

## Marcel Proust et les variétés du comique professionnel

Farzaneh KARIMIAN\*

Professeur-assistante à l'Université Shahid Beheshti

---

**Résumé:** Ce qui passionne Proust, dès son jeune âge, c'est le spectacle. Cette ferveur se projette également dans la plupart de ses écrits: les rubriques de théâtre, de music-hall qu'il tient, à ses débuts, dans les petites revues; puis vers la fin de sa carrière littéraire dans *A la recherche du temps perdu*, l'enthousiasme et la passion de l'art dramatique accompagnent partout Proust. Aussi son roman magistral débute-t-il par le goût du jeune héros pour le spectacle et se clôt sur l'évocation comique du «bal des têtes» avant que ne tombe le rideau.

Notre objectif dans cet article est non seulement d'examiner l'aspect comique de *A la recherche du temps perdu* et de rappeler que sa lecture est l'une des plus divertissantes qui soit, mais surtout de savoir à quels procédés Proust recourt pour égayer son roman: les procédés de la comédie dite «traditionnelle» comme le comique de geste, de situation et de mots, que nous signalerons, se placent au centre de son œuvre et créent de véritables scènes de théâtre.

**Mots-clés:** comédie, rire, comique de situation, comique de geste, comique de mots, Proust.

---

### 1. Introduction

*A la recherche du temps perdu*<sup>1</sup> est considéré comme un roman d'analyse, de philosophie, une œuvre poétique, un essai critique, un traité sur l'amour, sur le rêve, sur l'art, etc., dont l'auteur «a combiné, au sens chimique, tous les genres et sous-genres romanesques» (1983, 76), comme le signale à juste titre J.-Y. Tadié. N'oublions pas non plus que parmi les idées reçues, «il n'y en a pas de plus répandue que celle qui fait de cet auteur un écrivain obscur et ennuyeux» (Conio, 1989, 3). Or il n'y a pas d'idée plus fautive que cette dernière. *La Recherche* comporte de véritables scènes de théâtre rivalisant, dans une certaine mesure, avec celles de Molière. Chez Proust, en effet, il existe des précieux, des bourgeois, des aristocrates, voire des arlequins qu'il fait jouer et ses pages abondent de notations exactes de costumes, gestes, intonations de la voix ainsi que d'autres détails nécessaires à l'exact montage du spectacle. Cela permet d'affirmer avec Mansfield que le comique proustien est, en grande partie, «un comique de théâtre» (1952, 79).

---

\* f\_karimian@yahoo.fr

<sup>1</sup> Nous allons désormais appeler ce roman *La Recherche* et indiquer les extraits de l'œuvre proustienne par le numéro de tome et de la page, entre parenthèses. Toutes nos références renvoient à l'édition de 1954 de la bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, établie et présentée par P. Clarac et A. Ferré.

Dans ce présent article, nous nous proposons non seulement de souligner la verve comique de Proust et les caractéristiques qui rapprochent son roman de la comédie classique, mais surtout de nous demander de quels procédés le romancier s'inspire pour répandre dans toute son œuvre une clarté joyeuse.

## 2. Le comique de gestes

La première question qui se pose est de savoir comment bougent et agissent les personnages proustiens. Il est vrai qu'ils ont souvent des gestes et des mouvements saccadés et ridicules de marionnettes mal ficelées mais ce qui accentue ce caractère, c'est la précision de l'observateur qui les décrit. Héritier de Rabelais et inspiré par Dickens, Proust pousse son réalisme jusqu'à celui de «biologiste» et considère l'art comme un moyen d'atteindre le rire franc. En fait, cette précision est soutenue par une vision méticuleuse, attentive à déceler le moindre geste. Le moment privilégié, dans *La Recherche*, pour enregistrer des mouvements est celui des révérences, de sorte que les critiques (Mansfield, 1952, 56-9; Raimond, 1984, 224-8) parlent d'«un comique de situation», bien qu'il s'agisse plutôt d'une forme de comique de geste. Ce procédé, Proust l'utilise de façon originale avec art et finesse. Chaque salutation possède ses particularités et son caractère essentiellement neuf, de jamais vu, de vraiment unique à tel point que le lecteur se divertit véritablement à chaque fois sans se lasser malgré l'abondance de ce genre de scènes dans l'œuvre. Le rituel y est très au point et l'observateur s'amuse à capter et à ralentir toute gesticulation de ses personnages. De là, ils se transforment en de curieux habitants du pays des merveilles, en des figurants d'un rêve ou des acteurs d'un film au ralenti. Le «metteur en scène» va encore plus loin et appuie, après chaque mouvement, sur le bouton de pause pour dépeindre avec exactitude le geste de son pantin pendant tout le parcours de son trajet. Ainsi, ce qui semble au premier abord un mouvement gracieux ou galant ne paraît plus que la piètre gesticulation d'un fantoche et on le conçoit comme les mouvements d'un automate.

