



HAL
open science

À la recherche d'Albertine disparue

Francis Marmande, Sylvie Patron

► **To cite this version:**

Francis Marmande, Sylvie Patron (Dir.). À la recherche d'Albertine disparue. Textuel, n° 50, Revue de l'UFR de lettres, arts, cinéma, Imprimerie Paris Diderot-Paris 7, 129 p., 2007. hal-00698717v3

HAL Id: hal-00698717

<https://hal.science/hal-00698717v3>

Submitted on 14 Nov 2016

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

À LA RECHERCHE
D'ALBERTINE DISPARUE

Textuel
n° 50

À la recherche d'*Albertine disparue*

**Textes réunis par
Francis Marmande et Sylvie Patron**

Revue de l'UFR « Lettres, Arts, Cinéma »

*Publiée avec le concours du
Conseil scientifique de l'Université Paris Diderot
et celui de l'équipe de recherche « Littérature au présent »*

Textuel

n° 50

À la recherche d'*Albertine disparue*

REVUE DE L'UFR « LETTRES, ARTS, CINÉMA »

Publiée avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris Diderot

Directeur de la publication Julia Kristeva

Responsable de publication Carine Trévisan

Comité de rédaction Ruth Amossy, Anne L. Birberick (Université d'Illinois), Marc Buffat, Emmanuelle Cagnac-Vallette, Raymonde Coudert, Anny Dayan-Rosenman, Pascal Debailly, Jose-Luis Diaz, Andrew Gibson (Université de Londres), Évelyne Grossman, Rosemary Lloyd (Université d'Indiana), Éric Marty, Claude Millet, Sylvie Patron, Paule Petitier, Luc Rasson, Régis Salado, Jean Vignes.

Secrétariat administratif Gilbert Évelyne (01 57 27 63 46)

Adresse

Université Paris Diderot – UFR LAC
Secrétariat des « Cahiers Textuel »
Bâtiment des Grands Moulins
Case courrier 7010
75205 PARIS CEDEX 13

Adresse électronique : std.textuel@univ-paris-diderot.fr

Commission paritaire n° 1171 ADEP

Ill. en cov. : Collage de Claude Marchat ; en surimpression : *Albertine disparue*, dactylographie originale (droits réservés).

Copyright © 2007 – Université Paris Diderot

ISSN 0766-4451 ISBN 978-2-7442-0124-0

Prix 15 € plus 2,50 € (frais de port)

SOMMAIRE

<i>Avant-propos</i>	7
ANNE CHEVALIER	
<i>Albertine disparue, la fin du roman</i>	9
CATHERINE DOROSZCZUK	
« <i>Dans la chambre obscure</i> » : <i>écriture du deuil dans Albertine disparue</i>	15
MARIE HARTMANN	
<i>Écrire Venise : « la jeune fille à la croisée »</i>	23
CHRISTINA KKONA	
<i>Le « narrateur informé » ou le roman de l'aimé(e)</i>	33
JULIA KRISTEVA	
<i>Le temps, la femme, la jalousie, selon Albertine</i>	43
NATHALIE MAURIAC DYER	
<i>Aux bords</i>	61
JEAN MILLY	
<i>L'article dans Le Figaro</i>	73
GUILLAUME PERRIER	
<i>L'image de la disparition</i>	85
EMMANUEL PESTOURIE	
<i>Différance et herméneutique dans Albertine disparue</i>	99
MICHEL SANDRAS	
<i>Les deux côtés de Venise</i>	117

Sauf indication contraire, toutes les références des pages d'*Albertine disparue* et des autres volumes d'*À la recherche du temps perdu* renvoient à l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » dirigée par Jean-Yves Tadié (Paris, Gallimard, 1987-1989). Les abréviations employées sont les suivantes : CS pour *Du côté de chez Swann*, JFF pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, CG pour *Le Côté de Guermantes*, SG pour *Sodome et Gomorrhe*, Pr pour *La Prisonnière*, AD pour *Albertine disparue* et TR pour *Le Temps retrouvé*.

AVANT-PROPOS

Les textes qu'on va lire constituent les actes de la journée d'étude « À la recherche d'*Albertine disparue* », organisée par Francis Marmande et Sylvie Patron à l'Université Paris Diderot, le 27 janvier 2007. Cette journée, organisée spécialement pour les étudiants et les enseignants de khâgne moderne, était ouverte à tout public. Elle a rassemblé plus de trois cent quatre-vingts spectateurs et auditeurs, répartis dans deux amphithéâtres durant deux demi-journées de quatre heures chacune. Les intervenants étaient des universitaires, des professeurs de khâgne et des étudiants-doctorants de l'Université Paris Diderot. Les modérateurs représentaient la recherche (Raymonde Couderc) ou la préparation au concours (Alain Trouvé), dans l'esprit même de la journée.

Organisatrice de cet événement, l'équipe de recherche « Littérature au présent » (EA 1819), particulièrement dynamique dans l'ensemble des laboratoires de l'Université Paris Diderot, se félicite de la haute qualité de la journée, de son déroulement sérieux et agréable, de l'attention joyeuse suscitée chez les chercheurs, les professeurs et les étudiants. « Littérature au présent » a à cœur d'honorer ses missions de recherche : édition, publications, direction de travaux, nombreuses soutenances de thèses, participation à des colloques et des journées d'études. Mais l'équipe croit autant dans son rôle de lien social et intellectuel avec différentes communautés d'enseignement : pour le coup, la rencontre fructueuse entre l'université enfin ouverte et les classes de préparation enfin invitées à découvrir son ouverture d'esprit et de recherche nous donne non seulement raison, mais plaisir.

Les lecteurs, que nous espérons nombreux, apprécieront la diversité et la grande qualité des textes issus de cette journée, que nous présentons ici par ordre alphabétique.

Francis Marmande, Sylvie Patron

Remerciements à : Anne Chevalier, Antoine Compagnon, Raymonde Coudert, Catherine Doroszczuk, Marie Hartmann, Noëlle Hermal, Christina Kkona, Julia Kristeva, Nathalie Mauriac Dyer, Jean Milly, Guillaume Perrier, Emmanuel Pestourie, Michel Sandras et Alain Trouvé.

ANNE CHEVALIER *

ALBERTINE DISPARUE, LA FIN DU ROMAN

Une fin de roman, dans sa fonction définie pour le roman réaliste du XIX^e siècle¹, donne à l'histoire racontée une cohérence morale et sociale et en définit le sens. Dans quelle mesure peut-on parler de fin du roman pour *Albertine disparue*, pièce d'un ensemble mouvant que la mort de Proust a figé ? Et, si fin il y a, de quel roman s'agit-il ?

Une espèce de roman

C'est « l'ouvrage » que veut présenter Proust en 1913, un ouvrage en deux parties, la première étant une « préparation », et la seconde opérant un renversement : les personnages « feront exactement le contraire de ce à quoi on s'attendait dans le premier » (lettres à Robert Blum des [20] et 23 février 1913). Proust insiste en 1919 sur le fait que la fin est écrite depuis le commencement, mais, en février 1922, il écrit à Gaston Gallimard : « J'ai tant de livres à vous offrir qui si je meurs ne paraîtront jamais (*À la recherche du temps perdu* commence à peine). » Depuis 1913 en effet, les livres ne cessent de dépasser le projet initial ; les lettres à Gallimard font état de « Sodome III » (mars 1922, « J'avance dans Sodome III »), mais les cahiers de brouillon des années 1920-1922 portent dans les marges des « pour Sodome IV », ou « Sodome V », etc. Le dactylogramme ultime envoyé à l'éditeur fut publié avec pour titre *La Prisonnière*, et sous-titre *Première partie de Sodome et Gomorrhe III*. La seconde partie est notre livre, dont les publications posthumes ont varié, selon le texte suivi : manuscrit, dactylogramme des

* Université de Caen-Basse-Normandie.

¹ Voir Léo Bersani, à partir de Lukacs, dans « Le réalisme et la peur du désir », *Poétique*, n° 22, 1975, p. 177-195.

éditions Gallimard, ou dactylogramme découvert en 1987, publié par Nathalie Mauriac Dyer.

Ce rapide état des lieux est nécessaire pour en venir cependant à un objet qui est actuellement le nôtre, *Albertine disparue*, dernier volume avant *Le Temps retrouvé*. De ce point de vue, le livre est d'une part la fin du roman du « je », le héros du « temps perdu » dont le « je » narrateur évoque le passé, et d'autre part la fin de l'histoire d'Albertine, une « péripétie » qu'il faut prendre au sens littéraire classique : « un événement qui change la face des choses et que l'on appelle aussi une catastrophe » (Littré).

Je ne m'attarderai pas sur le premier plan, la fin du « temps perdu », qui a été souvent étudié, cette boucle temporelle et spatiale qui fait se rejoindre les deux « côtés » par le mariage de Gilberte et de Saint-Loup et par le retour du héros au pays de son enfance. Je voudrais d'abord regarder ce que raconte *Albertine disparue*, ce que dit sa fin, et, de là, ce que le roman veut dire.

