il n'y a pas de choses plus ou moins précieuses, la robe commune et la voile en elle-même jolie sont deux miroirs du même reflet. Tout le prix est dans le regard du peintre¹²⁵.

Ce passage est un **écho** de celui, que nous analysons au chapitre suivant, sur la vulgarité de certains motifs musicaux employés par Strauss, lesquels ne nuisent pas au chef-d'œuvre où ils s'insèrent, bien au contraire. Il s'agit d'une nouvelle manière de discréditer le **jugement sur le sujet** en tentant de persuader le lecteur du fait que la beauté en elle-même du sujet importe beaucoup moins que le traitement qu'en réalise le peintre. Comme l'écrit Tadié, « le

¹²⁰ *Ibid.*, p. 406.

¹²¹ *Ibid.*, p. 407.

¹²² *Ibid.*, p. 408.

¹²³ *Ibid.*, p. 407.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 408.

héros va voir la collection des Guermantes, et découvre une nouvelle manière de considérer ces œuvres : *pour elles-mêmes, non pour la réalité qu'elles découvrent*¹²⁶ ».

Quant aux aquarelles mythologiques, le narrateur mentionne qu'elles marquent la limite de ce que les mondains tolèrent dans l'art d'Elstir : « Les gens du monde "avancés" allaient "jusqu'à" cette manière-là, mais pas plus loin. Ce n'était certes pas ce qu'Elstir avait fait de mieux, mais déjà la sincérité avec laquelle le sujet avait été pensé lui ôtait sa froideur¹²⁷. » Ces remarques voient le narrateur distinguer nettement son goût de celui des mondains de sa connaissance, ce qui encourage de nouveau le lecteur à opposer ses instructions aux jugements des personnages. Elles montrent que la catégorie « gens du monde » est pertinente pour le narrateur ; il semble même qu'il soit plus pertinent pour lui de regrouper tous les mondains, bourgeois comme aristocrates, sous ce même syntagme, ce qui indiquerait que le **contexte** de mondanité est plus déterminant dans la formation des goûts de ces gens que leur classe sociale¹²⁸. En outre, la précision apportée par le mot « avancés » introduit une autre distinction : certains de ces mondains ont des idées esthétiques en avance sur celles des autres. Les guillemets marquent une distance avec la prétention de ces gens à se croire « avancés » sur les autres, alors qu'ils sont incapables de goûter « ce qu'Elstir avait fait de mieux ». Cet exemple marque plusieurs jugements de la duchesse : celle-ci, en effet, agit ainsi avec les trois arts : que ce soit avec Wagner, Elstir ou Hugo, le texte de *CG* recèle des jugements qui la montrent enthousiaste devant les premières manières et fermée aux œuvres de la maturité de ces prototypes de grands artistes. Le narrateur, au contraire, ne cesse, comme il le fait ci-haut, d'accorder sa préférence aux œuvres plus tardives. Ici, il concède toutefois que ces productions de la jeunesse d'Elstir contenaient « déjà la sincérité avec laquelle le sujet avait été pensé », ce qui « lui ôtait sa froideur¹²⁹ ». Cette instruction laisse supposer que l'amélioration d'un artiste comme Elstir au fil de ses manières tient à sa capacité à dépouiller ses toiles de ce qu'elles ont de plus impersonnel (« froideur ») pour faire une plus grande place à son style personnel, en se montrant « sincère » à lui-même. En ce

¹²⁶ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 245.

¹²⁷ *CG*, p. 408.

¹²⁸ On notera que le syntagme « gens du monde » apparaît 124 fois dans l'ensemble de la *Recherche*, ce qui montre à quel point le narrateur est attaché à cette catégorie sur laquelle il ne cesse de tirer des conclusions, de formuler des lois.

¹²⁹ *CG*, p. 408.

sens, le code esthétique du livre reprend une attitude esthétique dont un historien de l'art comme Gombrich situe l'apparition au XIX^e siècle :

Ce qu'on demandait maintenant à l'art, c'était le contact direct avec un esprit supérieur ; ce qu'on y cherchait c'était un homme dont l'œuvre manifestât avec évidence une sincérité totale, un homme qui ne se contentât point d'effets empruntés et dont chaque trait, dont chaque touche, fût en accord avec le plus intime de sa conscience¹³⁰.

Voilà ce qui explique que les manières plus tardives d'Elstir (et des artistes en général) sont préférées par le narrateur : elles révèlent davantage l'« esprit supérieur » du génie qui est parvenu à s'affranchir de ses influences pour offrir un art parfaitement sincère et personnel.

La dissertation sur Elstir s'interrompt alors pour faire place au dîner chez les Guermantes, lors duquel les convives énonceront des jugements qui doivent être compris à travers leur relation avec l'ensemble des instructions que nous venons de détailler.

Concluons là-dessus en mentionnant que le narrateur fournit une instruction picturale isolée lorsque, dans les dernières pages du dîner Guermantes, « il énonce, par un effet de mise en abyme, une théorie de la composition¹³¹ » en évoquant « ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne¹³² ». Cette brève théorie s'applique non seulement à la peinture mais aux autres arts, grâce aux **ponts transartistiques** ; elle affirme l'importance d'une harmonisation entre les différentes parties d'une œuvre qui forment une unité. Par le fait même, le jugement par **sélection** de fragments d'une œuvre est critiqué.

II. Décodage des jugements picturaux des personnages

Les jugements des personnages sur la peinture se concentrent dans les deux scènes mondaines principales de *CG*, soit la matinée Villeparisis et le dîner Guermantes, que nous traiterons successivement.

¹³⁰ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 503.

¹³¹ Michel Raimond, « Note sur la structure du *Côté de Guermantes* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presses universitaires de France, 71^e année, n° 5/6, 1971, p. 854.

¹³² *CG*, p. 520.

II. I Jugements picturaux chez Mme de Villeparisis

La première véritable conversation mondaine portant sur la peinture dans *CG* est suscitée par le fait que la marquise de Villeparisis peint des roses tout en s'entretenant avec ses invités, lesquels ressentent le besoin de lui faire part de leur admiration. C'est Legrandin¹³³ qui initie le mouvement en faisant observer :

Ces fleurs sont d'un rose vraiment céleste [...], je veux dire couleur de ciel rose. Car il y a un rose ciel comme il y a un bleu ciel. Mais, murmura-t-il pour tâcher de n'être entendu que de la marquise, je crois que je penche pour le soyeux, pour l'incarnat vivant de la copie que vous en faites. Ah! Vous laissez bien loin derrière vous Pisanello et Van Huysum, leur herbier minutieux et mort¹³⁴.

Comme l'indique le fait que ce jugement soit « murmuré » de manière à n'être entendu que de la marquise, cette opinion esthétique prend avant tout l'aspect d'un compliment intime. On remarque également que l'exagération dont il témoigne accentue son caractère de flatterie : Legrandin, après tout, dit préférer les roses de la marquise au rose du ciel même, puis il les oppose à celles de deux grands peintres floraux en donnant l'avantage à celle qu'il veut flatter. Le code esthétique n'a pas fourni d'instruction concernant Pisanello ni Van Huysum (ni l'art de la marquise, d'ailleurs), mais le principe d'**accord avec le canon** (le simple fait que ces peintres soient évoqués comme des rivaux qu'il est louable de surpasser les établit dans leur statut de maîtres reconnus de peinture florale) suffit à présenter comme invraisemblable la supériorité réelle d'un tableau inachevé d'une dilettante sur ces deux noms très respectés chez les historiens de l'art. Cette invraisemblance contribue à faire de ce jugement le signe d'une pure flatterie mondaine. Notons que le procédé d'opposition fonctionne souvent par la mise en contraste non seulement entre différents noms, mais aussi entre les éloges accordés aux uns et le dénigrement infligé aux autres ; en effet Legrandin complète en dépréciant l'« herbier minutieux et mort » de Pisanello et Van Huysum. Mme de Villeparisis prend la défense de ces deux maîtres en mentionnant que, malgré tout, « ils avaient une bien grande science¹³⁵ », jugement qui n'est qu'un signe de la modestie dont on

¹³³ Legrandin a eu du mal à être admis chez Mme de Villeparisis, ce qui explique pourquoi il se montre si empressé de la complimenter ; le narrateur remarque d'ailleurs « les flatteries qu'avec un grand raffinement d'expression, il ne cessait à tout propos de prodiguer à Mme de Villeparisis » (*CG*, p. 193).

¹³⁴ *CG*, p. 205.

¹³⁵ *Ibid.*

fait preuve, en société, suite à la réception d'un compliment ; il n'est qu'un signe mondain dicté par les circonstances. En utilisant la méthode qui est celle de Barthes dans *S/Z*, nous pourrions dire que ces paroles de Mme de Villeparisis convoquent un code d'actions : il s'agirait de l'action « Faire preuve de modestie » qui, dans la séquence « Adresse de compliments », est la réaction habituelle du destinataire desdits compliments¹³⁶.

La conversation se poursuivant, Legrandin est imité par l'historien de la Fronde, dont les louanges sont toutefois moins précises et assurées : « Vous peignez en effet de belles fleurs de cerisier... ou des roses de mai¹³⁷ », alors qu'il s'agit de fleurs de pommiers, comme le rectifie la duchesse de Guermantes. Le « en effet » prononcé par l'historien met en lumière le fait que son jugement est déclenché par le compliment précédent dont il est une suite, une conséquence ; il s'agit là d'un indice du caractère mécanique des jugements mondains. L'enchaînement des événements a amené l'historien à renchérir sur le compliment de Legrandin : c'est un jugement entièrement suscité par le **contexte**.

C'est d'ailleurs ce contexte qui pousse Bloch à se lever « pour venir à son tour admirer les fleurs que peignait Mme de Villeparisis¹³⁸ », geste évidemment suscité par les « lois de l'imitation ». Pendant ce temps, l'historien en rajoute en disant à la marquise que son talent de peintre la sauverait en cas de révolution : « avec un talent pareil et vos cinq langues, vous seriez toujours sûre de vous tirer d'affaire¹³⁹ ». On le voit, le ton hyperbolique des éloges n'est donc pas l'apanage du beau parleur qu'est Legrandin. Bloch tente alors de s'y mettre lui aussi : il « voulut faire un geste pour exprimer son admiration mais d'un coup de coude il renversa le vase où était la branche et toute l'eau se répandit sur le tapis¹⁴⁰ ». Ce jugement esthétique avorté marque la maladresse de Bloch, et le comique de la scène est redoublé par le fait que son geste est commis dans une tentative malheureuse d'imiter les autres. L'historien, qui n'a pas remarqué la chute du vase, y va d'un dernier compliment à la

¹³⁶ La séquence « Adresse de compliments » se déploierait donc ainsi : 1. Formuler des compliments 2. Accuser leur réception en faisant preuve de modestie.

¹³⁷ *CG*, p. 205.

¹³⁸ *CG*, p. 206.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

marquise : « Vous avez vraiment des doigts de fée¹⁴¹ », paroles qui, étant donné les circonstances, ont surtout une fonction comique.

Plus tard lors de cette scène, le prince de Faffenheim, arrivé après la rafale de compliments décrite ci-haut, émet à son tour son opinion sur le talent de la marquise en commentant certaines de ses aquarelles inachevées : « Bien des mains de jeunes femmes seraient incapables de faire ce que j'ai vu là¹⁴². » On remarque que le simple fait que ces œuvres soient visibles dans le salon suffit à déclencher une nouvelle cascade de compliments. Le comparant est ici plus raisonnable : après tout il est plus probable que le tableau de Mme de Villeparisis soit supérieur à de quelconques « mains de jeunes femmes » qu'à ceux de Pisanello et de Van Huysum. Il n'empêche qu'il ne s'agit évidemment que d'un compliment d'une politesse toute mondaine visant à rassurer la marquise sur le fait que son âge ne l'empêche aucunement de rivaliser avec de plus jeunes artistes. Les jugements esthétiques, on le voit bien, peuvent être avant tout des signes de galanterie ; ils sont alors on ne peut plus intéressés. Le prince demande ensuite à Mme de Villeparisis si elle a vu « les fleurs de Fantin-Latour qui venaient d'être exposées¹⁴³ » ; M. de Norpois saisit la balle au bond en comparant les fleurs de sa maîtresse avec celle de ce peintre :

Elles sont de premier ordre et, comme on dit aujourd'hui, d'un beau peintre, d'un des maîtres de la palette [...] ; je trouve cependant qu'elles ne peuvent pas soutenir la comparaison avec celles de Mme de Villeparisis où je reconnais mieux le coloris de la fleur¹⁴⁴.

On sait que Norpois se définit par son langage pompeux et stéréotypé. Comme le note Genette, « dans l'univers essentiellement verbal de la *Recherche*, certains être ne se manifestent à peu près que comme exemplaires stylistiques (Norpois, Legrandin, Bloch¹⁴⁵) ». La particularité de ce jugement est sans doute l'alliance d'une **expression** emphatique et cliché (« de premier ordre », « d'un des maîtres de la palette », « soutenir la comparaison ») et d'un couple unité-prédicat aberrant. Norpois tente de déguiser son parti pris pour sa maîtresse en une appréciation savante. Par ailleurs, le même principe qui induisait le lecteur

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 265.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 223.

à douter de la supériorité de la marquise sur Pisanello et Van Huysum est ici à l'œuvre pour discréditer les paroles de Norpois sur cette supériorité sur Fantin-Latour. Le narrateur ne néglige pas de nous faire comprendre que d'autres intérêts sont en jeu que la simple contemplation esthétique désintéressée des toiles qui sont comparées, le paramètre du **contexte** exerçant ici une influence maximale. Ajoutons que la succession de ces éloges à partir de quatre sources différentes en fait des signes du **mimétisme** des jugements. La conversation mondaine peut enclencher une rafale de jugements que le contexte rend pratiquement obligatoires pour les invités, sous peine de paraître impolis ; ces opinions sont, de ce fait, très peu sincères.

En contrepartie, le caractère évident de flatterie de tous ces éloges protège leurs auteurs contre des accusations de mauvais goût. Le **contexte** mondain fait ici office de circonstance atténuante, il dissuade le lecteur de condamner brutalement le goût de ces quatre flatteurs qu'un manque de sincérité met à couvert. À cet égard, nous sommes donc en désaccord avec ce qu'écrit MaGill dans son *Répertoire* à propos des deux principales scènes mondaines du roman :

Que ce soit chez l'une (Mme de Villeparisis) ou chez les autres (les Guermantes), on retrouve dans ces scènes un point commun : l'ignorance des personnages. C'est d'abord le ridicule d'un Legrandin, qui trouve Mme de Villeparisis supérieure à Pisanello, ou celui d'un Norpois, qui la met au-dessus de Fantin-Latour (encore Norpois a-t-il des excuses puisqu'il parle de sa maîtresse¹⁴⁶).

Il nous semble au contraire que Legrandin aussi a « des excuses » ; si Mme de Villeparisis n'est pas sa maîtresse, il souhaite tout de même lui plaire (il a d'ailleurs fait des pieds et des mains pour être admis dans son salon) et c'est pourquoi il lui prodigue ces compliments outrés ; la même chose pourrait d'ailleurs être dite de l'historien de la Fronde et de Bloch qui sont en quelque sorte mis sous pression lorsque d'autres se prononcent sur le tableau de la marquise. Cette scène nous semble donc moins dégager des sèmes de l'ignorance des personnages, comme le prétend MaGill, que du caractère intéressé, et ainsi impur d'un point de vue kantien, des jugements prononcés en société ; il en est aussi un de la contagion des opinions attribuable aux « lois de l'imitation ». C'est d'ailleurs ce que souligne la réaction

¹⁴⁶ Michèle MaGill, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust : suivi d'une analyse quantitative et narrative*, Birmingham, Summa Publications, coll. « Marcel Proust Studies », v. 2, 1991, p. 190.

du narrateur aux dernières paroles de Norpois à son sujet ; cette fois, comme si c'en était trop (Norpois vient de dire que la comparaison entre Mme de Villeparisis et Fantin-Latour non seulement serait à l'avantage de la première, mais encore ne pourrait être soutenue), la voix narrative intervient pour affirmer :

Même en supposant que la partialité de vieil amant, l'habitude de flatter, les opinions admises dans une coterie, dictassent ces paroles à l'ancien ambassadeur, celles-ci prouvaient pourtant sur quel néant de goût véritable repose le jugement artistique des gens du monde, si arbitraire qu'un rien peut le faire aller aux pires absurdités, sur le chemin desquelles il ne rencontre pour l'arrêter aucune impression vraiment sentie¹⁴⁷.

La confirmation de l'opinion du narrateur sur tous les compliments précédents est donnée dans ce paragraphe : selon lui, tous ces jugements sont insensés. Le jugement de Norpois est taxé d'une absurdité qui est moins liée à son incompetence que symptomatique des opinions exprimées par les gens qui fréquentent les salons. Cette intervention est un important méta-jugement qui nous livre beaucoup d'informations sur la bonne manière, selon le code, de porter un jugement esthétique, manière qui s'oppose à celle qui est coutumière aux gens du monde. Le narrateur identifie des paramètres aptes à venir moduler un jugement esthétique mondain : « la partialité de vieil amant » montre l'irruption d'un **intérêt personnel** (de nature affective dans ce cas-ci) au sein d'un acte qui, selon Kant, devrait être autonome, désintéressé ; quant aux « opinions admises dans une coterie », il s'agit du **mimétisme** qui, important dans la transmission des habitudes en société (par exemple, pour prendre un exemple tiré du *CG*, celle de poser son chapeau par terre), l'est tout autant dans les jugements de goût, même si le texte de *CG* met somme toute assez peu l'accent sur cet aspect. En suggérant des hypothèses qui peuvent expliquer le jugement de l'ancien ambassadeur, le texte exclut l'hypothèse de la simple ignorance : le narrateur nous montre que Norpois n'est pas sincère, ce qui signifie aussi qu'il n'est pas inepte comme le duc. Mais pour en revenir sur la condamnation par le narrateur des opinions esthétiques des gens du monde, le principal tort qu'il leur reconnaît est d'être « arbitraire », de ne pas reposer sur des raisons valables, telle que pourrait l'être une « impression vraiment sentie ». La présence du mot « impression » est importante : elle montre que la conception du jugement de goût du narrateur s'accorde avec

¹⁴⁷ *CG*, p. 265.

la subjectivité qui marque la conception exposée dans la *Critique de la faculté de juger*. Le code montre ainsi que le juge doit prendre pour point de départ ce qu'il a ressenti face à l'œuvre plutôt que des critères objectifs ; après tout, comme l'écrit Kant, « il ne peut y avoir de règle objective du goût, qui déterminerait par concepts ce qui est beau¹⁴⁸ ».

Outre Mme de Villeparisis, le peintre dont il est question lors de cette matinée est Elstir. On a vu précédemment l'éloge qu'a fait le narrateur d'une de ses toiles représentant une botte de radis ; ce jugement est réprouvé par l'ancien ambassadeur qui s'exclame :

Un chef-d'œuvre? s'écria M. de Norpois avec un air d'étonnement et de blâme. Ce n'a même pas la prétention d'être un tableau, mais une simple esquisse (il avait raison). Si vous appelez chef-d'œuvre cette vive pochade, que direz-vous de la Vierge d'Hébert ou de Dagnan-Bouveret¹⁴⁹?

Norpois ne désapprouve pas l'utilisation du concept de « chef-d'œuvre » en soi¹⁵⁰, mais il tient à ce qu'elle soit réservée à des tableaux dont le sujet a une certaine envergure ; il commet donc l'erreur du **jugement sur le sujet**. Puis, il donne deux exemples de tableaux qui représentent à ses yeux des emblèmes de chefs-d'œuvre en opposant deux peintres « académiques » à Elstir. En vertu des instructions données, nous avons vu que tout artiste opposé au prototype du grand peintre doit être rangé du côté de la médiocrité artistique. Le narrateur n'a pas donné ailleurs son avis sur ces deux artistes, mais ce qui se produit ici est semblable à ce qui se produit, comme on le verra, avec les compositeurs d'opéras-comiques : c'est l'ensemble du répertoire qui est condamné davantage que des œuvres singulières : il se produit un phénomène de « **contamination générique** ». Ainsi, en jugeant négativement ailleurs la peinture académique, le narrateur invite le lecteur à étendre ce jugement à toutes les œuvres du même genre, et ainsi à considérer qu'Hébert et Dagnan-Bouveret sont des peintres médiocres, tout juste capables de reproduire le réel sans le soumettre à une vision aussi personnelle que celle d'Elstir et autres génies. Du reste, l'évocation de deux artistes par Norpois accentue l'idée que c'est d'une catégorie artistique qu'il parle plutôt que d'un tableau en particulier. Mentionner uniquement la *Vierge* d'Hébert, par exemple, aurait laissé entendre

¹⁴⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 165.

¹⁴⁹ *CG*, p. 214.

¹⁵⁰ Cette catégorie de « chef-d'œuvre » fait l'unanimité parmi les personnages de la *Recherche*, narrateur compris.

que le marquis a une prédilection pour ce tableau particulier ; ajouter Dagnan-Bouveret rend ce jugement plus général en montrant que c'est plus un type d'œuvres qu'une toile précise qu'admire l'ancien ambassadeur. Si le mauvais goût de ce dernier est évident pour quiconque applique convenablement le code esthétique du livre, ce paragraphe montre tout de même que M. de Norpois est renseigné sur la peinture d'Elstir au point d'apprendre au narrateur l'intention du peintre quant à cette botte de radis, soit celle de faire une simple esquisse ; en écrivant « il avait raison », le narrateur reconnaît à son interlocuteur une certaine **compétence** en matière d'art¹⁵¹. La parenthèse « (il avait raison) » témoigne donc d'une reconnaissance par le narrateur d'une supériorité de Norpois sur le plan des renseignements. La compétence tient ici à la possession d'un savoir artistique plus qu'à l'exercice d'un jugement éclairé.

II. II Jugements picturaux lors du dîner chez les Guermantes

Elstir jugé par les Guermantes

À son arrivée chez les Guermantes, le narrateur demande à voir les Elstir ; le duc le conduit alors vers sa collection en le questionnant quant au lien qui l'unit à l'artiste : « Je suis à vos ordres, M. Elstir est-il donc de vos amis? Je suis fort marri car je le connais un peu, c'est un homme aimable, ce que nos père appelaient l'honnête homme¹⁵². » Ces paroles du duc, qui constituent un **jugement sur l'artiste**, montrent que, pour M. de Guermantes, la personne d'Elstir compte davantage que ses œuvres ; elles annoncent sa future incapacité à comprendre que le héros puisse mépriser Bornier pour des raisons non pas personnelles mais purement esthétiques¹⁵³. Le héros mentionne ensuite qu'il « serai[t] bien aise d'être seul un moment devant les tableaux¹⁵⁴ », discrète **instruction de lecture** qui fait de la solitude une condition importante à la contemplation artistique, et par le fait même, quoiqu'indirectement, à la lecture de la *Recherche*.

Dès qu'on passe à table, le duc s'enquiert de l'opinion du héros sur les Elstir qu'il a contemplés¹⁵⁵ ; cependant une ellipse prive le lecteur de la réponse, et ce n'est que plusieurs

¹⁵¹ Compétence qui fera défaut au duc de Guermantes, par exemple, comme le montrera la scène finale de *CG*.

¹⁵² *CG*, p. 405.

¹⁵³ Il sera question de ce passage dans notre chapitre sur la littérature.

¹⁵⁴ *CG*, p. 406.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 410.

dizaines de pages plus loin que la conversation aborde ce sujet de nouveau. Le duc et la duchesse se prononcent alors tour à tour sur ce peintre difficile. C'est d'abord la duchesse qui, suite à l'introduction de Zola¹⁵⁶ dans la conversation, adresse ces mots au narrateur : « Tenez, je crois justement que Zola a écrit une étude sur Elstir, ce peintre dont vous avez été regarder quelques tableaux tout à l'heure, les seuls du reste que j'aime de lui¹⁵⁷. » La duchesse effectue ainsi une **sélection** parmi les différentes œuvres d'un artiste, et le narrateur ne laisse planer aucun doute quant au critère qui détermine ce choix, affirmant aussitôt : « En réalité, elle détestait la peinture d'Elstir, mais trouvait d'une qualité unique tout ce qui était chez elle¹⁵⁸. » Il s'agit donc d'un exemple de ce que nous nommerons « l'orgueil de propriétaire » de la duchesse, soit l'un des aspects de l'**intérêt personnel**, facteur qui dépouille inmanquablement un jugement de sa pureté en bafouant le désintéressement kantien.

Le narrateur questionne ensuite le duc au sujet du nom d'un personnage qui apparaît en chapeau haut de forme dans ses tableaux d'Elstir, et la longue réponse donnée par M. de Guermantes regorge d'informations sur son rapport à l'art. On verra que, si Norpois a dit au père du héros que M. de Guermantes « sait infiniment de choses, qu'il a un goût parfait¹⁵⁹ », le décodage de ses jugements, qu'ils soient picturaux, musicaux ou littéraires, fera ressortir le contraire¹⁶⁰. On note d'abord que le duc tente de rejeter la responsabilité de l'acquisition de ses toiles sur Swann et sur sa femme : « Swann vous dirait cela, c'est lui qui a fait acheter ces machines à Mme de Guermantes, qui est toujours trop aimable, qui a toujours trop peur de contrarier si elle refuse quelque chose ; entre nous, je crois qu'il nous a collé des croûtes¹⁶¹. » Tout le mérite que les Guermantes auraient pu retirer de leur possession des toiles d'Elstir leur est retiré par cette parole du duc : ils n'ont fait qu'obéir à Swann, à qui ils ont d'ailleurs pratiquement fait une faveur en acquérant ces œuvres. L'emploi des termes péjoratifs « machines » et « croûtes » pour désigner des toiles d'un artiste pour lequel le

¹⁵⁶ Il en sera question au chapitre suivant.

¹⁵⁷ *CG*, p. 484.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *CG*, p. 141.

¹⁶⁰ Ce décodage signifie également, de manière indirecte, que Norpois a un mauvais goût puisqu'il considère comme parfait celui du duc.

¹⁶¹ *CG*, p. 484.

narrateur n'a jamais assez de termes laudatifs indique tout de suite qu'il s'agit d'un jugement erroné. En s'opposant par ailleurs au goût du personnage **compétent** qu'est Swann, M. de Guermantes s'installe lui-même du côté de l'**incompétence**. Plus loin, il prononce une remarque qui rappelle au lecteur la dévotion portée par le héros aux toiles d'Elstir, présentée à partir d'un point de vue extérieur cette fois : « Mais, dites donc, vous me semblez tout à fait fêru de ces tableaux¹⁶² », ce qui contribue à faire du héros un juge esthétique à part des autres mondains, comme l'était Swann chez les Verdurin. Puis, M. de Guermantes formule une **opposition** entre des toiles d'Elstir et les œuvres de deux autres artistes :

Du reste, il n'y a pas lieu de se mettre autant martel en tête pour creuser la peinture de M. Elstir que s'il s'agissait de *La Source* d'Ingres ou des *Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche. Ce qu'on apprécie là-dedans, c'est que c'est finement observé, amusant, parisien, et puis on passe. Il n'y a pas besoin d'être un érudit pour regarder ça¹⁶³.

Remarquons d'abord une lacune du code, puisqu'une connaissance précise des toiles évoquées est nécessaire si l'on souhaite comprendre en quoi les toiles citées donnent du mal au duc. Dans le cas *La Source* d'Ingres, c'est l'interprétation symbolique du tableau qui demande un effort ; dans celui des *Enfants d'Édouard* de Delaroche, ce sont probablement les connaissances historiques indispensables à sa pleine compréhension. Voilà ce qui explique leur difficulté, qui concerne le plan iconographique, à la différence des toiles d'Elstir dont la difficulté tient à l'excentricité de leur forme. Il semblerait que Basin, qui semble favoriser Elstir dans cette opposition, respecte enfin le code esthétique du livre. Or il n'en est rien, puisqu'il enfreint en fait l'instruction qui veut que les œuvres les plus difficiles d'accès l'emportent sur celles qui séduisent au premier coup d'œil. Mais le narrateur n'a-t-il pas insisté sur la difficulté qu'il y a à apprécier les tableaux déroutants d'Elstir? Certes, mais c'est pourquoi il est capital de noter, en opérant une **distinction entre les différentes manières** du peintre, que le tableau dont il est question date « à peu près de cette même période où la personnalité d'Elstir n'était pas encore complètement dégagée et s'inspirait un peu de Manet¹⁶⁴ ». Les œuvres de cette période sont donc moins originales, moins personnelles et partant plus ressemblantes que celles de la maturité de l'artiste ; elles relèvent

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 485.

¹⁶⁴ *CG*, p. 484.

d'une esthétique pré-impressionniste. C'est d'ailleurs ce caractère « ressemblant » qui plaît au duc, qui apprécie que ce soit « finement observé ». En ajoutant que l'art d'Elstir est « amusant, parisien, et puis on passe¹⁶⁵ », le duc montre bien que les toiles dont il parle ont peu à voir avec les grands chefs-d'œuvre des paysages marins décrits si admirativement dans *JF* ; il montre aussi qu'il s'agit d'un art plus léger (« amusant ») avec lequel il est familier (« parisien »), mais dans la contemplation duquel il n'a pas l'habitude de s'abîmer (« et puis on passe »), contrairement au héros.

Avant de poursuivre, notons qu'il y a une similitude dans les défauts de goût du couple Guermantes : comme la duchesse aime chez Wagner les œuvres de la première manière, ou à tout le moins celles qui précèdent la grande maturité, ainsi son mari apprécie certains aspects de l'Elstir de la première manière, quand sa « personnalité [...] n'était pas encore complètement dégagée¹⁶⁶ ». La prédilection du narrateur pour les périodes plus tardives des artistes répond à celle du couple Guermantes pour celles des débuts, un peu comme l'aristocratie de son goût s'oppose à celle de leur naissance.

La suite de la tirade esthétique du duc contient une critique d'Elstir, suivie d'une protestation de la duchesse, puis d'une réitération des préférences de M. de Guermantes. Ce schéma en trois temps semble calqué sur la conversation musicale survenue dix pages plus tôt ; c'est pourquoi nous proposons, dans le tableau suivant, de faire apparaître les parallèles entre ces deux passages.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

Étape	Peinture	Musique
<p>1. Le duc critique le prototype du grand artiste (Elstir et Wagner).</p>	<p>Je sais bien que ce sont de simples pochades, mais je ne trouve pas que ce soit assez travaillé. Swann avait le toupet de vouloir nous faire acheter une <i>Botte d'asperges</i>. [...] Trois cents francs, une botte d'asperges! Dès qu'à ces choses-là il ajoute des personnages, cela a un côté canaille, pessimiste qui me déplaît.</p>	<p>En revanche, pour Wagner, cela m'endort immédiatement¹⁶⁷.</p>
<p>2. La duchesse lui donne tort et effectue un tri dans la production de l'artiste en question.</p>	<p>Mais je ne sais pas pourquoi vous dites cela, Basin, dit la duchesse qui n'aimait pas qu'on dépréciât ce que ses salons contenaient. Je suis loin de tout admettre sans distinction dans les tableaux d'Elstir. Il y a à prendre et à laisser. Mais ce n'est pas toujours sans talent. Et il faut admettre que ceux que j'ai achetés sont d'une beauté rare.</p>	<p>Vous avez tort, dit Mme de Guermantes ; avec des longueurs insupportables Wagner avait du génie. <i>Lohengrin</i> est un chef-d'œuvre. Même dans <i>Tristan</i> il y a çà et là une page curieuse. Et le Chœur des fileuses du <i>Vaisseau fantôme</i> est une pure merveille.</p>
<p>3. Le duc réitère ses préférences.</p>	<p>Oriane, dans ce genre-là je préfère mille fois la petite étude de M. Vibert que nous avons vue à l'Exposition des aquarellistes¹⁶⁸...</p>	<p>N'est-ce pas, Babal [...], nous préférons :</p> <p><i>Les rendez-vous de noble compagnie/Se donnent tous en ce charmant séjour.</i></p> <p>C'est délicieux. Et <i>Fra Diavolo</i>, et <i>La Flûte enchantée</i>, et <i>Le Chalet</i>, et <i>Les Noces de Figaro</i>, et <i>Les Diamants de la Couronne</i>, voilà de la musique¹⁶⁹!</p>

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 475.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 485.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 475.

La similitude entre ces deux passages est étonnante, et leur structure, la même : d'abord le duc critique l'œuvre d'un génie qu'il est incapable de comprendre (Elstir et Wagner) ; puis la duchesse lui donne tort en disant qu'il faut distinguer parmi ses œuvres, que tout n'est pas sans mérite ; enfin le duc met fin au débat en disant qu'il préfère des œuvres plus faciles dont il fait alors l'éloge. Le lecteur qui perçoit cette analogie peut dresser des **ponts transartistiques** pour obtenir des équivalences de valeurs entre les artistes : ainsi Wagner occupe bien la position d'Elstir, c'est-à-dire celle d'un grand génie incompris du duc ; Auber, Hérold et Adam sont à la musique ce qu'est Vibert à la peinture. Et la duchesse, à nouveau, sait reconnaître quelques qualités à l'art du génie, non sans émettre des réticences. Arrêtons-nous maintenant sur chacune des étapes de cette séquence.

Premier moment : le duc dénigre le grand artiste

Poursuivant sur son élan, Basin, dans une longue tirade qui suggère que, comme l'écrit Francis Guèvremont, « les opinions du duc en matière d'art, en particulier sur Elstir, sont moins inspirées par un réel esthétisme que par la volonté de paraître érudit¹⁷⁰ », affirme qu'il valorise le travail en art, puisque les « pochades » d'Elstir ne lui semblent pas « assez travaillé[ées] ». Comment faut-il interpréter cette impression de manque de travail de la part d'un artiste aussi dévoué qu'Elstir ? La clé se trouve assurément dans la parenté du tableau dont il est question avec l'esthétique de Manet. Comme l'explique Gombrich, le « refus de Manet de se laisser influencer par ce qu'il sait des formes pour ne représenter que ce qu'il voit vraiment¹⁷¹ » l'a mené à délaisser le travail minutieux sur les volumes traditionnellement obtenu par les peintres « par le jeu de l'ombre et de la lumière¹⁷² ». Dans son tableau *Le Balcon*, par exemple, « le nez de la jeune femme debout est à peine indiqué. Cette technique pouvait très bien passer pour le fruit de l'ignorance, aux yeux d'un public non initié aux

¹⁷⁰ Francis Guèvremont, *L'Esprit des Guermantes : atavisme et mondanité chez Marcel Proust*, M.A., Montréal, Université de Montréal, 1994, p. 28.

¹⁷¹ Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art, op. cit.*, p. 517. Ces mots font évidemment penser à ce que le narrateur répète à propos de l'art d'Elstir.

¹⁷² *Ibid.*, p. 514.

recherches de Manet¹⁷³. » Il faut comprendre que c'est le résultat d'un pareil effort dans les premières toiles d'Elstir qui conduit le duc, incapable de saisir les objectifs de cette esthétique, à prendre ces choix délibérés pour un manque de finition, de travail. Naturellement, le lecteur qui n'a pas une connaissance externe de Manet et des particularités de son esthétique peut rester perplexe devant ce jugement de M. de Guermantes ; cela ne l'empêche pas, toutefois, de percevoir la faute de goût du personnage.

Il faut noter, par ailleurs, que si M. de Guermantes exige beaucoup de travail de la part d'un artiste, lui-même ne semble pas disposé à fournir un effort pour en apprécier le résultat, puisqu'il ne tient pas à « se mettre martel en tête » : au labeur du premier s'oppose donc la paresse du second. La thèse de Bidou-Zachariassen souligne justement la paresse dont font preuve une majorité d'aristocrates dans leur consommation artistique, ce qui les oppose aux efforts laborieux que n'hésite pas à fournir, par exemple, une bourgeoise comme Mme Verdurin, comme en témoigne son habitude de suivre les partitions des pièces qu'elle entend au concert¹⁷⁴.

Le duc se rend également coupable de la faute artistique du **jugement sur le sujet** en se moquant du choix d'Elstir d'avoir consacré un tableau (comme Manet l'a fait) à une botte d'asperges. Si le héros se fait presque une fierté d'aimer une toile quel qu'en soit (et peut-être même malgré) son sujet, Basin, au contraire, exige comme Norpois que le sujet choisi ait une certaine noblesse, une certaine importance. Non seulement le sujet de la toile en question lui semble diminuer la valeur esthétique du tableau, il lui semble qu'il devrait abaisser sa valeur pécuniaire, comme le révèle son indignation : « Trois cents francs, une botte d'asperges ! » Bien qu'il s'agisse d'une plaisanterie, ce mot d'esprit établit tout de même un rapport direct entre le sujet représenté et la valeur du tableau, ce qui entre, évidemment, en contradiction totale avec la pensée du narrateur dont les instructions ne cessent de marteler que « tout le prix est dans le regard du peintre¹⁷⁵ ». Le duc effectue la « réduction » systématique des choses de l'art aux choses de la vie¹⁷⁶ qui caractérise, comme nous l'avons vu en introduction, l'esthétique populaire selon Bourdieu. Il faut noter, par ailleurs, que la

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *SG*, p. 263.

¹⁷⁵ *CG*, p. 408.

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu, *La Distinction, op cit.*, p. 45.

botte d'asperges permet un **rapprochement** discret entre Elstir et Manet, puisque ce dernier a peint ce sujet¹⁷⁷. Implicite, cette parenté ne peut être perçue que par les lecteurs qui possèdent cette information.

Notons également que cette tendance à commettre un jugement sur le sujet à travers un jeu de mots trouve un équivalent du côté bourgeois, lorsque Mme Verdurin, dans *CS*, invite Swann à admirer les frises qui ornent les chaises de son salon :

Rien que les petites frises des bordures, tenez là, la petite vigne sur fond rouge de l'Ours et les Raisins. Est-ce dessiné? Qu'est-ce que vous en dites, je crois qu'ils le savaient plutôt, dessiner! Est-elle assez appétissante cette vigne? Mon mari prétend que je n'aime pas les fruits parce que j'en mange moins que lui. Mais non, je suis plus gourmande que vous tous, mais je n'ai pas besoin de me les mettre dans la bouche puisque je jouis par les yeux¹⁷⁸.

On voit que l'objet représenté est traité comme un objet concret, à la manière du duc ; et dans sa façon de se servir d'un jugement pour produire un trait d'esprit, Mme Cottard annonce la duchesse.

Enfin, pour en finir avec ce jugement du duc, on apprend que les tableaux dans lesquels Elstir a ajouté des personnages lui déplaisent par leur côté « canaille, pessimiste » ; encore une fois, son jugement est perverti par le sujet de la toile : c'est un autre **jugement sur le sujet**. Quant au « pessimisme » déploré par le duc, s'il est difficile de trouver une instruction précise qui condamne cette critique, il est évident que le code esthétique du livre n'a jamais identifié l'optimisme comme un critère nécessaire à la qualité d'une œuvre.

Pour M. de Guermantes, il est surprenant qu'une personne intelligente aime une œuvre dont le sujet est si bas ; aussi dit-il au narrateur : « Je suis étonné de voir un esprit fin, un cerveau distingué comme vous, aimer cela¹⁷⁹. » L'ironie consiste ici en ce que cette parole sur les liens entre l'intelligence et le goût vient couronner la grande ineptie qui se dégage de tous ces jugements du duc. Rares sont les personnages de la *Recherche* dont les conceptions esthétiques sont aussi éloignées de celles défendues par le livre, et c'est pourquoi le duc est le héros le plus ridiculisé par ses positions esthétiques aberrantes. Rares sont aussi ceux qui s'étendent aussi longuement sur leurs goûts, et cette propension de M. de Guermantes peut

¹⁷⁷ Kazuyoshi Yoshikawa, « Peinture », in Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2014, p. 752.

¹⁷⁸ *CS*, p. 205.

¹⁷⁹ *CG*, p. 485.

être considérée comme la marque d'une certaine confiance en soi, en la validité de ses opinions. Cette assurance non fondée est un indice d'une certaine confiance aveugle en elle-même qui nuira à l'aristocratie en l'empêchant de remettre en question ses préférences.