*En effet, au moment où on vous présentait à une de ces Guermantes-là, elle vous faisait un grand salut dans lequel elle approchait de vous, à peu près selon un angle de quarante-cinq degrés, la tête et le buste, le bas du corps (qu'elle avait fort haut) jusqu'à la ceinture qui faisait pivot, restant immobile. Mais à peine avait-elle projetée ainsi vers vous la partie supérieure de sa personne, qu'elle la rejetait en arrière de la verticale par un brusque retrait d'une longueur à peu près égale ».*

Les réflexions et les commentaires de l'auteur s'ajoutent à la description de ces gestes et donne à la scène un caractère comique.

*«...quand le Guermantes, après une rapide tournée accomplie dans les dernières cachettes de votre âme et de votre honorabilité, vous avait jugé digne de vous rencontrer désormais avec lui, sa main, dirigée vers vous [...] était en somme placée si loin du Guermantes à ce moment-là que, quand il inclinait alors la tête, il était difficile de distinguer si c'était vous ou sa propre main qu'il saluait» (t. II, 444).*

Le rire qui résulte de ce genre de scène se justifie par l'affirmation de Bergson: «Dès que nous oublions l'objet grave d'une solennité ou d'une cérémonie, ceux qui y

*prennent part nous font l'effet de s'y mouvoir comme des marionnettes*» (1947, 35). De même, *«les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une mécanique»* affirme-t-il dans *Le Rire* (*Ibid.*, 22). Les pages de *La Recherche* sont semées d'exemples de ce qui serait pour Bergson le comique le plus authentique : là où l'homme s'oublie en tant que personnalité et où son corps, véritable mécanique, déchire un déguisement pompeux et factice, révèle un homme réduit aux proportions des guignols. C'est exactement cette rigidité mécanique que l'on retrouve chez les personnages proustiens. Autrement dit, la répétition systématique de ces gestes déclenche le rire car le personnage se transforme en une machine. Son obsession du «rituel» le déshumanise et c'est cette déshumanisation qui garantit, en partie, la distance qui est nécessaire à l'émergence de toute comédie; on ne s'identifie guère aux personnages de la comédie<sup>1</sup>. Le rire naît également du contraste entre l'apparence prestigieuse de l'homme et sa nudité momentanée, voire accidentelle. Ce *«mécanisme plaqué sur du vivant»* (*Ibid.*) que signale Bergson et ce *«jouet inerte et mécanique»* (*Ibid.*, 125), créent des scènes aussi comiques lors du refus de salutation (cf. t.I, 119, 125-6; t. II, 138, 248, 318, 555-6). L'accumulation de ces scènes de salutations, et leur répétition même, créent de larges pauses dans l'action ; ces dernières n'influent guère sur l'intrigue, elles sont pourtant des faits relatés, suivant un goût sarcastique du détail. Cela revient à dire que le caractère comique de ces scènes ressort d'autant mieux qu'elles sont largement décrites par le narrateur et s'achèvent souvent brusquement par une «chute» elle-même imprévue; le comique y est très visuel. Si le narrateur prête tant d'attention à ces scènes, s'il les relate avec minutie, c'est pour exercer sa satire des mœurs, faire rire le lecteur des faits mineurs, mais à la haute teneur comique.

