

# Le silence de Charlus

FABIO LIBASCI

*Università degli Studi di Udine*

Fabio Libasci est docteur de recherche et chercheur postdoctoral à l'Université degli Studi di Udine. Il s'intéresse aux rapports entre la littérature et les arts, aux écritures de soi, à la réception proustienne. En 2016, il a co-édité *Littérature et sida, alors et encore*. En 2018 il a publié *Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault. Hervé Guibert. Les échos d'une œuvre* vient de paraître aux éditions Classiques Garnier. Il a publié de nombreux essais sur Barthes, Gide, Green.

Gilles Deleuze nous dit que Charlus parle de moins en moins et se trahit de plus en plus au cours d'une longue décomposition physique. S'il est vrai que le personnage Charlus se caractérise par la présence simultanée d'un double langage qui s'exprime par les yeux et par la voix, il est aussi vrai que cette voix est enfin réduite au silence. Cette intervention analysera le silence de Charlus dans la matinée Verdurin, à la fois expression de la honte et de la révélation. En même temps sera proposée une interprétation de ce silence qui s'inspire de la sociologie et de l'argumentation.

*Charlus, Proust (Marcel), silence, homosexualité, échanges linguistiques*

I. La première apparition de Charlus sur la digue, à Balbec, est longuement arrangée par le discours préparatoire<sup>1</sup> de Saint-Loup et elle est suivie par le commentaire du Narrateur. Le discours de Saint-Loup impose de ce fait une première image de son oncle, dédaigneux, entiché de sa noblesse et épris des femmes, qui se heurtera bientôt avec la réalité observée par le Narrateur. Le lendemain matin du jour où Robert lui avait parlé ainsi de son oncle Palamède, le Narrateur ne reconnaît pas dans l'homme qui le fixe et qui a l'air d'un fou ou d'un espion, « le Prince » évoqué par l'ami Robert. Le Narrateur s'attarde devant cet homme mystérieux, il ajuste sa vision et élargit son champ : « il cambrait sa taille d'un air de bravade, pinçait ses lèvres, relevait ses moustaches et dans son regard ajustait quelque chose d'indifférent, de dur, de presque insultant. Si bien que la singularité de son expression me le faisait prendre tantôt pour un voleur, tantôt pour un aliéné » (*JFF II*, 111).

<sup>1</sup> « Saint-Loup dépeint son oncle en un discours de quatre pages, la veille de son arrivée. Il se fait d'abord l'écho de bruits qui courent sur lui (mais non des plus compromettants, pour ménager le mystère) : une collection de propos hors du temps se rassemble autour de l'absence d'un héros pour l'évoquer, dans une sorte de cérémonie magique [...]. La technique du discours préparatoire est directement liée au point de vue : Saint-Loup est le personnage réflecteur, avec ses intuitions et ses illusions, et son discours est le seul moyen d'imposer au narrateur une image de Charlus qui se heurtera avec celle des premières rencontres » (TADIÉ [1971] 1986, 70).

Le corps de Charlus parle une langue que, de toute évidence, il ne comprend pas. Ce monsieur pourrait être un fou, un espion, un brave ou alors un voleur ou un aliéné, mais sa mise extrêmement soignée ne confirme en rien ces hypothèses. Une heure plus tard, ce monsieur fait encore une apparition devant l'hôtel ; sa tenue est encore plus sombre, mais le Narrateur croit deviner que cette sobriété vient de l'obéissance à un régime « plutôt que du manque de gourmandise » (*JFF* II, 112). En effet, le regard du Narrateur de plus en plus attentif met au jour deux détails qui transgressent cette sobriété : un filet de vert sombre dans le tissu du pantalon qui s'harmonise à la rayure des chaussettes et une tache rouge imperceptible sur la cravate. Il en déduit que le raffinement et la vivacité, matés partout ailleurs, résistent dans les détails, comme la marque d'une liberté qu'on n'ose pas prendre. Il me semble qu'on peut lire dans cette description la préparation de la découverte de Charlus. Je ne parle pas de son identité biographique, dévoilée par Madame de Villeparisis dans cette même scène, mais de l'autre : de l'identité sexuelle. La vérité du personnage est dans ce qu'il révèle malgré tout, dans ce qu'il donne à voir<sup>2</sup>, dans le détail qui s'harmonise encore et qu'on maîtrise dans un premier temps mais qui finira par envahir le corps-espace plus tard. À ce stade de sa recherche, le Narrateur ne peut en dire plus : il ne sait pas encore que la vérité est du côté de l'infime et non de la totalité ; dans le corps, dans les gestes et non dans les mots. En même temps, « il fallait que Charlus fut présenté en un discours » (Tadié 1986, 70) pour que nous ayons à la fois les mots de Saint-Loup sur Palamède et les découvertes du Narrateur qui les contredisent point par point, afin de mesurer une métamorphose aussi radicale du personnage, « qui passe du déchaînement à l'enchaînement, du bavardage impénitent à la pénitence du mutisme, de l'impertinence la plus flagellante à la flagellation consentie, à l'abstinence la plus radicale, au silence ». (Henrot Sostero 2002b, 198). Stupéfié par le comportement de l'inconnu qui le regarde fixement, le Narrateur l'est à plus forte raison lorsque l'identité est dévoilée, car « l'oncle de Saint-Loup ne m'honora non seulement pas d'une parole mais d'un regard » (*JFF* II, 113). Cette stupéfaction ne va pas sans la découverte d'un principe : « s'il dévisageait les inconnus (et pendant cette courte promenade il lança deux ou trois fois son terrible et profond regard en coup de sonde sur des gens insignifiants et de la plus modeste extraction qui passaient), en revanche il ne regardait à aucun moment, si j'en jugeais par moi, les personnes qu'il connaissait » (*Ibidem*). Deux informations importantes viennent de s'ajouter sur le compte de Charlus : il ne