Les mariages

Dans un roman d'amour – et l'histoire d'Albertine est un roman d'amour –, la question est de savoir si cela finit par un mariage. Cette question semble vite résolue par la mort d'Albertine, mais, si l'on y prête attention, un fil persistant continue de la soulever d'un bout à l'autre du roman ; tout se passe comme si le romancier jouait à parodier les normes du roman réaliste : parmi les hypothèses qui expliqueraient la fuite d'Albertine, l'une serait la mauvaise volonté que met le héros à proposer le mariage à la jeune fille qu'il aime ; il tente donc, par l'intermédiaire de Saint-Loup, de négocier ce mariage en proposant 30 000 francs aux Bontemps (AD, IV, p. 25), il tente aussi de faire croire qu'il va épouser Andrée (p. 51) ; une autre hypothèse est avancée par Andrée (p. 193) : Mme Bontemps a rappelé Albertine parce qu'elle a trouvé un parti pour sa nièce, cet Octave que va épouser Andrée. Enfin survient la plus romanesque (au sens classique d'extravagante) des inventions, la dépêche où le héros croit – et le lecteur aussi – qu'Albertine, vivante, veut lui « parler mariage » (p. 220) et découvre qu'il a tout à fait cessé de l'aimer.

Cet invraisemblable coup de théâtre ne fait pas long feu en ce qui concerne l'idylle principale, mais il est le point de départ de toute la dernière partie du roman, où la fausse nouvelle se rétablit en vraies nouvelles grâce aux lettres ouvertes dans le train. Deux mariages occupent toute la fin, et ils sont tous deux malheureux : celui de Mlle d'Oloron, qui meurt au moment même où elle se marie, et celui de Gilberte et de Saint-Loup, qui tourne mal et fait souffrir Gilberte. L'ironie de ce que je regarderais comme une parodie

du roman réaliste serait entièrement visible si avait subsisté ce morceau du séjour à Venise où les deux vieux amants, M. de Norpois et Mme de Villeparisis sont vus comme Philémon et Baucis (IV, Esquisse XVI, p. 699)². Le sens ainsi constitué renvoie à *La Fille aux yeux d'or*, où Balzac dénonce les deux règles qui régissent la société de son temps, l'or et le vice. Le mariage, affaire sociale, est en soi désastreux.

La descente aux Enfers

L'autre fin du roman concerne la réduction progressive du héros à une ombre. « Le chagrin et l'oubli » suivent les degrés successifs et irréguliers (comparaison avec le reflux) de l'oubli d'Albertine, le terme définitif se marquant à Venise, quand arrive le télégramme (p. 220) ; l'oubli a achevé son œuvre. On a vu aussi disparaître le souvenir de Swann avec l'entrée de Gilberte dans le monde (« on n'osait plus prononcer le nom de Swann », p. 162), et, dans la dernière partie, s'effondre l'amitié du héros et de Saint-Loup (p. 164-166). On voit se désagréger tous les éléments qui constituaient le « moi » du héros, sa vie telle qu'il aurait pu la raconter : « les désagréments continus de l'oubli », « l'impression du vide, de la suppression [en lui] de toute une portion de [ses] associations d'idées » (p. 172), tout un travail de l'oubli qui le terrifie « comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera » (p. 31).

Sur ce plan de la lecture, le dernier épisode du livre, le séjour à Tansonville précédant le départ pour une maison de santé, porte symboliquement les marques d'une entrée aux Enfers. L'état de mélancolie du héros, son *acedia*, son indifférence (aucune curiosité pour Combray, aucune envie d'interroger Gilberte sur ce qu'elle sait d'Albertine), est symbolisé par la transformation des sources de la Vivonne, imaginée, jadis comme un lieu aussi fabuleux que l'entrée des Enfers³, en « une espèce de lavoir carré » (p. 268). Mais les promenades avec Gilberte sont, elles, bien moins prosaïques et rappellent avec insistance le motif de la descente aux Enfers, notamment celle de Virgile : *Ibant obscuri sola sub nocte*, dans *L'Énéide*, où le héros avance accompagné par la Sibylle. « Je m'avançais, laissant mon ombre derrière moi, comme une barque qui poursuit sa navigation à travers des étendues enchan-

² Voir Ovide, *Métamorphoses*, livre VIII, « Philémon et Baucis » : deux vieux époux voient leur vertu et leur piété récompensées ; selon leur vœu, ils meurent ensemble, leurs corps changés en deux troncs d'arbres voisins.

³ Voir CS, I, p. 169.

tées » (p. 267) et va pénétrer dans l'autre monde : « Au moment de descendre dans le mystère d'une vallée parfaite et profonde que tapissait le clair de lune, nous nous arrêtâmes un instant, comme deux insectes qui vont s'enfoncer au cœur d'un calice bleuâtre » (p. 268-269). Or, Ulysse d'abord, puis Énée, descendent aux Enfers pour y interroger les morts, le devin qui leur dira le chemin à prendre ; ils reviennent de ce lieu d'où nul ne revient, et accomplissent leur destinée. La fin d'*Albertine disparue* dit qu'après être revenu (de la maison de santé) le héros ne s'égarera plus. Deux phases contraires scindent l'histoire du « je », et font de lui, dans la seconde, un autre.

Peindre le réel

Telle est la tâche que doit entreprendre celui qui a traversé les Enfers. La fin du roman, cette fois, *Le Temps retrouvé*, donne la clé, le sens d'*Albertine disparue*, ou du moins donne une explication à cet étrange roman dont l'héroïne est absente d'un bout à l'autre, littéralement « disparue » :

Je pourrais, bien que l'erreur soit plus grave, continuer comme on fait à mettre des traits dans le visage d'une passante, alors qu'à la place du nez, des joues et du menton, il ne devrait y avoir qu'un espace vide sur lequel jouerait tout au plus le reflet de nos désirs (TR, IV, p. 622).

Pour qu'Albertine soit cette passante au visage vide, l'histoire se déroule en son absence, et toutes les enquêtes que mène frénétiquement le héros n'aboutissent qu'à des incertitudes : ou bien on lui a menti, ou bien il s'est lui-même persuadé d'une vérité à laquelle il voulait croire. Il n'y a pas de vérité d'Albertine autre que ces « cent masques » dont elle est tour à tour porteuse selon les heures du jour ou les changements d'humeur de celui qui la voit non de l'extérieur, mais « au-dedans » de lui. Et celui qui se voyait dévoré par l'oubli, comme le lion par le serpent python, s'aperçoit que cette désagrégation du « moi » est bien réelle, mais que ce « moi » n'est pas celui dont la perte est redoutable puisqu'elle survient jour après jour et que l'on finit par s'y habituer.

« Peindre le réel » est désormais l'entreprise qui fait redouter la mort, non pas pour soi, mais pour le livre :

Et même si je n'avais pas le loisir de préparer [...] les cent masques qu'il convient d'attacher à un même visage [...], même enfin si je n'entreprenais pas, ce dont pourtant ma liaison

avec Albertine suffisait à me montrer que sans cela tout est factice et mensonger, de représenter certaines personnes non pas au-dehors mais au-dedans de nous où leurs moindres actes peuvent amener des troubles mortels, et de faire aussi varier la lumière du ciel moral selon les différences de pression de notre sensibilité, ou quand, troublant la sérénité de notre certitude sous laquelle un objet est si petit, un simple nuage de risque en multiplie en un moment la grandeur, si je ne pouvais apporter ces changements, et bien d'autres (dont la nécessité, si on veut peindre le réel, a pu apparaître au cours de ce récit) dans la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier [...] (TR, IV, p. 622-623).

Cette fin testamentaire évoque l'histoire d'Albertine comme exemplaire, preuve que tout ce qui n'est pas peint « du dedans » est factice et mensonger, et revient à l'idée de « préparation » indiquée dès 1913, nécessaire à qui « veut peindre le réel ». Je vois ici une affirmation d'esthétique nouvelle : de même qu'au lieu de dire seulement, comme Saint-Simon, que les Mortemart ont un certain esprit, il est nécessaire de faire entendre l'esprit des Guermantes, de même un vers de Racine suffit à dire l'effroi et la souffrance de l'amant : « Que le jour recommence et que le jour finisse/Sans que jamais... » et tout le chapitre « Le chagrin et l'oubli » déroule ce temps, en fait sentir la longueur par la répétition (voir par exemple AD, IV, p. 63-65).

La fin du roman ?

En 1913, on est en pleine « crise du roman ». Jacques Rivière prophétisait l'arrivée d'un nouveau roman qui serait écrit à la première personne, et où le narrateur ne saurait pas plus que les personnages, étant lui-même l'un d'eux, ce qui arrivera. Il s'appuyait sur deux romans de l'année, *Du côté de chez Swann* et le *Journal intime d'A. O. Barnabooth*. On peut déceler la venue de romans en monologue intérieur, dont la critique disait alors qu'ils tenaient plus du poème que du roman, et un premier pas vers le récit « indécidable » de la fin du siècle.