Deuxième moment : protestation de la duchesse

Le passage dont il est question illustre à merveille la stratégie mondaine de la duchesse qui, comme l'a bien noté MaGill, « ne formule des jugements artistiques que dans l'intention de choquer, de surprendre, de faire remarquer son esprit¹⁸⁰ ». On a glissé un mot sur le fait qu'en défendant Elstir, c'est davantage ses propriétés qu'elle protège ; le narrateur le rappelle en mentionnant qu'elle « n'aimait pas qu'on dépréciât ce que ses salons contenaient¹⁸¹ ». Bassement intéressée, l'intervention de Mme de Guermantes ne vise donc pas tant à rendre justice à Elstir qu'à remplir d'autres objectifs mondains. Ses paroles sont en outre marquées par un souci de discernement qui marque plusieurs de ses jugements : comme il y a chez Wagner des « longueurs insupportables » et du « génie », il y a dans les toiles d'Elstir « à prendre et à laisser », et même parfois du « talent » ; comme la défense de Wagner se termine sur la « pure merveille » du *Vaisseau fantôme*, celle-ci se referme sur le sommet de l'œuvre d'Elstir, qui se trouve dans les possessions de la duchesse, qui sont « d'une beauté rare ». Ces tableaux sont d'ailleurs, nous dit la duchesse, « les seuls qu'[elle] aime de lui¹⁸² ». Il est clair, dans ce cas, que le **contexte** module profondément ces jugements de la duchesse, lesquels doivent être compris comme des éléments d'une stratégie mondaine globale.

Troisième moment : le duc réitère ses préférences

Son épouse a eu beau vanter certains des mérites d'Elstir, le duc refuse de lui donner raison et lui oppose une toile qu'il juge supérieure. Les raisons de cette préférence contreviennent au code esthétique, puisqu'elles ne portent que sur le sujet : « Ce n'est rien si vous voulez, cela tiendrait dans le creux de la main, mais il y a de l'esprit jusqu'au bout des ongles : ce missionnaire décharné, sale, devant ce prélat douillet qui fait jouer son petit chien,

¹⁸⁰ Michèle MaGill, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust : suivi d'une analyse quantitative et narrative*, op. cit., p. 190.

¹⁸¹ CG, p. 485.

¹⁸² *Ibid.*, p. 484.

c'est tout un petit poème de finesse et même de profondeur¹⁸³. » Si la modestie de son sujet n'est pas une bonne raison de déprécier une œuvre, son « caractère spirituel (au sens où l'entend le duc qui le trouve plein d'esprit) n'en est pas une de l'admirer (selon le code comme selon Kant). Du reste, notons l'imprécision de l'**expression** de Basin : impossible de savoir exactement ce qu'il entend par « de l'esprit jusqu'au bout des ongles ». Il faut toutefois concéder que cette imprécision semble montrer que ce jugement découle d'une « impression vraiment sentie¹⁸⁴ ». De ce point de vue, les opinions du duc dégagent des allures d'une sincérité tout à fait rare dans les scènes mondaines de *CG* et semblent exprimer le caractère idiosyncrasique que le narrateur tient à trouver dans un jugement. Cependant, le duc est tout de même pris en défaut en raison de l'objet de son admiration. Certes, au moment où il prononce cet éloge de Vibert, aucune instruction n'a été donnée sur ce peintre. Le principe de **contamination générique** peut toutefois permettre au lecteur qui l'appliquerait de deviner la désapprobation du code esthétique à l'égard d'un peintre aussi « académique » (à condition de savoir qu'il l'est). Le procédé d'**opposition** peut entraîner le même effet : on sait que les artistes opposés par les personnages **incompétents** aux grands artistes (comme Vibert l'est ici à Elstir) sont forcément médiocres. Comme si cela ne suffisait pas, le narrateur précise quelques pages plus loin son opinion sur Vibert : il mentionne son étonnement d'avoir entendu parler, dans le milieu Guermantes, des noms familiers que sont pour lui « Victor Hugo, [...], Frans Hals et, hélas, Vibert ». L'interjection « hélas », récurrente dans la *Recherche*, est généralement utilisée pour exprimer des malheurs d'une gravité relative : la joindre ainsi à un nom produit un effet humoristique, ce qui achève de faire de Vibert le signe d'un mauvais artiste et du jugement du duc une nouvelle faute de goût.

Après tous ces commentaires sur la peinture d'Elstir, la duchesse oriente la conversation vers l'individu en question en lançant que « l'homme est agréable¹⁸⁵ ». Le duc poursuit en opposant les qualités de l'individu aux défauts de ses œuvres : « Il est intelligent [...], on est étonné, quand on cause avec lui, que sa peinture soit si vulgaire¹⁸⁶. » Ce **jugement sur l'artiste** constitue une erreur de la part du duc qui s'étonne de trouver des divergences

¹⁸³ *Ibid.*, p. 485.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 265.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 485.

¹⁸⁶ *Ibid.*

entre la personnalité d'un créateur et son œuvre. Les situations semblables, qui s'apparentent à la méthode critique de Sainte-Beuve par leur entremêlement de considérations sur la vie et sur l'œuvre d'un artiste au sein d'un même jugement, sont abondantes dans la *Recherche*, où elles sont discréditées par la thèse proustienne selon laquelle le moi social, celui que l'on présente en société, n'a rien à voir avec le moi profond, qui est celui qui s'exprime lorsque l'on crée. Non seulement M. de Guermantes se surprend de l'incompatibilité qu'il perçoit entre un artiste et son art, mais il semble incapable d'admettre qu'un homme intelligent puisse prendre pour sujet des choses triviales ; la conversation vient pourtant de porter, et nous y reviendrons, sur Hugo et Zola, qui ont écrit sur des « laideurs ».

La conversation aborde ensuite le portrait de la duchesse signé par Elstir. À la princesse de Parme qui s'en enquiert, Mme de Guermantes répond que le peintre l'a représentée « en rouge écrevisse¹⁸⁷ », et que « ce n'est pas cela qui fera passer son nom à la postérité¹⁸⁸ ». Cette manière de se moquer de l'art d'Elstir en évoquant les couleurs jugées inappropriées qu'il utilise rappelle les paroles de Mme Cottard qui, parlant de peinture à Swann qu'elle rencontre dans l'omnibus dans *CS*, mentionne les « femmes bleues et jaunes de notre ami Biche¹⁸⁹ ». L'incompréhension devant un art génial se retrouve donc à nouveau du côté de chez Swann comme du côté de Guermantes. En fait, il y a ici un parallélisme intéressant : l'artiste est présent dans les deux salons¹⁹⁰, en personne chez les Verdurin, et par l'entremise de ses toiles chez les Guermantes. Dans les deux cas, il n'est pas apprécié à sa juste valeur. Son art, cependant, est tout de même plus respecté chez les premiers, notamment parce que Mme Verdurin a confiance dans son potentiel. Quant à la duchesse, elle juge que son portrait « est une horreur, Basin voulait le détruire¹⁹¹ ». On pourrait croire, étant donné les instructions du narrateur, que cette sortie contre Elstir est simplement un signe du très mauvais goût de la duchesse. Or, comme dans le cas du jugement de Norpois sur les fleurs de sa maîtresse, une intervention du narrateur vient infléchir cette piste d'interprétation en dévoilant la variabilité du jugement de la duchesse sur son portrait :

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *CS*, p. 368.

¹⁹⁰ Rappelons que M. Biche est le nom que les Verdurin donnent à Elstir.

¹⁹¹ *CG*, p. 485.

Cette phrase-là (c'est une horreur, Basin voulait le détruire), Mme de Guermantes la disait souvent. Mais d'autres fois, son appréciation était autre : « Je n'aime pas sa peinture, mais il a fait autrefois un beau portrait de moi. » L'un de ces jugements s'adressait d'habitude aux personnes qui parlaient à la duchesse de son portrait, l'autre à ceux qui ne lui en parlaient pas et à qui elle désirait en apprendre l'existence. Le premier lui était inspiré par la coquetterie, le second par la vanité¹⁹².

Ce commentaire du narrateur est une nette illustration du fait qu'un jugement esthétique mondain peut varier du tout au tout en fonction du **contexte** ; pour des gens comme la duchesse, il est moins important de donner son opinion sincère sur une œuvre que de remplir d'autres fonctions en parlant de celle-ci, qu'il s'agisse de se montrer coquette ou de flatter sa vanité en montrant qu'un grand peintre l'a représentée. À ce sujet, Francis Guèvremont écrit :

Il ne s'agit donc pas d'exprimer une opinion juste, mais simplement de servir l'amour-propre et les intérêts du moment. Les qualités réelles de l'œuvre d'Elstir importent peu. Ce sont les circonstances qui dictent la forme que prendront les opinions de la duchesse, et à des contextes différents peuvent correspondre sans difficulté des opinions radicalement opposées¹⁹³.

Du reste, cette remarque du narrateur sur les variables du jugement de la duchesse autorise et invite le lecteur à chercher des causes extra-esthétiques à chacun de ses jugements. L'absence de telles observations au sujet des opinions du duc porte à croire que, contrairement à ceux de sa femme, ses jugements sont plus sincères : tout indique que ce dernier dit ce qu'il pense vraiment des œuvres, quitte à paraître « vieux jeu » comme il le dit. Ses jugements, livrés de manière apparemment sincère et spontanée, doivent donc être compris comme des signes de son intelligence limitée, parce que leur contenu, construit comme sincère, enfreint les instructions esthétiques fournies par le narrateur. Quant à ceux de la duchesse, ils doivent plutôt être lus comme des signes de l'influence du contexte mondain sur les opinions artistiques. Le texte met trop l'accent sur les divers facteurs qui modulent son goût en fonction du contexte – jusqu'à lui faire dire une chose et son contraire, que ce soit à quelques minutes ou à quelques années d'intervalle¹⁹⁴ – pour que le lecteur soit invité à tirer des conclusions sur son intelligence. Chez elle, le désir de se distinguer, de louer ses possessions, de faire de l'esprit l'emporte sur celui de livrer le fond de sa pensée.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Francis Guèvremont, *L'Esprit des Guermantes*, op. cit., p. 34.

¹⁹⁴ On verra que son jugement sur Maeterlinck change du tout au tout à plusieurs années d'intervalle.

Moreau, Manet et Hals

La conversation quitte ensuite le sujet de la peinture pour y revenir une dizaine de pages plus loin, lorsque la duchesse fait référence à une toile de Gustave Moreau pour peindre le décor de la chambre du fils malade des Iéna : « avec les palmettes et la couronne d'or qui était à côté, c'était émouvant, c'était tout à fait l'arrangement du *Jeune homme et la Mort* de Gustave Moreau (Votre Altesse connaît sûrement ce chef-d'œuvre¹⁹⁵) ». Mme de Guermantes respecte ici le code : elle admire en Moreau un peintre qui fait partie des références du narrateur, et elle effectue d'ailleurs, comme ce dernier, une référence à un tableau pour évoquer une situation. Ce faisant, sa **compétence** artistique se trouve rehaussée. Mais ce qui nous semble le plus important, c'est que le jugement de la duchesse fait ressortir un autre enjeu des jugements esthétiques : celui de la connaissance ou de l'ignorance des unités esthétiques jugées. En posant la connaissance du tableau de Moreau comme un fait si probable, Mme de Guermantes contraint son interlocutrice, qui ignore de quoi il s'agit, à prétendre le contraire pour éviter de « perdre la face » ; c'est pourquoi

[...] la princesse de Parme, qui ignorait même le nom du peintre, fit de violents mouvements de tête et sourit avec ardeur afin de manifester son admiration pour ce tableau. Mais l'intensité de sa mimique ne parvint pas à remplacer la lumière qui reste absente de nos yeux tant que nous ne savons pas de quoi on veut nous parler¹⁹⁶.

Ce passage ridiculise la princesse, moins peut-être pour l'ignorance qu'il révèle chez elle¹⁹⁷ que par la façon dont elle la dissimule ; il exemplifie le péril dans lequel des jugements esthétiques mondains peuvent jeter des convives à la culture desquels manquent les unités qui surgissent dans la conversation. Par le fait même, il constitue une attaque lancée contre tout lecteur qui, à l'instar de la princesse, ne connaîtrait pas « ce chef-d'œuvre ». Dans un exemple comme celui-ci, la connivence qui existe entre le narrateur et son lecteur dans sa façon de se moquer des ridicules des mondains peut se retourner contre le texte : un lecteur non informé du tableau dont il s'agit peut se sentir solidaire de la princesse de Parme et reprocher son élitisme au narrateur. Le narrateur renseigne généralement son destinataire sur

¹⁹⁵ CG, p. 504.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Cette ignorance artistique de la princesse de Parme se trouve accentuée quelques pages plus loin, alors que le narrateur la montre s'efforçant de dévier le sujet de conversation, elle « à qui la tante du tsar était infiniment plus familière que le modèle de Manet » (CG, p. 506).

les œuvres évoquées ; or voilà un cas où celui-ci est laissé à lui-même et peut ressentir une certaine honte de son ignorance¹⁹⁸. Par ailleurs, les paroles de la duchesse montrent que sa culture la distingue parmi les aristocrates, et que l'une des fonctions du jugement est d'en faire l'étalage, ce dont Mme de Guermantes ne se prive pas. Le contraste créé entre la culture d'Oriane et l'ignorance de la princesse connote positivement la **compétence** de la première.

Maîtresse de la conversation, la duchesse évoque brièvement le style Empire, Beethoven, les peintres chinois et Bellini, avant de reprendre des théories exposés par le narrateur au lecteur plus tôt ; ce dernier s'en rend d'ailleurs compte en écrivant que les mots de la duchesse « étaient presque des mots de moi, car j'avais justement émis devant elle une idée analogue¹⁹⁹ ». L'idée reprise par Oriane est celle du leitmotiv du **temps nécessaire à la reconnaissance des génies** par le public : comme elle l'explique, à la suite du narrateur, « il faut au moins quarante ans pour qu'ils [les gens] arrivent à distinguer²⁰⁰ ». Naturellement, à l'écouter, cela ne s'applique pas à elle : « Je ne peux guère me citer, parce que moi, au contraire, j'ai toujours aimé dès le début toutes les manifestations intéressantes, si nouvelles qu'elles fussent²⁰¹. » Comme le montrera bien l'exemple de son jugement sur Maeterlinck dont nous traiterons plus loin, c'est plutôt le contraire qui se produit.

Ce jugement de la duchesse est donc aussi le signe de sa propension à s'approprier les idées des autres, elle qui est paradoxalement reconnue pour son originalité. La similitude entre les idées d'Oriane et celles du narrateur est validée, si besoin était, par le recours au même exemple, celui de *L'Olympia* de Manet qui avec le temps s'est mise à ressembler à une toile d'Ingres aux yeux du public. Le paramètre d'**écho** contribue donc à dépouiller la duchesse du crédit qui pourrait lui être attribué pour avoir fait cette réflexion, car ses paroles ne sont qu'une reformulation de ce que nous avons appelé la « dissertation sur Elstir » :

Mais enfin l'autre jour j'ai été avec la grande-duchesse au Louvre, nous avons passé devant *L'Olympia* de Manet. Maintenant personne ne s'en étonne plus. Ça a l'air d'une chose d'Ingres. Et pourtant Dieu

¹⁹⁸ Il est vrai, toutefois, que si la princesse « ignore jusqu'au nom du peintre », tel ne peut être le cas du lecteur, puisque le texte lui a déjà fait rencontrer le nom de Moreau.

¹⁹⁹ *CG*, p. 505. Cette phrase révèle une chose importante : les théories esthétiques exposées par le narrateur dans son livre ont été exposées par lui dans le monde, ce qui signifie que le héros les possédait et les défendait dans sa jeunesse, soit bien avant les révélations du *TR*.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 506.

sait ce que j'ai eu à rompre de lances pour ce tableau où je n'aime pas tout, mais qui est sûrement de quelqu'un. Sa place n'est peut-être pas tout à fait au Louvre²⁰².

Si on reconnaît bien la duchesse à son souci de discernement (« où je n'aime pas tout »), on reconnaît le narrateur à ses idées sur le **temps nécessaire à la reconnaissance des génies**. La reprise à laquelle se livre la duchesse se distingue toutefois de sa source par un recours à un commentaire que nous qualifierions de tautologique, puisqu'il y a redondance dans le fait d'expliquer la qualité d'un tableau par le talent du peintre (« qui est sûrement de quelqu'un »). Autrement dit, contrairement au narrateur qui détaille généreusement les raisons de son admiration, la seule raison que Mme de Guermantes avance pour expliquer son jugement est l'attribution de l'œuvre à un peintre remarquable. On constate donc que la duchesse ne peut s'empêcher de pervertir les idées du héros en les reprenant ; non seulement cette opinion est empruntée, elle est aussi dégradée par la pauvreté de l'explication du jugement. À la décharge de Mme de Guermantes, il faut toutefois convenir qu'elle s'exprime ici dans un contexte beaucoup moins favorable aux nuances et au développement de ses arguments que le narrateur, lequel bénéficie de l'avantage de l'écrit sur l'oral. Selon MaGill, « le style ordinaire des premiers [les personnages], correspondant à l'ignorance et à la superficialité des gens du monde, s'oppose à l'ironie brillante des commentaires du narrateur, ou à ses évocations enthousiastes et imagées²⁰³ ». Il nous semble, en premier lieu, réducteur de taxer d'ignorance et de superficialité l'ensemble des jugements des personnages : on verra qu'il y a plusieurs degrés d'ignorance et de culture chez ceux-ci ; par exemple, la duchesse est plus cultivée que la princesse de Parme, mais elle l'est moins que Charlus ; Norpois est plus cultivé que le duc, mais plus ignorant que Swann. Quant aux évocations enthousiastes et imagées du narrateur, elles font parfois elles-mêmes l'objet de sa propre ironie, comme dans le passage où il s'enthousiasme pour un tableau d'Elstir qui, comme le lui indique Norpois, n'est qu'une esquisse. Mais il est vrai que certains commentaires du narrateur, surtout dans des jugements mixtes comme celui sur Bornier, sont empreints d'une ironie féroce. En somme, ce jugement de la duchesse, parce qu'il est un écho trop fidèle d'une dissertation esthétique du narrateur, est le signe du fait que la duchesse va jusqu'à piller chez

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Michèle MaGill, « Propos et commentaires sur les arts dans *À la recherche du temps perdu* : études de style », *loc cit.*, p. 102.

les autres ses paradoxes : paradoxalement, c'est en imitant les autres qu'elle parvient à l'originalité.

Une page plus loin, Elstir effectue un retour dans la conversation. L'inconstance des opinions artistiques de la duchesse apparaît une fois de plus lorsqu'elle parle de nouveau de son portrait par Elstir en s'adressant au général, qui en ignore l'existence ; c'est pourquoi, comme nous a prévenu le narrateur, le jugement est plutôt positif cette fois :

Il paraît que l'empereur Guillaume est très intelligent, mais il n'aime pas la peinture d'Elstir. Je ne dis du reste pas cela contre lui [...], je partage sa manière de voir. Quoique Elstir ait fait un beau portrait de moi. Ah! Vous ne le connaissez pas? Ce n'est pas très ressemblant mais c'est curieux. [...] Il m'a fait comme une espèce de vieille²⁰⁴.

Il est intéressant que Mme de Guermantes établisse un lien entre l'intelligence et le fait d'aimer ou non la peinture d'Elstir : elle attire ce faisant l'attention du lecteur sur la **fonction caractériologique** des jugements. Si elle a pris la défense du peintre, quoique de manière mitigée, un peu plus tôt, cette fois elle se range carrément parmi les détracteurs d'Elstir en affirmant qu'elle « partage [l]a manière de voir » de l'empereur. Ce paragraphe nous révèle trois critères qui interviennent dans les jugements picturaux d'Oriane. Il y a d'abord celui de la ressemblance, cruciale pour les Guermantes comme pour tout public réfractaire aux artistes originaux. Tous les développements du narrateur sur la façon dont Elstir dépasse la simple ressemblance de ses tableaux avec la nature montrent qu'en appliquant ce critère ainsi à cet art, la duchesse s'y prend de la mauvaise façon. Ce passage est un **écho** de celui de *CS* où Mme Cottard admet à Swann qu'elle « trouve que la première qualité d'un portrait, surtout quand il coûte dix mille francs, est d'être ressemblant et d'une ressemblance agréable²⁰⁵ ». Le deuxième critère invoqué est résumé par l'adjectif « curieux » qu'elle oppose au manque de ressemblance comme un avantage à un inconvénient ; la capacité d'éveiller la curiosité, de dépasser la banalité, est bien vue de la part de la duchesse, qui sait donc reconnaître une certaine valeur à l'originalité. Le troisième critère est le respect de l'amour-propre de la duchesse, critère que le portrait d'Elstir ne remplit pas puisqu'elle trouve qu'il l'a représentée en « vieille ». Nous sommes ici à nouveau aux antipodes d'un jugement kantien pur.

²⁰⁴ *CG*, p. 507.

²⁰⁵ *CS*, p. 369.

Mme de Guermantes établit par la suite un lien entre son portrait et le tableau d'un « maître d'autrefois » en disant : « Cela imite *Les Régentes de l'hôpital* de Hals. Je pense que vous connaissez ces sublinités, pour prendre une expression chère à mon neveu²⁰⁶. » La duchesse fait donc preuve d'une certaine compétence en **rapprochant** Elstir d'un peintre qui, toujours en vertu de la valeur infaillible du prestige des maîtres reconnus (c'est l'**accord avec le canon**) dans la *Recherche*, est connoté très positivement (on a vu que le narrateur, dans le passage « hélas, Vibert », a mentionné Hals auparavant, l'excluant ainsi de sa réprobation²⁰⁷). Mme de Guermantes, en parlant de la peinture de cet artiste hollandais en termes de « sublinités », fait preuve, une fois n'est pas coutume, de très bon goût. Elle révèle aussi un exemple du langage avant-gardiste de Saint-Loup en disant que cette expression est « chère à son neveu », elle nous apprend qu'elle fait partie de ce vocabulaire « intellectuel » qu'il a acquis par sa fréquentation de Rachel. On verra que le « jargon des ateliers et des théâtres » de cette dernière irrite le héros ; or si la duchesse s'en sert, ce n'est pas sans marquer une distance avec cette expression, puisqu'elle spécifie que ce mot est une manière de faire une sorte de clin d'œil à son neveu.

L'éloge de Hals se poursuit un peu plus loin : « C'est une chose extraordinaire à avoir vue que les Hals. Je dirais volontiers que quelqu'un qui ne pourrait les voir que du haut d'une impériale de tramway sans s'arrêter, s'ils étaient exposés dehors, devrait ouvrir les yeux tout grands²⁰⁸. » Ce jugement, qui met l'accent, plutôt que sur les qualités artistiques des Hals, sur l'effet qu'ils produisent sur les yeux, est un prétexte fourni par le narrateur pour nous expliquer ce qu'il trouve problématique avec une certaine manière de concevoir la jouissance artistique : « Cette parole me choqua comme méconnaissant la façon dont se forment en nous les impressions artistiques et parce qu'elle semblait impliquer que notre œil est dans ce cas un simple appareil enregistreur qui prend des instantanés²⁰⁹. » Encore une fois, le code fournit au lecteur une « série de conseils pour sa pratique de lecture²¹⁰ ». La duchesse apparaît ici comme une mauvaise lectrice d'œuvres picturales.

²⁰⁶ CG, p. 507.

²⁰⁷ Hals a aussi été évoqué positivement par un personnage compétent dans *CS*, lorsque Elstir dit d'un artiste anonyme : « c'est encore plus fort comme patte que Rembrandt et que Hals » (*CS*, p. 250).

²⁰⁸ CG, p. 507.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Julie Solomon, *Proust: lecture du narrataire, op. cit.*, p. 240.

On constate que les jugements picturaux donnent lieu à plusieurs interventions du narrateur qui nous livrent une partie de son esthétique, laquelle se précise souvent en réaction à des propos aberrants des personnages. Ce qu'il semble dire, c'est qu'on n'absorbe pas une toile d'un seul regard, mais qu'il faut la contempler pendant un certain temps, un peu comme le narrateur vient de le faire avec les Elstir jusqu'à en oublier l'heure. Il s'agit là d'une **instruction de lecture** qui affirme que la *Recherche* ne doit pas être lue au galop, mais lentement savourée et réfléchie. L'œil qui parcourt les pages de Proust ne doit pas se comporter comme « un simple appareil enregistreur qui prend des instantanés ». Sorti de chez les Guermantes, le narrateur reviendra sur ces paroles de la duchesse à propos desquelles il révisera son jugement :

Derrière les verres grossissants, même ceux des jugements de Mme de Guermantes qui m'avaient paru bêtes (par exemple sur Frans Hals qu'il aurait fallu voir d'un tramway) prenaient une vie, une profondeur extraordinaires. [...] Ce que m'avait dit Mme de Guermantes sur les tableaux qui seraient intéressants à voir, même d'un tramway, était faux, mais contenait une part de vérité qui me fut précieuse dans la suite²¹¹.

Au tour du narrateur de discerner : certains des jugements de la duchesse lui ont paru ineptes, d'autres non. La compétence artistique de Mme de Guermantes est ambiguë, comme on a pu le constater en parcourant ses fautes comme son respect, parfois, du code esthétique. Et lorsqu'elle dit des « faussetés », le héros sait en tirer une « part de vérité » ; c'est dire que tous ses jugements peuvent être des signes de leçons retenues par le héros.

II. III L'orgueil des propriétaires de tableaux

Le dernier jugement pictural prononcé lors du dîner chez les Guermantes nous permettra d'amorcer une dernière section de ce chapitre qui portera sur un point commun à des jugements provenant de quatre personnages et répartis à différents endroits de *CG*, celui de l'orgueil des propriétaires de tableaux, variante de l'**intérêt personnel**. La duchesse, Mme de Villeparisis, le baron de Charlus et le duc de Guermantes évoquent ou montrent des toiles qu'ils possèdent à leurs invités, lesquels se voient contraints de faire preuve de prudence dans leur jugement. Des situations de ce genre sont propres au jugement pictural : en effet,

²¹¹ *CG*, p. 531.

personne ne peut acquérir un opéra de Wagner ou un livre de Bornier au même sens où l'on achète une toile d'Elstir ou de Hals. Parce que les juges doivent se prononcer devant les propriétaires de ces œuvres, ces jugements sont ceux où s'exprime sans doute le moins cette « satisfaction désintéressée et libre²¹² » exigée par le jugement kantien ; aussi ces jugements sont-ils particulièrement impurs, pervertis qu'ils sont par l'intérêt personnel des propriétaires des toiles.

Le jugement en question survient lorsque la duchesse parle d'Hals pour la troisième fois, en évoquant cette fois non plus ses tableaux d'Haarlem mais celui qu'elle possède :

J'en aurais pu vous montrer un très beau, me dit aimablement Mme de Guermantes en me parlant de Hals, le plus beau, prétendent certaines personnes, et que j'ai hérité d'un cousin allemand. Malheureusement il s'est trouvé « fieffé » dans le château [...]. Je suis contente que vous ayez vu mes Elstir, mais j'avoue que je l'aurais été encore bien plus, si j'avais pu vous faire les honneurs de mon Hals, de ce tableau « fieffé ».

C'est encore l'orgueil de propriétaire de la duchesse qui transparaît davantage que son bon goût, même si elle n'en manque pas en qualifiant de « très beau » un tableau de Hals. Le fait qu'elle en parle comme « le plus beau » en invoquant l'avis de « certaines personnes » rappelle qu'elle disait plus tôt que les seuls bons tableaux d'Elstir étaient ceux qu'elle possédait. La duchesse considère ses tableaux comme une faveur qu'elle peut faire à ses invités en leur en faisant l'honneur, comme elle le dit. En fait, c'est plutôt à elle-même que ces tableaux font honneur, d'autant plus qu'elle n'est pas tout à fait sûre de les aimer : ils représentent ainsi ce que Veblen, dans sa *Théorie de la classe de loisir*, nomme le « gaspillage ostentatoire²¹³ ». Les Guermantes montrent ainsi qu'ils ont les moyens de se procurer des toiles dont ils ont d'autant moins besoin qu'ils ne les aiment pas. La duchesse manifeste son contentement d'avoir montré ses possessions au narrateur, possessions qu'elle n'aime que médiocrement, ce qui laisse entendre que ces acquisitions ont été faites dans une visée d'ostentation, de monstration bien plus que par un pur amour de l'art.

L'orgueil d'un propriétaire de tableau et sa propension à dire du bien de sa propriété est aussi le fait de Mme de Villeparisis qui, montrant à ses invités son portrait de la duchesse de Montmorency (dont le peintre n'est pas mentionné), s'exprime ainsi : « Le portrait est

²¹² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 138.

²¹³ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970 [1899], p. 78.

beau, n'est-ce pas? Et dans un état de conservation parfaite²¹⁴. » La marquise cherche à recevoir des compliments ; elle prend même la peine de formuler le jugement pour celui dont elle attend l'approbation. Cela n'empêche pas une invitée²¹⁵ envieuse de lancer une attaque en rappelant que Liszt a qualifié ce tableau de copie, ce à quoi la marquise répond : « Je m'inclinerais devant une opinion de Liszt en musique, mais pas en peinture! D'ailleurs, il était déjà gâteux et je ne me rappelle pas qu'il ait jamais dit cela²¹⁶. » On voit l'ardeur avec laquelle Mme de Villeparisis est prête à défendre une toile s'il s'agit d'une de ses possessions.

M. de Charlus ne se prive pas, à l'instar de sa belle-sœur, de faire l'éloge des tableaux qu'il possède ; c'est d'abord un Mignard : « N'est-ce pas, il y a de jolies choses, le portrait de mes oncles, le roi de Pologne et le roi d'Angleterre, par Mignard²¹⁷. » ; puis deux autres peintres bien vus du narrateur : « Si vous aimez davantage ce genre de beauté, voici un arc-en-ciel de Turner qui commence à briller entre ces deux Rembrandt, en signe de notre réconciliation²¹⁸. » Dans le cas du baron, la fierté de posséder ces tableaux est légitimée par leur conformité avec code esthétique, conformité qui, nous l'avons mentionné précédemment, s'étend aux trois arts principaux (en musique, le baron aime Wagner et Beethoven ; en littérature, il admire Balzac, Dumas, Mme de Sévigné). Ajoutons que M. de Charlus se rapproche aussi du héros dans sa manière de faire référence à une toile pour illustrer son propos, comme il le fait en disant : « Comme dans *Les Lances* de Velasquez [...], le vainqueur s'avance vers celui qui est le plus humble²¹⁹. » Toutes ces conformités de goût et de procédés entre les deux personnages viennent faire contraste avec les paroles et le comportement du baron qui apparaît comme un extravagant dans cette scène, mais un extravagant au goût infaillible, et donc un homme de goût, de culture et d'esprit, malgré la bizarrerie de ses faits et gestes et la démesure de sa colère. Imaginons que l'on ait trouvé les noms d'Auber, de Boieldieu ou de Fromentin à la place de ceux qui y sont : son portrait aurait été celui d'un hurluberlu, d'un fou, d'un imbécile. Ces bons jugements agissent donc, sur le plan caractériologique, comme des garants de l'intelligence du personnage, de sa

²¹⁴ CG, p.190.

²¹⁵ Il s'agit d'Alix.

²¹⁶ CG, p. 190.

²¹⁷ CG, p. 544.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ CG, p. 538.

compétence. Mais Charlus doit également retenir notre attention pour sa fonction sociologique. S'il est le seul aristocrate dont le goût est irréprochable, il est aussi le seul dont les jugements ne sont aucunement dictés par une stratégie. Bidou-Zachariasen a souligné la souveraineté de son attitude :

Dans son rôle social il n'a pas à faire de concessions. À la différence de ceux et celles qui veulent infléchir leur trajectoire sociale, il n'a aucun jeu à jouer, il n'a rien à mimer. Il n'a pas à *faire semblant* d'être intelligent, il est intelligent, il n'a pas à *se forcer* à aimer la musique, il est musicien. Dans sa cohérence et son inflexibilité, il représente à lui tout seul la noblesse telle qu'elle fonctionnait jusqu'alors²²⁰.

Cet *ethos* de Charlus indique une grande rigidité, une fermeture mêlée de conservatisme. On verra que ces traits aristocratiques représentent un certain danger dans un monde où les valeurs s'apprêtent à changer radicalement.

Tout au contraire de l'orgueil de propriétaire justifié du baron, celui de son frère apparaît tout à fait risible dans la scène finale de *CG*. Le duc de Guermantes rayonne de fierté à l'idée qu'il vient d'acquérir un tableau qu'il est convaincu devoir être celui d'un grand maître, et il confie son optimisme au narrateur de la façon suivante :

Tenez, vous qui aimez la peinture, il faut que je vous montre un superbe tableau que j'ai acheté à mon cousin, en partie en échange des Elstir, que décidément nous n'aimions pas. On me l'a vendu pour un Philippe de Champaigne, mais moi je crois que c'est encore plus grand. Voulez-vous ma pensée? Je crois que c'est un Velasquez, et de la plus belle époque²²¹.

Notons que le jugement des Guermantes à l'endroit d'Elstir est maintenant tranché et sans ambiguïté : tout compte fait, ils ne l'aiment pas, et ont même décidé de se départir de ses œuvres. C'est là une infraction majeure au code esthétique du livre. Un peu plus loin, le duc se rengorge devant Swann qui vient d'arriver et dont il attend le verdict : « J'ai entendu prononcer le nom de Rigaud, de Mignard, même de Velasquez²²²! » M. de Guermantes, qui souhaite obtenir la vérité de la part de Swann, lui demande ensuite, en spécifiant qu'il n'exige « pas de flatterie²²³ », s'il estime possible « que ce soit d'un des grands pontifes que je viens de dire²²⁴? » Déçu par une réponse négative, il cherche une certaine consolation tout en

²²⁰ Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue, op. cit.*, p. 47.

²²¹ *CG*, p. 559.

²²² *Ibid.*, p. 562.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

opposant sa compétence à celle de Swann : « Mais alors, enfin moi, je n'y connais rien, ce n'est pas à moi de décider de qui est ce croûton-là. Mais vous, un dilettante, un maître en la matière, à qui l'attribuez-vous²²⁵? » ; Basin montre ainsi qu'il reconnaît la **compétence** artistique de son ami et ne prétend pas l'égaliser. Ce dernier ne lui donne toutefois pas la réponse désirée : « Swann hésita un instant devant cette toile que visiblement il trouvait affreuse : "À la malveillance!" répondit-il en riant au duc, lequel ne put laisser échapper un mouvement de rage²²⁶. » Dans cette scène où le rire de Swann peut s'unir à celui du lecteur, M. de Guermantes, une fois n'est pas coutume, affiche des goûts conformes au code esthétique du livre ; or, si son goût ne fait pas défaut, c'est son discernement qui se révèle inexistant, puisqu'il se montre incapable de faire par lui-même le partage entre une croûte et un chef-d'œuvre : à nouveau, Basin commet une erreur de **confusion**. On comprend donc que l'admiration qu'il a pour Philippe de Champaigne et Velasquez n'est attribuable qu'à un **mimétisme** qui le rend d'accord avec le canon. Sans être guidé par celle-ci, il ne saurait reconnaître la supériorité d'un grand maître sur un peintre de croûtes. Cette déconvenue porte en quelque sorte le coup de grâce au statut de juge esthétique du duc dans le roman, et cette confrontation avec le personnage fort **compétent** qu'est Swann achève de signifier sa parfaite **incompétence** en la matière, qui fait basculer le texte dans la satire chaque fois que le duc ouvre la bouche pour parler d'art.

III. Conclusion sur les jugements picturaux

Le narrateur fait donc preuve d'une vaste culture picturale dans laquelle il puise des références visant à illustrer son propos tout en poursuivant la clarification du système des valeurs picturales que les deux volumes précédents avaient déjà mis en place. De rares passages plus denses lui permettent de développer ses opinions esthétiques et de comparer la valeur de différentes unités. Il y a toutefois une incohérence entre les critères sollicités dans ces dissertations, qui ne conviennent en fait qu'à l'art moderne et dans lesquelles le critère

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

de ressemblance est connoté négativement, et les instructions du code esthétique favorables à l'égard de certaines unités antérieures au XIX^e siècle et, par conséquent, mal adaptées aux critères apparus bien après leur création.

La matinée chez Mme de Villeparisis offre une panoplie d'exemples de jugements intéressés déterminés par le contexte mondain. Les quatre personnages qui complimentent la marquise sur sa toile sont des flatteurs polis plus que des juges objectifs, et le narrateur n'en est pas dupe. Cette scène pousse celui qui l'observe à déplorer la futilité de l'ensemble des jugements esthétiques prononcés par les « gens du monde ».

La longue conversation du dîner chez les Guermantes permet aux jugements esthétiques picturaux de jouer de rôles multiples. On retient surtout que le duc est ridiculisé, non seulement pour son mauvais goût, mais aussi parce que ses longs discours révèlent au lecteur une multitude de problèmes qui marquent son rapport à l'art, parmi lesquels sa paresse, son manque de culture, son attachement à la ressemblance, son incapacité à reconnaître le travail de l'artiste ainsi qu'à distinguer ce dernier de son œuvre. En somme, le duc est un condensé des attitudes que Bourdieu rattache à l'esthétique populaire. La duchesse, en se portant à la défense d'Elstir et de Hals, respecte davantage le code esthétique ; cependant le narrateur ne néglige pas d'éclairer les motifs qui expliquent chacune de ses positions. Elle se montre donc très stratégique, et son intérêt de modèle (dans le cas de son portrait) et de propriétaire vient teinter ses prises de position.

En somme, les jugements picturaux sont souvent des signes de la variabilité, de l'inconstance des jugements esthétiques mondains. Ils sont souvent marqués par une hypocrisie de la part des personnages qui les prononcent, et de nombreuses interventions du narrateur permettent au lecteur de percevoir l'intention profonde derrière chaque prise de position.

CHAPITRE II : JUGEMENTS MUSICAUX

Tout écrivain qu'il était, Proust, suivant Schopenhauer, accordait à la musique le statut d'art suprême : « Dans la hiérarchie des arts, la musique est chez Proust la plus haute forme esthétique, la place réservée à Vinteuil dans *RTP* en fournit la confirmation²²⁷. » Elle est aussi, dans *CG*, le moins présent de nos trois arts, ce qui s'explique sans doute par l'éclipse quasi-totale de Vinteuil dans ce volume²²⁸. S'il est question dans *CG* de Charles Morel qui cherche des vers à mettre en musique²²⁹ et de la sonatine composée par le baron de Charlus²³⁰, on n'entend pas une note dans les salons du faubourg Saint-Germain. La matière de ce chapitre réside dans des réflexions du narrateur (qui semble obsédé par Wagner) et dans quelques paroles du duc et de la duchesse qui, en commentant quelques compositeurs, livrent des renseignements capitaux sur leur goût.

Dans *La Distinction*, Bourdieu attire l'attention sur une spécificité du jugement de goût musical : « La musique est le plus spiritualiste des arts de l'esprit et l'amour de la musique est une garantie de "spiritualité"²³¹ ». Gare cependant à l'amour d'une musique agréable, qui est probablement « mauvaise » et qui risque de révéler la bassesse d'esprit de ceux qui la chérissent.

Le critère principal des jugements musicaux de *CG* est celui, analogue à la **ressemblance** en peinture, de la **facilité** d'une pièce : les œuvres qui plaisent sans nécessiter un grand effort se situent du côté de la mauvaise musique, tandis que les grandes œuvres, celles de Wagner et de Beethoven particulièrement, sont difficiles d'accès. Le goût musical dans la *Recherche* est marqué par une constante méfiance à l'égard du plaisir éprouvé : une œuvre qui en procurerait trop dès une première audition serait suspecte d'appartenir à la « mauvaise musique ». Car comme le souligne Leriche, « est [...] "mauvaise" la musique "facile", qui plaît au grand public, qui n'exige aucun effort : celle qui se contente de respecter

²²⁷ Edward J. Hughes, « Hiérarchie », in Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 471.

²²⁸ À peine le compositeur est-il brièvement qualifié de « grand musicien » (*CG*, p. 41).

²²⁹ *CG*, p. 256.

²³⁰ *Ibid.*, p. 368.