<sup>2</sup> « Car Charlus se donne à *voir* bien plus tôt plutôt qu'il ne se donne à *entendre* (surtout avec son propre son de voix) : les apparitions silencieuses dans le parc de Swann et sur la digue de Balbec, ou bien les propos transportés en son absence, et métabolisés (narrativisés) dans la bouche d'autres personnages, ses rapporteurs, précèdent de loin ses glorieuses péroraisons dans les salons » (HENROT SOSTERO 2002b, 199).

regarde pas les gens connus et il n'adresse pas la parole à un homme qu'il dévorait des yeux quelques heures auparavant. Charlus sait se taire et sait faire parler ses yeux, sa taille, ses mains, comme à l'heure des présentations : « repliant le petit doigt, l'index et le pouce, me tendait le troisième doigt et l'annulaire, dépourvus de toute bague, que je serrai sous son gant de Suède, puis sans avoir levé les yeux sur moi, il se détourna vers Mme de Villeparisis » (*JFF* II, 112). Ce n'est que dans l'appartement de Mme de Villeparisis, le soir de ce même jour, que l'image de Charlus se précise sans pour autant effacer son mystère : « je m'aperçus alors que ses yeux qui n'étaient nullement fixés sur l'interlocuteur, se promenaient perpétuellement dans toutes les directions, comme ceux de certains animaux effrayés » (*JFF* II, 118). Comme le baron ne lui adresse pas la parole, se contentant de jeter un regard investigateur et préoccupé sur sa figure, le Narrateur poursuit de son côté son travail de déchiffrement qui repart toujours en direction du visage : « ce visage, auquel une légère couche de poudre donnait un peu l'aspect d'un visage de théâtre, M. Charlus, avait beau en fermer hermétiquement l'expression, les yeux étaient comme une lézarde, comme une meurtrière que seule il n'avait pu boucher » (*JFF* II, 120). L'action évoquée par le verbe ne va pas sans rappeler la bouche, l'organe député à la parole. La bouche/les yeux, le silence/le mouvement des prunelles forment de plus en plus les couples qui gardent le secret de Charlus, un secret que le narrateur voudrait percer : « j'aurais voulu deviner quel était ce secret que ne portaient pas en eux les autres hommes et qui m'avait déjà rendu si énigmatique le regard de M. de Charlus quand je l'avais vu le matin près du casino » (*Ibidem*). C'est toujours au cours de ce thé chez Mme de Villeparisis que le narrateur entend pour la première fois le baron s'exprimer avec mépris sur les gigolos et les jeunes hommes qui manquent de virilité. Plus tard, le narrateur comprendra que « le baron ne s'exprimerait pas de telle façon si son principal souci n'était pas à la fois de cacher et de caresser publiquement son secret » (Henrot Sostero 2002a, 121).

II. La scène qui vient d'être évoquée est présente sous la forme d'un morceau de rédaction suivie dans le Cahier 7 : Charlus s'appelle encore Guercy<sup>3</sup> et Saint-Loup, Montargis. La suite « du Cahier 7 transporte le personnage à Paris et lui consacre trois nouveaux fragments, discontinus cette fois » (Teyssandier 2013, 15). Dans le dernier fragment « le héros contemple M. De Gurcy assoupi et a subitement la révélation de sa véritable nature : c'est un homosexuel. Cette découverte introduit l'exposé sur la race maudite dont on a ici la version la plus ancienne » (Teyssandier 2013, 16). Le sommeil qui ferme les yeux de Gurcy/Charlus ouvre le savoir du Nar-

<sup>3</sup> M. de Guercy, marquis, puis M. de Gurcy, vicomte, et encore M. de Fleurus, baron, devient M. de Charlus vers le printemps 1913 ; « le nom de "Fleurus" tapé à la machine est corrigé de la main de Proust en "Charlus" » (TEYSSANDIER 2013, 83).

rateur et introduit l'exposé sur la race maudite. L'étude magistrale de Teyssandier met en lumière combien, à ce stade la rencontre de Charlus et Jupien, esquissée en 1909 dans le Cahier 51, et qui ouvre aujourd'hui *Sodome et Gomorrhe*, n'a aucun rapport avec la dissertation sur les invertis ; de plus, cette rencontre n'a pas la fonction de révéler la vraie nature de M. de Charlus. La découverte de la vraie nature de Charlus est confiée au moins jusqu'aux années 1913-1914 à la soirée à l'Opéra<sup>4</sup>. Dans le Cahier 51 qu'on vient de citer, la rencontre n'a pas l'ampleur qu'on connaît<sup>5</sup> ; moins indécente que celle du texte imprimé, « elle se réduit pour l'essentiel à une parade amoureuse » (Teyssandier 2013, 18), à un spectacle que le Narrateur voit de sa fenêtre. Un élément pourtant semble être stable dans les différentes rédactions : le silence de Charlus, silence qui favorise la rencontre muette entre Borniche et Jupien tout comme la révélation de ses mœurs. Pourtant, ce silence n'est pas le même, ni le rôle du Narrateur non plus. Dans le Cahier 49, l'homosexualité de Charlus se lit sur son visage, elle ne se donne ni à voir ni à entendre, tandis que dans *Sodome et Gomorrhe*, la quête se fait plus lente et plus difficile. Pour passer d'une version à l'autre, pour donner sa place à la rencontre de Charlus et Jupien, au moins trois années se sont écoulées<sup>6</sup> comme l'écrit Antoine Compagnon dans la notice de *Sodome et Gomorrhe*<sup>7</sup>. Selon Teyssandier « au moment où Proust rédige le début du Cahier 52, la première ébauche de la rencontre dans le Cahier 51 de 1909 a donc d'ores et déjà hérité la fonction de révélation de l'inversion : vraisemblablement à la fin de l'année 1915 au plus tôt ou au tout début de l'année 1916 au plus tard » (Teyssandier 2013, 319). Dans le Cahier I du manuscrit au net, la rencontre est amputée du bruit que le narrateur entend dans la version imprimée de *Sodome et Gomorrhe* : la porte de la boutique se renferme sur les deux hommes, personne ne saura ce qui s'est passé à l'intérieur. Charlus n'émet aucun son. Pourtant, dans les corrections manuscrites portées sur la seconde dactylographie, effectuées au cours de l'année 1920<sup>8</sup>, Proust ajoute à la main les cris qu'on entend depuis