Les romanciers du XX^e siècle aiment se penser rivaux des poètes, et font souvent appel à cette descente aux Enfers qui, au XIX^e siècle, s'appelait l'orphisme. Rappelons-nous que *Les Misérables* sortent de quatre vers écrits au crayon sur une tombe et que Baudelaire considérait ce roman comme un poème, c'est-à-dire une œuvre bien au-dessus du roman. Nerval avait « deux fois traversé l'Achéron ».

CATHERINE DOROSZCZUK*

« DANS LA CHAMBRE OBSCURE » :
ÉCRITURE DU DEUIL DANS *ALBERTINE DISPARUE*

On sait que Proust travaille à *Albertine disparue* dans le bouleversement de sa propre souffrance. La « chambre obscure » (IV, p. 61) dans laquelle s'enferme le narrateur rappelle la « camera obscura » dont parle Rousseau dans la préface au manuscrit de Neuchâtel des *Confessions* : « Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure », écrit le philosophe, qui entend inventer une écriture s'approchant au plus près du « souvenir de l'impression reçue »¹.

Le texte d'*Albertine disparue* s'ouvre sur une attaque de la psychologie et de l'intelligence, inaptés pour le narrateur à rendre compte des profondeurs de l'être. Seule la souffrance, causée par la perte, puis la mort d'Albertine, est le guide susceptible de le conduire vers la connaissance véritable, celle que l'intelligence ne cueille pas « à claire-voie, devant elle, en pleine lumière », mais qui naît, au contraire, de « l'obscurité et du silence », pour reprendre les mots du *Temps retrouvé* (IV, p. 476-477). C'est dans cette proximité avec la douleur que Proust semble avoir voulu travailler, dans ce qu'elle pouvait déposer de traces et d'impressions véritables, que l'écriture devrait retranscrire.

Dire la vérité de cette souffrance, et ce qu'elle a révélé de connaissance, c'est d'abord, pour Proust, transmettre l'expérience d'une douleur qui se vit dans la répétition : en l'occurrence, la fuite et la mort d'Albertine s'inscrivent sur l'épisode de la mort de la grand-mère, mort qui sera elle-même associée à celle de Saint-Loup dans *Le Temps retrouvé*. Cette surim-

* Lycées Victor-Duruy et Hélène-Boucher, Paris.

¹ Rousseau, préface des *Confessions*, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1154.

position des figures d'Albertine et de la grand-mère dans l'espace intérieur du narrateur se prête à toutes sortes de jeux et de déplacements possibles, de leur apparition commune dans les rêves au dédoublement initial du narrateur en double figure maternelle, créant un récit poétique, fondé sur un tissu de renvois et d'échos que le texte définit comme « une longue plainte de l'âme » (AD, IV, p. 82).

Transmettre la vérité de cette souffrance, c'est aussi pour Proust, en vertu d'une des lois du *Temps retrouvé*, qui veut qu'« une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (IV, p. 461), la dire au plus près de l'émotion ressentie, par le biais de la métaphore, et dans la surprise de la sensation. Enfin, c'est donner la parole au rêve, l'espace onirique ouvrant aux profondeurs de l'être, où, peu à peu, l'écriture fabrique un tombeau à celle que le troisième chapitre appellera « l'emmurée », étrange « prisonnière » d'un narrateur qui a désiré qu'elle meure « en lui » (AD, IV, p. 90), et qui la sait désormais enfermée, dans les profondeurs de son esprit, comme aux « plombs d'une Venise intérieure » (AD, IV, p. 219, 221). Echo possible aux mots de Chateaubriand au sujet de Lucile : « Je lui ai fait une solitude dans mon cœur dont elle ne sortira que quand je cesserai de vivre »².

Analogies, répétitions, glissements

La fin du premier chapitre de *Sodome et Gomorrhe*, « Les intermittences du cœur », représente, sous la forme d'un rêve célèbre, la prise de conscience par le narrateur – il est revenu à Balbec, et reverra peu après Albertine – que sa grand-mère est « perdue pour toujours ». Le motif de la perte et celui de la mort s'entrelacent, comme ils sont associés dans le langage commun qui veut que, par euphémisme, on désigne généralement la mort de quelqu'un par sa perte. Le rêve prend les traits d'une descente aux enfers, où le narrateur a le sentiment d'avoir perdu l'adresse de sa grand-mère, et se reproche de ne plus la trouver : « comment ai-je pu oublier l'adresse ? » (SG, III, p. 158), se réveillant en pensant aux allées d'un jardin public, où, enfant, il avait craint de l'avoir perdue, au sens propre, c'est-à-dire d'être perdu. Le double scénario de la perte puis de la mort d'Albertine semble rejouer cette idée du double abandon, d'autant plus cruel dans *Albertine disparue* qu'il s'inscrit les deux fois sur une coïncidence troublante : il voulait la quitter, elle part ; il souhaitait sa mort, elle meurt. La culpabilité d'ailleurs, rappro-

² Chateaubriand, *Mémoires de ma vie* (manuscrit de 1826), Genève, Droz, 1976, p. 71.

che les figures d'Albertine et de la grand-mère ; le narrateur, assimilant les deux morts, se reproche un « double assassinat » (AD, IV, p. 78). Culpabilité relevant de l'autopunition du vivant, mais aussi de la trajectoire souterraine de l'écrivain, qui voit bien qu'il puise dans ces morts la force de l'écriture, « l'herbe drue des œuvres fécondes » dira *Le Temps retrouvé* (IV, p. 615). Les deux femmes se rejoignent également par la pensée autour du lit-tombeau de Balbec, comme sur une scène de théâtre qui rassemblerait les « gaies conversations » avec la grand-mère et les « douces caresses » d'Albertine (AD, IV, p. 124). Elles sont enfin présentes ensemble dans le rêve, la grand-mère dans le fond de la chambre, sous la forme d'une statue altérée, Albertine au premier plan, et, quoique morte, trouvant le moyen de s'échapper pour aller embrasser Mlle Vinteuil.

Interférences identitaires qui semblent dues à une collision intérieure : Albertine rejoint Gilberte, comme le signifie la confusion graphique des prénoms, et en vertu d'une loi des séries qui frappe l'homme amoureux³ ; elle rejoint la grand-mère dans la mort, avant d'aller se fondre, « indifférente à tous, et marine, comme une mouette », avec les « yeux verdâtres et bougeants comme la mer » de Saint-Loup dans *Le Temps retrouvé* (IV, p. 426). Interférences qui, pour autant, ne cessent de se déplacer, de se modifier, se recomposer, tissant des réseaux d'associations du féminin au masculin : dans la douleur du départ d'Albertine, c'est le narrateur lui-même qui se dédouble, en une instance « compatissante » (AD, IV, p. 6), prenant les traits de la mère et un sujet souffrant, qui se confond avec la grand-mère mourante, comme si la fuite d'Albertine jouait le scénario de la douleur du départ de la grand-mère pour la mort. Un peu plus loin dans le texte, le narrateur se passe la main sur le cou et les lèvres, se remémorant les paroles de la mère, au moment de la mort de la grand-mère : « Mon pauvre petit, ta grand-mère qui t'aimait tant ne t'embrassera plus » (IV, p. 59). Il y a donc bien fusion, non seulement entre Albertine et la grand-mère, mais aussi entre le narrateur et la vieille femme mourante : sans doute est-ce pour cela que le départ d'Albertine est évoqué aussi en termes de « coup au cœur », et son oubli comme la mort du moi aimant. La grand-mère est donc la figure archétypale de la souffrance et de la mort ; la mère la forme donnée à la bienveillance et, par l'encouragement qu'elle connote, à ce que le texte appelle « l'instinct de conservation » (IV, p. 3).

³ « Un homme a presque toujours la même manière de s'enrhumer, de tomber malade [...], il est naturel que, quand il devient amoureux, ce soit à propos d'un certain genre de femmes... » (AD, IV, p. 84).

Par ondes concentriques, on peut d'ailleurs penser que le deuil se déplace dans *Albertine disparue*, s'accouplant d'une certaine manière avec celui de la mère, se jouant dans la perte de l'amitié de Saint-Loup. La mère porte les traces du chagrin de la mort de la grand-mère, imagine constamment ses réactions face à tel ou tel monument de Venise ou à l'annonce de mariages inattendus (voir IV, p. 209 et p. 240), bref, est en liaison permanente avec une morte, comme l'est le narrateur avant que l'oubli ne fasse son œuvre.

Ainsi le double événement du départ et de la mort d'Albertine est-il représenté dans les échos, les prolongements mémoriels infinis que suscite la perte. On pourrait le penser comme un motif musical, un nocturne, repris avec variations dans le texte, jusque dans les ruptures, les déceptions, les mariages brisés, et associé poétiquement à l'atmosphère crépusculaire du récit.

Métaphores, comparaisons, analogies

Proust ne cesse de souligner l'importance de la souffrance dans la création, de ces « grands chagrins utiles », comme les appelle *Le Temps retrouvé* (IV, p. 484), conduisant à la connaissance véritable. Les retranscrire suppose l'adaptation de l'écriture à la « vérité » de l'impression, dont on sait qu'elle passe nécessairement pour Proust par la métaphore.