²³¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction, op. cit.*, p. 17. Notons qu'il ne s'agit pas là d'une opinion personnelle de Bourdieu, mais plutôt d'un constat quant à ce qui s'observe dans un monde dominé par les valeurs bourgeoises.

les traditions, simplement "bien écrite"²³² ». Il nous semble juste de parler d'un ascétisme du goût musical défendu par le narrateur. Le code autorise que l'on écoute de la musique facile, mais non sans une certaine honte, et sans qu'on la confonde avec la grande.

I. Encodage des jugements du narrateur

I.I Deux génies musicaux : Wagner et Beethoven

Les deux compositeurs réels les plus importants dans la *Recherche*, soit Wagner et Beethoven, sont aussi les plus présents dans *CG*. Si le premier apparaît dès *CS*, c'est dans *JF* que l'admiration que lui porte le narrateur est établie sans équivoque, alors que ce dernier se dit, à propos d'un concert entendu à Balbec, « persuadé que les œuvres qu'[il] y entendai[t] (le prélude de *Lohengrin*, l'ouverture de *Tannhäuser*, etc.) exprimaient les vérités les plus hautes²³³ ». S'il s'agit d'une instruction claire quant à la grandeur du compositeur, il est toutefois impossible de déterminer si le narrateur a conservé cette certitude jusqu'au moment de l'écriture de son livre ou s'il cherche plutôt, en soulignant la dimension superlative de l'appréciation du jeune homme qu'il était, à montrer l'exagération de son jugement d'alors, peut-être aussi excessif que sa passion pour Elstir. Dans *CG*, le narrateur poursuit la construction de la valeur positive de Wagner, moins en le jugeant directement qu'en accumulant des références, des comparaisons, en procédant par de petites touches, ainsi qu'en faisant de Wagner la cible de personnages incompetents comme le duc. La prégnance du compositeur allemand sur l'esprit du narrateur se traduit notamment par le grand nombre de références informatives sur Wagner qui naissent sous sa plume : Saint-Loup est comparé au héros Siegfried ; les officiers questionnés par Bloch au sujet de l'affaire Dreyfus sont assimilés à « Lohengrin descendant d'une nacelle conduite par un cygne²³⁴ » ; la porte de palier du nouvel appartement du narrateur se referme « en exécutant les hachures de phrases voluptueuses et gémissantes qui se superposent au chœur des Pèlerins, vers la fin de

²³² Françoise Leriche, « Mauvaise musique », in Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 604.

²³³ *JF*, p. 266.

²³⁴ *CG*, p. 225.

l'ouverture de *Tannhäuser*²³⁵ » ; enfin le passage de la contemplation des Elstir aux préparatifs du repas chez les Guermantes produit « un changement de décor comparable à celui qui introduit tout à coup Parsifal au milieu des filles-fleurs²³⁶ ». Ces références indiquent sous un mode implicite l'importance que le narrateur accorde à l'œuvre de Wagner ; elles contribuent à construire sa valeur et à en faire un compositeur incontournable, suffisamment connu pour qu'il soit possible d'y faire allusion sans trop d'explicitation. De ce fait, le lecteur à qui ces allusions ne diraient rien peut se sentir mis à l'écart, le texte ne manifestant apparemment aucune empathie envers les non-initiés à l'univers du maître de Bayreuth. L'absence d'explications agit comme un jugement esthétique indirect, puisque le code semble supposer que le lecteur doit connaître ces œuvres.

Le narrateur formule également un commentaire sur l'art de Wagner qui, quoique exempt de jugement proprement dit, est d'une importance capitale parce qu'il établit la pertinence d'une **distinction entre les différentes manières** wagnériennes. Il s'agit en fait d'un rapprochement entre l'évolution de l'art d'Hugo et celui de Wagner : le narrateur constate que les « pensées » telles que les entend la duchesse sont presque aussi absentes de *La Légende des Siècles* que les « airs », les « mélodies » dans la deuxième manière wagnérienne²³⁷ ». Mentionnons d'abord que le **rapprochement** entre ces deux monstres sacrés renforce mutuellement leur statut. On note ensuite que cette phrase divise l'œuvre de Wagner en deux périodes : les opéras de la première contenaient des « airs », des « mélodies », tels qu'on en trouve dans l'opéra traditionnel ; la deuxième manière en est exempte, le flux musical étant devenu continu. Le code esthétique ne livre pas d'instructions quant au moment précis où s'effectue la transition entre ces deux périodes ; un savoir externe est donc de nouveau requis pour situer ce passage d'une manière à l'autre. Le véritable Wagner, celui qu'admire le narrateur, c'est celui de la deuxième manière, celui de la maturité. Le premier, moins original, est un peu comme Elstir à l'époque où il s'inspirait encore de Manet. Ce que le code esthétique suggère, c'est qu'un véritable amateur de Wagner n'aime pas que ses premiers opéras moins originaux ; il soutient, à l'instar de cette « wagnérienne »

²³⁵ *Ibid.*, p. 380.

²³⁶ *Ibid.*, p. 410.

²³⁷ *Ibid.*, p. 532. On analysera le débat mondain sur la poésie d'Hugo dans notre chapitre sur les jugements littéraires.

évoquée par le narrateur, qu'il « n'y a pas que du bruit dans la *Walkyrie*²³⁸ ». Le narrateur nous indique en somme la bonne façon d'opérer le processus de **sélection** dans le cas de Wagner, et la duchesse, comme on s'apprête à le voir, s'y prendra mal. La suite de la *Recherche*, notamment dans *La Prisonnière*²³⁹, fera ressortir des aspects de la grandeur de l'œuvre wagnérienne, en évoquant par exemple sa profonde unité, rapprochée de celle de la *Comédie humaine*. Mais dans *CG*, c'est surtout la révolution réalisée par cette musique face au traditionnel opéra italien, fondé sur le chant et la mélodie, qui est mise de l'avant, comme le montre, en plus des passages déjà analysés, celui où le narrateur donne un exemple des paradoxes de la duchesse : « elle n'avait qu'à dire [...] qu'il y avait beaucoup de musique italienne dans Wagner²⁴⁰ ». Ce qu'on entend ici par « musique italienne », c'est une musique apparentée au *bel canto*, mélodique, où la voix l'emporte sur l'orchestre, et c'est parce qu'il a rompu avec cette esthétique que Wagner est admiré du narrateur. Cette insistance à mettre l'accent sur cette particularité de la musique de Wagner parmi d'autres (le texte ne mentionne pas l'extrême longueur de ses opéras, par exemple) aide à structurer l'opposition sémiotique capitale au sein de ce volume : d'un côté on trouve les génies qui ont rompu avec cette tradition, de l'autre, les Auber de ce monde, qui la reconduisent servilement. En fait, plus Wagner s'est éloigné de l'opéra italien, plus sa musique est devenue difficile d'accès car exigeant de la part de l'auditeur une renonciation au plaisir de la mélodie. N'étant pas d'emblée « agréable », cet art constitue un piège pour ceux qui attendent de la musique des satisfactions immédiates : elle permet de les identifier dès qu'ils expriment leur réticence devant cet art.

Mais en plus de nous assurer qu'une **distinction entre les différentes manières** wagnériennes est tout à fait pertinente, cette préférence affichée par le code pour le Wagner de la maturité constitue un moyen d'autopromotion. En effet, en présentant la continuité wagnérienne comme l'aboutissement de l'art de ce compositeur, le texte fait l'éloge d'une forme qui rappelle la sienne. De nombreux critiques ont d'ailleurs comparé la forme de la

²³⁸ *Ibid.*, p. 218.

²³⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu V : La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989 [1923].

²⁴⁰ *CG*, p. 454.

Recherche à celle des opéras wagnériens de la maturité, à l'instar de Françoise Leriche dans le *Dictionnaire Marcel Proust* :

Sur le plan formel et stylistique, on peut trouver une similitude entre *RTP* et le continuum wagnérien, qui refuse les codifications de l'opéra traditionnel, fond les « airs » dans une masse musicale continue, tendue, et utilise les leitmotive dans un jeu d'échos, de croisements, de développements complexes. Le texte proustien est lui aussi un texte continu, sans démarcation en chapitres (quelques-uns furent ajoutées au moment de l'édition), structuré par des jeux d'échos et d'oppositions thématiques²⁴¹.

Luc Fraisse, quant à lui, va même jusqu'à considérer « *À la recherche du temps perdu* comme la transposition littéraire d'un opéra wagnérien²⁴² ». Ainsi, chaque fois que le texte évoque la forme des opéras de Wagner, il défend en quelque sorte sa propre forme, marquée, elle aussi, par le retour des leitmotiv au sein d'une longue masse de texte rarement interrompue.

Quant à Beethoven, il a déjà été qualifié de grand compositeur dans les deux premiers volumes de la *Recherche*, et particulièrement dans *JF* où le narrateur identifie ses œuvres les plus difficiles et le temps qui a été nécessaire à leur compréhension par le public, à savoir les derniers quatuors :

Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV et XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'être capables de l'aimer²⁴³.

Ces œuvres (il s'agit des opus 127, 130, 131 et 132) constituent, au sein de la *Recherche*, des emblèmes de ce qu'on pourrait appeler le leitmotiv de la **résistance des chefs-d'œuvre**. Leur difficulté²⁴⁴ fait de leur appréciation une épreuve pour les juges. Dans ce passage de *JF*, la Sonate de Vinteuil, que le héros affirme ne pas avoir comprise de prime abord²⁴⁵, est **rapprochée** de ces quatuors, ce qui consolide le statut de compositeur génial de ces deux créateurs. On voit l'insistance que met la *Recherche* à traiter de la dimension temporelle des jugements, négligée par Kant.

²⁴¹ Françoise Leriche, « Wagner (Richard) [1813-1883] », in Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 1074.

²⁴² Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, op. cit., p. 155.

²⁴³ *JF*, p. 102.

²⁴⁴ On note que la *Recherche* ne précise pas la nature de cette difficulté.

²⁴⁵ « Si je ne compris pas la Sonate je fus ravi d'entendre jouer Mme Swann. » (*JF*, p. 103)

Dans *CG*, on ne trouve pas de discours esthétique aussi détaillé concernant Beethoven ; ce dernier inspire toutefois, comme Wagner, des analogies au narrateur, qui écrit par exemple que le souffle du vent dans le cheminée lui donne « autant d'émotion que si, pareils aux fameux coups d'archet par lesquels débute la *Symphonie en ut mineur*, ils avaient été les appels irrésistibles d'un mystérieux destin²⁴⁶ ». On remarque que l'omission du nom de Beethoven, jugé superflu bien que ce compositeur ne soit pas le seul à avoir composé une symphonie en ut mineur, loin s'en faut, souligne la domination qu'il exerce dans le champ musical ; nous nommerons ce procédé rare « désignation tronquée ».

En somme, Wagner et Beethoven sont les représentants, dans *CG*, de cette grande musique dont il nous faut maintenant parler du pendant.

I. IV La « mauvaise musique »

Comme nous l'apprend Tadié, « Proust a toujours gardé du goût pour la musique populaire²⁴⁷ ». C'est également le cas de son narrateur, quoique ce goût n'apparaisse que très sporadiquement dans son œuvre. Cette « mauvaise musique » est d'abord celle du café-concert : « chez Proust, "mauvaise musique" désigne souvent les mélodies "caressantes" de la musique "voluptueuse", "sensuelle", ou qui "charme" : musique tzigane, romances populaires²⁴⁸ ». Si le narrateur se montre discret sur son intérêt pour les œuvres de ce genre, il mentionne tout de même, incidemment, dans notre volume : « Ce matin-là, je me surpris à fredonner un air de café-concert que j'avais oublié depuis l'année où j'avais dû aller à Florence et à Venise²⁴⁹. » La deuxième partie de cette phrase ressemble à une excuse ; le narrateur semble dire que, certes, il lui est arrivé d'écouter une musique de ce genre, mais que c'était il y a longtemps et qu'il croyait l'avoir oubliée (peut-être s'agit-il là d'une manière d'indiquer le peu d'importance qu'il lui accorde). On voit que le mépris dans lequel il tient ce répertoire ne l'empêche pas d'avoir tendu l'oreille à ses charmes ; il s'efforce toutefois de distinguer ce qui lui plaît (à quoi il n'accorde aucune valeur esthétique) de ce qu'il estime

²⁴⁶ *CG*, p. 335.

²⁴⁷ Jean-Yves Tadié, « L'univers musical de Marcel Proust », in *Revue de littérature comparée*, 1^{er} octobre 1993, vol. 67, p. 495.

²⁴⁸ Françoise Leriche, « Mauvaise musique », *loc. cit.*, p. 604.

²⁴⁹ *CG*, p. 135.

(cette musique ne lui procure pas forcément du plaisir, du moins lors de ses premières écoutes). Cela dit, la musique de café-concert ne fait que de brèves apparitions dans la *Recherche* et n'est jamais vraiment discutée en société. Elle n'est pas directement dénigrée par le code, sans doute parce qu'elle n'est pas confondue par les personnages avec la grande musique, contrairement à l'opéra-comique. Le narrateur fait preuve d'une certaine faiblesse qu'il montre à son lecteur : l'ascétisme de son goût n'est pas sans faille. Il fait une distinction entre ce qu'il aime et ce qu'il admire, en suivant Kant : la mauvaise musique est en quelque sorte agréable à ses sens ; il estime une musique plus sérieuse, plus élevée.

De fait, le véritable bouc-émissaire musical du narrateur, c'est le répertoire des opéras-comiques, dont la médiocrité est établie dès *CS*, où les jugements musicaux de Swann intègrent le code esthétique en raison du bon goût de ce personnage qui n'est pas cantonné à l'art pictural. Ainsi, lorsque Odette exprime le désir d'aller assister à *Une nuit de Cléopâtre* de Victor Massé, Swann exprime son dégoût de la voir s'intéresser à une telle œuvre. C'est cependant sur un mode exagéré que sa colère nous est rapportée contre ce qu'il appelle cette « musique stercoraire²⁵⁰ ». Il éprouve « du chagrin de voir qu'après avoir vécu plus de six mois en contact quotidien avec [lui] elle n'a pas su devenir assez une autre pour éliminer spontanément Victor Massé²⁵¹ ! » L'art de ce dernier représente pour Swann un plaisir facile auquel les gens qui ont bon goût sont capables de renoncer. On constate qu'il y a chez Swann une volonté d'éduquer le goût d'Odette (et une amertume, dans ce cas, à constater un échec), comme il y aura chez le narrateur une volonté d'éduquer celui d'Albertine. Swann partage avec le narrateur cette conception d'un bon goût ascétique qui s'acquiert par l'éducation (il en sera question plus loin). Ainsi, lorsque le narrateur, comme on s'apprête à le voir, lance dans *CG* une charge contre le compositeur Auber, ces instructions, établies par l'entremise de Swann, se trouvent confirmées.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 285.

²⁵¹ *Ibid.*

I.III Deux oppositions

Les discours esthétiques du narrateur contiennent deux **oppositions** de compositeurs qui servent à exemplifier le propos ainsi qu'à baliser les valeurs esthétiques du code : Strauss est opposé à Auber comme Gluck à Piccinni.

Strauss/Auber

On a vu que si Wagner est grand, c'est surtout parce qu'il a rompu avec l'opéra italien. C'est donc dire que ceux qui l'imiteront à cet égard partagent sa grandeur, tandis que ceux dont l'art tend vers le *bel canto* sont des artistes mineurs. Ainsi s'explique l'**opposition** suivante :

Mais une fois arrivée à ce point, quand émerveillées avec raison par l'éblouissant coloris orchestral de Richard Strauss, elles [les personnes qui] voient ce musicien accueillir avec une indulgence digne d'Auber les motifs les plus vulgaires, ce que ces personnes aimaient trouver soudain dans une autorité si haute une justification qui les ravit et elles s'enchantent sans scrupules et avec une double gratitude, en écoutant *Salomé*, de ce qu'il leur était interdit d'aimer dans *Les Diamants de la Couronne*²⁵².

La position des agents dans le champ musical est ici nettement délimitée : d'un côté Richard Strauss (1864-1949) compose de la grande musique, de l'autre Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) en écrit de la mauvaise. Les exemples d'œuvres sont choisis avec soin, de manière à produire un contraste fort qui dispense d'entrer dans les détails de cette comparaison musicale : c'est pourquoi on oppose une des œuvres les plus difficiles d'un compositeur « difficile » à l'une des plus « faciles » d'un compositeur « facile ». En effet, comme l'affirme Kaminski dans *Mille et un opéras*, la musique des *Diamants de la Couronne* se distingue par son extrême facilité, au sein même des autres œuvres de son auteur : « Sur ce livret d'opérette, où les dialogues occupent autant de place que la musique, Auber écrit une partition de barbe-à-papa, aérienne, rose et sucrée, un rien dépourvue de substance²⁵³. » C'est là précisément ce qu'un bon goût ascétique comme l'est celui du narrateur se doit de rejeter. Auber fait ici figure de prototype d'une musique fondamentalement accessible et charmante, deux adjectifs qui paradoxalement sont de graves défauts dans la conception

²⁵² *Ibid.*, p. 434-435.

²⁵³ Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2003, p. 42.

musicale du code de *CG*. L'opéra de Strauss, quant à lui, propose un « éblouissant coloris » orchestral, caractéristique qui, parce que charmante à la première écoute, pourrait le faire pencher du mauvais côté ; mais le narrateur précise que c'est avec raison que les personnes qui, rappelons-le, portent en elles le goût instinctif de la mauvaise musique, en sont éblouies. C'est que malgré certaines concessions à un goût « populaire », l'art de Strauss demeure difficile d'accès ; c'est pourquoi il conserve sa grandeur aux yeux du narrateur. Ainsi, même s'il incorpore parfois à la masse orchestrale des « motifs les plus vulgaires » tels qu'on en trouve chez Auber, c'est-à-dire des motifs chantants, faciles à apprécier, ceux-ci surgissent dans une architecture sonore qui n'en demeure pas moins complexe et difficile d'accès (en raison notamment de son harmonie très dissonante) – c'est pourquoi cela reste de la « grande musique ».

Notons en outre que les personnes dont le narrateur parle partagent son sens des valeurs et semblent n'aimer Auber qu'avec une mauvaise conscience, au point même où ils considèrent « qu'il leur était interdit d'aimer » ce qui leur plaît naturellement chez Auber. Ces gens ont apparemment intégré la distinction kantienne entre l'agréable et le beau. Ils savent que Strauss, sans doute parce qu'il est apprécié par les « connaisseurs », est une « autorité si haute » grâce à laquelle ils peuvent prendre leur plaisir sans en avoir honte. Le ton est donc donné par le biais de cette instruction sévère : les personnages qui aiment la musique qui plaît à tout le monde sans le moindre effort font preuve d'un mauvais goût qui n'est pas étranger à un manque de culture, d'éducation musicale. Car ce passage indique aussi que les adeptes de musique « facile » peuvent corriger leurs préférences : ces personnes « arrivent, grâce à la culture symphonique, à mortifier en elles ce goût²⁵⁴ ». En somme, la compétence esthétique s'acquerrait ; ce serait à force de « culture symphonique » qu'on deviendrait capable de juger correctement des pièces orchestrales comme celles de Strauss. Le code établit ici la pertinence d'une éducation du goût qui prendra de l'ampleur dans la suite de la *Recherche* lorsque le héros entreprendra l'éducation esthétique d'Albertine (il a du reste déjà commencé à le faire dans *JF*). Dans *CS*, Swann tentait déjà d'éduquer le goût d'Odette.

²⁵⁴ *CG*, p. 434.

Concluons sur l'opposition Strauss/Auber en faisant observer que le commentaire sur l'orchestration de Strauss peut aussi s'appliquer à la *Recherche* ; il peut s'agir d'un nouvel exemple d'autopromotion, l'œuvre de Proust étant à certains égards composée comme les pièces de Strauss ; Fraisse évoque d'ailleurs la « somptueuse orchestration qui, chez Proust, met en scène les motifs romanesques²⁵⁵ ». Pareillement, dans le *Salomé* de Strauss, « la trame polyphonique de la partie orchestrale, d'une complexité d'ores et déjà supérieure aux architectures les plus recherchées de Wagner, permet [...] de multiplier et de superposer les significations et allusions diverses et contradictoires²⁵⁶ ». C'est apparemment cette complexité qui donne du prix à une partition qui présente pourtant des similitudes avec la « mauvaise musique ». Qui plus est, il y a dans la *Recherche* comme chez Strauss des motifs qui peuvent être considérés « vulgaires », que l'on pense par exemple à certains proverbes (« *Qui du cul d'un chien s'amourose/Il lui paraît une rose*²⁵⁷ »), au passage sur les cris des Halles dans *PR*, ou encore à l'univers des maisons de tolérance décrit dans *TR*. Mentionner la grandeur d'œuvres qui font une place à un registre vulgaire est un moyen rhétorique pour le texte de faire sa propre promotion et d'excuser sa propre vulgarité. Ce jugement commande donc au lecteur de se montrer indulgent en présence de motifs d'apparence vulgaire au sein d'un œuvre richement « orchestrée » comme la *Recherche*.

Gluck/Piccinni

Un jugement musical illustre à merveille ce que nous disions sur l'**accord avec le canon** qui marque les goûts du narrateur : celui par lequel est affirmée la supériorité de l'opéra *Iphigénie* de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) sur celui, du même nom, de Niccolò Piccinni (1728-1800). On sait que la création rapprochée de ces deux œuvres sur le même sujet, dans le Paris des années 1775-1779, a donné lieu à ce qu'on a appelé la querelle

²⁵⁵ Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 153.

²⁵⁶ Piotr Kaminski, *Mille et un opéras, op. cit.*, p. 1454.

²⁵⁷ CS, p. 122.

des gluckistes et des piccinnistes²⁵⁸. La postérité a donné la victoire à Gluck, jugement auquel le goût du narrateur sera parfaitement conforme (nous commençons à en avoir l'habitude).

Ce jugement survient lorsque le narrateur compare l'intérêt de la duchesse pour les paradoxes à « la soif malsaine du raisonneur qui pour étancher son esprit trop sec va chercher n'importe quel paradoxe encore un peu frais et ne se gênera pas de soutenir l'opinion désaltérante que la plus belle *Iphigénie* est celle de Piccinni et non celle de Gluck²⁵⁹ ». Certes, le narrateur ne juge pas directement l'œuvre de ces deux compositeurs ; mais en présentant le fait de soutenir que celle de Piccinni est la meilleure comme le résultat d'une « soif malsaine » qui porte à prononcer « n'importe quel paradoxe un peu frais », il prend évidemment parti en faveur de Gluck. Aucun critère musical n'est convoqué pour justifier la supériorité de ce dernier. On pourrait supposer que son rôle de réformateur de l'opéra l'assimile à Wagner et suffit à en faire un génie selon le code. Étrangement, toutefois, la création de l'opéra de Gluck « se solda par un triomphe mémorable qui ne se démentit jamais²⁶⁰ », tandis que celui de Piccinni, « plus conventionnel d'architecture²⁶¹ », a été accueilli plus froidement. Cette réception contrastée entre en contradiction avec le leitmotiv du **temps nécessaire à la reconnaissance des génies**, et les théories développées tout au long de la *Recherche* voudraient plutôt que l'œuvre plus conventionnelle soit d'abord acclamée, tandis que le chef-d'œuvre ne puisse être apprécié par le public qu'après un long moment. Quoiqu'il en soit, ce qu'il semble important de retenir est la réitération de l'**accord** du code **avec la postérité** : si ces deux opéras ont pu susciter une querelle au XVIII^e siècle, le temps écoulé a permis de faire de celui de Gluck le vainqueur incontesté. Le narrateur reprend ce jugement sans le questionner, au point de présenter celui qui voudrait le faire comme un contradicteur désespéré. Ainsi, comme en peinture, où la grandeur de Rembrandt et des autres maîtres du passé n'est jamais questionnée (même si, en appliquant rigoureusement les critères défendus par le narrateur, la place de certains artistes parmi les *majores* devrait être remise en question), en musique aussi le narrateur est d'accord avec ce

²⁵⁸ Gérard Gefen, « La musique de la Révolution française », in Brigitte et Jean Massin (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, tome I, Paris, Messidor/Temps actuels, 1983, p. 403.

²⁵⁹ *CG*, p. 455.

²⁶⁰ Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, op. cit., p. 497.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1136.

qui fait consensus, quitte à accepter que son discours recèle quelques incohérences qu'il se garde bien de souligner. Ce passage décourage le lecteur de chercher à remettre en question des jugements aussi solidement établis par une postérité qui ne se trompe habituellement pas.

II. Décodage des jugements musicaux des personnages

Absente de la matinée Villeparisis, la musique ne fait l'objet d'une discussion mondaine que chez les Guermantes. On trouve toutefois, lors du séjour du héros à Doncières, un exemple de **mimétisme** du goût chez le très brièvement mentionné « élève de la Schola Cantorum²⁶² », à propos duquel le narrateur affirme qu'il « pensait sur toute œuvre musicale, nullement comme son père, sa mère, ses cousins, ses camarades de club, mais exactement comme tous les autres élèves de la Schola²⁶³ ». Le mimétisme est ici absolu, puisqu'il concerne « toutes les œuvres musicales » à propos desquelles le jugement est « exactement » le même chez « tous les autres élèves » de l'institution ; aucune liberté, aucune marge décisionnelle n'est laissée à l'individu. Il semblerait donc que l'influence d'une institution puisse l'emporter sur celle de la famille ou même d'un milieu social (« les camarades de club »). Mais cette influence des pairs n'est pas sans entrer en relation d'**écho** avec le salon Verdurin, où le goût des convives est en quelque sorte régi par celui de la patronne. Dans *CG*, en revanche, les jugements esthétiques sont tellement dominés par la figure excentrique de la duchesse que le facteur mimétique est fort peu mis en relief par le narrateur dans sa manière de rapporter les jugements entendus en société. Chez les Guermantes, il vaut mieux se distinguer des autres.

II.I Le dîner chez les Guermantes

Les jugements musicaux en question sont prononcés lorsque le duc, ayant commencé à parler de ses goûts littéraires, enchaîne avec ses préférences musicales²⁶⁴. Son propos se

²⁶² *CG*, p. 100.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Nous avons présenté ce passage dans notre tableau du chapitre précédent.

déploie en deux paragraphes entre lesquels s'insère une défense de Wagner par la duchesse.

En voici la première partie :

En littérature et même en musique je suis terriblement vieux jeu, il n'y a pas si vieux rossignol qui ne me plaise. Vous ne me croirez peut-être pas, mais le soir, si ma femme se met au piano, il m'arrive de lui demander un vieil air d'Auber, de Boieldieu, même de Beethoven! Voilà ce que j'aime. En revanche, pour Wagner, cela m'endort immédiatement²⁶⁵.

On note d'abord que le duc ne cache nullement, quitte à paraître réactionnaire, le côté « vieux jeu » de ses goûts, dont il semble même se targuer. On constate qu'à ce rejet de Wagner ne correspond aucun jugement négatif prononcé du côté des bourgeois, ce qui indiquerait, conformément à la thèse de Bidou-Zachariasen, un certain retard des classes aristocratiques dans leur appréciation d'un art moderne. Trois compositeurs font ici l'objet d'un **rapprochement** qui, parce qu'incompatible avec le code esthétique du roman, devient immédiatement le signe d'une erreur de goût, voire d'une complète incapacité à distinguer les grands artistes des mauvais. En effet, les unités Auber et Boieldieu entretiennent selon le code esthétique un rapport d'opposition franche et non de similitude avec Beethoven, lequel est, on le sait, l'un des favoris du code. Certes, c'est sous le sème de l'ancienneté de ces artistes que Basin unit ces trois noms (il parle de « vieux jeu » puis d'un « vieil air ») ; il n'empêche qu'il ne mentionne aucune différence de valeur entre ces trois noms qui résument ici « ce qu'[il] aime ». Ce faisant, le duc donne dans le procédé de la **confusion**. Son incapacité à faire la différence entre la « grande » et la « mauvaise » musique est sans doute plus problématique que son goût pour cette dernière. Après tout, on a vu que même le narrateur peut trouver du plaisir à l'écoute de pièces aussi populaires que celles du café-concert ; il ne le fait toutefois qu'avec une certaine honte, sans jamais la mettre sur le même pied d'égalité que la musique des compositeurs qu'il admire. Le duc, lui, est présenté comme ridicule parce qu'il se targue, en société, de goûts en quelque sorte honteux.

La dernière phrase du duc est tout aussi problématique que ce qui précède, puisqu'elle consiste en une opposition entre le trio tout juste évoqué et Wagner, jugé soporifique. Dans le code esthétique de la *Recherche*, Beethoven ne peut être **opposé** à Wagner sur le plan de la valeur : le statut de ces deux compositeurs est équivalent, ils ont tous deux leur place au

²⁶⁵ CG, p. 475.

sommet du panthéon proustien des génies musicaux. Les opposer, c'est commettre la faute de goût musical suprême. Quant à opposer Auber et Boieldieu à Wagner, c'est en somme ce que fait constamment le narrateur, mais dans le sens inverse du duc, qui prend la mauvaise musique pour la bonne et vice-versa : deuxième grave faute de goût. En outre, notons que le contraste est fort entre ce qu'inspire Wagner aux deux individus : une somnolence chez le duc, une pléthore de réflexions et de références chez le narrateur. On voit bien que c'est en vertu de tout ce que le texte a dit sur Wagner qu'un tel jugement du duc, qui dans une œuvre antiwagnérienne aurait été le signe d'un goût sain, devient celui d'une nullité de goût, voire d'une ineptie dans la *Recherche*.

Faut-il en conclure que les aristocrates ont dans *CG* un goût musical déplorable? Au paragraphe suivant, la duchesse, dont les pages précédentes ont souligné le penchant pour les paradoxes lui permettant de se distinguer au sein de son milieu, prend la défense de Wagner de la façon suivante : « Vous avez tort [...], avec des longueurs insupportables Wagner avait du génie. *Lohengrin* est un chef-d'œuvre. Même dans *Tristan* il y a ça et là une page curieuse. Et le Chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme* est une pure merveille²⁶⁶. » À première vue, ce jugement, qui décerne un prédicat somme toute positif au prototype du grand compositeur, semble mettre le bon goût d'Oriane en valeur. Or il faut noter le caractère ambigu de cet éloge wagnérien : pour Mme de Guermantes, les « longueurs insupportables » sont des accidents regrettables qui ne doivent pas voiler le génie de l'artiste ; cette phrase antithétique indique déjà qu'elle ne semble pas aussi wagnérienne que le narrateur. Nous sommes ici en présence de l'exemple parfait d'un cas où le lecteur doit posséder une culture spécifique pour bien saisir de quoi il s'agit ; il doit puiser dans ses propres connaissances pour bien interpréter ce jugement. S'il ne s'agissait que de reconnaître les artistes cités, ce passage ne poserait pas le moindre problème, puisqu'à ce point-ci de l'œuvre on ne peut ignorer qui est Wagner. Mais ce qu'il faut connaître, ici, c'est la chronologie des opéras du compositeur et les caractéristiques musicales de chacun, savoir externe dont nous avons parlé plus tôt dans ce chapitre. Ce paragraphe de la duchesse renferme assurément un sens qui n'est accessible qu'à ceux qui possèdent ces notions. Il s'agit de savoir que *Lohengrin*, que la duchesse qualifie de

²⁶⁶ *CG*, p. 475.

« chef-d'œuvre », n'est pas tout à fait un opéra de la grande maturité de Wagner : les dissonances y sont beaucoup moins prononcées que dans *Tristan*, par exemple, et le découpage de ses morceaux se rapproche encore de celui, traditionnel, de l'opéra italien. Comme l'explique Kaminski dans *Mille et un opéras*, « en dépit des apparences d'une narration musicale continue, le nouvel opéra [*Lohengrin*] garde les traces visibles d'une structure à numéros²⁶⁷ » ; cette œuvre admirée de la duchesse contient des scènes dans lesquelles « l'ancien et le nouveau s'affrontent et se mêlent²⁶⁸ ». Il s'ensuit qu'il faut à la fois reconnaître un certain mérite à Mme de Guermantes, qui qualifie de « chef-d'œuvre » un opéra empreint d'une indéniable nouveauté ; mais il faut aussi comprendre qu'il s'agit de la limite de ce qu'elle peut supporter. En effet, l'admiration de la duchesse s'amenuise à mesure que croît celle du héros : les œuvres suivantes, purement wagnériennes telles que *Tristan und Isolde*, ne suscitent auprès de la duchesse qu'un faible intérêt pour « ça et là quelque page curieuse ». La *Tétralogie* ne suscite aucun commentaire de sa part, ce qui révèle en quelque sorte qu'elle n'a aucun bien à dire de cet opéra souvent considéré par la postérité comme l'un des plus grands de l'histoire du genre. Et quant à ce qu'elle qualifie de « pure merveille », il s'agit d'un chœur chantant, mélodique, qui représente à merveille le Wagner de la première manière. Mme de Guermantes fait donc l'apologie de Wagner en louant ce qu'il y a en quelque sorte de moins wagnérien chez lui. Cet exemple montre qu'il ne s'agit pas seulement, pour faire bonne figure dans *CG*, d'aimer les bons artistes, mais qu'il faut encore les admirer pour les bonnes raisons, c'est-à-dire celles autorisées par le code esthétique du livre : autrement dit, la modalité d'un jugement peut venir gâcher un couple unité-prédicat adéquat. Et ce qui caractérise cette modalité, c'est qu'elle repose sur le savoir du lecteur plus que sur des instructions du texte : présenter le fait de prendre la défense de Wagner dans un cercle aristocratique comme une action anticonformiste, courageuse, le texte s'en charge ; le narrateur fournit aussi la distinction entre les périodes wagnériennes ; mais donner le détail de la chronologie et des caractéristiques des œuvres de Wagner, voilà ce qu'il ne fait pas et ce que le narrateur doit être en mesure d'accomplir par lui-même, à partir d'un savoir externe au livre. Ces connaissances sont donc indispensables pour que s'accomplisse pleinement la

²⁶⁷ Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, op. cit., p. 1671.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 1672.

fonction caractériologique du jugement, laquelle est ici de montrer que, malgré ses efforts et sa bonne volonté, la duchesse conserve son mauvais goût musical. Elle peut faire impression sur les convives, elle ne le fera pas sur un lecteur musicalement informé.

Mais ce jugement de la duchesse est également problématique en raison de son recours au procédé de la **sélection**. Cette défense de Wagner s'effectue en effet en sélectionnant certaines œuvres et certains passages d'opéra qu'elle apprécie. Comme elle l'a fait en tempérant la charge de son mari contre Elstir, la duchesse s'inscrit contre la doxa de son milieu en prenant la défense d'artistes dont elle sauve quelques pièces. Mais ce qu'elle accomplit est exactement ce que déplorait le narrateur en évoquant ceux qui sauvent une « jolie note de cor²⁶⁹ » de *Tristan* : de la même façon elle détache le Chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme*. Comme l'indique Rey dans un article sur le goût des mondains dans la *Recherche*, « c'est méconnaître la patrie de l'artiste que la fragmenter au gré des goûts du consommateur. Retenant de l'œuvre de Wagner *Lohengrin* ou quelques pages curieuses de *Tristan*, la duchesse l'aborde comme la production d'un traiteur²⁷⁰. » Notons que, quand la duchesse sauve quelques parties de Wagner, elle le fait quelques pages à peine après les commentaires du narrateur sur ces critiques qui sauvent un passage de cor de *Tristan* ; cette proximité rend la correspondance entre ces deux passages plus évidente.

Ces jugements wagnériens de la duchesse nous intéressent aussi d'un point de vue sociologique, en raison des **échos** qu'ils entretiennent avec la passion wagnérienne de Mme Verdurin. Celle-ci préfère aussi les morceaux les plus accessibles des opéras de Wagner : « C'est comme si dans la *Neuvième* il disait : nous n'entendrons que le finale, ou dans *Les Maîtres* que l'ouverture²⁷¹. » Il y a donc une équivalence entre bourgeoisie et aristocratie : dans les deux cas, la salonnière dominante aime ce monument du goût nouveau qu'est Wagner, mais n'aime que ce qu'il y a de plus facile chez lui. Mais il faut noter que les Verdurin se montrent intéressés à se rendre à Bayreuth²⁷², contrairement à la duchesse. La supériorité du goût du cénacle de la Patronne est déjà apparente, quoique de manière bien subtile.

²⁶⁹ CG, p. 456. Nous analysons ce passage dans notre chapitre sur les jugements littéraires.

²⁷⁰ Pierre-Louis Rey, « Le goût des mondains dans *À la recherche du temps perdu* », *loc. cit.*, p. 39.

²⁷¹ CS, p. 203.

²⁷² *Ibid.*, p. 296.

Le troisième moment de cette discussion musicale voit le duc chercher auprès de M. de Bréauté un appui contre sa femme et Wagner et lancer quantité de titres d'œuvre qu'il admire :

N'est-ce pas, Babal, [...], nous préférons :

Les rendez-vous de noble compagnie/Se donnent tous en ce charmant séjour.

C'est délicieux. Et *Fra Diavolo*, et *La Flûte enchantée*, et *Le Chalet*, et *Les Noces de Figaro*, et *Les Diamants de la Couronne*, voilà de la musique²⁷³!

M. de Guermantes recourt à la **citation** pour appuyer son jugement, dans l'espoir que ces deux vers tirés du *Pré-aux-Clercs*, opéra-comique d'Hérold, constitueront un argument qui convaincra ses interlocuteurs de la supériorité de ce dernier sur Wagner. En qualifiant de « délicieux » cet extrait d'une œuvre qui, comme tous les opéras-comiques mentionnés dans la *Recherche*, est signe d'une musique facile et médiocre, le duc en rajoute, il accentue le sème de stupidité qui se dégage de son personnage dans ce passage. Suit ensuite une énumération qui représente un autre excellent exemple du procédé de **confusion** : absolument indifférenciées, comme s'il s'agissait de parfaits équivalents des opéras de Mozart (*La Flûte enchantée* et *Les Noces de Figaro*) on trouve des œuvres d'Auber (*Fra Diavolo*, *Les Diamants de la Couronne*, dont il a d'ailleurs été question à la page) et d'Adam (*Le Chalet*). Comme le mentionne Thierry Laget, « le duc cite et prise indifféremment des chefs-d'œuvre de Mozart et des partitions qui, pour estimables et admirées qu'elles aient été, ne sauraient être placées sur le même plan²⁷⁴. » Il est vrai que le narrateur ne fait nulle part l'éloge de Mozart ; or cet éloge est en quelque sorte sous-entendu, toujours en vertu du principe qui fait que la valeur des maîtres admirés presque par consensus n'est pas remise en question, qu'il y a un perpétuel **accord avec le canon**. Et si tous les opéras-comiques aimés du duc n'ont pas fait l'objet d'une critique aussi claire que *Les Diamants de la Couronne*, le texte a, depuis CS, donné suffisamment d'exemples d'œuvres de ce genre dépréciées pour que le lecteur comprenne que c'est l'entièreté de ce répertoire qui est considéré comme médiocre plutôt qu'un opéra en particulier. Le phénomène de **contamination générique** permet au lecteur de combler les lacunes du code : le narrateur a tant martelé la médiocrité collective des opéras-

²⁷³ CG, p. 475.

²⁷⁴ CG, p. 724 (notes de Thierry Laget).

comiques qu'il n'a plus besoin de souligner leur nullité singulière. En affichant son goût pour ceux-ci, le duc rappelle au lecteur les préférences musicales d'Odette de Crécy que Swann tente vainement de « corriger » dans *CS* ; cet écho rabaisse à nouveau le duc tout en dévoilant une nouvelle similitude entre le goût bourgeois et le goût aristocratique.