<sup>4</sup> « On ne dispose en 1913-1914 d'aucun indice en faveur d'un nouveau scénario de la découverte. En d'autres termes, rien ne permet de supposer qu'à cette date Proust songe à opérer la jonction entre la scène de rencontre de Gurcy et Borniche ébauchée dès 1909 et la dissertation sur les tantes, ce qui reviendrait à attribuer à cette scène la fonction de révélation de l'homosexualité du personnage et apporterait du même coup une preuve décisive de l'abandon de la scène de la découverte à l'Opéra » (TEYSSANDIER 2013, 99).

<sup>5</sup> Dans la version de 1912, la rencontre figure sous une forme très allusive, « mais il ne fait pas doute qu'elle est toujours prévue puisqu'elle est clairement signalée dans la correspondance de la fin de 1912 et ce avec une insistance qui montre l'importance qu'elle revêt aux yeux de Proust » (TEYSSANDIER 2013, 63-64.).

<sup>6</sup> « En novembre 1915, la place de la rencontre de Charlus et Jupien n'était toujours pas définie » (RTP III, 1242).

<sup>7</sup> Voir aussi COMPAGNON 1987.

<sup>8</sup> « La plupart des corrections manuscrites ont probablement été effectuées au cours de l'année

la boutique. La révélation « qui gardait encore dans les brouillons quelque chose d'artificiel et de facile » (Tadié 1986, 118), devient ainsi plus grandiose. Cela montre bien la complexité du montage d'*À la recherche du temps perdu*, et en particulier du rôle de Charlus dans l'œuvre ; de plus, les réécritures et les ajouts montrent l'importance de la dimension langagière dans cette scène qui va du silence au cri, de la langue au corps, car « chaque fois que M. de Charlus regardait Jupien, il s'arrangeait pour que son regard fût accompagnée d'une parole » (SG III, 7). Le Narrateur, de ce fait, derrière la boutique, suppose « que peu de paroles furent prononcées. Il est vrai que ces sons étaient si violents que, s'ils n'avaient pas été toujours repris une octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi [...]. J'en conclus plus tard qu'il y a une chose aussi bruyante que la souffrance, c'est le plaisir » (SG III, 11). Des sons violents, des bruits terribles sortent de la boutique de Jupien ; pas un mot avant une demi-heure. La conversation qui s'engage entre les deux hommes n'en est pas une ; d'ailleurs, la conversation du baron est de toute évidence du côté de la déviance<sup>9</sup>. Charlus fait une longue tirade, monologuée, qui réduit Jupien au silence. Le giletier ne semble pas y comprendre grand-chose, il n'en a pas les moyens ; il se réveille quand il entend le mot « évêque » dont il ne comprend pas le sens dans le discours du baron<sup>10</sup>. « Ne s'agit-il pas d'intimider pour ne pas l'être, en s'appuyant instinctivement sur la conscience la plus grande de sa valeur la plus sûre : la noblesse et son sociolecte ? » (Henrot Sostero 2002a, 131). On verra plus tard que Morel utilisera le même principe en s'appuyant sur la peur la plus sûre du baron : l'homosexualité. Quant au Narrateur, il comprend maintenant « pourquoi tout à l'heure, quand je l'avais vu sortir de chez Mme de Villeparisis, j'avais pu trouver que M. de Charlus avait l'air d'une femme : c'en était une » (SG III, 16). La vérité entre les mains, le Narrateur peut suivre la pente du baron et les occasions ne manquent pas dans la soirée Guermantes. L'amabilité avec laquelle le baron va à l'encontre de Mme de Surgis a de quoi l'interloquer, tant « c'est une grande froideur qu'elle attendait du baron » (SG III, 93). Et puis elle devine très bien qu'il vise ses fils. Cela permet de comprendre que « l'attitude de Charlus le mondain avec les jeunes gens s'éclaire à

---

1920. En tout cas, les dernières sont intervenues très peu de temps avant la publication du *Côté de Guermantes II* suivi de *Sodome et Gomorrhe I* dont la parution en librairie date du 2 mai 1921 » (TEYSSANDIER 2013, 334-335).