C'est bien l'analyse psychologique qui, dans *Albertine disparue*, est déportée vers le déplacement analogique, dans des métaphores et comparaisons dont on relèvera surtout l'aspect insolite, car elles ont pour charge de dire précisément la non-prévisibilité des sensations. C'est sur une métaphore chimique que s'ouvre le texte, la force du chagrin étant assimilée à un catalyseur qui fait passer l'état « volatil » de notre cœur à la dureté éclatante d'un « sel cristallisé » (AD, IV, p. 4). La certitude de l'amour que la souffrance apporte, comme une épiphanie, ne relève pas de la conscience, elle se fait à l'intérieur du narrateur, sans aucune collaboration intellectuelle. On ne relève pas assez souvent l'aspect désopilant et comique, en contraste total avec la gravité du moment vécu par le narrateur, que revêt le système analogique chez Proust, obligeant le lecteur à un abandon total de ses préjugés, et lui faisant vivre, dans la lecture, l'impression surprenante, et totalement étrangère, de la sensation. Ainsi le chagrin rend évidente pour le narrateur la division de l'être en une pluralité d'instances qui le composent, dont certaines, au début, ignorent le départ d'Albertine. Le moi pris en exemple est celui qui avait rendez-vous chez le coiffeur, et le heurt étonnant des deux moi – le moi informé, et le moi ignorant – génère une comparaison dérou-

tante et comique, celle du vieux serviteur : « À chacun j'avais à apprendre mon chagrin [...]. Par exemple (je n'avais pas songé que c'était le jour du coiffeur) le moi que j'étais quand je me faisais couper les cheveux. J'avais oublié ce moi-là, son arrivée fit éclater mes sanglots, comme, à un enterrement, celle d'un vieux serviteur retraité qui a connu celle qui vient de mourir » (IV, p. 14). Le contraste entre la réaction de Saint-Loup, à la vue de la photo d'Albertine, et l'aveuglement du narrateur, suggère aussi une analogie de type comique, suffisamment développée pour devenir une sorte de scène : il s'agit de la confrontation d'un malade mental et de son ami – le malade représente évidemment l'homme amoureux, qui, « frappé de folie furieuse, vous parle d'un être céleste qui lui est apparu, et continue à le voir à l'endroit où vous, homme sain, vous n'apercevez qu'un édreton » (IV, p. 21). C'est le développement du scénario analogique et son incongruité qui rendent le phénomène comique bien sûr : il n'y a aucun rapport entre l'attente du coiffeur et le serviteur retraité, pas plus qu'entre Albertine et un édreton. Tout phénomène de surprise est retranscrit dans l'inconfort d'analogies déroutantes. Ainsi du moment où le narrateur, venant d'apprendre la mort d'Albertine par un télégramme de Mme Bontemps, voit Françoise lui apporter deux lettres de la jeune femme : « J'étais comme quelqu'un qui voit la même place de sa chambre occupée par un canapé et une grotte. Rien ne lui paraissant plus réel, il tombe par terre » (IV, p. 59).

Étonnantes analogies, associées à un bestiaire qui semble lui aussi avoir pour fonction de dire l'étrangeté des profondeurs du moi. La force de l'oubli, surgissant au début comme l'ennemi intérieur de l'amour, est assimilée à un serpent fascinateur, contre lequel lutte l'amour : « Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera » (IV, p. 31). Associé à la bague d'Albertine, dont la loupe et le regard acéré de Françoise ont révélé l'origine, l'aigle est aussi l'oiseau vengeur qui cloue le narrateur sur le rocher de la jalousie : « [...] je regardais cet aigle impitoyable dont le bec me tenaillait le cœur, et dont les ailes aux plumes en relief avaient emporté la confiance que je gardais dans mon amie... » (IV, p. 48). Bestiaire qui correspond aux formes insolites que l'écriture donne à nos constructions mentales. Ainsi la certitude de l'homosexualité d'Albertine est-elle ressentie par le narrateur comme la nouvelle coquille qui s'ajoute au bernard-l'ermite (voir AD, IV, p. 108), ou la construction chimérique du visage de la femme aimée par l'amant à la ponte d'un « énorme œuf douloureux qui l'engaine et le dissimule » (IV, p. 22), avant que, dans la même page, ce visage ne disparaisse « sous la chrysalide de douleurs et de tendresses qui rend invisibles à l'amant les pires métamorphoses de l'être aimé ».

Enfin, les progrès de l'oubli, dans cette tentative d'enchâsser le récit de la souffrance dans une « psychologie dans le temps » (AD, IV, p. 137), génèrent une succession de métaphores appartenant à des registres très différents. C'est la sortie du tunnel, ce « noir tunnel » « maçonné par la contiguïté des souvenirs » qui laisse place à un « intervalle de soleil, berçant au loin un univers souriant et bleu où Albertine n'était plus qu'un souvenir indifférent et plein de charme » (AD, IV, p. 115), et immédiatement après, dans la même page, l'exfoliation libératrice de la fleur qui s'entrouvre. La métaphore marine, associée au personnage d'Albertine, prend le relais, qu'il s'agisse de l'idée de sa mort, marée arrivant avec une telle force sur le narrateur qu'il est obligé de se sauver « devant elle comme les enfants à l'arrivée de la vague » (IV, p. 114), ou, plus loin, de la « douce présence » retirée d'une Albertine à marée basse (IV, p. 116), qui se retire donc peu à peu, sous l'effet de l'oubli. Les progrès de celui-ci sont pensés en termes météorologiques. À la paix nouvelle peuvent succéder des vents douloureux : « [...] je sentais que le vent avait tourné en moi ; il soufflait froid et continu d'une autre direction venue du fond du passé » (IV, p. 121). Tempêtes et accalmies se succèdent, sur le rythme des intermittences du cœur, et ce tant qu'Albertine n'a pas trouvé sa place : dispersée au début du texte, au point qu'elle semble habiter tous les objets, « la flamme de la bougie, le bouton de la porte » (IV, p. 104), éparpillée et comme fragmentée en une infinité d'Albertine qui sont aussi bien, textuellement, les bribes de mots qu'elle a prononcés, que les fragments de lettres que le texte reprend indéfiniment, elle finit par trouver un asile, sans doute son véritable « tombeau », « au fond » de son ancien amant, « cachot » imaginaire où « l'emmurée » est enfin enfermée (AD, IV, p. 218).

Albertine nocturne

L'évocation des rêves est sérielle dans *Albertine disparue*, qu'il s'agisse du rêve fait par le narrateur au moment de la publication de l'article dans *Le Figaro* : on se souvient que Mlle de Forcheville lui dit que Bergotte a aimé son texte – compensation sans doute à la réaction mitigée du duc –, ou des rêves d'Albertine, qui mettent en scène l'énigme de la « morte vivante ». Soit le narrateur lui a donné rendez-vous, mais il est incapable de la rejoindre – il dort, et semble ne pouvoir échapper à cette immobilité –, soit elle lui apparaît dans son désir de le quitter, mais il n'en est pas ému, considérant la chose comme impossible, puisqu'elle est morte. L'un d'entre eux ou plusieurs d'entre eux – le texte n'est pas précis sur ce point – mettent en scène Albertine et la grand-mère, dans l'énigme de leur présence commune, par-delà la mort. On sait l'importance que Proust, dans *Le Temps retrouvé*, ac-

corde au rêve, « muse nocturne », qui opère « un jeu formidable avec le temps » (TR, IV, p. 490). C'est le cas ici des deux femmes réunies, la grand-mère allant et venant dans le fond de la chambre, étrange statue mobile, dont le menton tombe en poussière, « comme un marbre rongé » (AD, IV, p. 120), renouant avec sa représentation au moment de l'agonie dans le *Côté de Guermantes*⁴. Le mouvement de la statue dit sans doute la coexistence de la présence vivante de la grand-mère à l'intérieur du narrateur et la certitude de sa mort. Il en est de même d'Albertine, que le narrateur jaloux persiste à interroger sur l'établissement de douches de Balbec et sur la petite blanchisseuse de Touraine, la considérant donc comme vivante, tout en se disant que rien ne presse plus, puisqu'elle est morte. La mort apparaît même au jaloux comme un espace de liberté dangereux – comment surveiller une morte ? –, où Albertine peut à tout moment rejoindre Mlle Vinteuil, cauchemar du narrateur surgissant ici avec d'autant plus de force qu'Albertine dit qu'elle doit aller la voir, et qu'elle n'est futive que de l'avoir embrassée « sur les lèvres » (AD, IV, p. 120). Le rêve, qui, selon les mots de Proust, ne tient pas compte des « divisions infinitésimales du temps » (IV, p. 119), rassemble donc les deux grandes figures de la souffrance, les distinguant sans doute dans une spatialisation métaphorique de leur temps respectif : la grand-mère est à l'arrière-plan, et ne parle plus ; Albertine occupe encore le devant de la scène, et n'est pas la figure apaisée et marine qu'elle deviendra dans *Le Temps retrouvé*. Elles sont à nouveau rassemblées quelques pages plus loin, réunies dans la chambre de Balbec, qui semble garder leur présence commune, avant que la fin de l'œuvre ne consacre la fusion apaisante entre la mort d'Albertine et son sommeil si souvent contemplé ; on se souvient des derniers mots qui lui sont consacrés, à la fin du *Temps retrouvé* : « Profonde Albertine, que je voyais dormir et qui était morte » (IV, p. 624).