Beethoven jugé par les personnages

La duchesse, c'est manifeste, aime les génies, mais avec certaines réticences. Ainsi de son opinion sur Beethoven. S'adressant à la princesse de Parme, Mme de Guermantes évoque l'un des quatuors Razumovski op. 59 : « Tout à l'heure Basin vous parlait de Beethoven. On nous jouait l'autre jour de lui une chose, très belle d'ailleurs, un peu froide, où il y a un thème russe. C'en est touchant de penser qu'il croyait cela russe²⁷⁵. » Encore une fois, des connaissances musicales précises qui ne sont pas données par le texte (celui-ci ne donne que des indices) permettront au lecteur de percevoir un supplément de sens dans ce jugement : il importe de savoir que c'est dans les quatuors dits Razumovski que Beethoven a inséré des thèmes russes. Ces connaissances permettent de saisir que le goût de la duchesse s'aventure à nouveau aux frontières des plus grandes œuvres sans aborder jusqu'à celles-ci, sans franchir le pas décisif. Ce qui nous permet d'affirmer cela, c'est que, dans la chronologie des productions beethovéniennes, les quatuors Razumovski se situent entre les premiers quatuors (très près de ceux de Haydn et de Mozart) et les fameux derniers quatuors sur lesquels le narrateur reviendra de manière récurrente tout au long de la *Recherche*, quatuors qui, comme nous l'avons mentionné, constituent le prototype de l'œuvre difficile d'accès, qui résiste, mais qui s'élève au-dessus de toutes les œuvres plus faciles. La duchesse suit donc Beethoven jusqu'aux Razumovski comme elle suit Wagner jusqu'à *Lohengrin* ; mais déjà, les audaces des compositeurs lui posent problème, comme semble l'indiquer le fait qu'elle qualifie cette « chose » d' « un peu froide ». Dans le cas de ces deux jugements, une lecture superficielle et mal informée pourrait laisser supposer que la duchesse a des goûts similaires à ceux du narrateur quant à Wagner et Beethoven, et qu'ainsi ces passages sont des signes de sa compétence et de son goût ; or comme nous l'avons vu, elle ne sait pas apprécier leurs œuvres les plus personnelles et révolutionnaires, soit *Tristan*, le *Ring* et les derniers quatuors. Notons

²⁷⁵ *CG*, p. 505.

que l'admiration de Mme de Guermantes pour Beethoven montre que celle-ci n'est pas l'apanage de Mme Verdurin qui, dans *CS*, tient sa *Neuvième symphonie* pour « le plus grand chef-d'œuvre de l'univers²⁷⁶ ».

On compte trois autres amateurs de Beethoven dans notre volume. Ce sont d'abord les grand-tantes, qui formulent à son égard un jugement aussi tacite qu'éloquent, elles qui négligent d'aller voir leur sœur agonisante pour ne pas manquer un concert de ce compositeur²⁷⁷. Si ce choix inspire une critique au grand-père, qui affirme qu'« elles sont folles à lier²⁷⁸ », le fait qu'il s'agisse d'un concert de Beethoven constitue une sorte de circonstance atténuante, les instructions du code esthétique du livre venant tempérer la folie de leur décision. Ç'aurait sans doute été autre chose si les sœurs avaient tenu à assister à une œuvre méprisée par le code esthétique, un opéra-comique par exemple. Avec Beethoven il s'agit d'une dévotion, quoique excessive, à l'Art ; avec Auber il se serait agi de la dernière stupidité.

Le dernier amateur beethovénien dont il faut parler est Charlus, chez qui le héros entend le troisième mouvement de la *Symphonie pastorale*, « La Joie après l'orage²⁷⁹ ». Le jugement de Charlus est aussi clair que bref : « C'est joli, n'est-ce pas²⁸⁰ », laconisme qui jure un peu avec l'ordinaire du personnage. Étant donné ce que signifie Beethoven à ce point du récit, on comprend tout de suite que le bon goût du duc s'étend aussi sur le domaine musical. Aussi le contenu de ce jugement simple valide-t-il la **compétence** esthétique du baron, établie par exemple lorsque celui-ci, après avoir déploré que « les jeunes Français connaissent peu les chefs-d'œuvre de notre pays²⁸¹ », adresse au narrateur la question rhétorique suivante : « Que dirait-on d'un jeune Berlinois qui ne connaîtrait pas *La Walkyrie*²⁸²? » Ce passage montre que le baron est un véritable wagnérien, que son goût s'avance plus loin que celui de sa belle-sœur dans la chronologie des opéras de Wagner. Mais encore une fois, on perçoit une certaine

²⁷⁶ *CS*, p. 251.

²⁷⁷ *CG*, p. 333. Plus tôt, on précise que c'est de la musique de chambre ; ce pourrait donc être les derniers quatuors.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 544.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 537.

²⁸² *Ibid.*

rigidité dans cette manière de désigner une œuvre qui *doit* être connue de tout Berlinois. Cette manière péremptoire de juger les compositeurs laisse entendre que le baron n'accordera sans doute pas son estime à la première avant-garde venue.

III. Conclusion musicale

Wagner et Beethoven occupent la place musicale d'honneur dans le code esthétique, notamment parce que leurs œuvres les plus tardives correspondent parfaitement au goût ascétique du narrateur. Le premier obsède le héros de *CG* qui ne cesse de l'évoquer ; et les derniers quatuors du second sont les œuvres emblématiques du **temps nécessaire à la reconnaissance des génies**. La difficulté de l'œuvre de Richard Strauss préserve sa qualité malgré son intégration de motifs « vulgaires », et une « culture symphonique » permet d'en apprécier davantage la complexité ; la musique d'Auber, pour sa part, ne plaît qu'aux sens et ne mérite ainsi aucune estime. Le triomphe de Gluck sur Piccinni fournit un exemple de la victoire que le temps finit toujours par décerner au véritable génie sur son médiocre rival.

Le héros ne cache pas qu'il lui arrive d'écouter de la « mauvaise musique » ; il prend toutefois soin de ne jamais la confondre avec celle qui mérite son admiration, contrairement au duc qui, comme Odette, croit que les Auber et Boieldieu valent Beethoven et Mozart. Le **mimétisme** peut être un facteur important des jugements musicaux, comme le montre l'exemple d'un élève de la *Scola Cantorum*. Le duc se trompe en trouvant Wagner soporifique, et si la duchesse le défend, ce n'est pas sans malmener des règles du code esthétique : elle préfère les œuvres de la première manière wagnérienne, et elle sélectionne ce qui lui plaît au détriment de l'unité des opéras. Le goût de la duchesse, des grand-tantes et du baron de Charlus pour Beethoven est tout à leur honneur ; il s'accompagne toutefois d'une légère réticence chez la première, d'une certaine absence d'humanité chez les deuxièmes et d'un dogmatisme évident chez le baron.

CHAPITRE III : JUGEMENTS LITTÉRAIRES

À l'époque de *CG*, le héros de la *Recherche* « en est à une période creuse dans l'histoire de sa vocation²⁸³ » : l'art qui deviendra le sien ne l'intéresse plus autant que par le passé, son admiration pour Bergotte a décliné au profit d'un « nouvel écrivain » dont il se désintéressera bientôt pour des motifs anecdotiques, et ses efforts sont investis dans sa carrière mondaine plus que dans les pages blanches de ses manuscrits. S'il a éprouvé dans *JF* « l'ennui de se mettre à une table de travail²⁸⁴ », « c'est le même ennui, la même impuissance qui l'attend à son retour à Paris, lorsqu'il commence à fréquenter les Guermantes²⁸⁵ ». S'il est introduit dans de nouveaux milieux, c'est pour n'y trouver qu'une vision dégradée de l'art qu'il pratiquera un jour. Comme l'écrit Thierry Laget à propos de la situation qui prévaut dans *CG*, « dans les salons, la littérature n'a plus qu'une fonction sociale : elle permet de parader, de situer son interlocuteur, de faire des mots, d'énoncer des paradoxes, de briller, d'éblouir²⁸⁶. » On verra dans les pages suivantes à quel point cela est vrai.

Malgré cette crise, la prose de notre volume est truffée de références littéraires ; après tout, le narrateur « connaissai[t] à cette époque plus de livres que de gens et mieux la littérature que le monde²⁸⁷ » ; c'est d'ailleurs en partie cette culture livresque qui lui vaudra une invitation chez Mme de Villeparisis. Les instructions littéraires du code esthétique sont d'autant plus développées et détaillées qu'elles préparent les longues dissertations esthétiques de *TR*. Il nous semble que l'affirmation de MaGill, selon laquelle les « personnages de la *Recherche* sont beaucoup moins enclins à parler de littérature que des autres arts²⁸⁸ », doit être questionnée (la majorité des jugements que nous avons retenus portent sur la littérature) ; il en est de même pour celle stipulant que « les personnages ne parlent guère d'écrivains réels²⁸⁹ » alors que, dans *CG*, on parle entre autres de Maeterlinck, Chateaubriand, Bornier, Tolstoï, Ibsen, Emerson, Hugo, Zola.

²⁸³ Michel Raimond, « Note sur la structure du *Côté de Guermantes* », *loc. cit.*, p. 867.

²⁸⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 246.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Thierry Laget, « Préface », in *CG*, p. XXIX.

²⁸⁷ *CG*, p. 455.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 94

²⁸⁹ *Ibid.*, p.102.

La pierre de touche des jugements littéraires est le critère de la **limpidité**, véritable équivalent de ce que représentent la **facilité** en musique et la **ressemblance** en peinture. Si Bergotte plaît moins au jeune homme que par le passé, c'est que la limpidité de sa prose apparaît comme un manque de sophistication au regard de la nouvelle avant-garde. Le héros, dont on connaît la tendance à favoriser et à valoriser ce qu'il trouve difficile, semble avoir développé un goût quasi exclusif pour la littérature fin de siècle. Mais des problèmes se posent ici sans doute plus que dans les chapitres précédents lorsqu'il s'agit de dégager les instructions qui composent le code esthétique : c'est que les goûts littéraires du héros évoluent davantage que ses goûts musicaux ou picturaux. Ce dynamisme rend parfois indécise la distinction entre les véritables instructions, c'est-à-dire les opinions qui sont encore celles du narrateur au moment de l'écriture, et les renseignements sur les goûts révolus du héros. Autrement dit, si le système que nous avons étudié fonctionnait jusqu'à maintenant de manière plutôt synchronique, les jugements littéraires le font décidément entrer dans la diachronie, ce qui se traduit par une complexité accrue du code esthétique. Qui plus est, les paroles de certains personnages qui décrivent le goût exigeant du héros en présentent au lecteur une vision externe qui entre parfois en contradiction avec certaines instructions, comme on le verra. Malgré tout, de manière générale, le décodage des jugements des personnages n'est pas trop ardu.

I. Encodage des jugements du narrateur

Le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle en France est marqué par la lutte acharnée entre les divers mouvements que sont notamment le symbolisme, le décadentisme, le naturalisme, entre autres. Si des échos de ces luttes peuvent être perçus dans *CG*, ce découpage de la production littéraire en « ismes » ne recouvre pas celui qu'on observe dans le roman, où la distinction majeure semble s'effectuer entre les génies d'une part, et les médiocres d'autre part, c'est-à-dire les écrivains ordinaires.

Le portrait des goûts prônés par le code est double, l'élitisme y côtoyant l'éclectisme, les exigences modernistes s'accommodant d'un goût pour des auteurs plus anciens comme Racine et Mme de Sévigné. Autre constante par rapport aux deux autres arts, un mépris demeure pour tout art reconnu comme « commercial », attitude qui s'insère tout à fait dans

le champ littéraire de son époque où, comme le décrit Bourdieu, les agents du champ estiment d'autant moins un auteur que celui-ci est populaire : « à la fin du XIX^e siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon le critère spécifique du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial²⁹⁰ ». De façon générale, le héros de la *Recherche* adopte le point de vue des gens de lettres de son époque en dédaignant les œuvres populaires pour leur préférer celles qui atteignent le public le plus restreint. Après tout, la méfiance envers l'agréable passe notamment par l'évitement des romans à succès.

I.I Racine et la Berma

Au seuil de *CG*, la scène de la sortie à l'opéra, où le héros va assister à un acte de *Phèdre* avec la Berma dans le rôle principal, renseigne sur la formation d'un jugement esthétique du narrateur, et c'est à titre de méta-jugement que ce passage nous intéressera (ce qui nous permet d'en extraire des instructions applicables aux trois arts qui nous intéressent) davantage que pour les instructions qu'il donne relatives à un des jugements littéraires ou d'art dramatique²⁹¹. En étalant aux yeux du lecteur le processus qui mène vers une appréciation esthétique, le texte montre non seulement la complexité d'une telle opération, mais également son caractère contingent, indécis, variable, difficile. Le héros a beau vouloir porter un jugement d'une pureté kantienne, le réel lui complique la tâche. À la déception qu'a suscitée une sortie au théâtre similaire dans *JF* succède une satisfaction modérée dans *CG*, qui s'explique par le fait que l'avidité artistique du héros, à cette époque, demande des œuvres picturales plus que théâtrales : « depuis mes visites chez Elstir, c'est sur certaines tapisseries, sur certains tableaux modernes, que j'avais reporté la foi intérieure que j'avais eue jadis en ce jeu, en cet art tragique de la Berma²⁹² ». C'est donc sans grande attente qu'il se présente à l'opéra pour assister à un art devenu pour lui « mince et minable²⁹³ » qu'« aucune âme

²⁹⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 193.

²⁹¹ Comme nous l'avons dit en introduction, cet art est somme toute trop peu présent dans la *Recherche* pour qu'il soit pertinent d'en reconstituer le système des valeurs.

²⁹² *CG*, p. 30.

²⁹³ *Ibid.*

profonde [n]'habitait plus²⁹⁴ ». Paradoxalement, ce désintéret pour la chose théâtrale lui permet enfin de percevoir le génie de la tragédienne : « Et alors, ô miracle, [...] le talent de la Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir l'essence, maintenant, après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration²⁹⁵. » La différence entre les deux jugements tient au fait que le narrateur de *CG* ne s'attend pas à retrouver dans le jeu de la comédienne des idées excessivement précises formées en son esprit, contrairement à celui des *JF* qui se présentait au théâtre muni d' « idée préalable, abstraite et fausse, du génie dramatique²⁹⁶ ». On voit ainsi que les dispositions d'esprit dans lesquelles un individu aborde une œuvre comptent dans le jugement qu'il en donnera : le narrateur exhibe le caractère personnel et contingent de la formation de ses goûts. Ce fait vient compliquer un autre aspect de la conception kantienne du goût : si chacun juge à partir des attentes qu'il s'est formées, lesquelles peuvent différer énormément d'un jour à l'autre, que vaut le sens commun esthétique? Il ne suffit pas d'être de bonne foi, libre et désintéressé pour bien juger : une partie de cet acte nous échappe toujours. La révélation que décrit le narrateur finit par rejoindre le leitmotiv de la **résistance des chefs-d'œuvre** : « Et à cause de cela ce sont les œuvres vraiment belles, si elles sont sincèrement écoutées, qui doivent le plus nous décevoir, parce que, dans la collection de nos idées, il n'y en a aucune qui réponde à une impression individuelle²⁹⁷. » Cette idée récurrente dans la *Recherche* constitue un encouragement répété à donner leur chance aux œuvres plus difficiles d'accès ; le texte semble tenter de persuader son lecteur que c'est derrière leur caractère déroutant que se cachent leur beauté et leur génialité. Cette **instruction de lecture** permet au narrateur d'étaler une certaine modestie aux yeux de son lecteur en se présentant comme un juge esthétique faillible, qui ne perçoit pas toujours d'emblée l'intérêt d'une œuvre de génie (l'exemple de la Berma montre que des années peuvent lui être nécessaires avant qu'il y parvienne enfin). Le bon exemple de la **persévérance** est donc réitéré, de même qu'une indulgence envers ceux qui résisteraient encore non seulement à la *Recherche*, mais

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

aux unités esthétiques présentées dans celle-ci comme les valeurs suprêmes. Dans des passages semblables, le narrateur se fait un professeur de goût.

Nous avons traité jusqu'ici le cas de la Berma dans *Phèdre* comme un jugement littéraire ; or justement le narrateur se pose une question à ce sujet : « Ce génie dont l'interprétation de la Berma n'était seulement que la révélation, était-ce bien seulement le génie de Racine? Je le crus d'abord. Je devais être détrompé²⁹⁸. » Car après l'acte de *Phèdre*, on présente au public une nouveauté qui, quoique inférieure d'un point de vue littéraire à la pièce de Racine, met tout autant en lumière le talent de la Berma :

Non qu'en lui-même il [le rôle de la Berma dans la nouvelle pièce] ne fût dénué de toute valeur littéraire ; mais la Berma y était aussi sublime que dans *Phèdre*. Je compris alors que l'œuvre de l'écrivain n'était pour la tragédienne qu'une matière, à peu près indifférente en soi-même, pour la création de son chef-d'œuvre d'interprétation, comme le grand peintre que j'avais connu à Balbec, Elstir, avait trouvé le motif de deux tableaux qui se valent, dans un bâtiment scolaire sans caractère et dans une cathédrale qui est, par elle-même, un chef-d'œuvre²⁹⁹.

Cette instruction est donc une mise en garde contre le **jugement sur le sujet** : de même que ce n'est pas parce qu'elle joue dans une pièce de Racine que la Berma est géniale, de même il ne faut pas louer un artiste pour la seule raison qu'il représente un sujet qui est précieux en lui-même. C'est la forme qu'il faut juger, et non le contenu ; comme l'écrit Kant, la beauté « ne devrait pourtant concerner, à proprement parler, que la forme³⁰⁰ ». Le **pont transdisciplinaire** que constitue la comparaison de l'art de la Berma avec celui d'Elstir confirme que la prémisse des **jugements sur le sujet**, soit l'indifférence de celui-ci du point de vue de la qualité esthétique, s'applique à tous les arts. Ce passage nous confirme également que la littérature, dans cette scène, s'est résorbée dans la matière d'un autre art ; qu'il s'agit ainsi d'un jugement sur l'art théâtral, ce qui implique que la génialité du spectacle tient plus au talent des comédiens qu'aux textes des auteurs joués³⁰¹.

Les dernières réflexions esthétiques qu'inspire cette scène au narrateur fournissent des instructions concernant le procédé de **hiérarchisation**. On se rappelle que, dans *CS*, le héros

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁰⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 155.

³⁰¹ On verra que le texte de Maeterlinck est jugé par la duchesse à travers le jeu de Rachel, lors de la soirée Villeparisis.

et ses amis s’amusent à classer les acteurs du Théâtre-Français par ordre de préférence. Dans *CG*, le jeune homme renoue avec cette habitude, non sans commencer à en éprouver les limites :

Sans chercher à approfondir la joie que je venais d’éprouver et dont j’aurais peut-être pu faire un plus fécond usage, je me disais comme autrefois certain de mes camarades de collège : « C’est vraiment la Berma que je mets en premier », tout en sentant confusément que le génie de la Berma n’était peut-être pas traduit très exactement par cette affirmation de ma préférence et de cette place de « première » décernée, quelque calme d’ailleurs qu’elles m’apportassent³⁰².

Ainsi, après avoir entendu la Berma, le héros, qui a apprécié le spectacle, renonce à se poser davantage de questions à son sujet et tente d’apaiser sa conscience en recourant à la **hiérarchisation** qu’il pratiquait auparavant. Plutôt que de chercher à approfondir ses impressions, il se contente d’une solution facile ; il agit avec la paresse de Swann qui, ému par exemple par la *Sonate de Vinteuil*, se persuade que le charme de cette musique tient à son pouvoir d’évocation de soirées au clair de lune, ce qui le dispense d’avoir à chercher plus loin pour s’expliquer son émoi³⁰³. Le procédé de **hiérarchisation** est donc disqualifié : se contenter de classer les unités esthétiques, sans chercher davantage à comprendre ce qui fait leur intérêt, est une solution paresseuse et stérile qui peut tout juste nous apporter « quelque calme ». C’est aussi une manière de suggérer au lecteur que ce procédé est une habitude de collégien dont l’âge devrait nous dépouiller. En fait, l’origine enfantine de la **hiérarchisation** dans la *Recherche* instille un sème de puérité au discours de tous ceux qui s’en servent³⁰⁴.

I.II Bergotte et le nouvel écrivain

Nous avons évoqué au premier chapitre les réflexions relatives à Bergotte qui occupent le héros lors de l’agonie de sa grand-mère ; celles-ci constituent sans doute le passage le plus riche de *CG* en termes d’instructions relatives non seulement à la littérature, mais aussi à l’acte de lecture (et par le fait même, en vertu des **ponts transartistiques**, à tout acte

³⁰² *CG*, p. 46.

³⁰³ Deleuze a lié cette habitude de Swann, véritable « exercice des associations » (Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 48), à celle du héros de se remettre de ses déceptions par une compensation subjective.

³⁰⁴ Sème qui peut être actualisé à la lecture des jugements de du Boulbon et de Saint-Loup dont il sera question plus loin.

d'appréciation esthétique). L'admiration du héros pour Bergotte remonte à *CS* ; elle traverse également le volume suivant, bien que la rencontre de l'auteur chez les Swann fasse perdre quelques plumes au prestige du grand créateur. À l'époque de *CG*, alors que l'auteur reçoit une consécration populaire, il n'est plus véritablement possible de parler d'admiration. Ce qui contribue à ce désintérêt est d'abord le fait que l'auteur gagne en popularité ; en effet, le narrateur, qui ne s'oppose tout de même pas à ce qu'on le qualifie de « grand écrivain³⁰⁵ », constate que « ses œuvres [...], maintenant grandies et fortes aux yeux de tous, avaient pris dans le grand public une extraordinaire puissance d'expansion³⁰⁶ ».

Les théories sur le champ littéraire exposées par Bourdieu dans *La Règle de l'art* pourraient permettre d'expliquer facilement cette défaveur de Bergotte auprès du héros : la montée en popularité de l'auteur l'a fait basculer du côté du « pôle de la grande production, subordonnée aux attentes du grand public³⁰⁷ » ; ce gain en capital économique s'accompagne d'une perte de capital symbolique qui explique la défection du héros. Le tort de Bergotte a été de ne pas se réinventer à une époque où règne dans le monde littéraire « la logique de la révolution permanente [...] devenue la loi du fonctionnement du champ³⁰⁸ ». Or loin d'être en mesure de faire progresser son art, l'écrivain vieillissant est épuisé par cette gloire nouvelle, lui qui « existait encore assez pour souffrir du tumulte³⁰⁹ » ; incapable de révolutionner quoi que ce soit, il a perdu son prestige. Cependant, selon la perspective qui est la nôtre, ce ne sont pas les lois remarquées par Bourdieu qui président au sens des jugements esthétiques dans *CG* (lois que le lecteur peut ignorer complètement), mais bien le code esthétique du livre, qui s'enrichit dans ce cas-ci d'instructions précises. L'explication donnée par le narrateur de l'effritement de son admiration ne contredit pas la logique bourdieusienne, mais elle la dépasse. S'il reconnaît que la montée en popularité de l'écrivain est liée à son désamour, il n'admet pas qu'elle en soit la cause :

³⁰⁵ On constate donc que les trois grands créateurs fictifs de la *Recherche* sont tous qualifiés ainsi à l'intérieur même de notre volume : Vinteuil est un « grand musicien » (p. 41), Elstir est un « grand peintre » (p. 117), Bergotte est un « grand écrivain » (p. 203).

³⁰⁶ *CG*, p. 316.

³⁰⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 204.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 209.

³⁰⁹ *CG*, p. 316.

[...] je ne l'admiraïs [Bergotte] plus autant. Ce qui n'est pas en contradiction avec ce grandissement de sa renommée. Une œuvre est rarement tout à fait comprise et victorieuse, sans que celle d'un autre écrivain, obscure encore, n'ait commencé, auprès de quelques esprits plus difficiles, de substituer un nouveau culte à celui qui a presque fini de s'imposer³¹⁰.

Bergotte est donc effectivement déprécié par un art plus moderne que le sien ; ses livres sont dépréciés par la comparaison que leur imposent de nouveaux concurrents. On constate que le narrateur se range lui-même parmi les « esprits plus difficiles », ce qui concorde avec ce que nous apprend Legrandin sur son goût exigeant³¹¹. Le choix de l'adjectif « difficile » donne toutefois de cette exigence une idée plus positive que d'autres unités du paradigme qui, de « snob » à « élitiste », auraient pu désigner ce goût. Il faut bien remarquer que le narrateur nie admirer moins Bergotte pour la seule raison que ce dernier a basculé du côté du pôle de grande production ; c'est plutôt que, selon le principe du **temps nécessaire à la reconnaissance des génies**, le temps qu'a mis le public à goûter ses livres a permis à un autre écrivain de prendre la relève de l'avant-garde.

Le narrateur explique ensuite à quel point sa familiarité avec les textes de Bergotte a fini par les doter à ses yeux d'une grande limpidité : « ses phrases étaient aussi claires devant mes yeux que mes propres idées³¹² ». C'est alors qu'apparaît la figure du « nouvel écrivain » dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Plus difficile à lire que Bergotte, cet auteur publie des « œuvres où les rapports entre les choses étaient si différents de ceux qui les liaient pour moi que je ne comprenais presque rien de ce qu'il écrivait³¹³ ». À l'opposé, les livres de Bergotte, trop intelligibles, perdent leur intérêt : « Dès lors, j'admiraïs moins Bergotte dont la limpidité me parut de l'insuffisance³¹⁴. » La réaction du narrateur est présentée non pas comme reposant sur une logique du champ littéraire qui le conduirait à réagir comme d'autres pareils à lui, mais plutôt sur des explications très personnelles qui prennent la forme d'une sorte de confession des difficultés de lecture rencontrées. Car l'exemple du nouvel écrivain permet au narrateur de se montrer aux prises avec la difficulté qu'il y a à se familiariser avec un art moderne, déroutant, exigeant. Il met l'accent avec beaucoup d'insistance sur les

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Legrandin parle des goûts littéraires du héros à la page 146 de *CG*. Il en sera question un peu plus loin.

³¹² *CG*, p. 316.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 317.

problèmes de compréhension que cette prose lui a posés, tout en soulignant que la faute était la sienne et non celle de l'auteur : « Seulement je sentais que ce n'était pas la phrase qui était mal faite, mais moi pas assez fort et agile pour aller jusqu'au bout³¹⁵. » Il y a là une manière pour le narrateur de former une communauté avec son lecteur qui, lui aussi, a pu être confronté à des difficultés semblables (à la lecture de la *Recherche*, par exemple!). Le narrateur montre que lui-même a souvent eu du mal avec les œuvres qui lui résistent, mais qu'à force de persévérance il est parvenu à les apprécier comme elles le méritent ; il montre également qu'avant de s'en prendre à l'auteur de ces livres exigeants, le lecteur devrait s'en prendre à lui-même, à son manque de « force » et d'« agilité ». Cette **instruction de lecture** est une manière pour le texte d'inviter son destinataire à **persévérer** et d'attirer sa sympathie en montrant que même le narrateur n'a pas un goût infaillible et parfait de prime abord. Mais ce faisant, le code se remet en question, ce qui peut nuire à sa capacité d'imposer des jugements.

Après la digression sur Renoir que nous avons commentée au premier chapitre³¹⁶, le narrateur revient sur la peine qu'il a eue à apprécier l'art du nouvel écrivain : « Celui qui avait remplacé pour moi Bergotte me lassait non par l'incohérence mais par la nouveauté, parfaitement cohérente, de rapports que je n'avais pas l'habitude de suivre³¹⁷. » C'est donc dire que les apparences d'incohérence d'un art nouveau sont trompeuses et ne s'expliquent que par un défaut d'habitude de la part du public. Le narrateur renchérit sur l'effort que lui demandent ces livres : « Le point toujours le même où je me sentais retomber indiquait l'identité de chaque tour de force à faire³¹⁸. » En présentant la lecture d'une œuvre ardue comme un « tour de force », le narrateur fait de la compréhension d'un auteur difficile un véritable exploit, ce qui peut être perçu par le lecteur persévérant comme une sorte de compliment à son égard. L'acte de lecture est ici mis en abyme³¹⁹ comme il l'est rarement dans la *Recherche*. La suite indique à quel point les rares moments où le propos est bien

³¹⁵ *Ibid.*, p. 316.

³¹⁶ Il s'agit de la « dissertation Renoir » de notre premier chapitre.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 317.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ « Il y a mise en abyme textuelle lorsqu'un texte se prend lui-même pour objet, ou se présente lui-même comme élément du récit (roman dans le roman) » (Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 271).

compris offrent une récompense méritée au lecteur acharné : « Du reste, quand une fois sur mille je pouvais suivre l'écrivain jusqu'au bout de sa phrase, ce que je voyais était toujours d'une drôlerie, d'une vérité, d'un charme pareils à ceux que j'avais trouvés jadis dans la lecture de Bergotte, mais plus délicieux³²⁰. » Ainsi le critère de l'absence de **limpidité** n'est pas suffisant, valable en soi, mais parce que cette inintelligibilité recouvre des trésors disponibles pour le lecteur persévérant. En outre, le fait que les livres du nouvel écrivain soient « plus délicieux » que ceux de Bergotte est capital : il conduit le narrateur à formuler l'hypothèse d'un progrès continu dans les arts :

[...] j'arrivais à me demander s'il y avait quelque vérité en cette distinction que nous faisons toujours entre l'art, qui n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homère, et la science aux progrès continus. Peut-être l'art ressemblait-il au contraire en cela à la science ; chaque nouvel écrivain original me semblait en progrès sur celui qui l'avait précédé et qui me disait que dans vingt ans, quand je saurais accompagner sans fatigue le nouveau d'aujourd'hui, un autre ne surviendrait pas, devant qui l'actuel filerait rejoindre Bergotte³²¹?

Le mode interrogatif sous lequel est énoncée cette théorie prévient son intégration parmi les instructions du code esthétique de manière fixe et durable. Il n'empêche qu'un caractère temporaire et contingent est donné aux jugements esthétiques dans leur ensemble.

Les phrases qui suivent indiquent quant à elles un autre facteur de l'évolution subjective des jugements. Le héros a parlé du nouvel écrivain à Bergotte, qui en dit du mal, moins « par jalousie de son succès que par ignorance de son œuvre³²² ». C'est toutefois un fait bien anodin qui vient interrompre l'admiration du héros pour le nouvel écrivain :

Il [Bergotte] me dégoûta de lui [le nouvel écrivain] moins en m'assurant que son art était rugueux, facile et vide, qu'en me racontant l'avoir vu, ressemblant, au point de s'y méprendre, à Bloch. Cette image se profila désormais sur les pages écrites et je ne me crus plus astreint à la peine de comprendre³²³.

On remarque d'abord une structure chiasmatisée : si le nouvel écrivain a ruiné le prestige de Bergotte, Bergotte ruine à son tour le prestige du nouvel écrivain aux yeux du héros. Ainsi une simple ressemblance physique entre le nouvel écrivain et un ami du héros suffit à transformer cette admiration en dégoût. En mentionnant une telle chose, le narrateur montre

³²⁰ *CG*, p. 317-318.

³²¹ *Ibid.*, p. 318.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

d'une part qu'il s'est lui-même, dans son jeune âge, rendu coupable d'un **jugement sur l'artiste**, mais d'autre part que ses opinions esthétiques pouvaient changer brusquement pour des raisons tout à fait anodines. À nouveau, le narrateur se présente à son lecteur comme un juge inconstant au goût capricieux.

Ainsi les variations du goût du héros sont moins des signes des phénomènes décrits par Bourdieu que des caprices de son goût. Le nouvel écrivain ne plaît pas tant par son capital symbolique élevé que par sa capacité à dérouter le lecteur qu'est le jeune homme, et il cesse de lui plaire lorsqu'il perd le pouvoir de fascination qu'il exerce de par sa ressemblance fortuite avec un ami du héros. Cette dégradation du prestige de l'image qu'il se faisait de l'auteur n'est rien d'autre qu'un **jugement sur l'artiste**.

Concluons sur Bergotte en faisant remarquer que si, à l'intérieur de *CG*, le désintérêt du narrateur pour l'écrivain est affirmé brutalement, il doit toutefois être conçu, à l'échelle de la *Recherche*, comme une simple étape vers les révélations de *TR*. Ce dédain pour un artiste vénéré dès son enfance coïncide chez le narrateur avec le goût très « moderne » et exigeant qui semble être le sien à cette étape de sa vie, goût d'une sévérité remarquée par les individus qu'il fréquente, comme il s'agit maintenant de le montrer.

I.III Portrait du goût littéraire du héros par les personnages

L'aristocrate du goût qu'est devenu le héros ne s'autoproclame pas ainsi. Si le lecteur a pu remarquer son goût difficile, c'est peut-être ce que disent les personnages au sujet de ses préférences artistiques qui trahit le plus cette donnée. On étudiera trois exemples de ce genre, dans lesquels Legrandin, Norpois, et Mme de Guermantes commentent les goûts du héros, lesquels, rappelons-le, ne sont pas forcément ceux du narrateur.

En route vers chez Saint-Loup, le héros rencontre Legrandin qui lui propose de lui envoyer son dernier roman, non sans savoir qu'il est probable que le jeune homme ne le goûte guère : « Mais vous n'aimerez pas cela ; ce n'est pas assez déliquescents, assez fin de siècle pour vous, c'est trop franc, trop honnête ; vous, il vous faut du Bergotte, vous l'avez avoué, du faisandé pour les palais blasés de jouisseurs raffinés³²⁴. » Le narrateur apparaît comme un

³²⁴ *Ibid.*, p. 146.

lecteur difficile (on l'a vu se qualifier indirectement d'« esprit difficile »), ennemi de la simplicité et de la transparence, exigeant un style « fin de siècle » qu'il apprécie à l'exclusion des autres. L'image de Legrandin est intéressante, car elle fait du héros non pas un juge ascétique, mais au contraire un « jouisseur raffiné ». Ce passage suggère au lecteur que la tentative d'échapper au jugement sur l'agréable recouvre peut-être en fait une recherche d'œuvres encore plus agréables. Cette description n'est du reste pas sans évoquer la figure d'un dandy³²⁵ tel que Des Esseintes, le protagoniste d'*À Rebours* de Huysmans³²⁶, qui filtre ses goûts littéraires de manière aussi serrée³²⁷. Cependant si la caractéristique de raffinement est ainsi attribuée au héros, le dandysme tient entre autres au développement d'un goût singulier (anticonformiste) ; or Legrandin évoque un certain « groupe » qui partagerait cette conception intransigeante de la littérature : « On doit me considérer dans votre groupe comme un vieux pompier ; j'ai le tort de mettre du cœur dans ce que j'écris. Cela ne se porte plus ; et puis la vie du peuple, ce n'est pas assez distingué pour intéresser vos snobinettes³²⁸. » Non défini par Legrandin, le groupe dont il s'agit semble être celui des symbolistes ou des décadents. Le narrateur ne mentionne pourtant nulle part une semblable appartenance³²⁹. Selon Legrandin, la littérature écrite avec le cœur est aussi passée de mode qu'un vêtement qui « ne se porte plus », ce qui supposerait que la littérature fin de siècle serait excessivement formaliste, froide, dépouillée d'émotions. Le terme péjoratif de « snobinettes » marque l'élitisme, le dandysme du goût du héros, que Legrandin rend coupable d'un **jugement sur le sujet** en suggérant que « la vie du peuple » est un obstacle à son appréciation du livre. Legrandin revendique la valeur des textes limpides, même s'il sait que cette caractéristique les discrédite aux yeux de l'avant-garde. Certes, il faut se méfier des paroles de Legrandin, personnage qui se définit notamment par l'enflure de son discours : ce qu'il nous dit du goût du narrateur est sans doute exagéré. Il n'en demeure pas moins que le jeune homme lui a

³²⁵ Le dandysme désigne « un comportement marqué par une volonté de raffinement et d'anticonformisme » (Michel Jarrety, *Lexiques des termes littéraires, op. cit.*, p. 113).

³²⁶ On sait que l'une des clés de Des Esseintes est Robert de Montesquiou, qui a également inspiré le personnage du baron de Charlus.

³²⁷ À propos du goût difficile de Des Esseintes, le narrateur d'*À rebours* écrit : « ses goûts littéraires [...], s'étaient affinés, ne s'attachant plus qu'aux œuvres triées à l'étamine, distillées par des cerveaux fins et subtils. » (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Georges Crès, 1922 [1884], p. 112.)

³²⁸ *CG*, p. 146.

³²⁹ Ces mouvements ne sont d'ailleurs pas nommés dans la *Recherche*.

avoué une certaine aversion pour des textes trop peu « déliquescents » qui ne concorde pas avec la plupart des indices à partir desquels nous pouvons reconstituer le goût du héros capable notamment d'apprécier notamment Racine, Mme de Sévigné ou un auteur populaire comme Balzac, Goethe, mais aussi de s'intéresser à tous ces auteurs ayant inspiré des références informatives (Wells, Sardou, Verne). Cette incohérence peut donc signifier que, fort différents les uns des autres, les goûts se succèdent chez ce jeune homme dont les passions esthétiques évoluent au gré de découvertes et de reniements.

Outre Legrandin, Norpois trouve également que le goût du narrateur penche vers une littérature trop ampoulée ; aussi l'ambassadeur rappelle-t-il au jeune homme le jugement de ses écrits prononcé dans *JF* :

Vous m'aviez montré une œuvrette un peu tarabiscotée où vous coupiez les cheveux en quatre. Je vous ai donné franchement mon avis; ce que vous aviez fait ne valait pas la peine que vous le couchiez sur papier. Nous préparez-vous quelque chose? Vous êtes très fêru de Bergotte, si je me souviens bien³³⁰.

On reconnaît le même reproche de byzantinisme formulé par Legrandin ; cependant il est difficile pour le lecteur de déterminer s'il doit considérer que cette œuvre de jeunesse était effectivement tarabiscotée, ou si c'est seulement Norpois qui la trouvait telle et qui, peut-être, aurait jugé qu'un texte comme la *Recherche* coupe les cheveux en quatre. La polysémie de ce jugement tient au fait que l'unité jugée est trop peu définie pour qu'il soit possible de la classer avec certitude dans une catégorie du code esthétique. Impossible, en effet, de savoir si cette « œuvrette » mérite un prédicat aussi négatif. Le texte montre si souvent qu'il faut éviter de se fier au jugement artistique des personnages qu'il est impossible de déterminer ce qu'expriment ici ces mots de Norpois. Ce dernier est, comme Legrandin, en décalage avec les derniers développements du goût du héros qui n'est plus tout à fait « fêru » de Bergotte.

Enfin, la duchesse contribue elle aussi à nous renseigner sur les goûts littéraires du narrateur. Sa conscience aiguë des modes littéraires et des théories esthétiques contemporaines se fait jour lorsque, lors du dîner Guermantes, elle dit au narrateur, en lui prêtant une sévérité de jugement à l'égard de toute poésie « impure » : « Vous devez me trouver bien démodée [...], je sais qu'aujourd'hui c'est considéré comme une faiblesse

³³⁰ *CG*, p. 213.

d'aimer les idées en poésie, la poésie où il y a une pensée³³¹. » Mme de Guermantes fait en quelque sorte l'apologie d'une littérature traditionnelle, conforme au goût populaire. Elle attribue également, comme Legrandin, une sorte d'intransigeance esthétique au narrateur, qui le porterait à rejeter tout ce qui n'est pas conforme à un goût avant-gardiste, tout ce qui est « démodé » parce qu'aisément intelligible et trop limpide (elle n'a pas tout à fait tort, comme on l'a vu). Et comme avec Legrandin, le narrateur ne réagit pas à cette caractérisation réductrice de son goût, ce qui nous empêche de savoir si cette attitude que ces personnages reconnaissent chez lui est exagérée dans leurs paroles (comme Legrandin, Mme de Guermantes a tendance à se laisser conduire par ses paroles jusqu'à préférer leur effet à leur exactitude) ou si elle est conforme aux positions esthétiques effectivement défendues par le jeune homme devant eux. Toujours est-il que le lecteur est ainsi prévenu que certaines des instructions du code peuvent être attribuables à un jeune lecteur dont les opinions tranchées et le goût difficile diffèrent du goût plus mature et inclusif du narrateur.

I.IV Goût du narrateur tel qu'il apparaît dans son récit

Attachement familial au XVII^e siècle français

Dès *CS*, le goût des auteurs français du XVII^e siècle circule dans la famille du narrateur, et dans *CG*, c'est en entendant à quel point elle déforme une **citation** du *Misanthrope* de Molière que le héros constate que sa grand-mère vient d'avoir une attaque³³². Du point de vue qui nous intéresse, la fonction sémiotique des jugements sur les auteurs du XVII^e siècle français est similaire à celle des peintres italiens de la Renaissance : ces unités esthétiques, qui ne sont pratiquement pas évoquées en société, servent moins à nous renseigner sur le goût des personnages qu'à inspirer au narrateur un ensemble de réflexions, de rêveries ainsi qu'une admiration profonde. Au premier chef vient Racine, écrivain fondamental d'un bout à l'autre de la *Recherche*. Nous avons déjà parlé de ce goût du héros, réitéré à l'occasion de la scène à l'opéra. Plus loin dans *CG*, le génie incontestable de cet auteur est répété dans un passage que nous avons déjà effleuré, où le fait de préférer une œuvre moins reconnue que

³³¹ *Ibid.*, p. 481.