<sup>9</sup> « Que la conversation de Charlus soit plus déviante que normale, cette évidence apparaît sans équivoque dès qu'on la confronte au *noyau dur* de l'analyse conversationnelle, le "principe de coopération" de Grice [...] : autrement dit, dans l'histoire conversationnelle de Charlus, *aucun* point de maxime ne reste sans infraction » (HENROT SOSTERO 2002a, 123).

<sup>10</sup> Rien qu'à cette scène, la conversation de Charlus manquerait de coopération, d'interdépendance et de pertinence car elle ne prend pas en compte les repères supposés partagés par l'interlocuteur. Voir FLAHAULT 1979, 74-76.

la lumière de Charlus l'inverti » (Teyssandier 2013, 361). Néanmoins, les présentations faites et le dialogue amorcé, lorsqu'il propose à Mme de Surgis de quitter la pièce trop chaude, il ne demande pas aux fils de venir avec leur mère : « de cette façon, il se donnait l'air, après les avoir amorcés, de ne pas tenir aux deux jeunes gens » (SG III, 98). Le langage sert au baron pour taire le désir ; ce qu'il ne dit pas, il voudrait l'avoir. À partir de cette soirée, la tache rouge sur la cravate du baron du temps de Balbec envahit le tissu. Charles est dur, insolent, imprévisible : il doit s'efforcer par le langage de taire son vice, de ne pas faire comprendre ce que le Narrateur a appris : « les homosexuels, en particulier, n'apparaissent jamais comme tels » (Tadié 1986, 39).

La révélation de l'homosexualité de Charlus n'est pas suffisante pour comprendre les relations de Charlus, comme c'est le cas de Morel : « je cherchais comment le baron pouvait connaître Morel. La disproportion sociale à quoi je n'avais pas pensé d'abord était trop immense » (SG III, 255). Il ne tarde pas à saisir, à l'aide de la mémoire et du savoir acquis, dans l'attitude de Charlus envers Morel « sa ressemblance avec certains de ses parents quand ils levaient une femme dans la rue. Seulement l'objet avait changé de sexe » (SG III, 256). Le Narrateur comprend d'un coup la générosité du baron, le changement de programme, l'air énervé d'un homme qui voudrait arranger quelque chose sans une nombreuse audience, de peur de se faire entendre, de peur de ne pas se faire comprendre : « ce que nous avons à dire est déjà assez compliqué » (*Ibidem*). Le langage semble faire défaut, le modèle de la parade silencieuse au début de *Sodome et Gomorrhe* reste le cadre convenable. Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture et dans la connaissance de Charlus, force est de constater que le langage tout puissant du baron s'émiette quand il n'est pas avec ses pairs ou quand il tente de séduire. Lors d'une première soirée chez les Verdurin, Charlus avance « comme un collégien qui entre pour la première fois dans une maison publique et a mille respects pour la patronne » (SG III, 299) ; de plus, cette timidité lui enlève la carapace virile affichant la femme qui se cache et se révèle en lui. Si jusqu'ici le corps et la parole s'arrangeaient pour se contredire, la passion pour Morel et la fréquentation des Verdurin viennent de mettre un terme à ce désaccord. Il suffit que le baron dise « j'ai préféré la voisine, c'est de la fraîsette, je crois, c'est délicieux » (SG III, 356) pour que tout le monde puisse dire « tiens, il aime le sexe fort, avec la même certitude que celle qui permet de condamner, pour un juge, un criminel qui n'a pas avoué » (*Ibidem*). Charlus devrait rester en silence, car un certain ordre d'actes secrets a pour conséquence extérieure « une manière de parler ou de gesticuler qui les révèle » (*Ibidem*). Il devrait se taire mais il parle de plus en plus, il devrait faire attention à la place qu'il occupe mais il ne se soucie guère : « M. de Charlus ne s'inquiétait pas que Mme Verdurin fût debout

et restait installé dans son fauteuil pour être plus près de Morel » (SG III, 357). Cela ne manque pas d'annoncer le moment pathétique du baron. Chez les Verdurin, Charlus parle de plus en plus du vice mais comme s'il n'avait été nullement le sien, de la beauté de Morel comme si elle n'avait été en relation avec ses désirs. Il vivait comme un poisson dans un aquarium, se croyant libre sans l'être en rien. S'il parle tant et si bien du vice, c'est peut-être pour mieux cacher le soliloque dont il est à la fois l'auteur et la victime. C'est en silence que le baron raisonne sur la modeste extraction de Morel, c'est en silence qu'il octroie la liberté nécessaire à la carrière du musicien en se disant : « celui qu'on acclame en ce moment sera chez moi cette nuit » (SG III, 447). C'est en silence, enfin, que le baron pardonne à Morel ses inconvenances d'attitude, ses répliques insolentes : « M. de Charlus baissait la tête d'un air triste, ne répondait rien, et avec la faculté de croire que rien n'a été remarqué de la froideur, de la dureté de leurs enfants qu'ont les pères idolâtres, n'en continuait pas moins à chanter les louanges du violoniste » (SG III, 448). Face à l'être aimé, Charlus est déplacé par rapport à la parole : il se tait ou il exagère, il se tait ou alors il crie comme au temps de Jupien. D'ailleurs, lorsqu'il exerce ses colères, vraies ou feintes, elles tombent à plat. L'amour de Charlus pour Morel est un amour malheureux. Si Proust esquisse déjà dans les Cahiers 51 et 47 la figure d'un jeune musicien<sup>11</sup> accomplissant son service militaire, la personnalité du jeune homme se dessine à partir du Cahier 46 ; dans le Cahier 54 il s'appelle enfin Félix mais sa carrière musicale semble être remise en cause, car « derrière le Félix du Cahier 54 se profile l'ombre d'Alfred » (Teyssandier 2013, 109). Le personnage de Charlus, de plus, est censé doubler le héros dans ses amours malheureux. Jaloux de Morel à en perdre la raison, Charlus veut savoir avec qui Morel a rendez-vous dans une maison de passe et, aidé par Jupien, il s'arrange pour posséder la vérité de la trahison. Or, si cette vérité ne se produit pas à cause de la maladresse de Jupien qui, faisant du bruit, avait éveillé des soupçons, il se produit une autre chose et combien plus intéressante : Charlus et Morel en silence, l'un presque en face de l'autre, car « si M. de Charlus le voyait mal, lui, terrorisé, sans paroles, n'osant pas prendre son verre de peur de le laisser tomber, voyait en plein le baron » (SG III, 467). Le baron en silence a un pouvoir paralysant sur Morel mais ce sera la dernière fois. D'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* à *La Prisonnière*, Charlus, on l'a vu, parle de plus en plus ; de *La Prisonnière* au *Temps retrouvé*, le baron parlera de moins en moins.