⁴ « Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille » (CG, II, p. 641).

MARIE HARTMANN*

ÉCRIRE VENISE : « LA JEUNE FILLE À LA CROISÉE »

Différé, empêché, le désir de Venise a, dans la *Recherche*, partie liée avec le désir d'écrire parce qu'il est aussi un désir d'écrire sur Venise. Il trouve un aboutissement dans *Albertine disparue*, où l'assimilation du narrateur à l'auteur et la référence au pavage du sol de Saint-Marc¹, conduisent à lire la vision de Venise comme un condensé de la recherche esthétique développée dans *Le Temps retrouvé*.

Cette présentation de la ville n'est pas réaliste au sens étroit. Il n'y a que peu de notations référentielles : quelques repères géographiques² ; et une indication temporelle dominante : les variations de la lumière. Le texte ne mentionne également que peu de références picturales. Les traversées de la ville ne sont donc pas l'occasion de visites touristiques ni de catalogues d'art. À rebours des plates descriptions réalistes, le texte propose une navigation dans l'espace et dans le temps qui fait se rencontrer des images à la fois semblables et différentes. La première impression de la ville illustre l'un des modes de fonctionnement de la métaphore proustienne : la mise en relation analogique de qualités communes permet le rapprochement de choses, de lieux et de temps différents : « [...] j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties à Combray mais transposées selon un mode différent et plus riche » (AD, IV, p. 202). Le personnage perçoit Venise comme une rencontre de l'ailleurs (l'Orient) et du familier (Combray), du présent (l'ogive à demi arabe de la fenêtre de sa chambre d'hôtel) et du passé (la fenêtre asymétrique de la chambre de tante Léonie). D'une

* Université de Caen-Basse-Normandie.

¹ « [...] pour prendre des cahiers où je prendrais des notes relatives à un travail que je faisais sur Ruskin » (AD, IV p. 224) ; le pavage (*ibid.*).

² La place Saint-Marc, la Piazzetta, San Giorgio dei Schiavoni, le Rialto, l'Académie, le Grand Canal, l'Arsenal, Saint-Georges-Majeur.

manière comparable, la jeune fille aperçue à sa fenêtre suscite d'autres jeunes filles de temps différents et de lieux lointains : « [...] l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille femme à figure, devinée dans l'ombre, de sorcière — faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés [...] » (IV, p. 229). Cette jeune fille s'inscrit dans la poursuite à Venise d'autres jeunes filles qui rappellent elles-mêmes celles d'ailleurs et d'autrefois : « Certes, il m'arrivait souvent de me rappeler, avec une violence de désir inouïe, telle fillette de Méséglise ou de Paris, la laitière que j'avais vue au pied d'une colline, le matin, dans mon premier voyage vers Balbec » (IV, p. 207). La référence à la fenêtre rappelle encore au lecteur l'image de celle d'Albertine dont il observe les rais de lumière en bas dans *La Prisonnière*. Cette jeune fille dans son cadre montre également comment la phrase proustienne restituée aux objets familiers leur épaisseur et leur densité en mobilisant les associations poétiques, les liens artistiques et les corrélations intertextuelles. L'allitération en [k] et en [x]³ contribue à faire voir ces « cadres juxtaposés » et donc à faire voir aussi cette « jeune fille à la croisée » comme une transposition de tableaux renaissants. Dans la mesure où deux peintres vénitiens, Titien et Bellini⁴, ont proposé ces visions de jeunes filles se coiffant et vérifiant leur coiffure grâce à un jeu de doubles miroirs, le passage du littéraire au pictural autorise une interprétation allégorique de ce segment comme une mise en abyme de la structure de l'image proustienne. Elle apparaît comme un double miroir original permettant de voir le dedans et le dehors, l'avant et l'arrière, tout en reflétant aussi le regard de l'individu qui l'observe. Outre la correspondance indirecte entre peinture et littérature, le texte suggère des liens intertextuels : la vieille femme devinée dans l'ombre de la jeune fille peut aussi être celle que Baudelaire évoque dans « Les Fenêtres ». Pour ne rien dire enfin des images de princesse de contes de fées lisant leurs cheveux dans l'attente du chevalier ou bien de l'affreux Golo qui les pourchasse (voir *Du côté de chez Swann*). Si l'image fonctionne comme un double miroir, elle est aussi surimpressions, rapprochements d'images, y

³ « Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille femme à figure, devinée dans l'ombre, de sorcière — faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés » (AD, IV, p. 229).

⁴ Titien, *La Jeune fille au miroir*, Paris, Musée du Louvre : elle tient le bas de ses cheveux et s'observe doublement, directement dans un miroir qu'elle tient, à l'arrière grâce à un miroir tenu par un jeune homme en rouge. Bellini, *Femme nue au miroir*, Vienne, Kunsthistorisches Museum : seule sur une banquette devant le cadre d'une fenêtre, elle tient un miroir dans sa main pour observer sa coiffure dans un grand miroir accroché au mur.

compris d'images inversées. À sa croisée, cette jeune fille a été annoncée d'abord par la référence à un « Titien du Louvre » que le personnage veut aller voir quand il est encore à Paris (AD, IV, p. 133), puis par la « beauté à la Titien » que le personnage veut s'offrir (p. 219), mais peut être aussi par Mme de Villeparisis. Sa transformation de la « plus belle femme de son époque » en une « petite bossue rougeaude » (p. 213) offre un raccourci saisissant des métamorphoses de jeunes filles longuement décrites dans « La matinée des Guermantes ». L'apparition de Mme de Villeparisis (p. 209) constitue alors une nouvelle occurrence de la sorcière, dont le personnage devine ici la figure dans l'ombre de toute jeune fille.

Quand le narrateur critique la réaction de certains peintres de Venise qui, pour contrer sa splendeur reçue, la transforment en reproduction d'une autre Aubervilliers, il expose sa propre démarche esthétique. La vision de Venise développée dans *Albertine disparue* montre « comme il peut y avoir de la beauté aussi bien que dans les choses les plus humbles dans les plus précieuses » (p. 202). La contiguïté entre familiarité et œuvres d'art, c'est-à-dire aussi la combinaison de la leçon de Chardin et de celle de Véronèse⁵, est l'un des enjeux de cette recherche stylistique. Autant la jeune fille montre que l'impression d'œuvres d'art est donnée par les choses familières, autant les œuvres d'art conservent leurs liens avec l'univers familier : « [...] un petit temple d'ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton, un peu dépaysé parmi les choses usuelles au milieu desquelles il traînait, car nous avions beau lui faire de la place, le péristyle que lui réservait le canal gardait l'air d'un quai de débarquement pour maraîchers » (p. 207).

Cette présentation de la ville souligne que l'écriture pour Proust est d'abord associations, liens, rapports. Cette importance du lien est aussi marquée par la transformation radicale de la Venise « magique » en tas de pierres au moment du départ de la mère. Sans liens, sans mises en relation, les constructions esthétiques s'écroulent ou, plutôt, elles (re)deviennent des blocs de descriptions réalistes aussi fausses pour le sujet qu'est fausse la description chimique de l'eau comme combinaison d'hydrogène et d'azote

⁵ Voir p. 205 et, sur cette double leçon, Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, « Esthétique », 1995, p. 36. Luc Fraisse cite une lettre de Proust écrite en 1913 : « Je me souviens qu'après que Chardin m'eût appris que les plus humbles choses, une nappe, un couteau, un poisson peuvent avoir de la beauté, Véronèse m'apprit que les belles choses ne sont pas exceptées de cette possibilité. »

(p. 231)⁶. Le sujet séparé ne fait pas l'œuvre parce que tout le processus de création chez Proust repose sur un dédoublement du regard⁷. Cette combinaison de deux points de vue différents, décalés, permet seule de dépasser l'apparence réaliste des choses, c'est-à-dire celle qu'elles ont lorsque la description ne conjoint pas vision extérieure et « réalité intérieure » (TR, IV, p. 461), celle qu'elles ont lorsque le regard intérieur les ignore. « Le monde comme si je n'étais pas là », disait Baudelaire du réalisme, le même Baudelaire ajoutant à la fin des « Fenêtres » : « Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? » Dans *Albertine disparue*, le texte précise cette part d'investissement du sujet dans l'observation-recréation des lieux : « Les choses m'étaient devenues étrangères, je n'avais plus assez de calme pour sortir de mon cœur palpitant et introduire en elles quelque stabilité » (AD, IV, p. 231)⁸. La combinaison de deux points de vue différents permet encore de dépasser leur simplification intellectuelle en images vides, pour leur restituer leur beauté réelle. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur insiste sur le peu de réalité des images telles que les présente le seul point de vue intellectuel : « ne conservant [d'elles] que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu'[il] leur assigne » (IV, p. 451). Dans *Albertine disparue*, l'écriture est une lutte contre cette réduction intellectuelle. Le texte présente des lieux « gardant l'air étonné des belles choses qu'on voit pour la première fois et dont on ne comprend pas bien encore la destination et l'utilité » (IV, p. 207). Par cette résistance au classement et à l'utilitarisme, l'écriture fait surgir une réalité plus complexe des lieux, tout à la fois décrits et métamorphosés par le jeu des analogies et des transpositions.