³³² *Ibid.*, p. 301-302.

celle de la postérité consacre comme supérieure est présenté comme une « soif malsaine³³³ » ; ainsi, celui qui prétendrait que « la véritable *Phèdre* est celle de Pradon³³⁴ » commettrait une faute de goût si évidente que le narrateur ne se sent pas le besoin d'expliquer pourquoi le jugement de la postérité est le bon. Ce qu'il faut noter, c'est que jamais le narrateur ne dira ce qui fait du *Phèdre* de Racine une œuvre supérieure à celle de Pradon, ni de l'*Iphigénie* de Gluck un meilleur opéra que celui de Piccinni, œuvres que les critères de **limpidité** et de facilité ne permettent pas de départager. La *Recherche* fait crédit à des œuvres anciennes et d'une telle réputation d'une sorte de passe-droit, d'une dérogation qui les met au-dessus de tout besoin de justification et de correspondre aux critères esthétiques identifiés comme valides par le narrateur. Nous l'avons vu, le principe d'**accord avec le canon** prime sur les critères qui consacrent l'art moderne. Une fois que la postérité a établi que les œuvres de Racine et de Gluck étaient supérieures, seul un « esprit sec » cherchant le paradoxe comme la duchesse peut disputer ce jugement.

En dehors de ce parti pris évident, le goût du narrateur pour cette littérature s'affiche surtout de manière indirecte dans *CG*, et particulièrement dans des comparaisons effectuées par le narrateur avec Françoise. Cette dernière est présentée comme souffrant d'un « mal qu'elle appelait elle-même l'ennui, l'ennui dans ce sens énergique qu'il a chez Corneille³³⁵ » ; parlant des Guermantes, elle « fond[ait] la grandeur de cette famille à la fois sur le nombre de ses membres et l'éclat de son illustration, comme Pascal, la vérité de la religion sur la raison et l'autorité des Écritures³³⁶ » ; Françoise « disait "faire réponse" comme Mme de Sévigné³³⁷ » ; elle « employait le verbe "plaindre" dans le même sens que le fait La Bruyère³³⁸ » ; enfin, « elle usait, quand elle ne voulait pas rivaliser avec les modernes, du langage de Saint-Simon³³⁹ ». Tous ces parallèles montrent que ce que le narrateur goûte chez ces écrivains est en bonne partie leur langage « Ancien Régime », qu'il retrouve dans le langage de Françoise avec délectation. Le simple fait que ces auteurs soient évoqués leur

³³³ *Ibid.*, p. 455.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*, p. 13.

³³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*, p. 20.

³³⁹ *Ibid.*, p. 62.

donne une certaine valeur, qui n'est pas très précise mais n'aura pas besoin de l'être, puisque ces écrivains ne seront pas discutés par les personnages³⁴⁰. En somme, l'indéniable goût du narrateur pour ces écrivains, qui apparaît clairement dans le texte, renforce lui aussi l'**accord avec le canon** tout en montrant l'ouverture dont il fait preuve à l'égard d'artistes qui ne sont pas modernes, ce qui contredit les personnages qui l'accusent de n'aimer que la littérature « nouvelle » ou « fin de siècle ».

Autres jugements

Plusieurs autres écrivains sont mentionnés comme en passant et ne remplissent qu'une fonction d'exemplification, souvent par le biais d'une comparaison. En raison de leur peu d'importance dans l'élaboration du code esthétique de *CG*, on se contentera d'énumérer ces hapax ici : Goethe (« auquel sa peinture par Goethe dans *Wilhelm Meister* avait donné pour moi une certaine beauté³⁴¹ ») ; H. G. Wells (« comme un homme de Wells³⁴² »), Marivaux et Samuel Bernard³⁴³, Voisenon et Crébillon fils (« indulgence perverse à la Voisenon ou Crébillon fils³⁴⁴ »), Pline le jeune et Mme de Simiane³⁴⁵, Victor Sardou (« comme les reines dans Sardou³⁴⁶ »), Xénophon et Saint-Paul, Hérodote³⁴⁷, Parny³⁴⁸, enfin Jules Verne (« L'idée qu'on pouvait volontairement renoncer à cent dîners ou déjeuners en ville [...] ne parut pas aux Courvoisier plus explicable que *Vingt mille lieues sous les mers*³⁴⁹ »). Ces références sont des signes de la culture littéraire étendue du narrateur ; si elles contribuent

³⁴⁰ À l'exception de Mme de Sévigné qui fait l'objet d'une attention de M. de Charlus, lequel dit au héros : « En souvenir de Madame votre grand-mère, j'avais fait relier pour vous une édition curieuse de Mme de Sévigné. » (*CG*, p. 545). Ce passage ne suffit pas pour affirmer que Charlus est un grand amateur de la marquise, mais on peut supposer qu'il n'aurait pas offert en cadeau une œuvre qu'il méprise. Du reste, la grandeur de Mme de Sévigné est affirmée dans *JF*, alors que le héros, qui lit ses lettres dans le train vers Balbec, sent « grandir son admiration » (*JF*, p. 222) pour elle et la qualifie de « grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. » (*JF*, p. 222). On observe ici un exemple de **pont transartistique**, où une femme de lettres et un peintre se communiquent mutuellement leur grande valeur.

³⁴¹ *CG*, p. 169.

³⁴² *Ibid.*, p. 185.

³⁴³ *Ibid.*, p. 253.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 264.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 431.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 413.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 405.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 437.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 462.

légèrement à établir la valeur des artistes évoqués (au même titre qu'une citation est toujours un certain hommage), c'est sans véritable importance puisque ces noms ne refont pas surface ailleurs dans *CG*, ni même parfois dans la suite de la *Recherche*. Ils donnent du narrateur une image opposée à celle donnée par Legrandin qui croit qu'il ne sait apprécier que Bergotte et autres écrivains fin de siècle. En fait, cette attitude est celle d'un personnage de la *Recherche* qui n'est pas le narrateur : c'est la jeune Mme de Cambremer qui, dans *Sodome et Gomorrhe*³⁵⁰, rejette tout ce qui n'est pas aussi moderne que Debussy et Monet.

Le goût du narrateur pour plusieurs écrivains du XIX^e siècle est établi dès *JF*, alors que, racontant ses conversations avec Mme de Villeparisis, le narrateur affirme que la marquise « riait de [son] admiration³⁵¹ » pour Chateaubriand, Balzac et Hugo³⁵² ». Ce passage montre également que le jeune homme admire Vigny et Stendhal³⁵³. Dans *CG*, ce goût pour des poètes romantiques comme Hugo et Vigny est exprimé moins directement que de manière tacite. Il est question, par exemple, d'une princesse d'Orient « qui, disait-on, faisait des vers aussi beaux que ceux de Victor Hugo et d'Alfred de Vigny³⁵⁴ » ; le narrateur note ensuite la surprise de ceux qui, s'attendant à trouver chez elle « un esprit de princesse d'Orient recluse dans un palais des *Mille et Une Nuits*³⁵⁵ », constatent que sa « conversation donnait l'idée non de Schéhérazade, mais d'un être de génie du genre d'Alfred de Vigny ou de Victor Hugo³⁵⁶ ». Ce passage indique la haute réputation mondaine dont jouissent ces deux poètes romantiques dans la société des Guermantes³⁵⁷. L'absence de commentaires du narrateur sur ce jugement indique son adhésion.

Plus loin dans *CG*, lors de la dissertation sur la critique, le narrateur met en **opposition** Hugo et Ponsard pour illustrer le « besoin maladif de nouveautés arbitraires³⁵⁸ » de ceux qui,

³⁵⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu IV : Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989 [1922].

³⁵¹ *JF*, p. 278.

³⁵² *Ibid.* Si Mme de Villeparisis se moque de l'admiration du narrateur pour ces auteurs, c'est qu'elle les a connus et ne les a pas trouvés particulièrement géniaux. Ce sont des passages semblables qui font d'elle une « porte-parole » de Sainte-Beuve.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *CG*, p. 100.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ La princesse d'Orient a épousé un cousin de Robert de Saint-Loup ; c'est pourquoi l'on peut supposer que la société qu'elle fréquente est celle du milieu des Guermantes.

³⁵⁸ *CG*, p. 455.

comme la duchesse, sont prêts à tout pour lancer des paradoxes ; c'est pourquoi il évoque le critique qui, pour éprouver un « rafraîchissement³⁵⁹ », « depuis soixante-dix ans qu'on admire *Hernani*, confesse lui préférer *Le lion amoureux*³⁶⁰ ». Le principe de l'**opposition** permet au lecteur qui ignorerait complètement cette dernière pièce de comprendre, à condition toutefois de savoir qu'*Hernani* est une pièce d'Hugo, que l'œuvre de Ponsard subit un jugement négatif de la part du code. Une culture externe peut ensuite enrichir le sens de ce jugement : savoir que François Ponsard a été le « chef de file de la réaction antiromantique et antihugolienne³⁶¹ » fait de ce jugement le « troisième exemple d'une célèbre querelle littéraire³⁶² » de la dissertation sur la critique³⁶³. Dans tous les cas, le code du livre donne raison au parti auquel le temps a permis de triompher : l'**accord avec le canon** est réitéré. Comme dans le cas de l'opposition Gluck/Piccinni, le temps a fait disparaître le dilemme pour faire place à une validité commune. Nous reviendrons sur Hugo lorsqu'il en sera question lors du dîner Guermantes.

II. Décodage des jugements littéraires des personnages

Avant de nous lancer dans l'analyse des deux principales scènes mondaines du roman, nous traiterons de scènes plus courtes dans lesquelles des jugements littéraires sont échangés entre les personnages et le narrateur.

II.I Jugements prononcés hors des salons

Saint-Loup³⁶⁴ et le docteur du Boulbon

On l'a vu, le narrateur a remis en question la pertinence du procédé de **hiérarchisation** en montrant ses propres fautes à cet égard dans la scène de la Berma. Ces instructions permettent de percevoir des infractions au code esthétique du livre dans deux autres

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *CG*, p. 721 (note de Thierry Laget).

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Après la querelle Gluck/Piccinni (que nous qualifierions plutôt, pour notre part, de querelle musicale) et la querelle Racine/Pradon.

³⁶⁴ Voir *JF* p. 300-301 pour une description du rapport de Saint-Loup aux arts.

jugements de *CG* prononcés par Robert de Saint-Loup et le docteur du Boulbon. Le premier porte sur Stendhal, que le héros admire depuis longtemps³⁶⁵. Saint-Loup affirme d'abord que son ami est « l'homme le plus intelligent qu'[il] connaisse³⁶⁶ », avant d'ajouter : « Avec Elstir³⁶⁷ ». Craignant d'avoir fâché celui qu'il voulait seulement complimenter, le marquis s'explique : « je te le dis comme on aurait dit à Balzac, vous êtes le plus grand romancier du siècle, avec Stendhal. Excès de scrupule, tu comprends, au fond immense admiration³⁶⁸. » Cette première **hiérarchisation** semble déplaire au héros, comme l'indiquent les paroles suivantes de Saint-Loup : « Non? Tu ne marches pas pour Stendhal³⁶⁹? » La réticence du narrateur porte plus sur la modalité de ce jugement, c'est-à-dire sur cette façon de classer les romanciers du XIX^e siècle en mettant deux noms au-dessus de tous les autres, que sur le couple unité-prédicat³⁷⁰. Saint-Loup le comprend et s'en montre rassuré : « Ah! Bien, je vois que tu es de mon avis, Bloch déteste Stendhal, je trouve cela idiot de sa part. *La Chartreuse*, c'est tout de même quelque chose d'énorme? Je suis content que tu sois de mon avis³⁷¹. » Ce constat d'un accord dans ses goûts avec ceux de son ami représente un véritable soulagement pour Saint-Loup, ainsi qu'un motif de contentement. Le point d'interrogation qui suit le jugement sur le caractère « énorme » de *La Chartreuse de Parme* indique un manque de confiance du militaire en ses propres jugements, et un besoin de validation de la part d'un ami dont les compétences littéraires semblent l'impressionner ; le narrateur évoque d'ailleurs « une confiance naïve dans mon jugement³⁷² » chez Saint-Loup. Quant au jugement négatif de Bloch sur Stendhal, il s'agit moins d'un signe d'« idiotie » de sa part (quoi qu'en dise Saint-Loup) que de l'excentricité inséparable d'un personnage dont le lecteur connaît la tendance à lancer des paradoxes³⁷³. Le jeune marquis commet ensuite sa deuxième hiérarchisation en demandant à son camarade : « Qu'est-ce que tu aimes le mieux dans la

³⁶⁵ Ce goût remonte à *CS* : « Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu *La Chartreuse...* » (*CS*, p. 381). Dans *JF*, le narrateur mentionne son admiration pour le romancier.

³⁶⁶ *CG*, p. 99.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ On connaît en effet le statut très positif de Stendhal dans le code esthétique.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ Par exemple, dans *CS*, Bloch impressionne le héros en lui disant que le seul bon vers de Phèdre est « La fille de Minos et de Pasiphaé » (*CS*, p. 89).

Chartreuse [de Parme]? Réponds³⁷⁴ », question posée « avec une impétuosité juvénile³⁷⁵ », ce qui accentue le sème de puérilité associée dans la *Recherche* à cette façon de hiérarchiser ses préférences esthétiques. Saint-Loup donne des options au héros en nommant les réponses les plus probables : « Mosca? Fabrice³⁷⁶? » Apparemment embarrassé par cette question qui donne dans le **jugement sur le sujet**, le narrateur fait observer « timidement que Mosca avait quelque chose de M. de Norpois³⁷⁷ », réponse qui ressemble à une esquivance : inconfortable devant cette manière de parler d'un livre, le héros quitte le terrain du jugement esthétique pour celui des associations entre l'art et la vie, à la façon de Swann. Ce qui ressort de cet extrait, qui suit de quelques pages celui où la pertinence du procédé de hiérarchisation est remise en question par le narrateur, c'est l'accent juvénile des propos artistiques de Saint-Loup, qui n'a toutefois pas commis de faute de goût en accolant un prédicat positif au roman *La Chartreuse de Parme*, unité qui fait rêver le narrateur dès *CS*, jusqu'à lui donner envie de visiter la ville de Parme en quête de la « douceur stendhalienne³⁷⁸ » qu'il croit devoir y trouver. À cet égard, le fait que la **hiérarchisation** demeure associée aux souvenirs de collègue entache le procédé d'une certaine puérilité qui se communique ensuite aux personnages qui en font usage en parlant d'art.

Le docteur du Boulbon, quant à lui, emploie la **hiérarchisation** en parlant de Bergotte : auscultant la grand-mère du narrateur, il engage avec elle une conversation sur leur admiration commune en lui demandant : « Mais lequel de ses livres préférez-vous? Ah! Vraiment! Mon Dieu, c'est peut-être en effet le meilleur. C'est en tout cas son roman le mieux composé. Claire y est bien charmante ; comme personnage d'homme lequel vous y est le plus sympathique³⁷⁹? » La **hiérarchisation** est ici double : la première consiste à identifier le meilleur roman de l'écrivain (on se rappelle que, pour le narrateur, le génie ne s'explique pas simplement en « mettant en premier » certaine unité) ; notons au passage que le critère

³⁷⁴ *CG*, p. 99.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *CS*, p. 381.

³⁷⁹ *CG*, p. 292. Notons qu'il s'agit d'un nouveau cas où les unités jugées sont forcément inconnues du lecteur (le roman favori de la grand-mère, qui n'existe d'ailleurs que dans le monde de la *Recherche*, n'est pas nommé, et nous ne connaissons du personnage de Claire que son nom); c'est donc uniquement la modalité du jugement qui signifie ici.

invoqué ici est celui de la composition, qui sera présenté plus loin par le narrateur comme fort positif³⁸⁰ (impossible cependant de savoir si l'unité jugée, qui n'est pas nommée, mérite d'être louée sur le plan de la composition). La deuxième **hiérarchisation** survient lorsque le docteur demande cette fois à la grand-mère un classement des personnages en fonction de la sympathie qu'ils lui inspirent. Du Boulbon semble faire un mérite au roman du fait que l'un de ses personnages y est charmant, ce qui constitue un **jugement sur le sujet** des moins subtils. De fait, ce critère de sympathie n'a rien à voir avec l'esthétique : naturellement, si le sujet d'une œuvre est indifférent à sa qualité, l'« esthétique pure » défend que le caractère sympathique de ses personnages soit compté parmi les motifs de notre admiration pour un roman. Les personnages littéraires sont ici jugés comme de vraies personnes ; du Boulbon mêle allègrement des considérations esthétiques, sur la composition des ouvrages, avec des questions sur le caractère des personnages mais d'un point de vue purement personnel ; il semble croire que la qualité d'un roman repose sur sa capacité à présenter au lecteur des personnages qui lui seront sympathiques. L'attitude esthétique du docteur rejoint en somme l'esthétique populaire de Bourdieu, ou encore celle que José Ortega y Gasset attribue, dans *La déshumanisation de l'art*, à une majorité de consommateurs artistiques :

Qu'est-ce que la majorité des gens entendent par « plaisir esthétique »? [...] La réponse ne fait aucun doute ; un drame³⁸¹ leur plaît lorsqu'ils ont réussi à s'intéresser aux destinées humaines qui leur sont proposées. Les amours, les haines, les peines, les joies des personnages font vibrer leur cœur : ils y participent comme s'il s'agissait de cas réels de leur vie³⁸².

Cette manière de juger à partir de facteurs plus « humains » que formels n'est pas condamnée de manière explicite par le narrateur de *CG*, mais l'ensemble du code, en valorisant un regard esthétique « pur », suffit à donner à ces paroles du docteur un air de faute esthétique.

On constate ainsi que le point commun aux jugements de Saint-Loup et du docteur du Boulbon tient à une certaine naïveté dans leur manière d'approcher la littérature, naïveté que leur emploi fautif de la **hiérarchisation**³⁸³ contribue à signifier. Leurs jugements peuvent à

³⁸⁰ Nous avons vu, dans notre premier chapitre, ce que Raimond appelle la « théorie de la composition » esquissée vers la fin du dîner Guermantes.

³⁸¹ L'exemple utilisé est ici celui d'une pièce de théâtre, mais on comprend qu'il s'applique tout autant à un roman.

³⁸² José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, Paris, Allia, 2019 [1925], p. 14-15.

³⁸³ Le seul emploi « autorisé » de ce procédé dans *CG* est la hiérarchisation des différentes périodes d'un artiste.

ce titre représenter, d'un point de vue sociologique, des signes de l'incompétence artistique, ou plutôt de l'impureté du regard esthétique qu'un soldat et un médecin, soit, en termes bourdieusiens, des agents extérieurs au champ, portent sur des œuvres littéraires.

Rachel

La rencontre avec la comédienne qu'est Rachel contraste avec la plupart des jugements esthétiques de *CG* : pour une rare fois, le héros converse avec un personnage qui appartient de plein droit au milieu artistique. Ce passage illustre la capacité qu'ont les jugements esthétiques de rapprocher instantanément deux individus qui constatent une similitude dans leur goût ; il s'agit là d'un exemple de la sympathie que le narrateur évoquait plus tôt à propos d'un collectionneur qui partagerait sa dévotion pour Elstir³⁸⁴. Une conversation littéraire s'engage dans les premiers moments de la rencontre, qui plaît au narrateur : « Je ne m'ennuyais pas en causant avec elle car elle connaissait très bien les œuvres que j'admirais et était à peu près d'accord avec moi dans ses jugements³⁸⁵. » La conformité des jugements agit ici comme un facteur d'harmonie. Quels sont précisément ces artistes sur la valeur desquels les deux jeunes gens s'entendent ? Le seul indice que le lecteur peut glaner dans le récit de cette scène est la mention de « tolstoïsme³⁸⁶ », ce qui laisse supposer que l'admiration du héros pour Tolstoï est partagée par l'actrice. On en apprend un peu plus une centaine de pages plus loin, lorsque le narrateur mentionne que, lors de cette rencontre, « on n'avait parlé que d'Emerson, d'Ibsen, de Tolstoï³⁸⁷ ». Ce trio donne donc un aperçu des écrivains appréciés par l'avant-garde culturelle contemporaine du récit de *CG*.

En revanche, si Rachel et le narrateur s'entendent sur le fond, le jeune homme désapprouve la manière dont la comédienne **exprime** ses jugements :

[Rachel] eût été vraiment agréable si elle n'eût pas affecté d'une façon agaçante le jargon des cénacles et des ateliers. Elle l'étendait d'ailleurs à tout, et, par exemple, ayant pris l'habitude de dire d'un tableau s'il était impressionniste, ou d'un opéra, s'il était wagnérien : « Ah ! C'est bien³⁸⁸ ».

³⁸⁴ *CG*, p. 118.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 156.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 268.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 159.

Il est étonnant que ce « jargon des théâtres », qu'on aurait pu imaginer particulièrement sophistiqué, se résume à la constatation du caractère « bien » d'une œuvre ; tout se passe comme si, pour se distinguer de ceux qui cherchent des raffinements d'expression pour traduire leur admiration (Legrandin, par exemple), les gens de ces milieux misaient sur l'expression la plus simple et dépouillée possible. Du reste, ce passage montre les **ponts transartistiques** qu'il y a entre les opinions artistiques « modernes » de Rachel (mais aussi du narrateur, puisque l'on sait qu'il partage ses goûts) pour chacun des arts qui nous intéresse : l'admiration pour l'impressionnisme, pour Wagner et pour Maeterlinck vont de pair. Par ailleurs, le narrateur remarque que le statut de comédienne de Rachel, qui l'installe dans une position de compétition avec ses pareilles, vient corrompre la pureté de son jugement : « Je cessai de prendre part à la conversation quand on parla théâtre car sur ce chapitre Rachel était trop malveillante³⁸⁹. » L'attitude de retrait du héros, qui n'est pas sans évoquer son esquive de la question de Saint-Loup sur Stendhal, le montre attaché à la pureté des jugements qu'il entend au point de refuser de participer à un débat esthétique qui enfreindrait cette condition ; tout se passe comme s'il jugeait inutile de débattre avec qui, trop préoccupé par son **intérêt personnel**, ne peut faire preuve d'un désintéressement suffisant. Le héros affiche une sorte de pruderie kantienne, agissant comme un Tartuffe qui dirait : « Cachez ce jugement impur que je ne saurais voir ! » Rachel concède « une jolie qualité d'intelligence³⁹⁰ » à la Berma et reconnaît la dette de sa génération à son égard³⁹¹, avant d'affirmer que « ce qu'elle fait ne nous touche plus³⁹² ». Quant aux autres comédiens, le narrateur écrit qu'elle « parlait des artistes les plus connus sur un ton d'ironie et de supériorité qui m'irritait, parce que je croyais – faisant erreur en cela – que c'était elle qui leur était inférieure³⁹³ ». Ce que cette phrase sous-entend, c'est qu'une artiste peut juger ses semblables tant qu'elle ne méconnaît pas la position qu'elle occupe par rapport à ceux-ci. La validité d'un jugement peut donc dépendre du talent de son émetteur. Le narrateur fait erreur au sujet de son talent car il a cru Mme de Villeparisis, ce qui met en lumière les erreurs

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

auxquelles s'exposent ceux qui se fient aveuglément au jugement des autres ; il s'agit en quelque sorte d'un conseil détourné au lecteur de se confronter lui-même aux œuvres jugées dans ce livre.

Enfin, la rencontre avec Rachel donne également l'occasion au narrateur de placer un court méta-jugement empreint d'humour lorsqu'il s'amuse à décrire la gestuelle avec laquelle la comédienne exprime son jugement sur la Berma :

(Les doigts n'accompagnent pas de même tous les jugements esthétiques³⁹⁴. S'il s'agit de peinture, pour montrer que c'est un beau morceau, en pleine pâte, on se contente de faire saillir le pouce. Mais la « jolie qualité d'esprit » est plus exigeante. Il lui faut deux doigts, ou plutôt deux ongles, comme s'il s'agissait de faire sauter une poussière³⁹⁵).

Aucune instruction du narrateur ne concerne la bonne gestuelle qui doit accompagner un jugement esthétique, et ce passage, où le « on » est employé, montre bien plus la difficulté que chacun peut avoir à accompagner ses paroles convenablement que celle à laquelle Rachel est confrontée. Cette parenthèse³⁹⁶ élargit la portée du paramètre de l'**expression**, sans toutefois que d'autres passages viennent approfondir cet aspect de la gestuelle des jugements. Ce qui ressort d'un tel passage, c'est finalement la peine qu'on éprouve à communiquer nos opinions artistiques aux autres.

Périgot Joseph

On terminera notre revue des jugements littéraires extramondains avec cet exemple, unique dans *CG*, d'un jugement artistique formulé par un individu appartenant aux classes populaires, en l'occurrence le valet de pied Périgot Joseph. De retour chez lui après ses visites aux Guermantes et au baron de Charlus, le narrateur tombe sur une lettre signée par ce domestique dont l'intérêt récent pour la littérature est évoqué succinctement à différents endroits du roman. Au milieu de ce condensé de fautes de français, on trouve une énumération des artistes préférés du valet : « Aussi c'est avec plaisir que j'enverrai les livres

³⁹⁴ Il s'agit de la seule mention du syntagme « jugement esthétique » dans la *Recherche* entière. On a vu, dans notre chapitre sur la peinture, le narrateur parler du néant sur lequel repose le « jugement artistique » des gens du monde. Ces deux passages sont les seuls de la *Recherche* où l'objet de notre mémoire est véritablement énoncé.

³⁹⁵ *CG*, p. 159-160.

³⁹⁶ Cette citation est véritablement mise entre parenthèses dans le texte.

de Racine, de Victor-Hugo (sic), de Pages choisies de Chenedollé (sic), d'Alfred de Musset tous ces grands génies qu'on a fait à cause de cela mourir sur les flammes du bûcher comme Jeanne d'Arc³⁹⁷ ». Parmi ces grands écrivains qui occupent une excellente position dans le système des valeurs esthétiques du livre (et qui ne sont d'ailleurs pas mort sur le bûcher), un intrus : Chenedollé, cet écrivain mineur dont l'absence dans le reste de la *Recherche* permet d'accentuer le peu d'importance aux yeux du narrateur, et partant la disparité qu'il offre avec les trois autres *majores*³⁹⁸. On aura reconnu le procédé de **confusion**, qui peut signifier dans ce cas la difficulté d'un individu peu instruit à faire preuve de discernement dans ses goûts. Mais nous avons vu le duc commettre une faute semblable en mettant Auber, Boieldieu et Beethoven côte-à-côte ; cette association entre le duc et Périgot Joseph les unit d'un lien ténu qui n'est pas à l'honneur du duc dont l'ignorance est ainsi accentuée.

II.II Jugements littéraires chez Mme de Villeparisis

La première scène mondaine de *CG* montre plusieurs personnages entrant en infraction avec le code esthétique du livre.

Legrandin, un flatteur

Le premier écrivain à propos duquel un jugement est formulé chez Mme de Villeparisis est le moraliste Joseph Joubert, évoqué par Legrandin au moyen d'une **citation** destinée à complimenter la marquise : « J'aurais voulu ce soir prendre en note toutes les choses que vous dites ; mais je les retiendrai. Elles sont, d'un mot qui est je crois de Joubert, amies de la mémoire³⁹⁹. » La valeur de Joubert est trop peu définie par le code esthétique pour que l'on puisse tirer des conclusions significatives du goût de Legrandin pour cet écrivain ; l'important ici nous semble plutôt de noter que ce jugement en forme de **citation** permet de faire étalage de sa culture et d'orner sa conversation. On a vu, avec l'exemple du tableau de

³⁹⁷ *CG*, p. 549.

³⁹⁸ Cette indistinction entre de grands et de médiocres écrivains de la part d'un personnage évoque une faute de l'oncle Adolphe. Comme le rappelle le narrateur dans *CG*, celui-ci « disait tous les jours que je serais une espèce de Racine, de Vaulabelle » (p. 256). Il s'agit en fait d'un rappel d'un passage de *CS*, où l'oncle Adolphe dit à Odette : « Qui sait, ce sera peut-être un petit Victor Hugo, une espèce de Vaulabelle, vous savez³⁹⁸. » La disproportion entre le statut de ces deux noms est accentuée par la réponse d'Odette, qui demande : « Excusez mon ignorance, ami. Qui est Vaulabelle ? » (*CS*, p. 78).

³⁹⁹ *CG*, p. 193.

Moreau ignoré par la princesse de Parme, le danger qu'il y a à faire des références qui ne seront pas saisies par ceux à qui nous nous adressons ; c'est ce qui se produit dans ce cas également, puisque Legrandin comprend que Mme de Villeparisis connaît mal l'auteur évoqué : « Vous n'avez jamais lu Joubert? Oh! Vous lui auriez tellement plu! Je me permettrai dès ce soir de vous envoyer ses œuvres, très fier de vous présenter son esprit. Il n'avait pas votre force. Mais il avait aussi bien de la grâce⁴⁰⁰. » En comparant l'esprit de l'écrivain avec celui de la marquise pour donner l'avantage à cette dernière, Legrandin effectue le même procédé que lorsqu'il compare ses toiles à celles de Pisanello et Van Huysum ; le lecteur comprend que, toute spirituelle et talentueuse que soit Mme de Villeparisis, il est fort peu probable qu'elle surpasse Joubert, Pisanello et Van Huysum. Ces passages entrent donc en relation d'**écho**, et le parallèle que cela autorise à faire entre la valeur de Joubert et celle des deux peintres accroît le prestige de cet auteur. Il s'agit encore une fois d'un grand artiste comparé à Mme de Villeparisis par pure flatterie.

Fonctions de la littérature selon Norpois

L'une des fonctions du personnage de Norpois est de présenter une conception de la littérature qui s'oppose brutalement au code esthétique qui se précisera tout au long de la *Recherche*. Dans *JF*, déjà, l'ancien ambassadeur qualifiait Bergotte de « joueur de flûte⁴⁰¹ » et lui reprochait, parmi de nombreux défauts, « du maniérisme, de l'afféterie⁴⁰² ». Dans *CG*, chez Mme de Villeparisis, Norpois prend des nouvelles des travaux littéraires du héros en lui demandant s'il a « quelque chose sur le chantier⁴⁰³ », puis rappelle l'admiration du jeune homme pour Bergotte. Aussitôt, la duchesse prend la défense de celui-ci, défense qui porte plus sur l'individu que Bergotte que sur l'auteur. Norpois s'explique ensuite :

Je ne conteste pas son talent de peintre, nul ne s'en aviserait, duchesse. Il sait graver au burin et à l'eau-forte, sinon brosser, comme M. Cherbuliez, une grande composition. Mais il me semble que notre temps fait une confusion de genres et que le propre du romancier est plutôt de nouer une intrigue et d'élever les cœurs que de figoler à la pointe sèche un frontispice ou un cul-de-lampe⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *JF*, p. 44.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *CG*, p. 213.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 214.

Le principe de **contamination générique** et l'absence de Victor Cherbuliez⁴⁰⁵ parmi les *majores* confirment la valeur négative de cet écrivain populaire, ce qui permet de conclure que Norpois commet une faute en le **rapprochant** de Bergotte. Dans ce même passage, Norpois se prononce également sur le rôle des romanciers en leur attribuant des tâches (« nouer une intrigue » et « élever les cœurs ») qui seront refusées par le narrateur. Il est vrai, toutefois, que c'est dans *TR* que ces critères seront attaqués : à l'époque de *CG*, le héros n'a pas encore développé sa propre conception de l'art romanesque. Par ailleurs, l'étroitesse de cette conception de la littérature vient en quelque sorte disculper le narrateur accusé quelques lignes plus tôt de verser dans le byzantinisme.

Le conservatisme du goût de Norpois apparaît par ailleurs à une autre reprise lors de cette scène mondaine. Bloch est devenu un jeune auteur dramatique dont le marquis apprécie les œuvres qu'il loue en marquant leur différence avec la médiocrité générale contemporaine :

Vous n'êtes pas de votre temps, [...] et je vous en félicite, vous n'êtes pas de ce temps où les études désintéressées n'existent plus, où on ne vend au public que des obscénités ou des inepties. Des efforts tels que les vôtres devraient être encouragés si nous avions un gouvernement⁴⁰⁶.

L'unité de ce jugement est fort peu définie pour le lecteur : ce n'est donc pas tant le fond de ce jugement, soit le couple unité-prédicat (nous en savons trop peu sur les œuvres de Bloch pour tirer des conclusions solides des félicitations de Norpois) qui nous intéresse, mais la modalité seule. À cet égard, on note qu'en condamnant des œuvres pour leur caractère obscène, Norpois commet un **jugement sur le sujet**. En outre, en condamnant en bloc la littérature de son temps, dans laquelle il ne voit que « des obscénités ou des inepties », le personnage montre l'aspect passéiste de ses goûts, qui entre en contradiction avec les goûts modernes du narrateur, ce qui achève de signifier la grande incompetence artistique de cet homme jouissant pourtant d'une excellente réputation mondaine. En somme, Norpois incarne une conception de la littérature typique de son époque : comme l'écrit Antoine Compagnon, « en France, sous la III^e République, le rôle de la littérature a été conçu de manière assez

⁴⁰⁵ Il s'agit de l'unique apparition du nom de Cherbuliez dans la *Recherche*.

⁴⁰⁶ *CG*, p. 224.

analogue : solidarité, patriotisme et moralisme civique étaient attendus de son enseignement⁴⁰⁷ ». Norpois commet en somme ce que Kant nommerait un jugement sur le **bien** plutôt que sur le **beau**.

Maeterlinck

Jusqu'ici, les jugements esthétiques présentés n'ont donné lieu à aucune insulte ; ce n'est pas le cas de double jugement mixte particulièrement violent que porte d'abord la duchesse sur une pièce de Maurice Maeterlinck, avant que le narrateur ne juge à son tour ce jugement. Rappelons-nous la citation de Solomon concernant l'aliénation qui peut se produire chez un lecteur qui ne reconnaît pas les unités jugées. L'exemple qui suit nous semble ajouter un facteur qui peut lui aussi rendre l'effet perlocutoire négatif : celui d'une divergence sur le plan du jugement esthétique entre le code et le lecteur. Car l'« effet d'aliénation » peut se substituer à la connivence si le lecteur est en désaccord avec le prédicat que le code attribue à une unité. Dans des cas semblables, le risque d'effet d'aliénation est selon nous supérieur à celui qui existe lorsque le lecteur ne connaît tout simplement pas l'unité jugée. L'œuvre jugée est *Les Sept princesses* de Maeterlinck, pièce en un acte de 1891 qui inspire de cruelles railleries à Mme de Guermantes. Celle-ci n'a assisté qu'à une seule scène, à travers une représentation donnée par Rachel dans un salon ; cela ne l'empêche pas de s'en moquer généreusement : « si vous aviez entendu ce qu'elle disait, je ne connais qu'une scène, mais je ne crois pas qu'on puisse imaginer quelque chose de pareil : cela s'appelle *Les Sept princesses*⁴⁰⁸. » Notons d'abord qu'en se prononçant sur une œuvre dont elle ne connaît qu'un fragment, la duchesse enfreint les instructions du narrateur en commettant l'erreur de la **sélection**. Le caractère difficile de la pièce est signifié au lecteur par la réplique suivante, prononcée par M. d'Argencourt : « *Les Sept princesses*, oh! Oil, oil, quel snobisme! [...] Ah! Mais attendez, je connais toute la pièce. L'Auteur l'a envoyée au Roi qui n'y a rien compris et m'a demandé de lui expliquer⁴⁰⁹. » Rachel est accusée de snobisme pour avoir choisi une pièce appartenant au pôle de la production restreinte. L'œuvre

⁴⁰⁷ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, p. 273.

⁴⁰⁸ *CG*, p. 220.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

est moquée parce qu'on ne la comprend pas (le narrateur se moquera ensuite de ceux qui ne la comprennent pas et qui en font le reproche à l'auteur). Cette situation correspond tout à fait à ce qu'Ortega y Gasset explique, dans *La déshumanisation de l'art*, concernant la manière dont sont reçues les œuvres axées sur la recherche formelle : « le nouvel art divise le public en deux classes d'individus : ceux qui le comprennent et ceux qui ne le comprennent pas⁴¹⁰. » En se moquant de ces derniers, le code court le risque de se mettre à dos une partie de son public qui s'identifierait à cette classe. L'incompréhension du roi renforce le leitmotiv qui traverse *CG* et qui s'accorde avec la thèse de Bidou-Zachariassen : l'aristocratie, qui répugne à fournir les efforts nécessaires, a du mal à comprendre, et donc à goûter, les œuvres difficiles. La duchesse complète alors son jugement en lançant, comme à son habitude, un trait d'esprit : « Ah! Vous connaissez *Les Sept princesses*? [...] Tous mes compliments! Moi je n'en connais qu'une, mais cela m'a ôté la curiosité de faire la connaissance de six autres. Si elles sont toutes pareilles à celle que j'ai vue⁴¹¹! » L'unité esthétique devient une matière à plaisanterie, un peu comme la pièce de Racine devient la matière avec laquelle la Berma montre son génie ; elle devient le sujet manié par l'artiste mondaine qu'est la duchesse. Celle-ci, comme dans sa réplique précédente, juge l'œuvre en mettant l'accent sur son grand étonnement d'avoir assisté à une chose pareille. C'est alors que survient le jugement assassin du narrateur : « Quelle buse! pensais-je, irrité de l'accueil glacial qu'elle m'avait fait. Je trouvais une sorte d'âpre satisfaction à constater sa complète incompréhension de Maeterlinck⁴¹². » Le caractère autoritaire du code se fait sentir ici de manière particulièrement forte, pour ne pas dire violente. Le travail de coopération entre le texte et son lecteur n'est pas seulement menacé par une mauvaise compréhension, mais par la possibilité très réelle que le premier heurte le second par le biais de cette insulte violente lancée à la duchesse. Il suffit en effet que le lecteur partage l'opinion de Mme de Guermantes sur Maeterlinck, que ce soit en entier ou à un moindre degré, pour qu'il considère légitimement que cette attaque le vise aussi. Il faut cependant noter que cette violence est tempérée par les explications qui suivent, qui nous apprennent que c'est l'état d'esprit irrité

⁴¹⁰ José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, op. cit., p. 21.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *CG*, p. 220.

du narrateur qui lui inspire cette attaque. Malgré tout, on voit bien que le jeune homme prend quelque goût à voir des gens qui, moins avant-gardistes que lui, peinent à comprendre l'intérêt du théâtre de Maeterlinck, dramaturge original qui, « en minant les formules théâtrales existantes, [...] esquissa les formes de la modernité dramatique⁴¹³ ». C'est carrément du mépris que le jugement négatif de la duchesse inspire au héros, qui se dit : « C'est pour une pareille femme que tous les matins je fais tant de kilomètres, vraiment j'ai de la bonté! Maintenant c'est moi qui ne voudrais pas d'elle⁴¹⁴. » La faute esthétique commise par Mme de Guermantes porte le jeune homme à se mépriser d'aimer une telle femme ; c'est là une réaction très forte qui montre quelle importance a le bon goût aux yeux du jeune mondain. Celui-ci recule toutefois de nouveau en affirmant que ses mots ont dépassé sa pensée : « Tels étaient les mots que je me disais ; ils étaient le contraire de ma pensée; c'étaient de purs mots de conversation⁴¹⁵ », ce qui constitue une manière de mettre l'accent sur l'absence de sincérité qui marque les propos « de conversation », les propos mondains. Ce jugement sévère du narrateur devient donc davantage un signe de la fausseté des « mots de conversation » que du goût défectueux d'Oriane. Malgré tout, une impression demeure chez le lecteur : ceux qui feront les mauvais jugements seront jugés à leur tour, et sévèrement. Le narrateur accroît ainsi la force de la fonction **caractériologique** des jugements : il montre que le passage entre une opinion esthétique et une conclusion sur l'intelligence générale d'un individu est tout à fait autorisé par le code. Mais il importe ici de rappeler qu'une instruction contradictoire à cet égard a été formulée dans *JF*, où l'on lit que « Saint-Loup n'était pas assez intelligent pour comprendre que la valeur intellectuelle n'a rien à voir avec l'adhésion à une certaine formule esthétique⁴¹⁶. » Faut-il pour autant rejeter la fonction caractériologique et la possibilité évoquée par Solomon de situer un personnage « sur la gamme de l'intelligence » à partir de ses jugements esthétiques? Il est pourtant évident que les erreurs de goût du duc sont des marqueurs de sa bêtise et non pas de simples « adhésion[s] à une certaine formule esthétique » qui ne serait pas la bonne. À notre avis, un passage aussi

⁴¹³ Philippe Hamon et Denis Roger-Vasselin (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p. 753.