A côté de ces formes du comique, il convient aussi de souligner la part et l'importance de la mimique et de la pantomime en tant que *«l'épuration de la comédie»* (Baudelaire cité par Paul Robert, 1981, V, 593) dans toutes les scènes qui rapprochent les personnages proustiens des mimes du «music-hall » ou des clowns. L'art de Proust avec toute sa finesse, sa subtilité et sa minutie, produit ainsi des séquences rivalisant avec celles de la pantomime traditionnelle. Comme dans la comedia dell'arte ou tout simplement dans les films de Charlie Chaplin, le pantin de Proust représente souvent son intention, même sa plus grande passion par des gestes ou des jeux corporels, très stylisés et voisins de l'acrobatie; c'est de cette manière qu'au théâtre, la voisine du narrateur montre sa désapprobation et sa protestation de l'interprétation de la Berma *«redressant sa taille minuscule, posant son corps de biais, immobilis[ant] les muscles de son visage et plaç[ant] ses bras en croix sur sa poitrine pour montrer qu'elle ne se mêlait pas aux applaudissements des autres...»* (t. II, 50).

De même, l'expression du visage et les mimiques de Mme de Cambremer, lors d'un intermède de piano, signale son amour profond de la musique. Cependant le rire du «lecteur-spectateur» jaillit du contraste entre l'apparence d'une absorption totale, d'un accord parfait avec la musique, le plaisir qui s'en dégage et le souci du personnage à garder intacte sa toilette. C'est alors que l'on se trouve quasiment, pour quelques instants, dans le monde de la farce à regarder des bouffons qui ont toujours des problèmes avec leurs habits et leurs accessoires:

---

<sup>1</sup> -A la source du rire et du comique se trouvent trois principes définatoires, à savoir l'anomalie, la distanciation et l'innocuité comme le répète Bérengère Moricheau-Airaud dans sa thèse de doctorat soutenue en 2008, p. 386.

«Mme de Cambremer [...battait] la mesure avec sa tête transformée en balancier de métronome dont l'amplitude et la rapidité d'oscillations d'une épaule à l'autre étaient devenues telles [...] qu'à tout moment elle accrochait avec ses solitaires les pattes de son corsage et était obligée de redresser les raisins noirs qu'elle avait dans les cheveux, sans cesser pour cela d'accélérer le mouvement.» (t. I, p. 328)

Cette mise en relief des mouvements et du comique gestuel se retrouve parallèlement dans la comédie poétique du début du XX<sup>e</sup> siècle où l'auteur dramatique tend à «dissoudre les personnages, à en faire des marionnettes» (Voltz, 1964, 174). Toutefois ces «mille signes extérieurs» dévoilent les personnages : ils sont révélateurs de «leur caractère ou de leurs ridicules» (t. III, 718). Aussi distingue-t-on dans *La Recherche* deux niveaux dans un geste «le personnage assume le premier, superficiel, le second est pour le narrateur» qui le commente avec ironie (Tadié, 1991, 105). Ce que Pierre Schoentjes déclare d'abord en disant qu'« il faut au moins un observateur pour saisir, c'est-à-dire pour établir, le rapport ironique» (2001, 63) ; affirmation qui sera davantage affinée par le critique quelques années plus tard lorsqu'il précise que « l'ironie naît toujours d'un rapprochement exprimé par un observateur et, partant, il n'y a jamais immanence de l'ironie » (2007, 301).

Mais ne nous éloignons pas de notre sujet en insistant davantage sur «le langage des gestes» (*Ibid.*) et revenons aux procédés comiques, notamment ceux qui font naître des situations plaisantes.

### 3. Le comique de situation

L'auteur ne se contente pas seulement de nous montrer les mouvements cocasses de ses personnages, il les met également dans des situations qui semblent fort divertissantes. Rappelons qu'il n'y a pas de situation comique en soi; le comique dépend du point de vue et du savoir faire du narrateur. Cela rappelle pleinement l'idée de Jean Emelina, reprise par Moricheau-Airaud, définissant la distanciation telle que «la condition nécessaire et suffisante du comique» et en tant qu'«une position de distance par rapport à tout phénomène considéré comme anormal et par rapport à ses conséquences éventuelles » (1991, 81; et 2008, 386).