On a montré que l'image proustienne pouvait être comparée à un double miroir. L'importance thématique et structurante des fenêtres confirme cette analyse. Comme le souligne le refus du réalisme plat et comme on l'a dit à propos de la « jeune fille à la croisée », il ne s'agit pas uniquement de « refléter » une réalité donnée. L'examen des jeux de reflets du marbre et de

⁶ Voir aussi *Le Temps retrouvé*, IV, p. 460 : « [...] la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même ».

⁷ « [...] toute impression est double, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître » (TR, IV, p. 470).

⁸ L'édition d'*Albertine disparue* de 1954 (Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade » et ancienne collection « Folio ») donnait ce texte, plus précis, p. 329 : « [...] mais comme je n'avais plus assez de calme pour laisser ma pensée se poser sur les choses qui étaient devant moi, elles cessèrent de ne plus rien contenir de moi ; bien plus, elles cessèrent d'être Venise ; comme si c'était moi seul qui avais insinué une âme dans les pierres des palais et l'eau du Canal ».

l'eau illustre à nouveau ce point. Le personnage décrit le sentiment de fraîcheur à l'intérieur, sentiment déjà éprouvé à Combray : « [...] ici du haut en bas de l'escalier de marbre dont on ne savait pas plus que dans une peinture de la Renaissance s'il était dressé dans un palais ou sur une galère, la même fraîcheur et le même sentiment de la splendeur du dehors étaient donnés grâce au velum qui se mouvait devant les fenêtres perpétuellement ouvertes, et par lesquelles dans un incessant courant d'air l'ombre tiède et le soleil verdâtre filaient comme sur une surface flottante et évoquaient le voisinage mobile, l'illumination, la miroitante instabilité du flot » (AD, IV, p. 224). Dans les miroitements, l'eau et le marbre ont échangé leurs qualités, ce pourquoi la ville et ses palais s'apparentent aussi à un bateau. Autrement dit, l'image proustienne ne se limite pas aux jeux d'analogies mais opère une transposition. Dans l'exemple de l'escalier de marbre, cette transposition consiste à intervertir les qualités des objets, à attribuer les qualités d'un objet à un autre dans une comparaison métaphorique qui rapproche la miroitante instabilité du marbre de celle de l'eau. Celle-ci confère pour une part son mouvement et sa couleur « verdâtre » au soleil qui file, et la mouvance des formes et des couleurs est accrue par l'allitération en [v] ouverte par l'incertitude du « savoir » établi (« dont on ne savait pas plus ») et prolongée par le « velum ». Au-delà du transfert métaphorique, le fait que le texte utilise ce verbe, « transposer », dès le début de l'évocation de Venise renforce la dimension allégorique de celle-ci. Au lieu du désir déçu provoqué par la confrontation aux lieux réels (voir Pr, III, p. 692), à Venise, d'emblée, la transposition, c'est-à-dire la transformation par l'écriture, opère, permettant de « goûter des impressions analogues selon un mode différent et plus riche » (AD, IV, p. 202). En transposant, en changeant de contexte, en inversant les fonctions⁹, l'écriture permet de développer « les ennuyeux instantanés vénitiens » (TR, IV, p. 444), de donner à voir des images neuves de la réalité. Elle ne se limite pas à la « notation » mais s'attache à « dégager la signification réelle des petites choses » (*ibid.*) en les combinant, les variant dans des entrelacements métaphoriques complexes. Ainsi la jeune fille à sa fenêtre, déjà longuement présentée, est encore à lire comme une transposition au sens concret (utilisé dans la restauration de peintures ou de mosaïques) de changement de support, du littéraire au pictural. Mais elle est également une transposition presque à l'identique d'un passage du *Côté de Guermantes*¹⁰. De même, la construction presque similaire des pages 206-

⁹ C'est le sens de la deuxième occurrence du terme, « échange de fonctions », la mer sert de rue, citation reprise dans ce texte, page suivante.

¹⁰ Voir CG, II, p. 860 : « D'ailleurs l'extrême proximité des maisons aux fenêtres opposées sur une même cour y fait de chaque croisée le cadre où une cuisinière rêve en regardant à terre, où plus

207 et 229 montre que le texte se sert de la signification musicale de ce terme, c'est-à-dire, soit une adaptation de la composition à la tessiture de la voix ou à l'échelle sonore d'un instrument ; soit, comme mode de composition, la variation sur des thèmes repris, par exemple la réponse dans une fugue. Les deux passages commencent par une description des jardins en hauteur, se poursuivent par celle du réseau dense des canaux et des rues et débouchent tous deux sur celle d'une découverte, le « temple corinthien » et le « grand campo au clair de lune ». Les transpositions débouchent sur des découvertes.

Dans une œuvre dont le terme décrit une genèse, c'est-à-dire dont chaque épisode apparemment antérieur est en fait construit selon les critères développés dans *Le Temps retrouvé*, il est fréquent de trouver des fragments métatextuels qui condensent la pratique d'écriture proustienne. L'originalité de l'épisode vénitien ne réside pas seulement en cela. Pour un écrivain, écrire sur Venise est une gageure. Venise est elle-même un condensé de l'histoire de la littérature. Ce pourquoi Proust n'écrit pas sur Venise, il refuse la description, il écrit Venise. Écrire Venise est un risque, celui de la confrontation avec les monuments de l'histoire de l'art mais également la « mesure » d'un idéal aussi démesuré que celui qui présida à la construction d'une ville sur pilotis. De ce point de vue, il n'est pas étonnant que cet épisode prenne place avant les révélations du *Temps retrouvé*. Mais écrire Venise est aussi une chance, pas seulement celle d'inscrire son nom dans la liste des hommes illustres, mais la possibilité de revendiquer simultanément originalité et filiation. Ce que fait Proust via le jeu des transpositions. Alors que les canaux de Venise sont pleins de « l'encre »¹¹ des écrivains, plus qu'une ville imaginaire, la vision de la ville dans *Albertine disparue* souligne qu'écrire Venise est l'occasion pour Proust de mettre en valeur l'originalité de son écriture. Le texte l'indique directement : l'auteur seul insinue une âme dans les pierres des palais et l'eau du Canal, faute de quoi elles sont réduites « à leurs simples parties » (IV, p. 231). Venise est à la fois ressuscitée et réinventée. Il insiste : « Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé » (p. 229). Aucun voyageur, aucun

loin une jeune fille se laisse peigner les cheveux par une vieille à figure, à peine distincte dans l'ombre, de sorcière. »

¹¹ Selon Paul Morand, *Venises*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1971, p. 10. *Le Dictionnaire amoureux de Venise*, de Philippe Sollers (Paris, Plon, 2004), donne une mesure de la multitude d'écrivains qui ont écrit sur Venise. Venise fascine les écrivains, les artistes et les critiques. Jusqu'à Gérard Genette, dont la rigueur scientifique parfois harasse les étudiants, qui se met à écrire un *Capriccio* vénitien en forme de fin à *Figures IV*.

guide n'avaient ainsi vu Venise, ce que montre la manière dont cette écriture, au moment précis où elle dévoile ses découvertes, détourne les clichés qui collent à la ville. À peine évoquée par exemple, l'image de l'Atlantide, celle d'une Venise noyée ou coulant dans ses eaux sombres, est transformée en *veduta* à la manière de Canaletto, ou en scène de quais à la manière hollandaise, où se réalise à nouveau la rencontre de la figure familière, simple, et de l'art :

De sorte que le campanile de l'église ou les treilles des jardins surplombaient à pic le rio, comme dans une ville inondée. Mais pour les églises comme pour les jardins, grâce à la même transposition que dans le Grand Canal, où la mer se prête si bien à faire la fonction de voie de communication, de chaque côté du canaletto, les églises montaient de l'eau en ce vieux quartier populeux et pauvre [...] et sur le rebord de la maison dont le grès grossièrement fendu était encore rugueux [...] des gamins surpris et gardant leur équilibre laissaient pendre à pic leurs jambes bien d'aplomb [...] (p. 206).