⁴¹⁴ *CG*, p. 220.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *JF*, p. 301.

bref que celui-ci n'est pas suffisant pour retenir le lecteur d'effectuer ce que plusieurs autres passages l'encouragent à faire, c'est-à-dire lier le discernement esthétique et l'intelligence.

L'incapacité de la duchesse à comprendre la littérature moderne est du reste préparée deux pages plus tôt, quand le narrateur remarque : « Si elle se moquait encore de la littérature nouvelle, celle-ci, peut-être par la vulgarisation des journaux ou à travers certaines conversations, s'était un peu infiltrée en elle⁴¹⁷ » ; cette manifestation de l'esprit de la littérature contemporaine en elle est une remarque sur le mystère de l'amour : « c'est même ce qu'il y a de beau dans l'amour, parce que c'est justement ce qui rend "mystérieux"⁴¹⁸ ». La clé est donc donnée au lecteur : la littérature nouvelle aime ce qu'il y a de mystérieux, c'est pourquoi elle donne du mal à ces aristocrates qui exigent une clarté dans le propos, l'esprit de *Guermantes* tenant après tout à Meilhac, Halévy et Mérimée pour la sécheresse et la précision de l'observation, comme on le verra plus loin. Après une telle remarque de celui-ci, il n'y a rien de surprenant à constater que le théâtre de Maeterlinck, dans lequel « péripéties et effets s'effac[ent] au profit d'une dramaturgie de l'absence, statique, essentialiste⁴¹⁹ », ne soit pas au goût de Mme de *Guermantes*.

Il faut toutefois noter que la critique de la duchesse porte autant sur la scène représentée que sur le jeu de Rachel, jugé trop lent par Mme de *Guermantes* qui s'en moque en disant qu'« elle [Rachel] ne disait plus rien, mais je n'exagère pas, pendant cinq minutes⁴²⁰ ». C'est que Mme de *Guermantes* n'a que faire de ces recherches formelles : ses attentes sont celles de l'esthétique populaire, marquée entre autres par une « mise entre parenthèses de la forme au profit du contenu "humain", barbarisme par excellence du point de vue de l'esthétique pure⁴²¹».

Vingt pages plus loin, M. d'Argencourt ramène Maeterlinck dans la conversation en faisant remarquer que cet auteur belge est son compatriote⁴²² ; la duchesse saisit ce prétexte

⁴¹⁷ *CG*, p. 218.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Philippe Hamon et Denis Roger-Vasselín (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, op. cit., p. 749.

⁴²⁰ *CG*, p. 221.

⁴²¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, op. cit., p. 45.

⁴²² *CG*, p. 240.

pour lancer d'autres attaques et préciser sa pensée en expliquant ce qui fait défaut selon elle dans cette « ineptie⁴²³ » :

Heureusement vous [Argencourt] ne parlez pas le même langage que l'auteur des *Sept princesses*. Du reste, si vous voulez que je vous dise, c'est trop d'en parler parce que surtout ce n'est rien. Ce sont des gens qui cherchent à avoir l'air obscur et au besoin qui s'arrangent d'être ridicules pour cacher qu'ils n'ont pas d'idées. S'il y avait quelque chose dessous, je vous dirais que je ne crains pas certaines audaces, [...] du moment où il y a de la pensée⁴²⁴.

Dans cette réplique éclate la haine nourrie par la duchesse envers la littérature nouvelle, jugée fondamentalement vide⁴²⁵. Enfin, de même que le duc, lors du dîner chez lui, conclut ses critiques en donnant des noms de peintres et de compositeurs qu'il préfère à Elstir et Wagner mais qui ne les valent aucunement selon le code esthétique du livre, de même la duchesse oppose un auteur de son goût à Maeterlinck :

Je ne sais pas si vous avez vu la pièce de Borrelli. Il y a des gens que cela a choqués; moi, quand je devrais me faire lapider [...] j'avoue que j'ai trouvé cela infiniment curieux. Mais *Les Sept princesses*! L'une d'elles a beau avoir des bontés pour mon neveu, je ne peux pas pousser les sentiments de famille⁴²⁶...

Si aucune instruction du narrateur ne concerne précisément le vicomte Raymond de Borrelli dans *CG*, dans *CS* on lit qu'il s'agissait d'un des artistes aimés d'Odette⁴²⁷, quelques lignes après que le narrateur a souligné que Swann avait renoncé à « corriger son mauvais goût⁴²⁸ ». Cet **écho** montre une nouvelle faute de goût commune entre les deux classes. Et si le lecteur a oublié ce jugement du premier volume, il sait toutefois que, dans la quasi-totalité des cas, un artiste qu'un personnage **oppose** à un autre aimé par le narrateur est relégué du côté des médiocres : Borelli rejoint donc cette catégorie⁴²⁹. Le critère identifié par la duchesse est celui du caractère « curieux » d'une œuvre ; cet adjectif est récurrent dans ses jugements (on se rappelle du portrait d'Elstir qui n'est pas ressemblant mais curieux⁴³⁰, ou de *Tristan*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Ce débat sur l'importance des idées en littérature reviendra lors du dîner Guermantes à propos de la poésie d'Hugo.

⁴²⁶ *CG*, p. 240.

⁴²⁷ *CS*, p. 237.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Voilà un exemple d'enrichissement du code esthétique par un personnage, sans la moindre intervention du narrateur.

⁴³⁰ *CG*, p. 507.

qui contient « çà et là quelque page curieuse⁴³¹ ») : la duchesse décerne volontiers des prédicats positifs aux œuvres qui, pour des raisons diverses, ont su piquer sa curiosité. Celles-ci doivent toutefois, dans leur originalité, respecter une certaine limite au-delà de laquelle le jugement devient négatif, comme c'est le cas avec la pièce de Maeterlinck. Mme de Guermantes tolère les recherches formelles tant qu'elles sont soutenues par une certaine « pensée ». Notons que les plaisanteries de la fin de cette tirade (parler de Rachel comme d'une des princesses et feindre de faire intervenir les « sentiments de famille » dans son jugement) suggèrent que l'acharnement avec lequel Mme de Guermantes attaque la pièce s'explique moins par une haine profonde à l'endroit des artistes visés qu'une volonté d'exploiter à fond ce filon grâce auquel elle peut déployer tout son esprit. Le **contexte** constitue de nouveau une circonstance atténuante.

Mme de Guermantes affirme qu'elle ne peut pas « pousser les sentiments de famille » jusqu'à adopter les goûts de son neveu, et ce dernier est en effet, de par ses goûts modernes, une exception dans son milieu. Est-ce à dire que son existence montre un côté intellectuel de l'aristocratie? On constate plutôt que la fonction sociologique de l'exception Saint-Loup est peut-être davantage de faire ressortir la fermeture d'esprit des Guermantes. Après tout, si le texte peut montrer le mépris de la duchesse pour Maeterlinck, c'est parce que Rachel a été introduite dans les salons du faubourg en tant que maîtresse de Saint-Loup. Par ailleurs, si *CG* mentionne déjà l'influence de Rachel sur lui, *TR* montrera que c'est d'elle que le marquis tenait ses goûts « avancés ». En matière de goûts des aristocrates, l'exception Saint-Loup confirme la règle.

Qu'on nous permette ici de déroger à notre méthodologie habituelle pour risquer une observation de nature sociologique que le texte ne fait que suggérer. L'exemple du jugement de la duchesse sur Maeterlinck se distingue des autres jugements littéraires par sa nature hybride : comme le jugement sur la Berma dans *Phèdre*, il porte plus sur une représentation que sur un texte. Mais surtout, la représentation dont il s'agit semble avoir été un échec attribuable à une inadéquation entre l'œuvre représentée et son public. De fait, *Les Sept princesses* est une œuvre d'avant-garde, qui se situe du côté du pôle de production pure ; son

⁴³¹ *Ibid.*, p. 475.

statut la rend inadaptée à un salon mondain aristocratique, contexte qui, loin de la mettre en valeur, met en péril sa réception. À cet égard, Bourdieu souligne, dans *La Règle de l'art*, l'importance pour un produit culturel – un bien symbolique – d'être reçu dans un contexte approprié pour faire l'objet d'un jugement adéquat, bienveillant, compréhensif :

[...] à chaque auteur, à chaque forme de production et de produit, correspond un *lieu naturel* (déjà existant ou à créer) dans le champ de production et que les producteurs ou les produits qui ne sont pas à leur juste place – qui sont, comme on dit, « déplacés » – sont plus ou moins condamnés à l'échec⁴³².

Voilà qui permet d'expliquer la réaction de la duchesse : le « lieu naturel » de la pièce de Maeterlinck se situe dans un théâtre d'avant-garde, et non chez les Guermantes. Le contexte du salon, qui exige pour obtenir du succès que l'œuvre présentée puisse retenir l'attention des invités soumis à de nombreuses distractions, était d'ailleurs très peu approprié à la mise en scène choisie par Rachel (c'est ce qui explique les reproches de lenteur de la duchesse). L'erreur de jugement initiale est donc peut-être celle de Rachel, qui aurait dû comprendre que sa mise en scène n'avait pas les qualités d'une pièce de salon et que, représentée dans des telles conditions, elle était pratiquement vouée à l'échec. Ce jugement de la duchesse contribue donc à montrer au lecteur ce qui se produit lorsqu'une œuvre appartenant à l'avant-garde s'aventure dans un milieu d'arrière-garde tel qu'en sont les salons aristocratiques du faubourg Saint-Germain. Cependant, en prenant le parti de Rachel et en insultant les détracteurs de Maeterlinck, le narrateur présente moins cette situation comme le résultat d'une inadéquation entre une œuvre et son contexte de production (et de réception) que comme une manifestation de l'**incompétence** d'un milieu⁴³³. Autrement dit, à chacun sa façon de penser, mais le code est clair : c'est le rejet de l'avant-garde qui constitue une erreur.

II.III Jugements littéraires lors du dîner chez les Guermantes

Avant de passer au récit du dîner Guermantes, nous devons présenter les jugements littéraires contenus dans la dissertation sur les Guermantes et les Courvoisier qui s'insère entre la contemplation des Elstir et le récit du repas proprement dit.

⁴³² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 276.

⁴³³ Milieu dans lequel la duchesse est présentée comme l'un des esprits les plus ouverts aux arts « modernes ».

Ignorance des Courvoisier, culture d'Oriane

S'il est peu question du goût des Courvoisier, leur ignorance⁴³⁴ est soulignée à plusieurs reprises. Le narrateur **cite** d'abord le vers « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là⁴³⁵ », tiré des *Châtiments* de Victor Hugo, pour illustrer la résolution de la Courvoisier Mme de Villebon de n'être jamais reçue chez les Guermantes, tout en précisant que ce vers « lui était du reste inconnu⁴³⁶ ». La référence de cette citation n'est pas donnée par le narrateur, et tout lecteur à qui elle ne suggère rien pourrait se sentir offensé ; le texte ne met toutefois pas l'accent outre mesure sur cette ignorance en passant outre immédiatement. Quelques pages plus loin, il est question de l'anecdote concernant la sortie de la duchesse de Guermantes sur Tolstoï⁴³⁷, sur lequel le narrateur écrit que les Courvoisier étaient « d'ailleurs peu renseignés⁴³⁸ ». L'ignorance de cette famille est accentuée par la phrase qui suit :

Ils ne l'étaient pas beaucoup plus sur les auteurs grecs, si l'on en juge par la duchesse de Gallardon douairière [...] qui, n'ayant pas été en cinq ans honorée d'une seule visite d'Oriane, répondit à quelqu'un qui lui demandait la raison de son absence : « Il paraît qu'elle récite de l'Aristote (elle voulait dire de l'Aristophane) dans le monde⁴³⁹. »

Il s'agit donc d'un troisième exemple de l'ignorance des Courvoisier à apparaître en à peine quatre pages. À nouveau, le risque existe que le lecteur s'identifie aux Courvoisier dans son ignorance des unités mentionnées. On remarque le contraste qui apparaît entre la culture lacunaire de cette famille aristocratique et celle, plus complète, de la duchesse de Guermantes qui connaît la poésie d'Hugo (on verra plus loin qu'elle la cite comme le narrateur), semble bien renseignée sur Tolstoï, et sait manifestement faire la différence entre Aristote et Aristophane, puisqu'elle récite des pièces de ce dernier dans le monde. Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces extraits qui ne recèlent aucun jugement esthétique à proprement parler ; il importe surtout de retenir que leur effet est d'abord de nuancer le niveau de culture au sein de l'aristocratie, puis de montrer que la **compétence** artistique de

⁴³⁴ Nous avons traité de l'ignorance de la princesse de Parme dans notre premier chapitre.

⁴³⁵ *CG*, p. 429. Il s'agit du dernier vers d' « Ultima verba », poème du recueil *Les Châtiments* d'Hugo (1852).

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Le narrateur raconte qu' « elle avait osé dire au grand-duc de Russie : "Hé bien! Monseigneur, il paraît que vous voulez faire assassiner Tolstoï?" » (*CG*, p. 433).

⁴³⁸ *CG*, p. 433.

⁴³⁹ *Ibid.*

la duchesse (la connaissance des unités importantes étant un aspect de cette compétence) est supérieure à celle d'une partie de son milieu.

Observations générales sur le goût de la duchesse de Guermantes

Si nous avons déjà exploré plusieurs facettes du goût de la duchesse de Guermantes (sa volonté de distinction, la préséance qu'elle accorde aux traits d'esprit, son orgueil de propriétaire, notamment), nous rassemblerons ici les observations éparses du narrateur à ce sujet : l'esprit de Guermantes, la solidité de son éducation, la dissertation sur la critique, la sagesse contenue dans ses paroles frivoles.

Toute singulière que soit Oriane dans ses opinions artistiques, celles-ci sont également une expression de l'« esprit des Guermantes », c'est-à-dire de cet ensemble de caractéristiques que sont l'« intonation, tournure des phrases, expression d'une mentalité ironique reconnue plus tard par le narrateur comme l'héritage délétère de Mérimée⁴⁴⁰ ». Le texte est clair sur le fait que les écrivains favoris de Mme de Guermantes sont Meilhac, Halévy et Mérimée, dont le style épuré et ironique s'accorde avec le français parlé par les membres de sa famille : « Puis le genre d'esprit Mérimée et Meilhac et Halévy, qui était le sien, la portait, par contraste avec le sentimentalisme verbal d'une époque antérieure, à un genre de conversation qui rejette tout ce qui est grandes phrases et expression de sentiments élevés⁴⁴¹. » Cette tendance au dépouillement, que le narrateur trouve charmante parce qu'elle lui semble évoquer le passé aristocratique des Guermantes, s'oppose du même coup au goût du jeune homme. En effet, la « sécheresse voulue⁴⁴² » de ce style détonne avec le code esthétique du livre qui valorise plutôt une certaine sophistication.

Le goût littéraire de la duchesse peut également être la marque de son appartenance non pas tant à sa famille qu'à son milieu social (et géographique), soit le faubourg Saint-Germain : « Or, tandis que Mme de Guermantes était Guermantes presque sans le vouloir,

⁴⁴⁰ Brian G. Rogers, « Guermantes (esprit des) », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 445.

⁴⁴¹ *CG*, p. 199.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 36.

son pailleronisme⁴⁴³, son goût pour Dumas fils étaient réfléchis et voulus⁴⁴⁴ ». L'auteur Pailleron dont il s'agit est mentionné ici pour une unique fois dans la *Recherche* ; son rapprochement avec Dumas fils, admiré par Mme Cottard et méprisé par Swann dans *CS*, connote immédiatement sa faible valeur selon le code esthétique. De toute manière, le lecteur n'a pas à spéculer longtemps sur le sens qu'il doit attribuer à ce jugement, puisque le narrateur lui confie tout de suite ce qu'il en pense : « Comme ce goût était à l'opposé du mien, elle fournissait à mon esprit de la littérature quand elle me parlait du faubourg Saint-Germain, et ne me paraissait jamais si stupidement Faubourg Saint-Germain que quand elle me parlait littérature⁴⁴⁵. » Le narrateur oppose ainsi franchement son goût à celui de la duchesse ; il le fait cependant dans des termes qui présentent tout de même le goût comme quelque chose de subjectif ; il ne dit pas qu'elle n'avait pas de goût, contrairement à lui, mais simplement que celui de la duchesse s'oppose au sien à ce sujet. Quoi qu'il en soit, l'erreur de jugement de la duchesse n'a que peu d'importance au regard du charme qu'elle présente au héros. L'accent est mis sur l'intérêt de cette divergence, qui communique au jeune homme une partie de cet univers aristocratique qui nourrit ses rêveries ; cette opinion artistique est fascinante en raison de sa provenance, comme peut l'être « l'opinion sur *Phèdre*⁴⁴⁶ » des Guermantes que le héros, comme on s'apprête à le voir, rêvait de recevoir. En effet, une autre fonction peut être attribuée aux jugements esthétiques à partir d'un court passage de *CG* : celle de fournir un échantillon du charme qui émane, selon le jeune héros, des aristocrates qui le font rêver. C'est pourquoi le narrateur écrit qu'il aurait « mieux aimé connaître leur jugement sur *Phèdre* que celui du plus grand critique du monde⁴⁴⁷ ». Car l'opinion de ce critique n'aurait pu être que de la même nature que celle du héros, tandis que le mystère de leur nom et de la terre dont ils proviennent imprègnerait le jugement des Guermantes : « ce que je demandais à leur opinion sur *Phèdre* de me rendre, c'était le charme des après-midi d'été où je m'étais

⁴⁴³ Comme le mentionne Thierry Laget dans les notes de notre édition de *CG*, « ce substantif est formé sur le nom d'Édouard Pailleron (1834-1899), auteur de comédies spirituelles (*L'Étincelle*, *Le Monde où l'on s'ennuie*) et membre de l'Académie française. (*CG*, p. 726.)

⁴⁴⁴ *CG*, p. 480.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

promené du côté de Guermantes⁴⁴⁸ ». Ce passage, qui survient tôt dans le roman, indique au lecteur que le héros ne recevra pas les jugements des nobles qu'il entendra en société comme ceux de n'importe qui, qu'il sera plus réceptif à leur charme qu'à leur exactitude. Cela explique que les réactions du narrateur face à des jugements qui enfreindront son code esthétique ne seront pas excessivement sévères, ou du moins le seront progressivement à mesure que ce qu'il entend dépasse les bornes. Les jugements de ce genre sont des signes d'un certain pittoresque aux yeux du héros que ce dernier souligne pour s'assurer que le lecteur le perçoive. Le mauvais goût des Guermantes déçoit certes le jeune homme ; or celui qui n'en est pas à sa première désillusion se convainc qu'il y a du charme à ces goûts, même s'ils portent sur un objet qu'il trouve absolument dénué de poésie. Ce mécanisme a été décrit par Deleuze : « Sur chaque ligne d'apprentissage, le héros passe par une expérience analogue, à des moments divers : à la *déception du côté de l'objet, il s'efforce de trouver une compensation subjective*⁴⁴⁹. » Dans ce cas-ci, la compensation est l'accent pittoresque du jugement. Il demeure que, malgré cette compensation, le mot a été prononcé : les jugements de la duchesse manifestent une « stupidité » aux yeux du narrateur qui réitère par le fait même que le passage entre le mauvais goût et la stupidité peut s'opérer, comme nous le supposions à propos de la fonction caractériologique.

Tout « faubourg Saint-Germain » qu'il soit, il est évident que le goût d'Oriane se distingue nettement de celui de la majorité des femmes de son milieu, ce qui s'explique notamment, comme le fait remarquer le narrateur, par la solidité relative de l'éducation qu'elle a reçue :

Mme de Guermantes avait passé sa jeunesse dans un milieu un peu différent, aussi aristocratique, mais moins brillant et surtout moins futile que celui où elle vivait aujourd'hui, et de grande culture. Il avait laissé à sa frivolité actuelle une sorte de tuf plus solide, invisiblement nourricier et où même la duchesse allait chercher (fort rarement car elle détestait le pédantisme) quelque citation de Victor Hugo ou de Lamartine qui, fort bien appropriée, dite avec un regard senti de ses beaux yeux, ne manquait pas de surprendre ou de charmer⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴⁹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 46.

⁴⁵⁰ *CG*, p. 220.

Il y a donc une certaine profondeur sous les opinions lancées par Oriane à l'emporte-pièce. C'est sans doute ce qui explique les parcelles de « vérité » que le narrateur décèle dans ses propos lorsque, le dîner Guermantes terminé, il y réfléchit en se rendant chez le baron de Charlus. C'est alors qu'il se rend compte que certaines paroles de la duchesse ne sont pas aussi bêtes qu'elles le lui ont d'abord paru ; il réussit à dégager quelques vérités parmi la fausseté générale du propos. Le narrateur insiste d'abord sur le fait que le goût de Mme de Guermantes lui fait préférer la période la moins intéressante du poète : « les vers de Victor Hugo qu'elle m'avait cités étaient, il faut l'avouer, d'une époque antérieure à celle où il est devenu plus qu'un homme nouveau, où il a fait apparaître dans l'évolution une espèce littéraire encore inconnue, douée d'organes plus complexes⁴⁵¹ ». L'évolution de l'artiste est ici rapprochée de l'évolution des espèces de Darwin, ce qui accroît encore l'importance de la **distinction entre les différentes manières**. Le tort des œuvres des débuts de l'écrivain est de receler des pensées : « Dans ses premiers poèmes, Victor Hugo pense encore, au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser⁴⁵². » Si ce sont ces pensées qu'aime Mme de Guermantes, cela n'est « pas absolument à tort⁴⁵³ ». Le narrateur s'explique ainsi :

[Les pensées] étaient touchantes et déjà autour d'elles, sans que la forme eût encore de profondeur où elle ne devait parvenir que plus tard, le déferlement des mots nombreux et des rimes richement articulées les rendait inassimilables à ces vers qu'on peut découvrir dans un Corneille, par exemple, et où un romantisme intermittent, contenu, et qui nous émeut d'autant plus, n'a point pourtant pénétré jusqu'aux sources physiques de la vie, modifié l'organisme inconscient et généralisable où s'abrite l'idée. Aussi avais-je eu tort de me confiner jusqu'ici dans les derniers recueils d'Hugo⁴⁵⁴.

En reconnaissant son tort dans les choix esthétiques qu'il opère, le narrateur admet donc encore une fois qu'il n'est pas un juge infaillible. Il reconnaît également une certaine dette à l'égard d'Oriane, dont les propos lui ont appris des choses importantes malgré leur apparente frivolité ; il ne se fait d'ailleurs pas faute de reformuler dans ses mots, qui ont finalement peu de choses à voir avec les paroles qui les ont inspirés, ces idées de la duchesse.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 531.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 532.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

Enfin, les opinions artistiques de Mme de Guermantes sont rapprochées de celles de critiques professionnels : le narrateur s'explique d'ailleurs les « variations du jugement de la duchesse⁴⁵⁵ » en les mettant en parallèle avec celles d'une critique indéfinie, sinon par l'épithète de « folle⁴⁵⁶ ». Comme l'écrit Rogers, « les jugements transitoires de la dilettante [Mme de Guermantes] sont l'équivalent des jeux pervers de la critique⁴⁵⁷ ». Cette dernière est écorchée lorsque comparée par le narrateur à « cette vie mondaine dont le désœuvrement et la stérilité sont à une activité sociale véritable ce qu'est en art la critique à la création⁴⁵⁸ ». Les paradoxes lancés par la duchesse à propos des personnes⁴⁵⁹ comme des œuvres rejoindraient donc les caprices d'une critique prête à tout pour marquer les esprits, en usant du procédé de **sélection** :

Je savais que ce n'était pas seulement entre les œuvres, dans la longue série des siècles, mais jusqu'au sein d'une même œuvre, que la critique joue à replonger dans l'ombre ce qui depuis trop longtemps était radieux et à en faire sortir ce qui semblait voué à l'obscurité définitivement⁴⁶⁰.

L'emploi du verbe « jouer » indique le manque de rigueur d'une critique qui ne fouille dans les œuvres que pour occuper son ennui, prête pour ce faire à « tout Molière pour un vers de *L'Étourdi*, et, même en trouvant le *Tristan* de Wagner assommant, en sauvera une "jolie note de cor" au moment où passe la chasse⁴⁶¹ », passage qui souligne le ridicule qu'il y a à employer le procédé de **sélection** pour s'extasier sur des détails sans respecter l'unité des œuvres. Ce méta-jugement, qui qualifie de « dépravation⁴⁶² » cette façon de juger, est aussi une **instruction de lecture**, un avertissement à de futurs critiques qui sont priés de s'abstenir de juger la *Recherche* à partir d'un seul de ses éléments, à la lumière d'un seul fragment. Le code s'efforce de prémunir le texte qui le supporte contre des lectures fautives.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 456

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Brian G. Rogers, « Guermantes (esprit des) », *loc. cit.*, p. 446.

⁴⁵⁸ *CG*, p. 455.

⁴⁵⁹ Le narrateur donne l'exemple suivant : « 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. » (*CG*, p. 455).

⁴⁶⁰ *CG.*, p. 455-456.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 456.

⁴⁶² *Ibid.*

Bornier

Entrons maintenant de plain-pied dans le dîner Guermantes avec les jugements sur Bornier qui représentent, de par leur nature mixte et violente, le pendant de celui sur Maeterlinck étudié ci-haut⁴⁶³. L'académicien Bornier est sans doute aussi oublié aujourd'hui qu'il était populaire à l'époque où se déroule le roman⁴⁶⁴. C'est la princesse de Parme qui l'évoque la première en présentant comme un avantage le fait que les archives du château de Mme d'Heudicourt possèdent « tous les manuscrits de M. de Bornier⁴⁶⁵ » ; cette observation semble indiquer que cet écrivain est apprécié dans le milieu des Guermantes. Le duc rappelle alors à sa femme un dîner où elle était assise aux côtés de l'écrivain, puis Mme de Guermantes se lance dans un morceau de bravoure sur la puanteur de l'auteur, qu'elle conclut en mentionnant : « J'ai été obligée de me boucher le nez comme je pouvais pendant tout le dîner, je n'ai osé respirer qu'au gruyère⁴⁶⁶! » Nous éviterons de parler de **jugement sur l'artiste**, puisque la duchesse n'établit pas de lien entre la puanteur de Bornier et son œuvre ; elle se prononce simplement sur l'individu, insoucieuse de prendre position.

Flaubert et Gambetta

Entre les jugements sur Bornier s'insèrent d'autres jugements sur les correspondances de Flaubert et de Gambetta. Mme d'Arpajon, censée être forte en littérature, pense à Flaubert sans être capable de se rappeler son nom : « Avez-vous remarqué que souvent les lettres d'un écrivain sont supérieures au reste de son œuvre? Comment s'appelle donc cet auteur qui a écrit *Salammbô*⁴⁶⁷? » L'unité Flaubert est ici le signe d'un auteur qu'une personne « forte en littérature » devrait connaître. Le héros nomme l'auteur, et Mme d'Arpajon reprend : « En tout cas, [...] sa correspondance est curieuse et supérieure à ses livres! Elle l'explique du reste, car on voit par tout ce qu'on dit de la peine qu'il a à faire un livre, que ce n'était pas un véritable écrivain, un homme doué⁴⁶⁸. » Le narrateur ne se prononce pas, dans la

⁴⁶³ Ces deux passages contiennent une forte charge polémique, c'est-à-dire qu'ils peuvent constituer de véritables attaques personnelles contre les lecteurs dont les opinions esthétiques convergeraient avec celles des personnages moqués.

⁴⁶⁴ On se rappelle que l'action de *CG* se déroule dans les dernières années du XIX^e siècle.

⁴⁶⁵ *CG*, p. 473.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 474.

Recherche, sur cette question de la comparaison entre les romans et la correspondance de Flaubert⁴⁶⁹ ; ici, c'est en grande partie l'incompétence de Mme d'Arpajon, incapable de nommer un auteur aussi important que celui-ci, qui indique au lecteur que cette opinion est contraire au code esthétique.

La duchesse profite du sujet de conversation pour faire une nouvelle démonstration de son originalité : « Vous parlez de correspondances, je trouve admirable celle de Gambetta, dit la duchesse de Guermantes pour montrer qu'elle ne craignait pas de s'intéresser à un prolétaire et à un radical⁴⁷⁰. » Il s'agit d'une forme particulière de **jugement sur l'artiste** : les caractéristiques de ce dernier, qui laissent présager un jugement négatif en raison de la distance politique qui les éloigne de la juge (Mme de Guermantes est évidemment très loin d'être une prolétaire ou de supporter une gauche radicale), motivent au contraire une admiration improbable, quoique, par le fait même, prévisible de la part d'un personnage qui cherche constamment à faire le contraire de ce qu'on attend de lui. On aura un autre exemple d'un tel jugement de la duchesse un peu plus loin, à propos de Zola ; on peut d'ailleurs dire que celui sur Gambetta prépare ce jugement plus spectaculaire sur l'auteur de « J'accuse ». Notons que le narrateur souligne la réussite de l'effet perlocutoire souhaité par la duchesse en mentionnant que « M. de Bréauté comprit tout l'esprit de cette audace, regarda autour de lui d'un œil à la fois éméché et attendri, après quoi il essuya son monocle⁴⁷¹. » Ce jugement est le signe d'une petite victoire mondaine, c'est-à-dire du succès de la stratégie de la duchesse.

Préférences littéraires du duc

Immédiatement après ces deux jugements, la conversation revient à Bornier. Le duc énonce un jugement ambigu à l'égard d'une de ses pièces : « Mon Dieu, c'était bougrement embêtant, *La Fille de Roland!* dit M. de Guermantes, avec la satisfaction que lui donnait le sentiment de sa supériorité sur une œuvre à laquelle il s'était tant ennuyé [...]. Mais il y avait

⁴⁶⁹ Dans sa correspondance, toutefois, Proust « s'est souvent élevé contre cette idée (celle de la supériorité des lettres de Flaubert sur ses romans) qu'il a pu lire chez Sainte-Beuve, Lemaître ou Thibaudet » (Thierry Laget, « Notes » in *CG*, p. 723).

⁴⁷⁰ *CG*, p. 474.

⁴⁷¹ *Ibid.*

quelques beaux vers, un sentiment patriotique⁴⁷². » S'il semble d'abord que le duc fait preuve de bon goût en condamnant la pièce, les deux arguments qu'il soulève ensuite ruinent son jugement en contrevenant au code esthétique par le procédé de **sélection** (« il y avait quelques beaux vers »), puis en péchant par **jugement sur le sujet** en reconnaissant à la pièce l'avantage d'un « sentiment patriotique⁴⁷³ ». On pouvait se douter que le narrateur n'était pas le plus grand admirateur de Bornier, auteur dont il n'a jamais parlé auparavant ; la chose nous est confirmée sans équivoque au moyen d'une seule phrase lapidaire qui résume son opinion sur l'auteur : « J'insinuai que je n'avais aucune admiration pour M. de Bornier⁴⁷⁴. » Évidemment, cette litote permet de comprendre que le héros a en fait un profond mépris pour cet auteur populaire. En outre, si sa mémoire est bonne, le lecteur se rappellera que cette situation reproduit presque exactement un passage de *CS* où le talent de Georges Ohnet est discuté chez les Verdurin. Mme Cottard y prononçait l'éloge de cet écrivain et cherchait à obtenir l'approbation de Swann en ces termes : « Du reste, c'est comme tout ce qui vient de la plume de Georges Ohnet, c'est toujours si bien écrit. Je ne sais pas si vous connaissez *Le Maître de Forges* que je préférerais encore à *Serge Panine*⁴⁷⁵. » Swann répond alors, comme le narrateur qui n'a aucune admiration pour Bornier : « Pardonnez-moi, lui dit Swann d'un air ironique, mais j'avoue que mon manque d'admiration est à peu près égal pour ces deux chefs-d'œuvre⁴⁷⁶. » Le paramètre d'**écho** est plus ou moins marqué ici : s'il l'est par la similitude évidente entre les passages des deux volumes, la distance qui les sépare rend leur rapprochement peu perceptible. Ce lien contribue néanmoins à rapprocher Swann et le narrateur sur le plan de la **compétence** : tous deux sont capables de ne pas être dupes du talent discuté d'écrivains qui font l'admiration des mondains incompetents que sont Mme Cottard et le duc de Guermantes ; ces derniers, se retrouvant dans la même position, se communiquent leur manque de discernement artistique. Leur rapprochement fait du tort au duc en montrant une similitude entre son goût et celui de la bourgeoise sans envergure qu'est

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Dans cette reconnaissance du « sentiment patriotique » comme d'un avantage d'une œuvre, le duc se rapproche de Norpois qui, dans la tirade de *JF* où il s'élève contre le « joueur de flûte » qu'est Bergotte, évoque l'importance pour la littérature de contribuer au sentiment patriotique.

⁴⁷⁴ *CG*, p. 474.

⁴⁷⁵ *CS*, p. 253.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

Mme Cottard ; à l'opposé, Swann et le narrateur apparaissent à nouveau comme des aristocrates du goût, dédaigneux de reconnaître le moindre talent à Ohnet et Bornier. Mentionnons enfin que dans le passage de *CS* comme dans celui de *CG*, le paramètre du **contexte** est marqué par la réticence des juges à se prononcer dans un milieu qu'ils sentent hostile à leurs convictions profondes, réticence qui fait ressortir à quel point la situation mondaine, politesse oblige, conduit Swann et le narrateur à atténuer la violence de leur opinion. Là où ils éprouvent un mépris évident, ils sont contraints à parler d'une simple absence d'admiration : la litote est la dérobaude des mondains placés dans une situation épineuse.

Le potentiel offensant de ce jugement rappelle, nous l'avons dit, celui sur Maeterlinck. Si les amateurs de Bornier offensés par ce passage sont sans doute plus rares à notre époque qu'à celle de la parution de *CG*, la violence exercée par cette phrase à leur égard est la même (seule une insulte y manque). Le duc s'imagine que les réserves du narrateur s'expliquent par une dent qu'il aurait contre Bornier : « Vous devez avoir quelque cadavre entre vous, puisque vous le dénigrez. C'est long, *La Fille de Roland*, mais c'est assez senti⁴⁷⁷. » Ainsi le duc prête au héros l'erreur du **jugement sur l'artiste**. Non seulement M. de Guermantes a du mal à porter un regard strictement esthétique sur une œuvre, il s'imagine qu'il en va de même pour les autres. Il s'agit en outre de l'un des rares jugements qui montre l'aspect fallacieux des signes mondains, car en disant s'être ennuyé à la pièce de Bornier, le duc émet une opinion qui pourrait paraître encourager à dénigrer l'auteur, mais qui ne constituait en fait que le préambule d'un éloge. La grande imprécision de l'adjectif « senti » utilisé par M. de Guermantes marque le vide d'une critique qui frôle la tautologie ; quant à son reproche à l'endroit de la longueur de la pièce, il tombe dans le domaine d'une **complainte sur la difficulté** qui montre la faiblesse de sa capacité d'attention et de concentration, ce qui rend moins surprenant son affirmation, à la page suivante, à propos de l'effet soporifique que Wagner a sur lui. En attribuant à un personnage aussi borné une critique sur la longueur de l'œuvre, la *Recherche* s'en prend en quelque sorte à l'avance aux détracteurs qui pourraient

⁴⁷⁷ *CG*, p. 474.

lui reprocher sa longueur excessive. Cette **erreur à éviter** montre que ce sont les incompetents comme M. de Guermantes qui trouvent les œuvres trop longues.

La duchesse, qui ne s'est pas prononcée sur *La Fille de Roland*, saisit au vol l'adjectif « senti » pour lancer un nouveau calembour sur l'odeur de l'auteur : « "Senti" est très juste pour un auteur aussi odorant. [...] Si ce pauvre petit s'est jamais trouvé avec lui, il est assez compréhensible qu'il l'ait dans le nez⁴⁷⁸! » Ce faisant, elle détourne la conversation en l'empêchant de s'engager dans un débat esthétique ; elle désamorce ainsi, en salonnière douée, la légère tension qui commençait à s'installer entre le duc et le narrateur du fait de leur désaccord. C'est là un autre exemple de l'importance supérieure qu'accorde Mme de Guermantes aux mots d'esprit sur la formulation d'un jugement sincère. Le **contexte** de salon lui fait rechercher les plaisanteries et l'harmonie des points de vue au détriment du sérieux et des débats esthétiques.

Le duc reprend en enchaînant avec les jugements musicaux que nous avons déjà évoqués ; cependant l'œuvre de Bornier vient porter un dernier coup à sa disgrâce, puisque, juste avant d'affirmer qu'il est « terriblement vieux jeu », M. de Guermantes fait une exception : « *Fille de Roland* à part⁴⁷⁹ ». On saurait difficilement enfreindre aussi brutalement le code esthétique de *CG*. C'est donc dire qu'il aime suffisamment cette pièce médiocre pour qu'elle constitue une dérogation à ses goûts en représentant la seule œuvre épargnée dans son rejet des productions contemporaines.

Après avoir dressé le catalogue de ses préférences musicales⁴⁸⁰, le duc revient à la littérature dans deux phrases qui résument, semble-t-il, ce qu'il aime dans la littérature « vieux jeu » : « En littérature, c'est la même chose. Ainsi j'adore Balzac, *Le Bal des Sceaux*, *Les Mohicans de Paris*⁴⁸¹. » On constate que les œuvres de Balzac et de Dumas père sont **rapprochées** des opéras-comiques évoqués précédemment à partir du critère de l'ancienneté. Ce jugement révèle à quel point l'horizon littéraire du duc est borné et dépourvu de profondeur historique, puisque des écrivains de son siècle sont considérés ici comme des

⁴⁷⁸ *CG*, p. 474-475.

⁴⁷⁹ *CG*, p. 475.

⁴⁸⁰ Nous en avons parlé dans notre chapitre musical.

⁴⁸¹ *CG*, p. 475.

parangons d'ancienneté⁴⁸². Quant à son goût pour Balzac et Dumas, il n'est pas moqué en lui-même ; après tout, ces deux écrivains (surtout le premier) font bonne figure dans le code esthétique. On remarque toutefois que le duc n'aime que des textes plutôt accessibles, des récits divertissants, pourvus d'une intrigue forte et remplis d'action. En bref, ces préférences littéraires n'indiquent pas un lecteur particulièrement profond ; elles laissent deviner des réserves probables envers les textes plus philosophiques, scientifiques, érudits, des textes comme la *Recherche*, qu'on imagine aisément critiquée par le duc parce qu'elle exige, comme les toiles d'Ingres ou de Delaroche, de se « mettre martel en tête ». En somme, le duc et la duchesse présentent ici deux attitudes opposées face aux changements évoqués par Bidou-Zachariasen : le premier admet, proclame presque sa préférence pour les anciennes traditions esthétiques sur les nouvelles, sans la moindre honte, et même avec fierté ; la seconde, plus consciente de la révolution esthétique qui se produit, tente de montrer son ouverture aux nouvelles formes d'art, mais elle le fait maladroitement, comme le montre également son jugement sur Hugo qu'il s'agit maintenant d'étudier.