III. On retrouve le baron au milieu de *La Prisonnière*. Force est de constater que du roman d'Albertine au *Temps retrouvé*, « Charlus parle de moins en moins [...] et se trahit de plus en plus au cours d'une longue décomposition sociale et physique »

---

<sup>11</sup> D'ENTREVAUX 2000.

(Deleuze 1998, 209-210). On doit aussi remarquer que le drame de Charlus double celui du Narrateur et « laisse entrevoir tout ce que l'écrivain a pu mettre de lui-même dans le personnage du baron » (Teyssandier 2013, 136). En 1915, le Cahier 73 consacre l'apparition d'une nouvelle réception, une nouvelle manifestation mondaine, la soirée musicale chez les Verdurin, et qui constitue le début de la déchéance du baron soigneusement préparée par le Narrateur. À force de protéger son secret, le baron l'avait inscrit sur son visage, il était lisible dans ses joues, dans la poitrine, dans le corps livré au laisser-aller. Pis encore, « il débordait maintenant dans ses propos » (*Pris*. III, 712). En même temps, Charlus semble redoubler d'efforts pour dissiper les mauvais bruits. Révéler, insinuer, dissiper ensuite ne font qu'aggraver la situation mondaine du baron car l'aggravation de son mal ne va pas sans attaquer sa position. Il aime à montrer qu'il aime Morel, à se persuader lui-même qu'il en était aimé sans oser jamais prononcer le mot « amour ». C'est par d'autres mots, d'autres gestes, la jalousie, l'espionnage, que le silence fait parler l'amour. C'est par un surplus d'amour propre, de vanité, de toute puissance, se croyant encore l'aristocrate qu'il était, que Charlus commet l'erreur fatale. Si la rupture entre le baron et le musicien était déjà prévue autour de 1914, elle trouve dans cette soirée son contexte ; tramée par Mme Verdurin, elle constitue le fil de la réception. Furieuse à cause de Morel qui venait de refuser une autre invitation chez des amis auxquels elle avait promis le violoniste ; décidée à se venger des airs du baron, elle s'était résolue à « éclairer » Morel sur le rôle ridicule et odieux que lui faisait jouer M. de Charlus » (*Pris*. III, 734). Au long de la soirée, les faux-pas de Charlus se multiplient et sa mauvaise éducation éclate : chaque duchesse va droit au baron comme si c'était lui qui recevait et « M. de Charlus, pendant que ses invités se frayaient un chemin pour venir le féliciter, le remercier comme s'il avait été le maître de la maison, ne songea pas à leur demander de dire quelques mots à Mme Verdurin » (*Pris*. III, 751). La musique finie, la même gaffe se reproduit : les invités prennent congé mais « il ne leur demanda pas d'aller vers la Patronne, de l'associer elle et son mari à la reconnaissance qu'on lui témoignait. Ce fut un long défilé, mais un défilé devant le baron seul, et non même sans qu'il s'en rendit compte » (*Pris*. III, 770). Le défilé laissa silencieuse et en *a parte* Mme Verdurin, « dans le sentiment douloureux de déclassement social que le baron, plus ou moins vicieusement, a infligé à la bourgeoisie maladivement susceptible sur son "rang" » (Kristeva 2000, 119). Aucune « ne s'occupait de Mme Verdurin. Plusieurs feignirent de ne pas la reconnaître » (*Pris*. III, 777). La patronne délaissée prépare sa vengeance, attisée par la surenchère de Charlus « vous voyez que quand je me mêle de donner une fête, cela n'est pas réussi à moitié. Je ne sais pas si vos notions héraldiques vous permettent de mesurer exactement l'importance de la manifestation, le poids que j'ai soulevé,