Autre cliché, celui de « la vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune » (p. 230). Outre que cette place découverte un soir ne sera pas retrouvée, ce qui est déjà intéressant en soi, cette image stéréotypée souligne l'écart du style proustien par rapport aux déplorations ou aux aubades romantiques. Si l'image est reprise, c'est sur un ton décalé. Écrire Venise, ce n'est pas pour Proust reprendre le lamento des *Nuits* de Musset¹², ni ses odes à la lune, même si « plus d'une attend peut-être au clair de lune, le jeune muguet »¹³. Il ne s'agit pas non plus de rejouer les amants maudits comme Sand et Musset. Il en sort – même si la tentation existe en la personne d'une jeune autrichienne qui, comme toute nouvelle « Juliette », part pour Vérone. A contrario, il ne se contente pas d'ironiser sur la mièvrerie amoureuse attachée à cette ville, comme Flaubert évoquant Emma Bovary à la classe de musique : « [...] dans les romances qu'elle chantait, il n'était question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la naïserie du style et les imprudences de la note, l'attirante fantas-

¹² Musset est évoqué à de nombreuses reprises dans la *Recherche*, notamment dans *Albertine disparue*, pour son poème intitulé « L'espoir en Dieu » (IV, p. 166) et pour la « Nuit d'Octobre » (IV, p. 177). Outre ces multiples références, la présence de Mme de Villeparisis renforce cette comparaison entre leurs deux visions parce qu'elle a « disserté » sur Vigny et Musset au cours d'un fameux repas à Balbec.

¹³ Musset, « Venise », *Contes d'Espagne et d'Italie*.

magorie des réalités sentimentales »¹⁴. Dans le jeu d'emprunts et de détournements, de contrepoints et de variations, c'est-à-dire la transposition d'autres auteurs, il affiche la spécificité de sa fugue¹⁵ vénitienne. « Le chapiteau d'une colonne corinthienne » et « l'ogive arabe gothique »¹⁶ de Chateaubriand sont déplacés en petit temple et fenêtre d'hôtel. Les références architecturales et picturales limitées contrastent avec l'inventaire du créateur de *René*. Mais, surtout, le séjour du personnage s'ouvre sur « une promesse de joie » (AD, IV, p. 202) et non sur une sorte de « Pavane pour une infante défunte » même s'il est ponctué de rappels au deuil et au travail de l'oubli et même si c'est un bonheur provisoire qui se referme sur le cloaque des Bains Deligny. Alors que Chateaubriand visite complaisamment tombeaux et cimetières¹⁷, c'est la mémoire qui contient celui d'Albertine, « aux plombs intérieurs ». Enfin, au lieu de cultiver la nostalgie de l'amour mort et la cruauté de l'infidélité comme Musset¹⁸, il montre sa vitalité et son excitation en suivant des fillettes des rues. Celles-ci sont à la fois différentes de la « Zulietta » de Rousseau, version coquine de « Juliette », et comparables aux jeunes chanteuses des *scuole* du même Rousseau parce que dans les deux cas, le regard opère un déplacement remarquable. Rousseau expose une métamorphose simple. Respectivement horrible, borgne et défigurée, les trois jeunes filles sont cependant rendues belles par leurs chants qui les voilent¹⁹. Dans *Albertine disparue*, on a vu la progression du travail avec la « jeune fille à la fenêtre ». L'identification de la première jeune fille à un « Titien » relevait encore de « l'idolâtrie esthétique » qui confond art et réalité²⁰. L'apparition de Mme de Villeparisis est de l'ordre de l'inversion, voire du

¹⁴ *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 65.

¹⁵ Le choix de ce terme est évidemment volontaire. À la fugitive, premier titre d'*Albertine*, répond la fugue à Venise du narrateur-personnage. Fugue parce que l'épisode est court. Ouvert sans transition, il s'apparente à une fuite momentanée hors de la pesanteur parisienne. Fugue, au sens musical : composition contrapuntique en imitation. Dans l'exposition, le sujet alterne avec la réponse (transposition du sujet à la dominante, avec mutations possibles) tandis qu'apparaissent le contrepoint et la coda.

¹⁶ *Mémoires d'outre-tombe*, vol. III, Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1973, p. 562.

¹⁷ *Ibid.*, p. 562 et suiv. Chateaubriand visite le cimetière de Saint-Christophe, celui, alors en friche, de Saint-Michel. De la basilique San Giovanni e Paolo, il retient essentiellement le tombeau de Titien et celui de Canova.

¹⁸ Dans la « Nuit d'octobre ».

¹⁹ *Les Confessions*, Livre VII, Paris, Gallimard, 1973, « Folio », p. 54 ; l'épisode avec « Zulietta » se trouve p. 57-62.

²⁰ Sur ce point, voir Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 135 et suiv.

comble de la transformation²¹. Dans son cadre, la jeune fille réalise une synthèse par les jeux de rappels variés.

Pour conclure, au-delà de la démonstration stylistique offerte dans cette promenade vénitienne, on peut penser qu'avec ses réseaux denses de canaux, avec la mention de la « distension »²², c'est-à-dire de l'augmentation de surface ou de volume par l'effet d'une tension en divers sens comme celle qu'effectue l'image proustienne, la ville se constitue aussi comme une métaphore de l'écriture. Le cheminement dans la ville, qui est aussi le cheminement de la phrase, permet le télescopage des temps, le dédoublement des espaces et les correspondances entre arts et nature. L'écriture établit comme le Grand Canal les associations entre nature et culture (AD, IV, p. 209). Comme les canaux aux réseaux complexes et fins, le texte restitue l'emmêlement des sensations et des souvenirs, la trame enchevêtrée et pourtant liée de la mémoire. L'aigle stylisé vu à San Giorgio dei Schiavoni entraîne le re-souvenir des bagues d'Albertine et le re-souvenir « presque » de la souffrance qu'elles avaient provoquée (p. 220 et p. 46-48). Mais cet oiseau symbolique (c'est l'aigle de Jean) est lui-même discrètement annoncé par « l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc » ouvrant lui, par associations, l'évocation de la « rue de l'Oiseau » (p. 203 et 204) et, par jeu de rappels, les « loopings des anges » (p. 227) de la chapelle de l'Arena, à Padoue. Les égarements, les ressassements du personnage qui débouchent sur le Grand Canal alors qu'il cherche d'autres passages, d'autres lieux à la charnière entre rêve et réalité, figurent aussi sa recherche littéraire. Écrire Venise c'est alors explorer les secrets de l'écriture elle-même : « J'avais l'impression qu'augmentait encore mon désir de ne pas être dehors, mais d'entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret car à chaque fois je trouvais quelque chose de nouveau qui venait se placer de l'un ou de l'autre côté de moi » (p. 207). L'écriture fraye un passage dans les strates de stéréotypes qu'accumule au contraire un Norpois, décidément construit comme une contre-figure de l'écrivain. Elle pratique un chemin en divisant d'un mince

²¹ Voir l'article de Roland Barthes dans *Recherche de Proust*, Paris, Le Seuil, « Points », 1980.

²² Sur cette distension, voir Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1999, p. 257 et suiv.

sillon les blocs d'images attendues, celles de Rousseau, Musset, Chateaubriand, etc. Elle éclaire d'une nouvelle lumière les lieux communs vénitiens. Grâce à sa capacité d'associations, de transpositions de sensations et de qualités, elle dévoile des paysages nouveaux, des visages inattendus aussi simples et beaux que celui d'une jeune fille à la croisée.

CHRISTINA KKONA *

LE « NARRATEUR INFORMÉ » OU LE ROMAN DE L'AIMÉ(E)

Le narrateur informé

Les romanciers prétendent souvent dans une introduction qu'en voyageant dans un pays ils ont rencontré quelqu'un qui leur a raconté la vie d'une personne. Ils laissent alors la parole à cet ami de rencontre, et le récit qu'il leur fait, c'est précisément leur roman. Ainsi la vie de Fabrice del Dongo fut racontée à Stendhal par un chanoine de Padoue. « Combien nous voudrions quand nous aimons, c'est-à-dire quand l'existence d'une autre personne nous semble mystérieuse, trouver un tel *narrateur informé* ! Et certes il existe [...] mais nous ne le rencontrons jamais » (AD, IV, p. 131 ; nous soulignons).

Proust se réfère ici à l'avertissement de *La Chartreuse de Parme* et en falsifie trois points : d'abord, c'est le neveu du chanoine qui raconte l'histoire au narrateur et non le chanoine lui-même, décédé avant le voyage de Stendhal à Padoue ; ensuite, ce n'est pas l'histoire de Fabrice del Dongo mais celle de la duchesse Sanseverina qui est ici en cause. Par ailleurs, le narrateur stendhalien dit avoir informé son ami, le neveu du chanoine, de son intention de transcrire l'histoire qui lui était racontée en en « faisant » une « nouvelle ». Or le narrateur stendhalien n'est pas l'ami qui raconte l'histoire à celui qui croit nécessaire d'adresser au lecteur un avertissement, comme le veut le narrateur proustien. En revanche, il est celui qui fait de ce récit une nouvelle et qui, au nom de l'auteur, communique au lecteur cette idée : « [...] toutes les fois qu'on avance de deux cents lieues du midi au nord, il y a lieu à un nouveau paysage comme à un nouveau roman »¹. Autrement dit,

* Université Paris Diderot.

¹ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2003, p. 44.

le narrateur stendhalien avoue que l'histoire mystérieuse de la duchesse Sanseverina n'a fait que donner lieu au roman que nous sommes en train de commencer.