Le problème, pour le narrateur proustien, est de faire apparaître le rire à partir d'une situation donnée et d'instaurer le mode comique. Comme Molière, Proust campe ses personnages dans des situations qui provoquent le rire. Ce procédé se multiplie dans *La Recherche*: certaines situations possèdent une force comique, aiguë et concise en quelques pages ; d'autres occupent en «espace papier» - pour emprunter l'expression à Aragon- une dizaine de pages de l'édition de la Pléiade. Néanmoins Proust varie sans cesse les moyens auxquels il recourt pour créer une situation grotesque. Il engage parfois son personnage dans des circonstances embarrassantes afin d'intensifier son comique. Tel est le cas de M. de Norpois, l'ambassadeur, qui entre dans le salon de Mme de Villeparisis. Vieil amant de la marquise, il passe la plus grande partie de son temps chez elle. Le jour de la réception de l'aristocrate, il n'entre pas dans le salon et reste dans son bureau à classer les papiers. Or, Mme de Villeparisis, ne dissimulant pas la présence du diplomate dans ses appartements, lui fait dire d'entrer. Le ridicule naît ici de l'erreur du maître d'hôtel qui a omis d'éclairer parfaitement la situation pour M. de Norpois ou encore de la dénégation du diplomate qui évite toute situation et opinion compromettantes. Il ne sait pas qu'il révèle plus sa relation avec la marquise en niant sa

présence chez elle. Il entre alors avec un chapeau pour signifier qu'il vient juste d'arriver et s'approche directement de la marquise afin de la saluer. La drôlerie de cette scène – où Proust lui-même parle d'une «comédie»- atteint le comble lorsque l'ambassadeur vient saluer Marcel. Ce dernier qui a déjà reconnu le couvre-chef, pris au hasard dans l'antichambre, profite de l'occasion pour enlever le chapeau de M. de Norpois, car il était le sien (cf. t. II, 221). Le sérieux du narrateur dans cette scène est alors brisé, par ce petit détail, en donnant une dernière explication pour dévoiler le vrai possesseur du chapeau. Le sourire provoqué, ou le rire, dérive avant tout du fait que le lecteur complice, informé et amusé est dès le début au courant. Le comique d'une telle situation, cependant, pour être vraiment perçu, doit être visualisé. Ce type de comique demande donc, condition *sine qua non* de sa réussite, une mise en scène.

Un autre procédé qui engendre une situation comique, la plus traditionnelle et la plus moliéresque, comme l'affirme Proust, est celui d'une reconnaissance. Après s'être longtemps évité, en allant chacune de son côté, le hasard met enfin les deux amies d'école, Mme de Villeparisis et la grand-mère du narrateur, face à face:

*«...elle [la grand-mère du Narrateur] et Mme de villeparisis tombèrent un matin l'une sur l'autre dans une porte et furent obligées de s'aborder non sans échanger au préalable des gestes de surprise, d'hésitation, exécuter des mouvements de recul, de doute et enfin des protestations de politesse et de joie comme dans certaines scènes de Molière où deux acteurs monologuant depuis longtemps chacun de son côté à quelques pas l'un de l'autre, sont censés ne pas s'être vus encore, et tout à coup s'aperçoivent, n'en peuvent croire leurs yeux, entrecourent leurs propos, finalement parlent ensemble, le chœur ayant suivi le dialogue, et se jettent dans les bras l'un de l'autre». (t. I, 694)*

Cette scène de reconnaissance par son caractère aléatoire produit un comique encore visuel, scénique, proche des ressorts théâtraux de la comédie. Bien sûr il n'y a pas de véritable hasard; c'est encore le narrateur qui choisit de relier tel ou tel personnage ensemble ou de signifier telle ou telle coïncidence.

Nous retrouvons la veine comique de Proust avec la même force dans la diversité des procédés comiques dont il se sert. Son talent d'auteur dramatique atteint son apogée lorsqu'il met en scène une situation où il y a un brusque changement d'attitude au cœur d'une même scène et chez les mêmes personnages, les parents du Narrateur. Ce procédé, appelé couramment dans le théâtre traditionnel le comique de contraste, engendre ici un renversement de situation, un coup de théâtre. Chez les Swann, le narrateur rencontre Bergotte, écrivain pervers selon M. de Norpois, qui trouve le jeune homme «*extrêmement intelligent*» (t. I, 573-5). Or ce dernier hésite à rapporter cette remarque à ses parents, car ils s'opposent à ses fréquentations avec les Swann et considèrent la présentation à Bergotte «*comme une conséquence néfaste [...] d'une première faute*» (*Ibid.*). Amis de Norpois, ils sont pleins de préjugés à l'égard de Bergotte, «*objet du mépris des honnêtes gens*» (*Ibid.*), c'est pourquoi l'adolescent leur avoue d'«*une voix basse et d'un air un peu honteux*» (*Ibid.*), le compliment de l'écrivain, tout en craignant leur réaction défavorable. Au même instant et par une magie imprévisible la situation change soudainement :

«-Ah! ... Il a dit qu'il le trouvait intelligent? dit ma mère. Cela me fait plaisir parce que c'est un homme de talent.