le volume d'air que j'ai déplacé pour vous » (*Pris*. III, 778). Alors qu'il aurait dû rester en silence, il profère des mots qui ont le pouvoir d'irriter davantage Mme Verdurin. Comme le moment de la vérité approche, le Narrateur ne peut que réintroduire la jalousie de la Patronne envers le couple Charlus-Morel en le comparant à Swann et Odette : « tout éclat de rire furtif d'Odette auprès de Swann l'avait jadis rongée au cœur, depuis quelque temps tout aparté entre Morel et le baron : elle trouvait à ses chagrins une seule consolation, qui était de défaire le bonheur des autres » (*Pris*. III, 782). Elle voyait déjà Morel aller dans le monde sans elle ; cette seule perspective la convainc d'achever Charlus. Quant à Morel, elle saura quels arguments aligner pour l'obliger à la préférer au baron. De toute évidence, une fois terminée l'exécution du concert, l'exécution de Charlus peut commencer. Mme Verdurin dirige la partition ; Brichot est sollicité pour éloigner Charlus de la scène, pour que la patronne puisse aborder Morel avec son mari, ce que Brichot fait après quelques hésitations destinées à disparaître sous le poids des arguments de la Patronne : « je ne me sens pas en sûreté avec ça chez moi. Je sais qu'il a eu de sales histoires et que la police l'a à l'œil » (*Pris*. III, 784). La dépréciation qui précède la déchéance vient de commencer : le baron est devenu « ça ». Devant le Narrateur, le portrait linguistique de Charlus commence à se défaire, non sans avoir produit les dernières prouesses discursives. Nous sommes dans le troisième et dernier mouvement du concert discursif charlusien selon les termes de Geneviève Henrot Sostero<sup>12</sup>. Si Brichot peut dire à l'oreille du Narrateur qu'ils vont mettre Charlus sur son sujet favori, l'homosexualité, c'est que « la déjà très relative variété de ses sujets a en outre cédé le pas à l'obsession homosexuelle » (Henrot Sostero 2002b, 207). Le florilège de Charlus aux pages 791-792 et aux pages 799-812 ne fait que confirmer sa monomanie discursive, son intelligence pénible ; en même temps, ces pages représentent le chant du cygne, le triomphe de la parole du baron, de son discours sur l'homosexualité, généreux en noms et en chiffres, avant la chute et le silence. Comme s'il était en train de parler pour la dernière fois, il se livre à des commentaires et à des insinuations sans aucune retenue sur Swann, « je ne dis pas qu'autrefois au collège, une fois par hasard » (*Pris*. III, 803), puis sur Odette « je l'avais trouvée charmante dans son demi-travesti, un soir qu'elle jouait Miss Sacripant » (*Ibidem*), sur le prince de Guermantes enfin. Brichot ne manque pas de complimenter ce savoir acquis : « décidément baron, dit Brichot, si jamais le Conseil des facultés propose d'ouvrir une chaire d'homosexualité, je vous fait proposer en première ligne. Ou plutôt non, un Institut de psychophysiologie spéciale vous conviendrait mieux » (*Pris*. III, 811). Pendant que Charlus livre son savoir, les Verdurin exercent

<sup>12</sup> « Quant au troisième et dernier mouvement, *l'andante decadente*, il "accuse" la sortie de Charlus à l'avantage d'Albertine » (HENROT SOSTERO 2002b, 206).

leur pouvoir sur Morel : « je trouve que vous ne devez pas souffrir davantage cette promiscuité honteuse avec un personnage flétri qui n'est reçu nulle part, ajouta-t-elle, n'ayant cure que ce ne fût pas vrai et oubliant qu'elle le recevait presque chaque jour. Vous êtes la fable du conservatoire, ajouta-t-elle, sentant que c'était l'argument qui porterait le plus » (*Pris.* III, 814). Mme Verdurin utilise l'argument qui oppose l'individu au groupe : dire que Morel est la fable du Conservatoire rime au fait que la manière de se conduire n'est pas conforme « à l'idée que l'on se fait des membres d'un groupe » (Perelman 2008, 435). Mme Verdurin insiste afin d'obtenir l'adhésion de son auditoire, Morel : « naturellement on ne vous le dit pas en face, ça n'empêche pas que vous êtes la fable du conservatoire repris méchamment Mme Verdurin » (*Pris.* III, 815). La faiblesse de Morel, la honte du soupçon qui pèse sur sa conduite est telle qu'il finit par capituler : « dès ce soir, je romprai avec M. de Charlus » (*Pris.* III, 816). Le Narrateur, perfide, ajoute que le musicien chercha une dignité d'emprunt pour couvrir la sienne en lambeaux et trouva ces mots-là dans sa mémoire pour les avoir lus ou bien entendu dire. Sans cette mémoire, cet emprunt, il n'aurait pas su quoi répondre, il serait resté bouche bée. Comme elle veut être sûre du résultat, elle ne lâche pas sa proie : « c'est par exemple quand il nous raconte en se tordant que si vous désirez la croix, c'est pour votre oncle et que votre oncle était larbin » (*Pris.* III, 819). Le double argument, l'honorabilité à maintenir, le passé à oublier ou à ne pas faire connaître, ne manquent pas d'attiser Morel contre Charlus, aveugle et sourd aux manœuvres des Verdurin en son absence. Lorsque le baron s'avance pour féliciter le violoniste et lui annoncer la remise de la Légion d'honneur, Morel s'écrie : « Laissez-moi, je vous défends de m'approcher, cria Morel au baron. Vous ne devez pas être à votre coup d'essai, je ne suis pas le premier que vous essayez de pervertir ! » (*Pris.* III, 820). À ces mots, à ces men songes, puisque Morel n'a pas attendu Charlus pour se faire pervertir, à cette insulte<sup>13</sup> qui est à la fois acte d'institution – Charlus est un inverti – et de destitution – Charlus ne doit plus m'approcher –, le baron reste en silence :

On vit M de Charlus, muet, stupéfait, mesurant son malheur sans en comprendre la cause, ne trouvant pas un mot, levant les yeux successivement sur toutes les personnes présentes, d'un air interrogateur, indigné, suppliant, et qui semblait leur demander moins encore ce qui s'était passé que ce qu'il devait répondre. Peut-être ce qui le rendait muet était-ce [...] la souffrance présente et l'effroi surtout des souffrances à venir : ou bien que, ne s'étant pas d'avance par l'imagination monté la tête