Les idées dans la poésie de Victor Hugo

La conversation du dîner Guermantes en vient à s'orienter sur Victor Hugo, écrivain dont la renommée est déjà fortement établie à l'époque de *CG* ; aussi le fait qu'il soit connu de tous explique-t-il peut-être que son évocation donne lieu à l'un des seuls véritables débats artistiques de la soirée, lors duquel plusieurs personnages exposent et confrontent non seulement leur opinion à son sujet, mais les critères qu'ils appliquent plus largement à toute production littéraire. La duchesse elle-même signale d'ailleurs plus loin que « tout le monde sait qu'il [Hugo] a du talent⁴⁸³ ». L'écrivain est introduit dans la conversation à l'insu du héros, qui entend Mme d'Arpajon en parler à la princesse de Parme sans savoir de qui il s'agit de prime abord :

Oh! Tout ce que Madame voudra, je lui accorde qu'il nous fait voir le monde en laid parce qu'il ne sait pas distinguer le laid et le beau, ou plutôt parce que son insupportable vanité lui fait croire que tout ce qu'il dit est beau, je reconnais avec Votre Altesse que, dans la pièce en

⁴⁸² Il semblerait que le duc commet également une erreur d'attribution en laissant entendre que *Les Mohicans de Paris* est un texte de Balzac, alors qu'il est d'Alexandre Dumas père. Cette phrase couronne donc d'ignorance un passage où le duc est on ne peut plus ridiculisé.

⁴⁸³ *CG*, p. 477.

question, il y a des choses ridicules, inintelligibles, des fautes de goût, que c'est difficile à comprendre, que cela donne à lire autant de peine que si c'était écrit en russe ou en chinois, mais quand on a pris cette peine, comme on est récompensé, il y a tant d'imagination⁴⁸⁴!

Notons d'emblée la multitude de défauts attribués au poète, lequel, s'il faut en croire Mme d'Arpajon, manquerait de discernement, serait aveuglé par sa vanité, écrirait des choses « ridicules », manquerait de goût et écrirait une poésie très difficile : l'accumulation de ces reproches adressés par un personnage dont la **compétence** est douteuse⁴⁸⁵ à l'endroit d'un écrivain majeur suffit à montrer que ce jugement négatif est excessif. Mme d'Arpajon reprend pourtant, à l'instar de la duchesse, une idée chère au héros lorsqu'elle affirme qu'il vaut la peine de persévérer malgré la **résistance opposée par l'œuvre**. Le narrateur tourne toutefois immédiatement ce propos en ridicule lorsqu'il écrit que « la poésie qui donnait autant de peine à comprendre que du russe ou du chinois était : *Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille/ Applaudit à grands cris*⁴⁸⁶ ». La **limpidité** des vers choisis fait ressortir l'**incompétence** de Mme d'Arpajon, censée être « forte en littérature⁴⁸⁷ » ; ce jugement est donc un autre signe des capacités limitées de cette dame, et par ricochet de l'aristocratie en général qui lui accorde réputation de compétence littéraire que tous ses propos démentent en vertu de leur inadéquation avec le code esthétique. Le narrateur nous fournit ensuite des instructions en situant la pièce citée dans l'œuvre d'Hugo, qu'il découpe en périodes comme il l'a fait pour Wagner et Elstir, en notant que le poème cité provenait « de la première époque du poète et qui est peut-être encore plus près de Mme Deshoulières que du Victor Hugo de *La Légende des Siècles*⁴⁸⁸ ». Cette **distinction entre les différentes manières** de l'artiste est conforme à toutes celles que le narrateur a effectuées, la prévalence étant accordée à la période la plus tardive. Mais l'originalité de cette phrase consiste dans l'affirmation sur l'écart entre les œuvres d'un même poète qui pourrait être supérieur à celui qu'on observe entre deux poètes différents : l'aspect paradoxal de cette réflexion (qui est presque une

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 475-476.

⁴⁸⁵ Le duc de Guermantes l'a qualifiée de « forte en littérature », mais l'incompétence dont il fait preuve conduit à considérer ses paroles avec suspicion... En fait, les lignes qui suivent montrent la grande incompétence de Mme d'Arpajon, qui considère comme « difficiles à comprendre » des vers dont le narrateur fait ressortir la grande simplicité.

⁴⁸⁶ *CG*, p. 476.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 473.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 476.

boutade) contribue à faire ressortir la grande pertinence de ce genre de procédé de **sélection**. Par ailleurs, l'unité Mme Deshoulières est ici un signe, sans qu'il soit nécessaire de bien la connaître, d'une auteure de poésie facile et limpide dont les deux vers hugoliens cités suffisent à nous donner une idée. Nous sommes en présence de l'exemple parfait d'une référence qui peut sembler érudite, mais dont la valeur est donnée par les principes de fonctionnement du code esthétique.

Étonnamment, après avoir entendu ce jugement sur Hugo, le narrateur, « loin de trouver Mme d'Arpajon ridicule⁴⁸⁹ » comme on aurait pu s'y attendre, s'amuse d'un rapprochement qu'il établit entre elle et des femmes de lettres du XIX^e siècle comme Mme de Rémusat, Mme de Broglie et Mme de Saint-Aulaire qui, tout en ayant le bon goût de citer « Sophocle, Schiller et *L'imitation*⁴⁹⁰ » dans leurs lettres, ont accueilli les « premières poésies des romantiques⁴⁹¹ » avec « effroi⁴⁹² ». Nous connaissons ce phénomène : il s'agit à nouveau d'un cas de cette « compensation subjective » qu'effectue le narrateur suite aux déceptions éprouvées au contact d'une aristocratie dont la plupart des erreurs esthétiques sont en quelque sorte rachetées par le pittoresque qu'il sait en extraire.

Il convient d'ajouter qu'un passage montrera plus loin que le baron de Charlus, juge **compétent**, est justement un admirateur de *La Légende des siècles*. En effet, lors de la visite que lui fait le héros à sa sortie de chez les Guermantes, le baron en **cite** un poème (il s'agit de « Booz endormi ») : « Je me sens toujours un peu comme le Booz de Victor Hugo : *Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe*⁴⁹³ ». On voit bien que si cette citation est ici le signe de son bon goût, c'est surtout grâce aux instructions fournies lors du dîner.

Revenons à ce dernier. Si la longue tirade de Mme d'Arpajon sur la poésie a étonné la princesse de Parme qui ne s'attendait pas à tant de passion, elle n'a pas impressionné Mme de Guermantes, qui estime pour sa part que sa rivale « n'y comprend absolument rien⁴⁹⁴ ».

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.* Notons au passage le procédé de désignation tronquée, qui consiste à identifier une œuvre d'une manière incomplète, marquant ainsi une familiarité avec elle. *L'Imitation* (de Jésus-Christ) reçoit donc un traitement similaire à la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 543.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 476.

La suite de ses propos montre toutefois que c'est par rancune contre l'ex-maîtresse de son mari qu'elle a prononcé un jugement aussi sévère ; c'est aussi, sans doute, parce que la duchesse n'aime pas qu'une autre convive lui vole la vedette en devenant le centre de l'attention. C'est pourquoi Mme de Guermantes se lance à son tour dans une tirade sur le même sujet que Mme d'Arpajon, dans laquelle elle tente d'aller plus loin et de se montrer plus originale. Ce paragraphe est l'homologue littéraire de ceux sur Elstir et Wagner dans lesquels elle faisait la part de ce qui était digne ou non d'admiration ; aussi fait-elle la même chose avec Hugo :

Mais, ma chère, vous savez que ce n'est pas une découverte que vous faites en nous parlant de Victor Hugo. [...] N'espérez pas lancer ce débutant. Tout le monde sait qu'il a du talent. Ce qui est détestable, c'est le Victor Hugo de la fin⁴⁹⁵, *La Légende des Siècles*, je ne sais plus les titres⁴⁹⁶. Mais les *Feuilles d'automne*, *Les Chants du Crépuscule*, c'est souvent d'un poète, d'un vrai poète. Même dans *Les Contemplations* [...] il y a encore de jolies choses. Mais j'avoue que j'aime autant ne pas m'aventurer après le *Crépuscule*! Et puis dans les belles poésies de Victor Hugo, et il y en a, on rencontre souvent une idée, même une idée profonde⁴⁹⁷.

On remarque d'abord que la duchesse, qui tient toujours à faire preuve d'originalité, commence par reprocher à son interlocutrice d'en manquer, en mentionnant que le statut d'Hugo est déjà tout à fait établi. Vient ensuite la reconnaissance du « talent » du poète, qui rappelle la phrase sur Elstir chez qui « ce n'est pas toujours sans talent⁴⁹⁸ ». Mais ce qu'est précisément le talent pour la duchesse, on ne peut le savoir, car elle ne le définit pas ; ce jugement est donc aussi tautologique que celui, évoqué plus haut, sur le tableau « qui est sûrement de quelqu'un⁴⁹⁹ ». Autrement dit, les œuvres d'Hugo seraient belles parce que le poète a du talent. Il faut concéder à MaGill, qui a souligné la supériorité des propos esthétiques du narrateur sur ceux des personnages (supériorité que nous avons tenu à

⁴⁹⁵ Notons également qu'il peut y avoir une explication politique à la préférence accordée par l'aristocratie aux poésies de jeunesse d'Hugo, étant donné que le jeune poète était un royaliste « ultra ». À mesure que ses opinions passent de la droite vers la gauche, les œuvres qu'il produit plaisent moins aux Guermantes.

⁴⁹⁶ En disant qu'elle a oublié les titres des recueils dont elle parle, elle affecte une négligence aristocratique, comme dans l'exemple où elle feint ne pouvoir se rappeler le *Sic transit gloria mundi*, alors que le narrateur mentionne qu'elle la connaît très bien (CG, p. 495). Comme l'écrit Guèvremont dans son mémoire sur l'esprit des Guermantes, il y a dans ce dernier une « grande curiosité intellectuelle et une érudition dissimulée avec soin » (Francis Guèvremont, *L'esprit des Guermantes*, op. cit., p. III).

⁴⁹⁷ CG, p. 477. On notera que moins Hugo est royaliste, moins Mme de Guermantes l'apprécie.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 485.

⁴⁹⁹ CG, p. 506.

nuancer), que les jugements tautologiques de la sorte sont exclusivement prononcés par des personnages de la *Recherche*. Le narrateur ne se prononce nulle part clairement à leur sujet, pour dire par exemple leur peu de valeur persuasive et intellectuelle ; ce paramètre est donc non marqué, ce qui rend ce sème moins perceptible.

Fidèle à son habitude, la duchesse fait la part des choses : elle découpe l'œuvre d'Hugo en différentes périodes, ce qu'elle a pris soin de faire, comme on l'a vu, avec Wagner et Elstir, en donnant à chaque fois sa préférence aux premières manières. Elle semble prendre l'évolution des artistes comme une dégradation, alors que le narrateur, au contraire, préfère systématiquement les dernières manières, qu'il juge plus personnelles, d'un style plus mature et propre à l'artiste. De fait, Mme de Guermantes s'aventure toujours plus loin que les gens de son milieu, mais jamais aussi loin que le narrateur ; sa position médiane est analogue à celle qu'elle occupe dans le schéma du bon goût : elle flotte entre les **incompétents** notoires (le duc) et le trio des **compétents** (le héros, Swann et Charlus). L'œuvre évoquée une page plus tôt à titre d'antipode de la poésie simpliste des débuts, *La Légende des Siècles*, réapparaît dans le paragraphe de la duchesse comme la première œuvre qui lui vient à l'esprit pour désigner ce qu'il y a de « détestable » chez Hugo ; dans ce cas, les instructions sont d'autant plus évidentes et immanquables qu'elles sont contiguës au jugement du personnage. Mme de Guermantes nomme deux recueils des débuts, qu'elle apprécie, mais ne peut en faire l'éloge qu'au moyen d'une tautologie, en disant que ces poésies sont « souvent d'un poète, d'un vrai poète⁵⁰⁰ » (on s'en serait douté). Quant au recueil « intermédiaire » qu'est *Les Contemplations*⁵⁰¹, il fait l'objet d'une appréciation aussi pleine de réserves que *Tristan* et ses « pages curieuses », puisqu'on y trouve « encore de jolies choses ». La duchesse marque enfin clairement les limites de son admiration hugolienne en identifiant le *Crépuscule*, au-delà duquel elle n'ose s'« aventurer » : le choix de ce verbe montre bien la peur des nouveautés, des audaces esthétiques au fond de son goût, malgré ses velléités d'originalité.

On sait que l'écart entre les opinions de Mme de Guermantes et celles de son milieu peut être expliqué, en partie sinon en totalité, par sa puissante volonté de distinction plus que

⁵⁰⁰ CG, p. 477.

⁵⁰¹ Publié en 1856, *Les Contemplations* s'insère entre des recueils comme *Les Feuilles d'automne* (1831) et *La Légende des Siècles* (les trois séries dates respectivement de 1859, 1877 et 1883).

par une « impression vraiment sentie⁵⁰² ». Mais il faut dire que le narrateur la qualifie tout de même de femme intelligente (« Oriane était tellement plus intelligente [...] que ses sœurs⁵⁰³ »). Selon Bidou-Zachariasen, Mme de Guermantes a vu clair dans le processus de basculement du prestige des aristocrates vers les bourgeois : « elle avait pris conscience d'une évolution devenue nécessaire pour les siens⁵⁰⁴ ». C'est pourquoi elle tâche d'imiter le goût de ces derniers, dans l'espoir que sa stratégie retardera la perte de prestige qui affecte sa classe sociale. Du reste, pour conclure sur son dernier paragraphe, on remarque qu'elle insiste encore sur la nécessité de faire un tri dans la production d'un artiste, chez qui il y a de « belles poésies » à l'occasion, et même « une idée, même une idée profonde ». Oriane cite alors des vers d'Hugo censés montrer la présence d'une idée : « *La douleur est un fruit, Dieu ne le fait pas croître/ Sur la branche trop faible encor pour le porter. Ou bien encore "Les morts durent bien peu/Hélas, dans le cercueil ils tombent en poussière/Moins vite qu'en nos cœurs"*⁵⁰⁵! » Ces **citations** peuvent être vues comme des prétextes pour faire étalage de sa culture ; le succès de cette manœuvre est d'ailleurs noté par le narrateur qui fait remarquer que « c'est l'œil brillant de satisfaction que M. de Guermantes avait écouté sa femme parler de Victor Hugo "à brûle-pourpoint" et en citer ces quelques vers⁵⁰⁶ ». L'habileté de Mme de Guermantes tient à sa façon de profiter du contexte pour se mettre en valeur.

Mais le procédé de la **citation** peut se retourner contre celui qui l'emploie s'il s'y prend mal. Ainsi, « émue par les derniers vers (ceux que vient de citer la duchesse), Mme d'Arpajon s'écria : "Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière!"⁵⁰⁷ » Il s'agit là d'une manière d'adresser un message à l'inconstant duc de Guermantes ; le problème est que Mme d'Arpajon s'est trompée d'auteur, comme le fait remarquer la duchesse : « elle croit qu'elle l'aime [le duc] comme elle croit en ce moment qu'elle cite du Victor Hugo parce qu'elle dit un vers de Musset⁵⁰⁸. » Cette **citation**, qui aurait pu constituer un signe de culture, devient par conséquent un signe d'ignorance qui s'ajoute aux autres démentis de la compétence de

⁵⁰² CG, p. 265.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 479.

⁵⁰⁴ Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue, op. cit.*, p. 49.

⁵⁰⁵ CG, p. 478.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 480.

⁵⁰⁷ *Ibid.* Il s'agit d'un vers de la « Nuit d'octobre » de Musset.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

celle qu'on dit « forte en littérature ». Et Mme de Guermantes apparaît une nouvelle fois plus cultivée que les autres femmes de son milieu.

Oriane se charge ensuite de faire dévier la conversation pour s'adresser au héros en lui disant qu'il doit la trouver « démodée [...] d'aimer les idées en poésie⁵⁰⁹ » (nous avons parlé de ce passage dans la première partie de ce chapitre). L'adjectif stupéfie la princesse de Parme qui le reprend sur un ton incrédule : « C'est démodé⁵¹⁰? » Mme de Brissac se mêle alors du débat en exposant à son tour sa pensée sur Hugo :

Pour ma part, non [...] je n'en veux pas à Victor Hugo d'avoir des idées, bien au contraire, mais de les chercher dans ce qui est monstrueux. Au fond c'est lui qui nous a habitués au laid en littérature. Il y a déjà bien assez de laideurs dans la vie. Pourquoi au moins ne pas les oublier pendant que nous lisons? Un spectacle pénible dont nous nous détournerions dans la vie, voilà ce qui attire Victor Hugo⁵¹¹.

Mme Brissac appartient à la classe des « figurants qui, comme le note Tadié dans *Proust et le roman*, semblent dans certains cas avoir « été inventés pour les besoins d'une démonstration⁵¹² ». L'indéfinition, la minceur de ce personnage en fait en effet plus un type d'aristocrate mondaine qu'un individu complexe ; à ce titre, l'esthétique qu'elle expose apparaît comme un trait moins individuel que typique, caractéristique de l'aristocrate lambda. Au contraire, l'esthétique de la duchesse est présentée beaucoup plus comme la façon complexe et souvent contradictoire dont une femme singulière en quête d'originalité et de prestige prend position. Ce jugement de Mme de Brissac a donc une fonction plus **sociologique** que **caractériologique**, faisant d'elle une porte-parole des gens au goût conservateur, qui apprécient qu'il y ait des « idées » dans la poésie, mais qui tiennent à ce que la littérature ne traite que du « beau ». Le narrateur vient d'ailleurs de souligner le côté très « faubourg Saint-Germain » des jugements qu'il entend ce soir-là, ce qui donne une clé de lecture pour l'intervention de Mme de Brissac. Celle-ci confond également la vie et la littérature ; elle néglige le fait, capital dans l'esthétique proustienne et au cœur du *Contre Sainte-Beuve*, que les deux domaines sont hétérogènes et ne doivent pas être confondus. Elle

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 481.

⁵¹⁰ *Ibid.* Même manifestation d'incrédulité de la part de la princesse un peu plus loin, lorsqu'elle s'exclame : « Zola, un poète! » (*CG*, p. 483).

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 192.

donne ainsi dans le **jugement sur le sujet** le plus grossier. Ses paroles servent de repoussoir aux théories du narrateur.

Zola, « l'Homère de la vidange »

L'évocation du laid en littérature par Mme de Brissac fait bifurquer la conversation d'Hugo à Zola : la princesse de Parme a immédiatement pensé à ce dernier dès qu'il a été question de laideur. Évidemment, dans ce récit qui se déroule en plein Affaire Dreyfus, le paramètre du **contexte**, temporel cette fois, est décisif à l'égard de l'auteur de « J'accuse », dreyfusiste notoire. La princesse demande à la cantonade qu'on lui confirme que le réalisme d'Hugo ne va pas aussi loin que celui de Zola. Avant de donner la réponse de la duchesse, le narrateur souligne la réaction d'indifférence de M. de Beautreillis : « le nom de Zola ne fit pas bouger un muscle dans le visage de M. de Beautreillis. L'antidreyfusisme du général était trop profond pour qu'il cherchât à l'exprimer⁵¹³. » Ce que signifie ce jugement par abstention, ce n'est pas un manque de goût dans un jugement sur l'auteur des Rougon-Macquart, sur la valeur duquel le code ne nous instruit pas ; c'est plutôt l'influence d'opinions politiques sur des jugements esthétiques. M. de Beautreillis est si antidreyfusard que, à l'évocation d'un dreyfusard notoire, il manifeste son mépris par une absence de réaction, dans une tentative de nier jusqu'à l'existence de Zola. Il s'agit naturellement d'un cas de jugement parfaitement « impur », qui annonce par ailleurs tous les jugements germanophobes qui, la guerre déclarée, rejettent des artistes admirés antérieurement pour la seule raison qu'ils sont allemands.

Naturellement, la duchesse répond à la princesse de Parme le contraire de ce que celle-ci attendait : « Mais Zola n'est pas un réaliste, Madame! C'est un poète⁵¹⁴! » Le narrateur parvient à identifier la source de ce paradoxe, puisqu'il sait qu'elle s'est inspirée « des études critiques qu'elle avait lues dans ces dernières années et les adoptant à son génie personnel⁵¹⁵ ». Ce trait de la duchesse est l'un des exemples les plus éclatants de son désir de briller par son originalité. La réputation de Zola était celle de l'écrivain réaliste (naturaliste) par excellence, au point d'ailleurs où le prince de Parme a tout de suite pensé à lui dès

⁵¹³ *CG*, p. 481.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 483.

⁵¹⁵ *Ibid.*

qu'on a évoqué la laideur en littérature ; ajoutons à cela le fait que Zola était aussi un bourgeois et l'un des symboles du dreyfusisme : voilà autant de raisons pour lesquelles on pourrait s'attendre à ce qu'une aristocrate antidreyfusarde en dise beaucoup de mal, et qui sont également celles pour lesquelles elle en dit du bien en soulignant l'aspect poétique de ses romans (de la même façon, on le rappelle, que son jugement positif sur Gambetta s'explique par son intérêt de « montrer qu'elle ne craignait pas de s'intéresser à un prolétaire et à un radical⁵¹⁶ »). À nouveau, l'absence d'instructions sur la valeur de Zola n'a pas d'importance ici : l'écrivain est un représentant du dreyfusisme avant d'en être un du roman naturaliste. Et le narrateur, en identifiant l'origine de cette idée, montre que la duchesse n'est pas prête à dire n'importe quoi dans sa volonté de distinction, mais que ses opinions ont un fondement légitime, en l'occurrence des études critiques contemporaines. L'effet perlocutoire parfaitement réussi de ce jugement sur Zola est souligné, comme après le jugement sur Gambetta, par le narrateur, qui note que « la princesse de Parme sauta par peur d'être renversée. Et ce fut d'une voix entrecoupée, comme si elle perdait sa respiration, qu'elle dit : « Zola, un poète⁵¹⁷ ! » Ce jugement est donc effectivement un signe de la capacité de briller par son originalité de la duchesse : la réaction de la princesse confirme son efficacité. Mme de Guermantes précise ensuite ce qu'elle voulait dire :

Que Votre Altesse remarque comme il grandit tout ce qu'il touche. Vous me direz qu'il ne touche justement qu'à ce qui... porte bonheur! Mais il en fait quelque chose d'immense ; il a le fumier épique! C'est l'Homère de la vidange! Il n'a pas assez de majuscules pour écrire le mot de Cambronne⁵¹⁸.

Il s'agit là d'une gradation dont le climax est le parallèle avec Homère, gradation qui nous montre comment la duchesse peut s'emballer après avoir trouvé un filon intéressant. En soulignant la poésie de l'œuvre zolien, Mme de Guermantes reprend, sous un mode coloré et humoristique, les instructions du code sur l'indifférence du sujet dans la qualité d'une œuvre. À cet égard, son éloge entre en relation d'**écho** avec la défense par le narrateur des pièces de Strauss qui contiennent des motifs vulgaires. Ce jugement nous signifie aussi que la duchesse est plus près de la vérité que Mme de Brissac, qui, contrairement à cette dernière, ne laisse

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 474.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 483.

⁵¹⁸ *Ibid.*

pas la bassesse du sujet interférer dans ses jugements, et sait qu'il faut juger le traitement de l'artiste, c'est-à-dire le style, pour bien juger. La duchesse apparaît ici totalement affranchie de l'erreur du **jugement sur le sujet** ; elle a donc l'avantage, du point de vue du code esthétique, sur ses semblables comme Mme de Brissac. Sa sagesse esthétique est toutefois empruntée à un article et affirmée en société dans un dessein de distinction : le narrateur a bien montré que, s'il fallait pour se distinguer qu'elle tienne un discours inverse, elle n'hésiterait pas à le faire.

Swann et l'Affaire Dreyfus

Nous concluons notre décodage des jugements littéraires avec un deuxième exemple d'une opinion dictée par le **contexte** politique. Dans la scène qui conclut *CG*, le héros est venu chez les Guermantes pour que ceux-ci lui confirment qu'il est bien invité chez la princesse de Guermantes ; Swann se présente pour offrir à Oriane une photographie ainsi que les épreuves de son étude numismatique. En échangeant quelques mots avec lui, le héros constate que le **contexte** de l'Affaire Dreyfus a influencé le goût de son ancien voisin : « Mais dépassant les jugements politiques, la vague renversait chez Swann les jugements littéraires et jusqu'à la façon de les exprimer. Barrès avait perdu tout talent, et même ses ouvrages de jeunesse étaient faiblards, pouvaient à peine se relire⁵¹⁹. » Si le jugement de Swann change ainsi, c'est que le dreyfusard juif qu'il est réagit à l'antisémitisme de l'auteur nationaliste et antidreyfusard qu'est Barrès. Il s'agit là de l'un des rares jugements de *CG* dont le facteur déterminant est une donnée politique, ou plutôt éthique ; nous n'avons en effet rencontré jusqu'à maintenant aucun autre exemple d'une pareille censure. La « vague » dont il est question a été assez violente pour renverser les opinions d'un personnage **compétent** qui est censé être capable de porter un regard qu'on aurait pu croire parfaitement pur et désintéressé sur les œuvres. Au bout du compte, on le voit bien, aucun personnage ne parvient vraiment à maintenir un regard esthétique « pur » sur tout ce qu'il juge.

III. Conclusion sur les jugements littéraires

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 564.

Tout complexes, changeants et contradictoires qu'apparaissent les goûts littéraires du narrateur, ils permettent de dégager un ensemble d'instructions plutôt claires. Si les deux chapitres précédents pouvaient laisser deviner l'aristocrate du goût, le dandy qu'est le narrateur dont les opinions s'opposent la plupart du temps à ceux des milieux qu'il fréquente⁵²⁰, c'est véritablement ses jugements littéraires, de même que ce que disent d'autres personnages à ce sujet, qui confirment ce statut. Cependant, dans sa manière de présenter l'hésitation et la perplexité qui marquent certains de ses jugements, par exemple devant un acte de *Phèdre* où figure la Berma, le narrateur est loin de se présenter comme détenteur de la vérité absolue. De même, en détaillant les variations de son admiration pour Bergotte (lié à son excès d'admiration pour Elstir) et l'irruption de nouveaux critères excessifs dans ses jugements littéraires au fil du temps, il se présente comme un juge imparfait, ce qui atténue quelque peu l'autorité avec laquelle les instructions du code se présentent au lecteur. Ces méta-jugements du narrateur éclairent notre lecture des procédés de **hiérarchisation** et de **confusion** qui marquent les jugements de personnages comme Saint-Loup, Du Boulbon, le duc et Périgot Joseph.

Si nous avons qualifié le goût littéraire du narrateur de « diachronique », c'est pour deux raisons : d'abord son amour pour Bergotte n'est pas du tout le même qu'à l'époque de *CS*, puis le goût qu'il professe en société ne correspond qu'à une portion réduite de l'ensemble de ses admirations⁵²¹. On a toutefois vu qu'au sein même de *CG* se trouvent de multiples instructions positives à l'égard d'écrivains qui ne correspondent pas aux critères recherchés par le héros de ce volume, avec pour résultat que le goût exclusif pour cette littérature goûtée par les « palais blasés de jouisseurs raffinés⁵²² » semble être un signe d'un engouement de jeunesse davantage que d'un véritable bon goût.

Les jugements littéraires de *CG* prolongent l'admiration affichée dans les volumes précédents pour les écrivains du XVII^e siècle que sont Racine, Corneille, Molière, Mme de Sévigné, entre autres. La classe des génies contient également les noms d'Hugo, Vigny,

⁵²⁰ À propos d'Elstir et de Wagner, notamment.

⁵²¹ On a vu que le héros a avoué à Legrandin qu'il lui fallait une littérature fin de siècle, sophistiquée. On sait que tel est loin du goût affiché par le héros du premier volume de la *Recherche* : de là la diachronie dont nous parlons.

⁵²² *CG*, p. 146.

Stendhal, Flaubert et Goethe. L'**accord avec le canon** dont témoignent ces admirations l'emporte sur les critères développés dans les dissertations, par exemple sur celui de la **limpidité** : si celle-ci dérange le héros lorsqu'il lit Bergotte, elle ne lui pose apparemment pas le moindre problème lorsqu'il lit ces artistes reconnus. La classe des écrivains dépourvus de génie regroupe quant à elle les noms de Ponsard, Borelli, Mme Deshoulières, Bornier, Meilhac, Halévy, Mérimée, Pailleron. Le rôle de ces unités dans *CG* est de faire ressortir les génies auxquels ils sont opposés et de marquer le mauvais goût de différents personnages.

La rencontre du héros avec Rachel est un cas quasi unique dans *CG* de jugements de la part d'une artiste ; elle montre comment ce statut peut venir corrompre la pureté des opinions artistiques. Dans ce passage, les jugements esthétiques sont aussi des facteurs de rapprochement : partager des goûts modernes, c'est déjà se reconnaître une certaine appartenance commune. Celle-ci s'oppose parfois violemment au goût qui prévaut dans les salons aristocratiques comme celui de Mme de Villeparisis, où la représentation par Rachel d'un extrait d'une pièce de Maeterlinck est moquée par la duchesse. On a pu constater, d'ailleurs, que certains jugements littéraires sont particulièrement violents envers le lecteur dont l'opinion divergerait des instructions du code, qu'il s'agisse d'un représentant de l'avant-garde que les mondains n'apprécient pas comme Maeterlinck, ou à l'inverse d'un artiste d'arrière-garde qu'ils ont tort d'admirer comme Bornier. La façon dont le texte traite quiconque partagerait l'opinion des personnages moqués dans ces extraits peut mettre en péril la relation entre le texte et son lecteur.

Malgré le passage sur Maeterlinck, on a pu voir que la littérature est l'un des sujets grâce auxquels la duchesse brille le plus : sa culture et sa connaissance de certains critiques lui permet de faire des citations, de reprendre les propos fautifs, de prononcer de véritables morceaux de bravoure dans lesquels elle reprend parfois des instructions données par le narrateur, telle celle de l'indifférence du sujet. En comparaison, les autres convives multiplient les erreurs communes et les critères bannis par le code. Le débat sur Hugo, qui remplit le statut prototype du grand écrivain, donne l'occasion à la duchesse, Mme d'Arpajon et Mme de Brissac de développer leur conception de la littérature, comme la conversation sur Bergotte, chez Mme de Villeparisis, donnait à Norpois la chance de préciser la sienne,

déjà esquissée dans *JF*, mais dont les failles ne seront complètement soulignées par le narrateur qu'à la fin de la *Recherche*.

Tout « fautifs » qu'ils soient le plus souvent, les jugements littéraires des membres de l'aristocratie ne se distinguent pas significativement de ceux de la bourgeoisie tels qu'on a pu les observer dans les volumes précédents. Certes, certains indices peuvent signaler que les aristocrates sont généralement plus paresseux et ignorants, sur le plan artistique, que les bourgeois⁵²³. Les personnages d'aristocrates sur lesquels le texte s'attarde sont toutefois, pour la plupart, des gens plutôt cultivés qui consacrent beaucoup de temps aux arts : c'est le cas de la duchesse, bien sûr, mais aussi du baron de Charlus, de Mme de Villeparisis et de Robert de Saint-Loup. Si le duc est constamment pris en flagrant délit d'incompétence, il faut regarder au second plan pour trouver de véritables nobles ignorants : la princesse de Parme, Mme de Brissac, Mme d'Arpajon. Il est en somme loin d'être évident que les habitants du Faubourg Saint-Germain sont des lecteurs inférieurs à ceux des quartiers bourgeois.

Enfin, on a pu constater que Zola et Barrès introduisent une nouvelle dimension aux jugements, soit celle de leur aspect politique, liée dans *CG* à l'Affaire Dreyfus qui divise la France. Cette censure des jugements prendra une importance croissante dans les volumes suivants.

⁵²³ On pense par exemple à ces paroles du baron de Charlus qui s'adressent au narrateur : « je pense qu'un garçon de votre âge appartenant à la petite bourgeoisie (il accentue ce mot avec satisfaction) doit savoir l'histoire de France. Ce sont les gens de mon monde qui ne lisent rien et ont une ignorance de laquais. [...] Mais les jeunes bourgeois comme vous lisent, vous connaissez certainement sur les miens la belle page de Michelet... » (*CG*, p. 277). Ces paroles de Charlus viennent appuyer les thèses de Bidou-Zachariassen sur le zèle des bourgeois à se cultiver, qui s'oppose à la paresse des aristocrates à cet égard. En déplorant que la plupart des nobles soient pourvus d'une « ignorance de laquais », le baron attire l'attention du lecteur sur les limites des compétences littéraires de ses pareils, ce qui peut encourager et faciliter le décodage des jugements de l'aristocratie comme des signes d'incompétence et de bêtise. Le baron met en contraste des bourgeois lettrés avec des nobles ignorants ; il met ainsi la table, pour ainsi dire, au dîner des Guermantes où, comme on l'a vu, les rapports entre le héros et les convives sont marqués par cette tension. Un tel passage autorise les thèses sociologiques en montrant que ces distinctions font partie du « code social » de la *Recherche*. Du reste, c'est surtout dans *SG* que ce contraste entre bourgeois et aristocrates sera éclatant. Le narrateur y évoque par exemple « certains jeunes gens du Faubourg s'étant avisés qu'ils devaient être aussi instruits que les bourgeois » (*SG*, p. 263).

CONCLUSION

Nous résumerons d'abord les grands principes de la structure du code esthétique de *CG*, avant de synthétiser nos réponses aux questions soulevées par les deux axes de notre introduction.

Structure du code esthétique de *CG*

Unités et prédicats

L'opposition structurale principale est celle entre les génies et les artistes médiocres⁵²⁴. Le tort des médiocres est de se plier aux critères exigés par l'esthétique populaire, soit la **facilité** en musique, la **ressemblance** en peinture et la **limpidité** en littérature. Les génies, au contraire, proposent un art qui correspond aux critères inverses : une musique difficile d'accès car dérogeant à ce que l'on est habitué d'entendre, une peinture peu ou non ressemblante dérogeant à ce que l'on est habitué de voir sur une toile, et des textes dont le raffinement et la sophistication exigent un grand effort de lecture.

Chaque chapitre nous a permis d'identifier une unité présentant la valeur suprême dans l'art qu'elle pratique. Si les trois créateurs fictifs de la *Recherche*, Bergotte, Elstir et Vinteuil, sont tous qualifiés de « grands » dans *CG*, seul Elstir représente dans ce volume le **prototype** du grand artiste. Le grand compositeur est Wagner, Vinteuil étant à peine évoqué, et le grand écrivain par excellence est Hugo, notamment parce que, érodée, l'admiration du narrateur pour Bergotte est remise en question. Ainsi, Wagner, Elstir et Hugo représentent les valeurs les plus sûres de leurs champs respectifs, et l'on a décrit comment leur valeur permet de définir celle de nombreuses autres unités esthétiques par **opposition** ou **rapprochement**. Ces deux procédés sont des manières économiques d'établir la valeur de certains artistes plus effacés ; par exemple, Hébert, Dagnan-Bouveret et Cherbuliez n'apparaissent qu'une fois dans le roman, mais peuvent être situés aisément dans le système des valeurs grâce à ces procédés. Le rejet d'une de ces unités est évidemment la pire faute esthétique : c'est celle que commet le duc en rejetant Wagner de manière lapidaire. Le rejet de la dernière manière des

⁵²⁴ Nous employons « médiocre » au sens classique d' « ordinaire ».

grands créateurs effectué par Mme de Guermantes est une faute moindre, mais une faute tout de même.

Quant aux artistes médiocres, le reproche que semble leur faire le texte n'est pas tant de créer des œuvres « mauvaises » ou de manquer de talent ou de technique⁵²⁵ que de ne pas être à la hauteur des véritables génies. Le problème de Vibert, de Fromentin ou de Dagnan-Bouveret n'est pas qu'ils sont de mauvais peintres ; seulement ils sont loin derrière Renoir et Elstir. Auber ne compose pas de mauvais opéras-comiques ; seulement ses compositions ne valent rien en comparaison avec celles de Wagner. Borelli n'écrit pas mal, mais ce qu'il écrit n'a aucun intérêt du point de vue du code.

La récurrence des instructions positives à l'égard des grands noms de l'histoire de nos trois arts nous a amené à évoquer un **accord avec le canon**. Mais à cet égard nous avons relevé, dans nos trois chapitres, des incohérences entre les goûts du narrateur et les critères qui sont pertinents à ses yeux. Une manière de concilier cette incohérence serait de supposer que les critères défendus sont valides de manière diachronique, c'est-à-dire pour les artistes d'une certaine époque seulement. Or, un passage comme celui sur Chardin et Perronneau, qui sont grands parce qu'ils « poursuivaient des objectifs similaires à ceux d'Elstir », montre que c'est bien de manière synchronique que le texte envisage la validité de ces critères. L'incohérence dont nous parlons tient au fait de n'avoir jamais spécifié que ces critères n'étaient valides que pour juger les œuvres produites à partir du XIX^e siècle. Tout se passe comme si les artistes antérieurs à ce siècle profitaient d'une caution du fait de leur ancienneté : point n'est besoin pour eux de répondre aux critères qui sont les plus pertinents pour le narrateur à son époque. Le code s'efforce de défendre la pertinence d'une vision esthétique ancrée historiquement pour juger les œuvres de toutes les époques.

Retour sur le rôle des quatre paramètres

On a vu que les personnages **compétents** peuvent commettre des jugements erronés. Ainsi le héros, qui est pourtant en grande partie l'auteur du code esthétique, se présente comme un juge faillible, qui n'effectue pas toujours les bonnes associations entre unités et prédicats : il peine à comprendre le génie de la Berma et change d'avis sur Bergotte et le

⁵²⁵ Le code esthétique ne reproche jamais à un artiste son manque de technique.

nouvel écrivain pour de mauvaises raisons. Autres personnages **compétents**, Rachel et Swann laissent respectivement leur amour-propre d'actrice et l'Affaire Dreyfus interférer avec leur goût. Ces erreurs sont toutefois peu de chose au regard de celles commises à répétition par la classe des **incompétents**, le duc en tête, auquel se joignent notamment Norpois, dont le goût est archaïque, Legrandin, qui n'est qu'un flatteur, Mme d'Arpajon, dont la réputation de compétence littéraire n'est pas justifiée, Mme de Brissac, qui, plusieurs décennies après le romantisme, n'admet toujours pas le « laid » en littérature, et Périgot Joseph, dont la bonne volonté et la passion littéraire ne peuvent compenser le manque d'éducation. La duchesse, on l'a dit, occupe une position intermédiaire : elle n'est pas insensible à l'art des génies, mais elle ne l'apprécie pas complètement ni pour les bonnes raisons. Certains personnages flottent entre les deux classes de compétence, puisqu'ils ne dérogent au code que dans la modalité de leurs jugements, comme Saint-Loup ou Du Boulbon.

Les remarques que nous avons pu faire à propos du paramètre de l'**expression** sont trop lacunaires pour qu'on puisse en dégager un système cohérent. On a vu que le code esthétique autorise (et fait un grand usage) des notions de « génie », « chef-d'œuvre », « talent » ; on a vu que certaines expressions sont des clichés (celles de Norpois) ; qu'il y a quelque chose de risible dans le jargon « intellectuel » du milieu de Rachel de même que dans les gestes dont celle-ci se sert pour accompagner ses paroles. Impossible, par contre, de décoder ces passages à partir d'instructions concernant la bonne manière d'exprimer un jugement : les méta-jugements à cet égard sont quasi inexistants. À peine peut-on supposer que le texte suggère que les propos esthétiques du narrateur constituent la bonne manière de parler des trois arts.

Le paramètre de l'**écho** nous a permis de montrer les liens plus ou moins apparents qui unissent des jugements éparpillés dans l'œuvre. Par exemple, les jugements dans lesquels la duchesse discerne entre le bon grain et l'ivraie chez Elstir, Wagner et Hugo sont solidaires : c'est en les considérant comme un tout qu'on peut s'assurer qu'il ne s'agit pas d'une exception mais bien d'un trait fondamental du goût de Mme de Guermantes. Les échos établissent également des ponts entre les volumes, comme on a pu le constater avec tous les passages de *CG* qui entrent en résonance avec des situations similaires s'étant produites dans les salons bourgeois de *CS* et de *JF*.

Le paramètre du **contexte** est sans doute le plus important dans un texte où la majorité des jugements sont prononcés dans des salons. Les éloges excessifs à Mme de Villeparisis signifient plus des signes mondains que l'incompétence notoire des flatteurs ; le contexte mondain gouverne aussi la quasi-totalité des jugements de la duchesse, de son éloge de Gambetta à ses appréciations contradictoires de son portrait.