-Comment! Il a dit cela? reprit mon père ... Je ne nie en rien sa valeur littéraire devant laquelle tout le monde s'incline, seulement c'est ennuyeux qu'il ait cette existence peu honorable dont a parlé à mots couverts le père Norpois [...]

-Oh! mon ami, interrompit maman, rien ne prouve que ce soit vrai. On dit tant de choses. D'ailleurs, M. de Norpois est tout ce qu'il y a de plus gentil, mais il n'est pas toujours très bienveillant.

-C'est vrai, je l'avais aussi remarqué...

-Et puis enfin il sera beaucoup pardonné à Bergotte puisqu'il a trouvé mon petit enfant gentil, reprit maman tout en caressant avec ses doigts mes cheveux...» (Ibid.)

La volte-face, le retournement de la situation, mis en valeur par les dialogues et les renversements logiquement inattendus, dessine un sourire sur les lèvres du lecteur et permet au narrateur de maintenir l'attention du lecteur quelquefois distrait au cours de certaines descriptions ou explications.

Proust multiplie les variations des situations comiques et nous en fournit des preuves constantes. Un autre procédé qui crée des effets tordants et des situations réjouissantes est le port du masque, qui a toujours existé dans les comédies mais dont l'auteur de *La Recherche* se sert à sa manière. Le visage masqué des personnages de la comédie de l'Antiquité et celui enfariné des personnages de la farce traditionnelle disparaissent chez Proust pour céder la place à une apparence trompeuse. Les personnages proustiens jouent une comédie en travestis dont ils ne sont pas toujours conscients. Prenons le cas du narrateur devant Charlus, autour de qui le «comique de déguisement» prend son ampleur et sa signification. Marcel, déconcerté, ne discerne pas précisément le comportement du baron. Au cours de l'œuvre, le lecteur bénéficie progressivement des réflexions du narrateur à ce sujet et comprend que le désir interdit de Charlus projette «un personnage factice entre lui et le monde, centre d'une vaste comédie de masques et de déguisements...» (G. Brée, 1969, 142-3). Le pitre qui affecte les manières et les intonations d'une femme est risible parce qu'il se travestit. Inversement une femme barbue fait rire selon la conception bergsonienne qui signale que toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire peut devenir comique (H. Bergson, 1947, 18). Ce travestisme se double d'une comédie de situation accompagnée de toute une série de suprêmes œillades (cf. t. I, 751), de brusques changements d'attitude (cf. t. II, 555-7), et d'étranges pincements au cou (cf. t. II, 707). Le rire tente ainsi de faire apparaître dans un être un visage qui tranche avec le masque. Il résulte aussi du «chiasme qui accomplit le renversement des contraires» (Conio, 1989, 89): la femme et l'homme, le frivole et le sérieux. Sans doute ces scènes burlesques ne sont-elles pas réservées à Charlus et nous trouvons dans *La Recherche* de nombreux personnages ainsi masqués.

Pour ne pas nous attarder davantage sur ce point nous nous limitons à un seul exemple concernant un autre procédé qui aboutit à des situations comiques. Lorsqu'une action maladroite ou intempestive se réalise, le «gaffeur» s'affole à tel point qu'il ne comprend plus rien ; cela provoque une situation hilarante. Tel est le cas de Bloch qui, à la matinée de Mme de Villeparisis, voulant faire un geste pour témoigner son admiration devant le talent artistique de la marquise, renverse d'un coup le vase modèle du peintre et l'eau se répand partout. Plus ridicule est encore son attitude nerveuse; il ne

s'avoue pas sa maladresse et reproche aux domestiques de l'aristocrate d'avoir mal placé l'objet (t. II, 215). Or l'erreur ou la «gaffe» se trouve non seulement au niveau d'un acte inopportun, elle peut se placer également dans une parole incongrue. Ainsi, selon Denise Jardon, le comique renvoie-t-il à toutes les formes gestuelles que verbales, déclenchant le rire ou le sourire (1988, 9).