<sup>13</sup> « L'insulte, comme la nomination, appartient à la classe des actes d'institution et de destitution plus ou moins fondés socialement, par lesquels un individu, agissant en son propre nom ou au nom d'un groupe plus ou moins important numériquement et socialement, signifie à quelqu'un qu'il a telle ou telle propriété, lui signifiant du même coup d'avoir à se comporter en conformité avec l'essence sociale qui lui est ainsi assignée » (BOURDIEU 1982, 100).

et forgé une colère, n'ayant pas de rage toute prête en mains [...], on l'avait saisi et brusquement frappé au moment où il était sans armes ; ou bien que, dans un milieu qui n'était pas le sien, il se sentait moins à l'aise et moins courageux qu'il n'eût été dans le Faubourg (*Pris*, III, 820).

Une paralysie de tous les membres et de la langue laisse sans un mot et sans un geste<sup>14</sup> le « plus grand bavard de la *Recherche* » (Henrot Sostero 2002a, 126) ; pourtant « M. de Charlus possédait toutes les ressources non seulement de l'éloquence mais de l'audace » (*Pris*, III, 821) ; comment se peut-il alors, se demande rhétoriquement le Narrateur, que « dans une circonstance si cruellement imprévue, ce grand discoureur ne sût que balbutier : “qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'est-ce qu'il y a ?” On ne l'entendait même pas » (*Ibidem*). Le Narrateur, on l'a vu, essaie d'expliquer le silence de Charlus : c'est parce qu'il ne connaît pas la cause de ces mots qu'il ne sait pas quoi répondre, c'est parce qu'il n'imaginait pas la scène qu'il n'a pas pu se préparer, c'est parce qu'il était sans armes face à Morel qu'il n'a pas pu contre attaquer ou alors c'est surtout parce qu'il n'était pas chez lui, c'est à dire dans le Faubourg. En effet, Charlus « n'est rien chez les Verdurin » (Deleuze 1998, 12). Mais le silence peut être interprété « soit comme l'indice qu'aucune objection ou réfutation n'a été trouvée, soit comme l'indice que l'affaire est indiscutable » (Perelman 2008, 145). L'accusation, la défense de l'approcher et l'insinuation de ne pas être le premier à avoir subi la perversion du baron, est telle que toute objection de Charlus aurait été considérée comme faible. Le silence de Charlus peut-il être considéré comme un aveu ou comme le signe d'une intimidation ? Il se peut même que ce silence fut le recours inconscient à un signe de classe, de distinction<sup>15</sup>, « parole concurrente de celle qui est proférée oralement » (Corbin 2018, 103), une dernière preuve d'amour aussi. De plus, l'homme qui avait toujours abordé le vice sous le signe de l'histoire et de la morale, comment pouvait-il aborder le sien sous la lumière aveuglante d'un salon bourgeois ? Il n'a qu'à renoncer. Le silence fut le recours contre le pouvoir du langage où la dissimulation, le mensonge et la vérité ne font qu'un. Morel sait la quantité de mensonge et de vérité qui entrent dans son propos.

On assiste à un renversement de rapport entre Charlus et Morel, l'aristocrate et le bourgeois, le mécène et le protégé, celui qui est censé parler et celui qui devrait se taire<sup>16</sup>. L'homosexualité qui les avait réunis finit par les séparer à l'heure où elle

<sup>14</sup> « Ce blocage de la langue est une indication importante témoignant d'une souffrance qui apparemment ne peut plus être dite » (HARTMANS 2022, 15-16).

<sup>15</sup> « Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, savoir se taire, savoir faire silence, face au tintamarre affectionné par le peuple, participe d'un processus de distinction, tout comme savoir pratiquer le mezzo voce » (CORBIN 2018, 88).

<sup>16</sup> Morel a un pouvoir que Charlus ne soupçonne pas ; révélant à un public les faits les plus privés,