Retour sur les procédés

Un jugement s'effectuant sous le mode de la **hiérarchisation** est entaché d'une certaine paresse. Connoté comme puéril par son association avec la jeunesse du narrateur, il mine la compétence artistique de Saint-Loup et du docteur du Boulbon. On pourrait affirmer que le code esthétique de *CG* est en accord sur ce point avec une citation de Goodman, qui écrit : « les œuvres d'art ne sont pas des chevaux de course, le but primordial n'est pas de désigner un vainqueur⁵²⁶ ». La **citation** est indicatrice de culture, et identifier l'œuvre citée permet de distinguer entre les compétents (le baron, qui cite le Hugo de la *Légende des Siècles*), les moins compétents (la duchesse, qui cite les premiers recueils d'Hugo), et les incompetents (le duc, qui cite des opéras comiques). Le cas de Périgot Joseph est différent, puisque celui-ci multiplie les erreurs et semble ne pas comprendre le sens de ce qu'il cite ; ce procédé permet alors d'éclairer son manque d'instruction. La **confusion**⁵²⁷ sert à ridiculiser les personnages dépourvus de goût. Elle permet surtout de discréditer Basin et ses prétentions culturelles, mais dévoile également l'incompétence de personnages moins cultivés tels que, à nouveau, Périgot Joseph. La **sélection** est une erreur car elle se fait au détriment de l'unité des œuvres ; cependant un type de sélection est permis et même encouragé : la **distinction entre les différentes manières** d'un artiste est très pertinente et nécessaire, *a fortiori* pour nos trois prototypes. Ceux-ci ont beau être des valeurs sûres, leurs productions ne présentent pas toutes le même intérêt selon le code esthétique, qui indique lesquelles doivent être préférées. Ainsi chacune de ces unités esthétiques fait l'objet d'une fragmentation en plusieurs unités qui correspondent chacune à une période spécifique dotée de sa valeur

⁵²⁶ Nelson Goodman, *Langages de l'Art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 261-262.

⁵²⁷ L'exemple de confusion esthétique le plus marquant de la *Recherche* survient sans doute dans *SG*, lorsque Morel joue du Meyerbeer que les mondains acclament en croyant qu'il s'agit d'une pièce de Debussy (*SG*, p. 345).

propre : le Wagner des débuts ne vaut pas celui de *Tristan* ou de la *Tétralogie* ; l'Elstir des marines dépasse l'Elstir parisien ou mythologique ; le Hugo de la *Légende des Siècles* est supérieur à celui des *Feuilles d'automne*. Le duc rejette Wagner en bloc ; la duchesse rejette le Wagner de la grande maturité ; le narrateur préfère les dernières œuvres du compositeur qu'il considère comme le sommet de sa production. Notons que cette **distinction entre les différentes manières** ne semble pas s'appliquer aux « mauvaises » unités selon le code : les opéras-comiques de la maturité d'Auber ne valent apparemment pas plus que ses œuvres de jeunesse.

Limites du code

Nous avons vu que le texte de *CG* fournit la plupart des renseignements nécessaires à la compréhension des références par les non-initiés, renseignements qui sont parfois présents de manière implicite, à travers la logique du code. Malgré l'attention avec laquelle nous avons scruté les moindres instructions esthétiques dudit code, on voit bien que celui-ci est lacunaire et ne peut être entièrement reconstitué. Toutes les unités ne reçoivent pas des instructions ; c'est pourquoi nous avons vu l'importance des principes tels que l'**accord avec le canon** et la **contamination générique**, qui permettent de prolonger les instructions existantes pour effectuer les interprétations les plus vraisemblables des jugements les plus indécidables. Dans certains cas, cependant, une connaissance précise des unités esthétiques permet de saisir des sens plus subtils, comme celui lié à la chronologie des opéras wagnériens.

Cela dit, nous avons vu que des problèmes plus graves que des connaissances insuffisantes menacent le lien entre le narrateur et le lecteur. Des passages comme les dissertations ont un ton autoritaire et didactique, et d'autres, plus rares, présentent un narrateur carrément injurieux à l'endroit de lecteurs qui désapprouveraient ses jugements. La violence envers ces derniers atteint son apogée lorsque le héros qualifie mentalement la duchesse de « buse » pour sa « complète incompréhension de Maeterlinck » ; elle est moindre lorsqu'il affirme « n'avoir aucune admiration pour M. de Bornier ».

Malgré ces passages exclusifs et méprisants, on peut affirmer que le ton du texte demeure généralement humble et pédagogique. Le code ne cesse de prodiguer des **instructions de lecture**, en multipliant les **exemples à suivre** et les **erreurs à éviter** (dont

le héros se rend parfois coupable). Certes, la narration fait subtilement comprendre au lecteur que le héros est un aristocrate du goût, voire un dandy, notamment à travers les discours des autres personnages ; mais elle ne cache pas non plus qu'il est capable de goûter ou à tout le moins de « consommer » des œuvres « faciles », tel l'« air de café-concert⁵²⁸ » qu'il fredonne un matin ; on a vu par ailleurs qu'il ne cache pas certaines de ses erreurs de goût ou la peine qu'il peut éprouver à surmonter certaines difficultés d'appréciation, à reconnaître la génialité de certaines unités qui, en vertu du leitmotiv de la **résistance des chefs-d'œuvre**, ne peuvent être goûtées qu'au prix d'un effort persistant⁵²⁹. Le narrateur semble même parfois s'amuser des extravagances du goût du jeune homme exalté qu'il a été, et cette autodérision crée un effet de connivence avec le lecteur. L'*ethos* du narrateur est donc fort différent de celui d'un aristocrate du goût qui déciderait souverainement et infailliblement de la valeur des œuvres pour ensuite imposer celle-ci à son lecteur, à la manière autoritaire du baron de Charlus.

Au-delà des problèmes qui peuvent être suscités par un désaccord entre le lecteur et le code, mentionnons que ce dernier représente à notre avis une partie importante de la richesse de la *Recherche*. Rien n'oblige le lecteur proustien à adhérer à ces instructions, qui représentent une certaine vision du monde esthétique. Il est enrichissant de découvrir pour lui-même ce regard porté sur tant d'œuvres, sa logique et les hiérarchies qu'il établit. Ce système de valeurs peut orienter quiconque souhaiterait, suite à sa lecture de la *Recherche*, étendre ses horizons culturels. *CG* ne donne-t-il pas à celui qui les ignorerait le goût d'aller vers Manet, Wagner, Maeterlinck? Le narrateur écrit dans *PR* que l'un des charmes de l'art est de nous faire voir le monde par les yeux de quelqu'un d'autre :

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles⁵³⁰.

⁵²⁸ *CG*, p. 135.

⁵²⁹ Notons d'ailleurs que le narrateur ne laisse jamais entendre que la capacité d'apprécier les chefs-d'œuvre n'est pas à la portée de tous. Ce qu'il semble affirmer, c'est qu'à condition d'y mettre ces efforts, quiconque, fût-ce Périquot Joseph, peut apprécier les grands artistes.

⁵³⁰ *PR*, p. 357-358.

L'un des intérêts du code esthétique de la *Recherche* est de nous faire voir l'art à travers le regard de Proust, qui n'y avait au demeurant pas peu réfléchi.

Axe esthétique

Comme nous nous y attendions, les jugements des personnages respectent rarement les conditions mentionnées par Kant en vue de la réalisation d'un jugement de goût esthétique pur. Les jugements sur l'agréable sont légion : des gens comme M. de Guermantes aiment la musique qui leur plaît d'emblée sans exiger de « se mettre martel en tête ». Ceux sur le bien apparaissent surtout en peinture et en littérature ; aussi avons-nous identifié une dizaine de **jugements sur le sujet**. L'**intérêt personnel** des propriétaires de tableaux teint tous les jugements portés sur leurs possessions ; le **mimétisme**, enfin, engendre les compliments à Mme de Villeparisis et les consensus parmi les élèves de la Schola Cantorum.

Mais tout compte fait, la façon dont la plupart des personnages de *CG* approchent l'art correspond à l'attitude qu'Ortega y Gasset, dans *La déshumanisation de l'art*, prête au public :

Ils appelleront « art » l'ensemble des moyens grâce auxquels on leur permet d'entrer en contact avec des choses humaines intéressantes. De telle sorte qu'ils ne toléreront les formes proprement artistiques, les irréalités, la fantaisie, que dans la mesure où elles ne font pas obstacle à leur perception des formes et des péripéties humaines. Dès que ces éléments purement esthétiques dominant et qu'il ne peut pas bien saisir l'histoire de Jean et Marie, le public est pris au dépourvu et il ne sait que faire face à la scène, au livre ou au tableau. C'est normal, il ne connaît pas d'autre attitude face aux objets que l'attitude pratique, celle qui nous pousse à nous passionner et à intervenir sentimentalement. Une œuvre qui ne l'invite pas à cette intervention le prive de son rôle⁵³¹.

Voilà qui explique l'attachement des personnages aux critères de ressemblance, de facilité et de limpidité. Selon cette perspective, une toile n'est intéressante que dans la mesure où elle représente un sujet qui l'est ; dépourvue de ressemblance avec le réel (c'est le « rouge écrevisse » du portrait de la duchesse par Elstir) ou présentant un sujet banal (« Trois cents francs, une botte d'asperges ! »), elle perd toute pertinence à leurs yeux. Une musique facile permet à l'auditeur de ressentir aisément les émotions qu'elle exprime ; une musique difficile

⁵³¹ José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, op. cit., p. 16.

empêche cela (« En revanche, pour Wagner, cela m'endort immédiatement »). Un texte est jugé bon lorsque, facile à comprendre, il permet à son lecteur de s'intéresser au sort de ses personnages (« parmi les personnages, lequel vous est le plus sympathique? ») ; un texte obscur qui prive son destinataire de ce plaisir s'expose à être fustigé comme *Les Sept princesses* par Mme de Guermantes.

À l'opposé, les jugements du narrateur se veulent déterminés par des caractéristiques purement formelles des œuvres. Pour le jeune homme, les tableaux les moins ressemblants d'Elstir sont ses plus intéressants. Les quatuors de Beethoven et les opéras de la maturité de Wagner sont les plus audacieux, et ainsi les meilleurs. La prose inventive et compliquée du nouvel écrivain est préférable à la limpidité de Bergotte, et les pièces avant-gardistes de Maeterlinck surpassent celles plus conventionnelles de Borelli.

Est-ce à dire que les jugements du narrateur sont toujours purs? On a vu que non, pas plus que ceux des autres personnages compétents. Ses jugements sur Elstir sont marqués par le culte qu'il semble vouer à cet individu qu'il admire, ce qui fait de ses opinions des **jugements sur l'artiste** qui s'ignorent. Quant à son goût pour les artistes italiens de la Renaissance, il ne peut s'expliquer par les mêmes critères que son goût pour Elstir. Il semble dans ce cas influencé d'une part par le renom de ces peintres, et d'autre part par la capacité de ces œuvres à nourrir ses rêveries. La scène à l'opéra a montré que les dispositions d'esprit dans lesquelles il se présente devant une œuvre sont décisives dans le jugement qu'il en fait. Il suffit par ailleurs que le jeune homme apprenne que le nouvel écrivain ressemble à son ami Bloch pour que son admiration s'évapore.

En dernier ressort, les jugements esthétiques de la *Recherche* sont toujours entachés d'un certain relativisme, dictés par un certain affect. Le narrateur n'y échappe pas plus que Swann, influencé par l'Affaire Dreyfus, ou même que Charlus, lequel, on le voit plus loin dans la *Recherche*, laisse son désir pour Morel interférer dans ses jugements.

Axe narratif

Quel rôle, demandions-nous, joue le décodage des jugements dans la construction des personnages? Jusqu'à quel point les jugements remplissent-ils une **fonction caractériologique**? Nous avons vu plusieurs exemples du rôle des jugements esthétiques

dans la construction des personnages de *CG* ; nous en regrouperons les grandes lignes en voyant comment ceux-ci se rapprochent et s'opposent à travers le goût.

Le mauvais goût des gens du monde que le héros rencontre dans *CG* est un aspect important de la déception qu'il éprouve à leur égard. Le duc est l'incompétent par excellence dont tous les jugements sont problématiques. Sa conception de la littérature comme d'un moyen de promouvoir le patriotisme (on se rappelle qu'il a salué le « sentiment patriotique » de la pièce de Bornier) le rapproche de Norpois ; son emploi du procédé de confusion l'apparente au valet Périgot Joseph. La duchesse est en constante opposition avec les goûts de son milieu ; elle se rapproche parfois du narrateur en montrant un certain intérêt pour Elstir, Bergotte, Wagner, Hugo, mais nous avons vu qu'un examen minutieux de ces jugements montre qu'il n'en est rien. Certains autres de ses goûts s'opposent au code esthétique (celui sur Maeterlinck, sur la littérature nouvelle et sur Rachel, son admiration de Meilhac, Mérimée, Halévy, Pailleron et Dumas fils) et l'assimilent au goût de son milieu. Sa reprise des théories du narrateur indique que son originalité se nourrit d'une tendance au pillage. Les jugements de Legrandin, de l'historien de la Fronde, du prince de Faffenheim et de Norpois dévoilent l'aspect flatteur de leur caractère. Norpois se rapproche aussi de Legrandin dans sa condamnation d'une littérature trop sophistiquée. Le baron de Charlus se rapproche de Swann et du narrateur en tant que juge compétent ; il s'oppose au duc de Guermantes par sa capacité d'imposer son goût souverainement, alors que, moins confiant dans son propre goût, son frère suit les conseils de Swann (c'est ce dernier qui a recommandé l'achat des Elstir) et cherche l'approbation des convives comme Babal, le narrateur, sa femme. Swann est rapproché de M. de Beautreillis dans sa façon de laisser l'Affaire Dreyfus influencer ses goûts. Saint-Loup et le docteur Du Boulbon sont rapprochés du jeune narrateur dans leur puérile manie de hiérarchisation. Rachel partage ses goûts avant-gardistes avec le narrateur, goûts qui l'opposent aux Guermantes. Mme de Brissac et Mme d'Arpajon sont rapprochées de Mme Cottard⁵³² par les tirades littéraires qu'elles prononcent à table et qui dévoilent un goût qui les déshonore. Les grand-tantes se rapprochent du narrateur par le culte

⁵³² Mme Cottard n'apparaît toutefois pas dans *CG*.

qu'elles vouent à Beethoven. L'orgueil de propriétaire, commun à Oriane, Mme de Villeparisis, le duc et le baron de Charlus, marque le grand amour-propre de ces personnages.

Le cas de Charlus est exceptionnel, puisqu'il s'agit de l'unique aristocrate possédant une véritable intelligence artistique. Dans *SG*, le narrateur explique que cette caractéristique est liée à son homosexualité :

M. de Charlus n'était en somme qu'un Guermantes. Mais il avait suffi que la nature déséquilibrât suffisamment en lui le système nerveux pour qu'au lieu d'une femme, comme eût fait son frère le duc, il préférât un berger de Virgile ou un élève de Platon, et aussitôt des qualités inconnues au duc de Guermantes et souvent liées à ce déséquilibre, avaient fait de M. de Charlus un pianiste délicieux, un peintre amateur qui n'était pas sans goût, un éloquent discoureur⁵³³.

Ainsi, si le baron n'est pas qu'un Guermantes bête comme son frère, c'est parce que son orientation sexuelle a pour corollaire une sensibilité et des dons d'artiste.

Qu'en est-il de la **fonction sociologique**? Que faut-il conclure, à partir des thèses de Bidou-Zachariassen sur le gain de prestige que réaliseraient les bourgeois en prenant l'art au sérieux et en misant sur des artistes avant-gardistes? Notre travail nous a montré l'absence d'une véritable systématisation des différences de goût entre les classes dans *CG*. Comme nous nous y attendions, le portrait du monde aristocratique représenté dans cette étape de la *Recherche* ne permet à lui seul de conclure que les jugements esthétiques de *CG* concourent à signifier que les salons aristocratiques sont plus « éclairés », plus avancés dans leurs goûts que les autres. En effet, la comparaison des salons de Mme de Villeparisis et de la duchesse de Guermantes avec ceux de Mme Verdurin et de Mme Swann ne montre pas que les premiers sont plus conformes au code esthétique que les seconds : si l'on trouve d'un côté en Swann un bourgeois très compétent, on trouve de l'autre un aristocrate similaire en M. de Charlus ; pour une Mme Verdurin qui apprécie Wagner (on sait que sa préférence se porte sur des morceaux plus accessibles, comme ou la *Chevauchée des Walkyries*, le prélude de *Tristan*⁵³⁴ ou l'*Ouverture des Maîtres-Chanteurs*⁵³⁵), on trouve une Mme de Guermantes qui découpe

⁵³³ *SG*, p. 345.

⁵³⁴ « Si le pianiste voulait jouer la chevauchée de *La Walkyrie* ou le prélude de *Tristan*, Mme Verdurin protestait, non que cette musique lui déplût, mais au contraire parce qu'elle lui causait trop d'impression. » (*CS*, p. 186).

⁵³⁵ « Il est vraiment superbe, le Patron! C'est comme si dans la *Neuvième* il disait : nous n'entendons que le finale, ou dans *Les Maîtres* que l'ouverture. » (*CS*, p. 203).

également dans l'œuvre du compositeur ses morceaux préférés, soit les plus « faciles » ; pour une Odette qui soutient Bergotte, on trouve une Oriane qui rêve de le rencontrer ; pour une Mme Cottard qui énonce en société des jugements littéraires aberrants, une Mme de Brissac qui fait de même chez les Guermantes. La princesse de Parme est ignorante, mais Odette l'est également. Le duc aime l'opéra-comique, mais les Verdurin s'y rendent aussi. En fait, c'est bien le goût des « gens du monde » en général qui est problématique plus que celui d'une classe sociale en particulier.

On décèle tout de même un léger avantage du côté des bourgeois. Comme le remarque Annick Bouillaguet, « M. Verdurin est le pendant bourgeois du duc de Guermantes, mettant en valeur les "mots" de son épouse et servant ainsi la démonstration de Proust sur la similitude des deux grandes sociales⁵³⁶. » Du point de vue des jugements esthétiques, si ces deux personnages sont bien le pendant l'un de l'autre et remplissent une fonction mondaine similaire, les goûts qu'ils affichent marquent plutôt une différence entre ces classes qui donne l'avantage à la bourgeoisie. Car si, comme on l'a vu, le duc de Guermantes est celui qui se ridiculise le plus par l'écart entre ses jugements esthétiques et le système de valeurs du livre, à cet égard M. Verdurin ne donne prise à aucune véritable attaque. Certes, il affiche très peu ses goûts ; il semble toutefois solidaire de ceux de son épouse, et par conséquent réceptif à l'art de Wagner, par exemple⁵³⁷. La vulnérabilité du goût aristocratique tient peut-être à des indices aussi subtils.

Mais de manière générale, les erreurs esthétiques sont à peu près les mêmes des deux côtés. On constate cependant que les attitudes diffèrent de part et d'autre. Le rapport à l'art de l'aristocratie est marqué par une rigidité, une fermeture, une paresse et une confiance en soi. Charlus est l'incarnation de cette posture souveraine qui n'est évidemment pas le plus sûr moyen de traverser les « révolutions permanentes » des champs esthétiques. Quoique moins cultivé, son frère affirme sincèrement ses goûts sans honte et sans scrupule. Mme d'Arpajon ne rougit pas d'avoir oublié le nom de l'auteur de *Salammbô*. Le marquis de Norpois et Mme de Brissac ont des idées bien arrêtées sur la fonction de la littérature. La

⁵³⁶ Annick Bouillaguet, « Verdurin (M.) », in Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1033.

⁵³⁷ Et l'on sait que Wagner « endort immédiatement » le duc.

bourgeoisie, à l'inverse, fait généralement preuve, dans son rapport aux arts, d'une plus grande souplesse, d'une réelle ouverture. Elle se montre prête à faire des efforts pour comprendre des œuvres difficiles, témoin Mme Verdurin qui suit les pièces qu'elle écoute sur la partition. On trouve aussi une plus grande modestie chez la bourgeoisie : Odette et Albertine, par exemple, sont réceptives à l'éducation esthétique que Swann et le narrateur sont prêts à leur donner. Au contraire, Mme de Guermantes a reçu une éducation musicale dans sa jeunesse et n'attend de personne qu'on lui dise quoi penser de quelque œuvre que ce soit, et lorsqu'on parle à la princesse de Parme d'une toile qu'elle ignore, elle préfère mentir plutôt que de le reconnaître et de chercher à s'instruire. Une bourgeoise comme Mme Cottard n'a pas la confiance en elle d'une autre figurante comme Mme de Brissac, comme le montrent, dans *CS*, les passages où elle parle d'art devant Swann.

Il y a certes des exceptions, comme c'est souvent le cas dans la *Recherche* : mentionnons par exemple Saint-Loup, dont les opinions esthétiques sont soumises à celles de Rachel et du narrateur, ou encore la princesse de Parme, dont les goûts exigent la caution de la duchesse. Ces deux personnages ne manifestent aucunement la souveraineté de Charlus dans la proclamation de leurs opinions esthétiques. À l'inverse, Swann est un véritable aristocrate du goût. Mais la complexité proustienne repose justement dans ces contradictions et ces nuances. Et quoi qu'il en soit, les classes se feront de plus en plus indistinctes dans les volumes suivants. Le Temps bouleversera ces hiérarchies sociales comme les hiérarchies de goût.

Les jugements esthétiques « dans le Temps »

Il est temps de montrer brièvement comment cette vulnérabilité du goût de l'aristocratie entraîne, plus loin dans le roman, une perte de son prestige. En nous intéressant aux jugements esthétiques dans *CG*, nous avons détaillé une conception plutôt synchronique du goût. Mais le Temps, qui emporte tout dans la *Recherche*, vient peu après chambouler l'édifice de ce goût : quelques années suffisent pour que les personnages ne pensent plus du tout la même chose des unités qu'ils ont jugées dans *CG*. La faiblesse de ses goûts n'est pas la cause principale du déclin de l'aristocratie, mais elle l'accompagne et, peut-être, la précipite.

La matinée chez la princesse de Guermantes sur laquelle se clôt la *Recherche* permet de mesurer les changements survenus dans le monde social et esthétique depuis l'époque de *CG*. On sait que cette princesse est l'ancienne Mme Verdurin, laquelle, à l'époque de notre volume, ne pouvait que rêver de pénétrer dans le faubourg Saint-Germain dont elle est maintenant la reine. Rachel est l'artiste vedette de cette matinée où elle récite des vers. La duchesse ne s'en moque plus ; au contraire elle l'apprécie et prétend avoir contribué à son succès : « Je vous dirai [...] que cela m'intéresse d'autant plus de l'entendre, et de l'entendre acclamer, que je l'ai dénichée, appréciée, prônée, imposée à une époque où personne ne la connaissait et où tout le monde se moquait d'elle⁵³⁸. » Maeterlinck aussi, ayant gagné en renom, n'est plus la cible de la duchesse qui n'est pas très honnête dans sa façon de rappeler son opinion passée : « C'est comme la chose qu'elle [Rachel] jouait, c'était une chose de Maeterlinck, maintenant c'est très connu, mais à ce moment-là tout le monde s'en moquait, eh bien, moi je trouvais ça admirable⁵³⁹. » Les moqueries contre *Les Sept princesses* de *CG* deviennent donc un signe de la fausseté de ces paroles de la duchesse, ainsi qu'un exemple d'un jugement appelé à évoluer dans le Temps jusqu'à son renversement complet : ce qui était méprisé devient admirable. Cet écho est un bon exemple des sens postérieurs qu'acquièrent plusieurs jugements à la poursuite de la lecture. Lorsque *CG* paraît, en 1920-1921, il n'y a naturellement aucun moyen pour ses lecteurs de percevoir ce sens.

Si, avec le temps, la duchesse a senti la nécessité de modifier ses goûts, au contraire Mme Verdurin a profité des siens comme d'un investissement judicieux. Comme le note Bidou-Zachariasen, elle a fait preuve d'un bon sens du placement, en misant par exemple sur des artistes comme Vinteuil qui sont désormais des génies reconnus. Dès *SG*, elle commence à en récolter des dividendes :

Le salon Verdurin passait pour un temple de la musique. C'était là, assurait-on, que Vinteuil avait trouvé inspiration, encouragement. Or si la sonate de Vinteuil restait entièrement incomprise et à peu près inconnue, son nom, prononcé comme celui du plus grand musicien contemporain, exerçait un prestige extraordinaire. Enfin certains jeunes gens du Faubourg s'étant avisés qu'ils devaient être aussi instruits que les bourgeois, il y en avait trois parmi eux qui avaient appris la musique et auprès desquels la sonate de Vinteuil jouissait d'une réputation énorme. Ils en parlaient, rentrés chez eux, à la mère intelligente qui les avait

⁵³⁸ *TR*, p. 317.

⁵³⁹ *TR*, p. 318.

poussés à se cultiver. Et s'intéressant aux études de leur fils, au concert les mères regardaient avec un certain respect Mme Verdurin dans sa première loge, qui suivait la partition⁵⁴⁰.

On voit comment une bourgeoise comme Mme Verdurin se sert de sa compétence musicale pour se hisser dans l'échelle sociale qui la mènera jusqu'au statut de princesse de Guermantes dans *TR*. Notons aussi que la supériorité culturelle des bourgeois dont nous avons parlé dans notre axe narratif est mentionnée par le narrateur qui note que de jeunes aristocrates s'efforcent d'acquérir l'instruction musicale que reçoivent généralement les membres de la bourgeoisie. Bidou-Zachariassen mentionne aussi comment Elstir a constitué pour Mme Verdurin un autre excellent placement :

C'était elle qui autrefois avait non seulement découvert Elstir, mais en avait encore été l'inspiratrice. Dès le début elle avait su lui faire remarquer l'intérêt de sujets qu'il ne percevait pas comme tels, comme la simplicité de certaines fleurs, comme les gestes de la vie intime. [...] Et on nous fait comprendre entre les lignes que cette Mme Verdurin aurait été un acteur important du mouvement impressionniste ; comme en musique elle allait aider à « dépasser Wagner et d'Indy », puis en danse « amener Diaghilev à Paris⁵⁴¹ ».

Dans *Albertine disparue*⁵⁴², Elstir est à la mode et les Guermantes, qui l'apprécient sincèrement, se mordent les doigts de s'être départis de ses toiles : « Mme de Guermantes ne se consolait pas d'avoir donné tant de tableaux de lui à sa cousine, non parce qu'ils étaient à la mode, mais parce qu'elle les goûtait maintenant. La mode est faite en effet de l'engouement d'un ensemble de gens dont les Guermantes sont représentatifs⁵⁴³. » Ainsi celle dont le goût apparaît très original dans *CG* n'est en fait qu'une suiveuse, et son esprit de contradiction aboutit à suivre la mode. Mais cela n'était-il pas déjà apparent, après tout? S'opposer systématiquement aux opinions des autres est une certaine manière de s'y soumettre ; et, comme l'écrit Vladimir Jankélévitch, « l'esprit de contradiction est une forme de mimétisme⁵⁴⁴ ».

La thèse de Bidou-Zachariassen nous apparaît tout à fait juste : le prestige croissant de la bourgeoisie finit par dépasser celui, déclinant, de l'aristocratie. Les jugements esthétiques

⁵⁴⁰ *SG*, p. 263.

⁵⁴¹ Catherine Bidou-Zachariassen, *Proust sociologue*, op. cit., p. 91-92.

⁵⁴² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu VI : Albertine disparue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992 [1925].

⁵⁴³ *AD*, p. 164.

⁵⁴⁴ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983 [1961], p. 129.

sont bel et bien un aspect important de ce combat social. Ceux de *CG* ne sont qu'une tranche de ce système diachronique, tranche qui révèle subtilement la précarité de la position du milieu des Guermantes à l'époque de l'Affaire Dreyfus.

Nous n'avons donc pu, dans notre travail, qu'effleurer cette dimension majeure des jugements qu'est le temps, qui les traverse de bord en bord à mesure que les modes se succèdent. Mais l'effet de ces dernières semble plus cumulatif que substitutif : leur succession finit par former un canon, et c'est l'**accord avec ce canon** qui définit en grande partie le code esthétique du texte de Proust. Mais paradoxalement, si le Temps est ce qui permet aux génies d'être reconnus, il est aussi un grand facteur de la relativité de leur statut (ainsi que du statut du concept de génie lui-même, quoique cela n'apparaisse pas dans la *Recherche*). Le code a beau employer les termes de « chefs-d'œuvre » et de « génie », déclarer que certains ont du goût et d'autres n'en ont pas et clamer que le temps finit par distinguer les Gluck des Piccinni, la *Recherche* montre bien que les modes entraînent d'immenses bouleversements. Non seulement ceux-ci peuvent-ils tenir à des révolutions esthétiques, à un « nouvel écrivain » qui vient faire pâlir les Bergotte établis, mais les événements politiques peuvent aussi susciter leur succession. En soulignant l'importance du temps dans le jugement de goût, Proust introduit un facteur négligé par Kant.

En fait, la réception d'une grande œuvre semble être influencée par deux forces opposées. D'une part, le **temps nécessaire à la reconnaissance des génies** permet à son public de s'habituer à sa nouveauté. Son public s'élargit de ce fait. D'autre part, ce public peut être diminué par l'effet de certains événements politiques, véritables « vagues⁵⁴⁵ » de censure qui bouleversent les valeurs. Ainsi, dans la *Recherche*, agissent l'Affaire Dreyfus et la Première Guerre mondiale. Le renom de Barrès peut s'accroître avec le temps, mais ce dernier peut par le fait même révéler ses opinions politiques qui feront dire à certains de ses admirateurs qu'il « n'a pas d'os ». Et plus loin dans le roman, Charlus s'indigne de voir le public français rejeter la musique de compositeurs allemands par germanophobie.

Wagner offre un bel exemple de ce double effet d'élargissement et de rétrécissement du public à travers les années. Avec le temps, les résistances opposées par les oreilles hostiles

⁵⁴⁵ C'est là, comme on l'a vu, le mot employé par le narrateur à propos de l'influence de l'Affaire Dreyfus sur le goût de Swann.

au chromatisme de ses harmonies et à l'absence d'airs mélodiques dans ses opéras ont diminué. Mais des événements politiques comme la Seconde Guerre mondiale et la Shoah ont rendu plus dérangeant l'antisémitisme du compositeur, qui posait apparemment assez peu problème à l'époque de Proust (la *Recherche* n'en fait d'ailleurs nulle mention). À travers le monde, la question de savoir s'il est moral de représenter les opéras d'un tel artiste ne cesse de se poser.

Terminons en évoquant un effet du Temps sur les jugements esthétiques qui semble avoir échappé à Proust. S'il est courant que le public d'un « génie » s'accroisse avec le temps à mesure que l'on s'habitue à ses œuvres qui paraissent de moins en moins déroutantes, rien ne dit que ledit public conservera toujours la même façon d'aborder ces œuvres complexes et la patience nécessaire à leur approfondissement. À cet égard, l'essai *Les Barbares : essai sur la mutation* d'Alessandro Baricco doit nous intéresser. Selon l'auteur, la volonté de persévérer dans l'approfondissement d'une œuvre et d'en sonder les profondeurs pour parvenir à l'apprécier pleinement est une attitude héritée de la bourgeoisie du XIX^e siècle :

Avant-hier encore, nos grands-parents ramaient en écoutant Wagner, ils recommençaient de nombreuses fois, jusqu'au moment où ils restaient éveillés jusqu'à la fin, où ils comprenaient et étaient en mesure d'apprécier⁵⁴⁶.

Les grands-parents de l'auteur agissaient en somme comme le narrateur de la *Recherche*. S'il était peut-être à son apogée à l'époque de Proust, ce principe de « l'effort comme voie d'accès au sens le plus noble des choses⁵⁴⁷ » tendrait aujourd'hui à disparaître, selon Baricco, pour laisser place à une approche visant à aborder les œuvres en surface, sans s'y appesantir, sans s'acharner à en comprendre l'intérêt si celui-ci n'apparaît pas d'emblée. Les adeptes de cette nouvelle approche de l'art, que leurs opposants ont qualifiés de « barbares », « avaient face à eux le modèle du bourgeois cultivé, penché sur ses livres, dans la pénombre d'un salon aux fenêtres closes et aux murs tapissés, et ils l'ont instinctivement remplacé par le surfeur⁵⁴⁸ ». Lié au développement du Web, ce modèle, qui présente l'avantage de faciliter l'acquisition d'un savoir étendu quoique souvent superficiel, est assurément peu compatible avec la lecture

⁵⁴⁶ Alessandro Baricco, *Les Barbares*, p. 150. Notons que les grands-parents en question ont dû fournir un effort afin de rester éveillés en écoutant Wagner, contrairement, on s'en rappelle, au duc que cet art endort.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 153.

d'une œuvre longue, complexe et profonde comme la *Recherche* qui pourrait, si la mutation décrite par Baricco est réelle, perdre des lecteurs avec le temps plutôt que d'en gagner.

Mais compensant en quelque sorte tous ces « surfeurs » qui, effrayés par les profondeurs du roman, n'oseront pas y plonger, qui peut savoir s'ils ne sont pas nombreux à avoir découvert ou à être sur le point de découvrir la *Recherche* sur la crête des vagues de leur navigation en surface? Et combien parmi eux ne se lanceront-ils pas à corps perdu dans Proust après avoir cherché, sur Google, un palmarès des plus grandes œuvres littéraires de tous les temps – combien, à commencer par l'auteur de ce mémoire qui s'achève ici?

BIBLIOGRAPHIE

A) CORPUS DES OEUVRES

1. Corpus principal :

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu III : Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1921].

2. Corpus complémentaire :

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu I : Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1913].

""", *À la recherche du temps perdu II : À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1918].

""", *À la recherche du temps perdu IV : Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 [1922].

""", *À la recherche du temps perdu V : La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989 [1923].

""", *À la recherche du temps perdu VI : Albertine disparue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992 [1925].

""", *À la recherche du temps perdu VII : Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990 [1927].

""", *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1954].

B) CORPUS CRITIQUE :

1. Études sur *À la recherche du temps perdu*

1.1 Sur *Le Côté de Guermantes*

ARAHARA, Kunihiro, « La critique d'art dans *Le Côté de Guermantes* : conversation mondaine sur Manet et sa nouvelle source », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 39, 2009, p. 57-70.

BARDÈCHE, Maurice, *Marcel Proust romancier*, Paris, Les Sept Couleurs, 1971.

CHARLES, Michel, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 387-417.

DECARREAU, Diane, « Proust et la société : la duchesse de Guermantes », *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-vallée*, n° 8, 2003, p. 23-39.

EELS, Emily, « Whistler et *Le Côté de Guermantes* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 22, 1992, p. 53-58.

GANTREL, Martine, « Proust et les milieux de droite : à propos de *Guermantes I et II* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, 2005, p. 63-71.

GUÈVREMONT, Francis, *L'Esprit des Guermantes : atavisme et mondanité chez Marcel Proust*, M.A., Montréal, Université de Montréal, 1994.

RAIMOND, Michel, « Note sur la structure du *Côté de Guermantes* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presses universitaires de France, 71^e année, n° 5/6, 1971, p. 854-874.

1.2 Aspects esthétiques, philosophiques, stylistiques et narratifs d'À la recherche du temps perdu

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

DESCOMBES, Vincent, *Proust : Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

""", *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

HENRY, Anne, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

IFRI, Pascal Alain, *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1983.

LE BIDOIS, Robert, « Le langage parlé des personnages de Proust », *Le français moderne*, n° 27, juillet 1959, p. 197-218.

NATHAN, Jacques, *Citations, références et allusions de Proust dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1953.

SOLOMON, Julie, *Proust : lecture du narrataire*, Paris, Librairie Minard, 1994.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1971.

1.3 Aspects sociologiques et mondains d'À la recherche du temps perdu

BELLOÏ, Livio, *La Scène proustienne. Proust, Goffman et le Théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1997.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, *Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes et Cie., 1997.

FRAISSE, Luc, « Proust et l'esthétique des salons », dans France Marchal-Ninosque, Lise Sabourin et Éric Francalanza (dir.), *De l'éventail à la plume : mélanges offerts à Roger Marchal*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2007, p. 117-135.

""', « Une sociologie transfigurée : Marcel Proust lecteur de Gabriel Tarde, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Juillet-Août 1988, 88^e année, no 4, p. 710-736.

KAPP, Volker (dir.), *Marcel Proust : Geschmack und Neigung*, Tübingen, Stauffenburg, coll. « Erlanger romanistische Dokumente und Arbeiten », 1989.

2. Proust et les arts (littérature, musique, peinture)

2.1 Proust et les arts en général

FRAISSE, Luc, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1995.

MAGILL, Michèle M., *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust : suivi d'une analyse quantitative et narrative*, Birmingham, Summa Publications, coll. « Marcel Proust Studies », v. 2, 1991.

""', « Propos et commentaires sur les arts dans *À la recherche du temps perdu* : études de style », *Bulletins Marcel Proust*, n° 50, 2000, p. 87-102.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « L'Idolâtrie artistique chez Proust », *Proust sans frontières, I*, Paris, Minard, 2007, p. 49-63.

2.2 Proust et la peinture

FRAISSE, Luc, « Proust romancier et critique d'art », dans Lourdes Carriedo et Luisa Guerrero (dir.) *Marcel Proust : écriture, réécritures. Dynamiques de l'échange esthétique*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 33-48.

FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois : Belgique-Hollande*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1965 [1876].

KARPELES, Eric, *Paintings in Proust : a Visual Companion to In Search of Lost Time*, Londres, Thames & Hudson, 2008.

MONNIN-HORNUNG, Juliette, *Proust et la Peinture*, Genève, Droz, 1951.

TAMRAZ, Nayla, *Proust portrait peinture : pour une inscription du portrait tableau dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Orizons, coll. « Universités-Domaine littéraire », 2010.

YOO, Yae-Jin, *La peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 2012.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010.

2.3 Proust et la musique

FERGUSON, Simone, « Du Clair de lune à l'éternel matin: étude du vocabulaire associé à la musique dans l'œuvre de M. Proust. », *Romance Notes*, n° 16, 1974, p. 13-20.

JOUBERT, Claude-Henry, *Le fil d'or : étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, Paris, J. Corti, 1984.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

SELLAM, Sabine, « La musique dans l'esthétique d'À la recherche du temps perdu », *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-vallée*, Numéro spécial, 2004, p. 111-131.

TADIÉ, Jean-Yves, « L'univers musical de Marcel Proust », *Revue de littérature comparée*, 1^{er} octobre 1993, vol. 67, p. 493-503.

2.4 Proust et la littérature

CHANTAL, René de, *Marcel Proust critique littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967.

FRAISSE, Luc, *La petite musique du style : Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.

SIMON, Anne, « Proust lecteur de Maeterlinck : affinités électives », *Marcel Proust 4 : Proust au tournant des siècles*, ouvrage collectif, Paris et Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p.145-160.

3. Études liées à la sémiotique

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1985.

""", *Système de la mode*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1967.

""", *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979].

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « Points essais », 1996.

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite biblio Payot classiques », 2016 [1916].

4. Études liées à l'esthétique

4.1 L'esthétique philosophique

HUME, David, *Essais esthétiques*, Paris, Garnier Flammarion, 2000 [2002].

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais inédit », 1997.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'Art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1790].

ORTEGA Y GASSET, José, *La Déshumanisation de l'art*, Allia, Paris, 2019 [1925].

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, PUF, coll. « Quadrige », 2014 [1819].

4.2 L'esthétique sociologique

BARICCO, Alessandro, *Les Barbares : essai sur la mutation*, Paris, Gallimard, 2006.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

"" , *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1992].

TARDE, Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Paris, Kimé éditeur, 1993 [1890].

VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970 [1899].

5. Divers

BAXANDALL, Michael, *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1988 [1972].

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998.

FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois : Belgique-Hollande*, Paris, Librairie Générale Française, 1965 [1875].

GOMBRICH, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Vienne, Phaidon, 1995 [1950].

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983 [1961].

KAMINSKI, Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2003.

MASSIN, Brigitte et Jean (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Messidor/Temps actuels, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

6. Ouvrages de référence

HAMON, Philippe et ROGER-VASSELIN, Denis (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Dictionnaires Quadrige », 2010 [2002].

BOULLAGUET, Annick et ROGERS, Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2014.

JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.