#### 4. Le comique de mots

Cette «comédie d'erreurs» (G. Brée, 1962, 73) se reflète également dans le langage des personnages proustiens et l'auteur s'amuse à mettre son héros dans le rôle du «gaffeur». Il le montre, jeune bourgeois, faisant ses débuts dans la mondanité et ignorant les titres nobiliaires. Le Narrateur ne sait donc pas que le baron de Charlus est le frère du duc de Guermantes, et lors de la matinée de Mme de Villeparisis, il se comporte en parfait naïf ridicule. S'adressant au baron pour lui déclarer qu'il aimerait parler à Robert de Saint-Loup, il ajoute:

*«Il est en train de parler avec cet idiot de duc de Guermantes».* (t. II, 278)

A quoi Charlus répondra: *«C'est charmant ce que vous dites là, je le dirai à mon frère».* (Ibid.)

Mais le naïf ne comprend même pas l'allusion et réplique, enchanté: *«Ah! vous croyez que cela peut intéresser M. de Charlus?»* (Ibid.)

Le sourire vient de la réaction du baron amusé, puis du lecteur devant cette erreur du héros. En réalité, Proust ne néglige pas le comique langagier au profit de la gesticulation ridicule et il possède des oreilles aussi attentives et un réalisme sonore aussi fertile en comique que son réalisme visuel. Il est caractéristique chez lui de laisser parler son personnage afin d'enregistrer tous ses tics sonores. Une prononciation, un cri, rien ne lui échappe et il les rapporte avec une fidélité presque phonographique, comme un véritable dictaphone, les diverses espèces du parler humain et il les utilise pour arriver à son but, celui de faire rire.

Voici l'exemple d'un comique de répétition dans le langage d'un jeune bachelier breton qui s'efforce à parler français alors qu'il est très ému. Après avoir dit deux ou trois «Monsieur», il continue: *«Ah! c'est du drap comme ça? [...] Ah! c'est du drap comme ça! quand je te dis que c'est du drap d'officier, quand je-te-dis, c'est que je le sais, je pense...»* (t. II, 527).

En voici un autre dans la prononciation du prince Von. L'aristocrate, qui ne peut absolument pas supporter la stupidité des Anglais, se fâche quand le sujet de conversation les concerne. Voulant donc les offenser, il apporte inconsciemment une déformation à son affront; ce qui montre davantage son mépris à leur égard: *«ils sont tellement pêtes»* (t. II, 139) profère-t-il au duc de Guermantes.

Il faut ajouter aussi que nous constatons chez la plupart des personnages proustiens et en particulier chez Oriane de Guermantes un ton sarcastique qui aboutit quelquefois à la cruauté. Se croyant spirituelle, elle se plaît vivement à faire d'aigres plaisanteries. Elle dira, devant tout le monde, de Mme de Cambremer: *«... cette énorme herbivore [...] qui avait l'air d'une vache.»* (t. II, 232).

Et lorsque son mari l'interrompt d'un air plaintif et lui dit:

*«-Ecoutez Oriane, elle m'avait demandé votre jour; je ne pouvais pourtant pas lui faire une grossièreté, et puis, voyons, vous exagérez, elle n'a pas l'air d'une vache.»*

*-je reconnais qu'elle n'a pas l'air d'une vache, car elle a l'air de plusieurs, s'écria Mme de Guermantes.» (Ibid.)*

Reine du jeu avec les mots, cette dernière recourt, ici et partout ailleurs dans le roman, aux fantaisies verbales. Il est indispensable, dans cet ordre d'idées, de signaler la part des mots d'esprit bien que Proust en use «*comme de l'ordre le plus inférieur du comique*» (Tadié, 1983, 77). Cela revient à dire que ce comique est très atténué et provoque le plus souvent un léger sourire d'approbation, nuancé de complicité ou de politesse. De même, chez les Guermantes, la quintessence de cet esprit est Oriane, comme cela a été dit, dont le mot «*se mangeait encore froid le lendemain à déjeuner, entre intime qu'on invitait pour cela, et repassait sous diverses sauces pendant la semaine*» (t. II, 466).