risque de ruiner Morel. On assiste aussi à une sorte de punition : Charlus a passé la ligne, a déserté la noblesse, a dépassé les frontières mêlant les groupes et, à cause de cela, il a été puni. Une fois réduit au silence et chassé, les frontières réelles non moins que symboliques se recomposent. Ce n'est pas un hasard si la seule aide lui vient de la reine de Naples, revenue chez Mme Verdurin pour récupérer son éventail : « vous n'avez pas l'air bien, mon cher cousin, dit-elle à M. de Charlus. Appuyez-vous sur mon bras. Soyez sûr qu'il vous soutiendra toujours. Il est assez solide pour cela [...]. Et c'est ainsi, emmenant à son bras le baron, et sans s'être laissé présenter Morel, que sortit la glorieuse sœur de l'Impératrice Élisabeth » (*Pris.* III, 825). Charlus en silence sort de scène « pour jamais déconcerté » (Henrot-Sostero 2002, p. 208) et accompagné par la reine sans règne et sans le sou ; deux images du temps jadis, l'une victime de l'histoire et l'autre victime de son vice et de son amour. Cette solidarité de classe, non moins que sociale, basée « sur le fait de partager un système symbolique » (Bourdieu 2001, 205) est absente dans le Cahier 73. C'est sur l'image « rare, voire exceptionnelle de Charlus silencieux, point d'orgue de la soirée, que le Cahier 73 laisse le lecteur » (Teyssandier 2013, 189). Organisateur d'une fête qu'il se donne à lui-même, Charlus « chassé de sa tribune, expulsé du salon, devient victime pathétique » (Tadié 1986, 391). Dans le manuscrit au net, le Narrateur lui offre une sortie plus honorable, une solidarité qui se donne à lire comme un symbole de résistance et de reconnaissance : les nobles dispersés à la fin de l'Ancien Régime, comme l'inversion à cause de Sodome et les Juifs à cause de la diaspora, se reconnaissent et s'entraident le moment venu. Une pneumonie infectieuse jeta Charlus à deux pas de la mort quelques jours après et s'il avait oublié les Verdurin, c'est qu'il « ne pouvait leur en vouloir comme à ses pairs » (*Pris.* III, 826). Son éloquence aussi changea : « ce n'était plus qu'une éloquence quasi mystique qu'embellissaient des paroles de douceur, des paraboles de l'Évangile, une apparente résignation à la mort. Il parlait surtout les jours où il se croyait sauvé. Une rechute le faisait taire » (*Pris.* III, 826-827). La peur de la mort lui coupe la parole et le laisse en silence. Le langage rejoint le corps, car « tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes » (Deleuze 1998, 112-113) ; mais ce moment de perfectionnement moral, de silence, « disparut avec la maladie qui avait travaillé pour lui. Monsieur de Charlus redescendit sa pente avec une vitesse que nous verrons progressivement croissante » (*Pris.* III, 827). La dernière phrase annonce « Charlus pendant la guerre » dans *Le Temps retrouvé*. Là, « par une sorte d'apothéose de la déchéance qui fait de lui un Prométhée d'un nouveau genre [...], un monstre parmi les hommes » (Teyssandier 2013, 394),

---

le musicien utilise la parole comme une arme qui marque l'autre : cette arme n'aurait pas eu le même effet sans les spectateurs.

Charlus accède à la dimension du mythe, d'un être surnaturel qui ne parle presque plus. La perte de la parole, les attaques d'apoplexie achèvent la métamorphose du personnage et de sa situation mondaine. Il suffit de penser à la rencontre avec Mme de Saint-Euverte au cours de la matinée Guermantes<sup>17</sup> : dans le salut de Charlus à Mme de Saint-Euverte, il y a tout ce que de fragile et de périssable il est sur terre. À vrai dire, Charlus n'a pas perdu complètement la parole mais il est vrai que ses mots se font à peine entendre ; ils ont l'apparence du bruit. Ce pianissimo des mots du baron ne doit pas tromper, car « quand je fus enfin habitué à ce pianissimo des paroles susurrées, je m'aperçus que le malade gardait absolument intacte son intelligence » (*TR IV*, 440) ; quoique au fond de ses paroles se fait entendre un bruit de cailloux roulés, il trouve le moyen d'entrer en conversation avec un jardinier, de le séduire. Il est devenu un grand enfant, quelqu'un qui n'a plus besoin de parler car les gestes lui suffisent. Le Narrateur, quant à lui, n'a qu'à s'inspirer du baron, car il comprend enfin que le silence sera la condition de l'écriture. Proust l'a toujours su car, dans le *Contre Sainte-Beuve*, il écrivait : « ne pas oublier : les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence » (Proust 1971, 309).

## Bibliographie

- BOURDIEU, P. (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BOURDIEU, P. (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, « Points Essais ».
- COMPAGNON, A. (1987), « Sodome 1913 », *Cahiers Marcel Proust 14 – Études proustiennes VI*, Paris, Gallimard, 149-164.
- CORBIN, A. (2018), *Histoire du silence*, Paris, Flammarion, « Champs ».
- DELEUZE, G. (1998), *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige ».
- ENTREVAUX (d'), M. B. (2000), « M. de Charlus et les confréries », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, 97-121.
- FLAHAULT, F. (1979), « Le fonctionnement de la parole », in *Communications*, n° 30, 1979, 73-79.

<sup>17</sup> « Proprio quando la malattia lo priverà della parola, e quindi della possibilità stessa di conversare, persa la sua potenza egemonica, il barone si convertirà *in finis* al saluto [...]. In effetti, se sfogliamo rapidamente tutti i saluti del barone, appare evidente un tratto pregnante della sua storia conversazionale, che dopo apici imperiali sprofonda nella più grande umiltà apparente: quella Mme de Saint-Euverte che Charlus tanto si divertiva ad umiliare, ecco che, alla fine del *Temps retrouvé*, egli la gratifica di inchini profondi» (HENROT SOSTERO 2005, 158).

- HENROT SOSTERO G. (2002a), « Déviances discursives : portrait de Charlus en haut-parleur », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 121-136.
- HENROT SOSTERO, G. (2002b), « Un concerto déconcerté. Histoire conversationnelle du baron de Charlus », in Y. Goga, C. Moldovan (éds.), *Marcel Proust au début du troisième millénaire*, Cluj-Napoca, Limes, 196-208.
- HENROT SOSTERO, G. (2005), « Il barone di Charlus o l'egemonia del saluto », in D. De Agostini (éd.), *La "Recherche" tra apocalisse e salvezza*, Fasano, Schena, 139-158.
- HERTMANS, S. (2022), *Poétique du silence*, Paris, Gallimard, « Arcades ».
- KRISTEVA, J. (2000), *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio ».
- PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L. (2008), *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- TADIÉ, J.-Y. (1986), *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- TEYSSANDIER, L. (2013), *De Guercy à Charlus. Transformations d'un personnage de À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, « Recherches Proustiennes ».