Le calembour est une autre forme du comique de mots qui se révèle par excellence dans le langage de Cottard. Il suffit au calembour, nous dit Freud, que «*les deux mots vecteurs se suggèrent l'un l'autre par une ressemblance quelconque*» (Freud, 1969, 64). Pour découvrir le jeu de mots, il faut que nous suivions attentivement la conversation et soyons dans l'ambiance comique qu'il crée, sinon il risquerait de ne pas être remarqué. En ce qui concerne Cottard, le calembour a également une autre portée; il fait du médecin un personnage comique: «*Je croyais que vous [M. de Cambremer] parliez de la Sorbonne, reprit le docteur. J'avais entendu que vous disiez: tu me la sors bonne, ajouta-t-il en clignant l'œil pour montrer que c'était un mot.*» (t. II, 974)

Le langage ne vise pas seulement à l'expression d'une réalité dramatique mais à la production du rire. La langue dite comique est une langue sur-codée où les signifiés sont souvent voilés, gauchis, dédoublés; elle conduit quelquefois aux quiproquos.

Héritier de Molière, Proust recourt aux procédés «*les plus immédiats, dans le registre de la réalité quotidienne*» (Lazard, 1980, 68), appropriés à déclencher le rire franc, parmi lesquels on peut retenir le quiproquo. Toutefois avant d'entamer la question et d'en donner un exemple, il convient de rapporter à titre de documentation cette définition de Bergson qui fait bien le point sur la question:

*«Et le quiproquo est bien en effet une situation qui présente en même temps deux sens différents, l'un simplement possible, celui que les acteurs lui prêtent, l'autre réel celui que le public lui donne. Nous apercevons le sens réel de la situation, parce qu'on a eu soin de nous en montrer toutes les faces; mais les acteurs ne connaissent chacun que l'une d'elles: de là leur méprise, de là le jugement faux qu'ils portent sur ce qu'on fait autour d'eux comme aussi sur ce qu'ils font eux-mêmes.» (Bergson, 1947, II)*

Si nous, lecteur ou spectateur, nous comprenons le quiproquo et nous en rions c'est parce que, comme le dit Bergson, l'auteur nous a déjà signalé tous les côtés d'un sujet. Le quiproquo chez Proust découle de la faillite d'un des facteurs qui entre en jeu dans la communication du langage.

Citons un exemple où le comique d'inversion de Charlus joue encore un rôle primordial. A la soirée des Verdurin, le patron fait des compliments au baron sur ses goûts artistiques et emploie à plusieurs reprises une expression assez ambiguë de sa femme, «en être», qui signifie dans leur «clan», «être artiste de nature». Mais Charlus, vicieux, comprend cette locution dans un sens très particulier surtout que tous les



personnages cités par M. Verdurin sont tout à fait par hasard des Sodomites ou des Gomorrhéens:

*«Excusez-moi de vous parler de ces riens, commença-t-il, car je suppose bien le peu de cas que vous en faites. Les esprits bourgeois y font attention, mais les autres, les artistes, les gens qui en sont vraiment s'en fichent. Or dès les premiers mots que nous avons échangés, j'ai compris que vous en étiez!» M. de Charlus qui donnait à cette locution un sens fort différent, eut un haut-le-corps. Après les œillades du docteur, l'injurieuse franchise du Patron le suffoquait. 'ne protestez pas, cher Monsieur, vous en êtes, c'est clair comme le jour, reprit M. Verdurin. Remarquez que je ne sais pas si vous exercez un art quelconque, mais ce n'est pas nécessaire. Ce n'est pas toujours suffisant. Dechambre, qui vient de mourir, jouait parfaitement avec le plus robuste mécanisme, mais n'en était pas, on sentait tout de suite qu'il n'en était pas. Brichot n'en est pas. Morel en est, ma femme en est, je sens que vous en êtes...*

*-Qu'alliez-vous me dire ?' interrompit M. de Charlus, qui commençait à être rassuré sur ce que voulait signifier M. Verdurin.» (t. II, 941)*

Voilà donc un exemple parfait de l'interférence de deux séries indépendantes d'interprétation et dont la confrontation produit le rire. Procédé comique et traditionnel, le quiproquo est l'une des ficelles de la comédie, sans pour autant n'apparaître que dans le genre théâtral. Néanmoins le rire est dans la plupart des cas au rendez-vous; ici l'effet comique vient autant de la rupture dans cette pseudo-compréhension des personnages que de leur persistance à ne percevoir que chacun son propre sens de l'expression «en être»; seul le lecteur peut les réunir, interpréter l'ensemble de leur échange, en sourire. Le comique est donc ici une affaire de langage car il provient de l'écart entre les référents auxquels renvoie chacun des interlocuteurs.

Des exemples du quiproquo abondent dans *La Recherche* puisque «nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde de travers» (t. III, 573).

## 5. Conclusion

Ainsi Proust, tout comme Molière, dresse dans *La Recherche*, un répertoire des moyens qui déclenchent le rire, des plus gros effets et du rire franc jusqu'au fin «rire dans l'âme». Ses procédés comiques sont souvent ceux de la comédie dite traditionnelle et orientés vers la mise en scène. Ils s'installent à tous les niveaux de l'œuvre, que ce soit dans les dialogues des personnages, leurs gestes ou bien au niveau des situations où ils se trouvent. Proust choisit un ensemble de mimiques et de mots conformes au personnage représenté: gesticulation grossie, outrée, mécanisée, en un mot ridicule. Après avoir auréolé ses personnages, Proust dévoile leur tréfonds, arrache leur masque et laisse voir leur vide. Autrement dit, les procédés comiques se mettent surtout au service de la révélation d'une âme, d'un tempérament, d'une mœurs.

De même, pour terminer son roman, l'auteur utilise un dernier procédé emprunté aux dramaturges comiques: à la fin d'une comédie tous les acteurs doivent se trouver sur la scène. De même, Proust réunit dans «*le temps retrouvé*», à la matinée de la princesse de Guermantes tous ses personnages déguisés par l'âge. Les guignols de cette «comédie humaine» se trémoussent pour la dernière fois. Les maquillages fondent, le

rimmel coule et le jeu se termine. Proust a livré son secret et le voilà qui remet ses marionnettes dans leur boîte: «*Finita la comedia*» (Galey, 1965, 161).

Rappelons avant de terminer que cette hilarité ne cherche pas seulement à offrir au lecteur une allégresse quelconque. Le retentissement du rire proustien, qui incite le nôtre, ébranle les principes figés des Guermantes ainsi que leur orgueil et leur prétention. Rire ensemble, c'est s'unir, le lecteur s'allie à l'auteur et devient son complice. C'est l'une des fonctions de la muse comique que de fustiger toute futilité. Par conséquent, une instruction accompagne cette destruction. A la manière de nombreux dramaturges, Proust cherche à corriger les travers et les ridicules non pas par les larmes, mais par les ris et comme toute comédie *La Recherche* cherche à plaire et à instruire; les procédés distrayants dont il se sert également restent plus d'un siècle plus tard encore le centre d'intérêt de critiques et chercheurs.

## Bibliographie

- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Alcan, Paris, 1947.
- BREE, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Les Belles Lettres, Paris, 1969.
- , «*The inhuman World of pleasure, comedy of errors*» in *Proust twentieth century Views*, collection of Critical Essays, Prentice-Hall-Englewood Cliffs, U.S.A., 1962.
- CONIO, Gérard, *Lire Proust*, Pierre Bordas et fils, Paris, 1989.
- EMELINA, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, C.D.U. et S.E.D.E.S réunis, coll. «Présences critiques», Paris, 1991.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1969.
- GALEY, Mathieu, «*Une véritable comédie humaine*» in *Marcel Proust*, Hachette, coll. «Génies et Réalités», Paris, 1965.
- JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Duculot-De Boeck, Paris-Bruxelles, 1988.
- LAZARD, Madelaine, *Le théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, P.U.F., Paris, 1980.
- MANSFIELD (L.), *Le comique de Marcel Proust*, Nizet, Paris, 1952.
- MORICHEAU-AIRAUD, Bérengère, *Représentation de discours autre et ironie dans A la recherche du temps perdu*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Poitiers, 2008.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, 3 vol., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954.
- RAIMOND, Michel, *Proust romancier*, SEDES, Paris, 1984.
- ROBERT Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 7 vol., S.N.L., Paris, 1985.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, coll. «Points. Essais», Paris, 2001.
- , *Silhouettes de l'ironie*, Droz, coll. «Romanica Gandensia»34, Genève, 2007.
- TADIE, Jean-Yves, *Proust*, Les Dossiers Belfond, Paris, 1983.
- , *Proust et le roman*, Gallimard, coll. «Tel», Paris, 1991.
- VOLTZ, Pierre, *La comédie*, Librairie Armand Colin, coll. «U», Paris, 1964.