Il se peut que Proust, grand admirateur de Stendhal, cite de mémoire et se trompe. Mais il se peut aussi qu'ici comme ailleurs se mette en place ce qu'on pourrait appeler une *stratégie de la fausse référence* qui retranche et falsifie les intertextes en les soumettant ainsi aux desseins de la *Recherche*. Quoi qu'il en soit, le chanoine de Padoue qui, selon le narrateur proustien, raconte à Stendhal la vie de Fabrice del Dongo est un « narrateur informé », comme le fut le héros lui-même quand il racontait à Bloch la vie, par exemple, de Mme Swann. Le narrateur informé n'est pas omniscient comme le narrateur stendhalien ou comme l'est, d'une certaine manière, le narrateur proustien d'*Un amour de Swann* : il se situe plutôt à l'opposé du narrateur d'*Albertine disparue*, place qui lui assigne le rôle d'un narrateur-témoin ou d'un narrateur-confesseur qui raconterait une histoire d'amour non plus du point de vue de l'être désirant, de la duchesse Sanseverina, de Swann ou de Marcel, mais du point de vue de l'être désiré, de Fabrice del Dongo, d'Odette, ou d'Albertine. Et, comme le chanoine est déjà mort avant le commencement de l'histoire, un tel narrateur a existé ou peut-être existe encore, « mais nous ne le rencontrons jamais ». Voilà pourquoi ni Marcel ni le lecteur n'apprennent jamais l'histoire de *La Fugitive* ou d'*Albertine disparue*. Et s'il y a quelque chose qui fait d'Albertine une gomorrhéenne, c'est que son histoire comme celle de Gomorrhe est « une histoire non racontée »².

Nous sommes alors ici devant le paradoxe d'un héros en quête d'un narrateur ou, pour jouer encore une fois avec le titre proustien, d'un héros à la recherche d'un narrateur. Et il nous faut un narrateur pour raconter la recherche d'un narrateur, il nous faut le narrateur d'*Albertine disparue* pour nous raconter comment Saint-Loup, Aimé, la doucheuse, la blanchisseuse, Andrée, paradoxalement Gilberte ou encore Marcel lui-même – tous des personnages en quête d'un narrateur – n'arrivent pas à remplir la fonction du narrateur informé auprès de Marcel. Qu'il soit lecteur de lettres et de dépê-

² Voir Robert McGinnis, « L'inconnaissable Gomorrhe : à propos d'*Albertine disparue* », *Romanic Review*, n° 1, 1990, p. 94 : « L'histoire de Gomorrhe est une histoire non racontée. La Genèse (18, 19) relate que Yahvé a détruit les villes de la plaine pour punir le vice "contre nature" des hommes de Sodome. Si les habitants de Gomorrhe ont péri sous la pluie de feu et de soufre, nous pouvons supposer qu'ils furent coupables d'un péché semblable. Cependant, ce ne peuvent être que des conjectures, car il n'est rien écrit à ce sujet dans la Bible. Gomorrhe n'a d'histoire que par association à Sodome. »

ches³ ou auditeur de témoignages, l'amoureux perd cette complaisance avec laquelle Marcel écoute une histoire « curieuse » et « divertissante » comme « le récit des amours de Swann »⁴, car cette histoire d'amour qui place le lecteur ou l'auditeur du côté de l'être désirant crée nécessairement des « blancs », susceptibles d'accueillir cet autre qui lui échappe. Alors que dans ce que nous désignerions comme *le roman de l'aimé* – et non plus le roman de l'amant – le narrateur informé, détenteur de la vérité de l'autre, du « mystère » de l'être désiré, est appelé à remplir les blancs de n'importe quel récit amoureux, y compris le sien. À ceci près qu'il n'existe que dans le fantasme du narrateur témoin.

Si le narrateur d'*Albertine disparue* se différencie du narrateur tel qu'il apparaît dans les autres volumes de la *Recherche*, c'est qu'il fait constamment l'apologie – au double sens du terme qui est d'être à la fois une défense écrite ou morale et un éloge – de son échec à être pour son lecteur un narrateur informé. C'est également qu'*Albertine disparue* est une exploration scrupuleuse de la corrélation de la vérité et du mensonge ainsi que l'ultime démonstration de la vérité du mensonge.

L'autre inconnaissable

Un tel narrateur ne vise pas n'importe quel lecteur/auditeur, mais exclusivement l'amoureux – et il n'y a pas d'amoureux qui ne soit pas jaloux dans la *Recherche* – l'amoureux, ce lecteur particulier à qui l'existence d'une autre personne, du héros ou de l'héroïne de l'histoire, semble « mystérieuse » : à la fois énigmatique et impénétrable, inconnue et « mystérieusement » inconnaissable. C'est justement la part inconnaissable de l'autre qui est ici en cause, car notre lecteur, l'amoureux jaloux, aspire à connaître non seulement les actes de l'être aimé, mais aussi tout ce qui touche directement à son « essence », tout ce qui structure son altérité incontournable : pensées secrètes, sentiments cachés, désirs inavoués, plaisirs inaccessibles, toujours tournés vers un/une autre. « La jalousie est la rage de savoir *l'autre de l'autre* née par une angoisse pour son propre être »⁵.

³ Notamment celles de Gilberte et d'Aimé.

⁴ « [...] hélas ! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann), j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir » (Pr, III, p. 499-500).

⁵ J. Hillis Miller, « The other's other : jealousy and art in Proust », *Qui Parle*, vol. IX, n° 1, Fall/Winter 1995, p. 123 (« *Jealousy is a rage to know the other's other born of an anxiety about one's own being* »).

S'il y a quelque chose qui ranime cette jalousie studieuse, c'est bien le mensonge, dans la mesure où il permet à l'être aimé de préserver ses secrets, d'échapper à l'emprise du jaloux, qui pour sa part demeure hors prise. Marcel ment pour rester invisible, pour surveiller Albertine sans être démasqué, avec un souci constant de cacher son amour, de dissimuler sa jalousie et bien évidemment ses mensonges mêmes. La séquestration d'Albertine se résume dans ce regard imposteur qui vise à unifier, à défragmenter, à capter l'« essence » de l'être de fuite ; la fuite d'Albertine est la mise en échec d'une telle tentative.

Cette jalousie suspicieuse qu'on voit en œuvre dans *La Prisonnière*, prétendant détecter les mensonges supposés d'Albertine, touche à son paroxysme après la mort soudaine de cette dernière. Continuer l'enquête autour de la vie d'Albertine après sa disparition pourrait signifier autant la dénégation de sa mort que la reconnaissance que sa vie n'était pas moins inconnaissable que sa mort⁶. Attirons ici l'attention sur le fait que le héros fait une enquête sur la vie d'Albertine à la manière d'un inspecteur qui doit élucider une disparition obscure. Ce désir de pénétrer l'« essence » cachée de l'aimée va à l'encontre de l'image soigneusement structurée d'une Albertine polymorphe, innombrable, protéiforme⁷. Contrairement au narrateur d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui s'avoue incapable de « conférer rétrospectivement une identité » (JFF, II, p. 202) à celle qui n'en avait pas quand « elle a frappé [s]es yeux », le narrateur d'*Albertine disparue* se décide à lutter contre cette incapacité par le biais d'une observation essentielle :

Non, pour Albertine, c'était une question d'*essence* : en son fond *qu'était-elle*, à quoi *pensait-elle*, qu'*aimait-elle*, me *mentait-elle* [...] ? (AD, IV, p. 97-98 ; nous soulignons)

Persuadé durant leur vie commune qu'Albertine ment incessamment, le héros met en question non seulement sa certitude précédente des mensonges d'Albertine mais aussi sa propre stratégie pour détecter les mensonges de sa prisonnière. Marcel ne se demande pas *qui* était Albertine, à *qui* elle pensait et *qui* elle aimait, mais « *qu'était-elle*, à *quoi* pensait-elle, *qu'aimait-elle* ? » Alors que le pronom interrogatif *qui* s'enquiert de l'identité de l'être, le pronom interrogatif *que/quoi* est orienté vers un référent « non animé » sans pour autant exclure une réponse se référant à un être humain ou animé. Or

⁶ Voir *ibid.*, p. 125.

⁷ « L'idée de son unicité n'était plus un *a priori* métaphysique puisé dans ce qu'Albertine avait d'individuel, comme jadis pour les passantes, mais un *a posteriori* constitué par l'imbrication contingente mais indissoluble de mes souvenirs » (AD, IV, p. 136).

l'interrogation ne porte pas ici sur l'identité d'Albertine, mais sur sa qualité, à savoir son altérité inconnaissable : ce vague *que/quoi* représente, dans son abstraction, une sorte d'aliénation de l'aptitude relationnelle d'Albertine, qui ne se rétablit que dans l'interrogation « *me mentait-elle ?* ». « *Me mentait-elle ?* » : s'il y avait bien un rapport entre Albertine et lui, ce rapport est fondé, médiatisé ou même limité au mensonge. Et l'impossibilité de répondre à cette question, ne serait-ce que pour la simple raison évoquée qu'« aucune marque linguistique (grammaticale ou sémantique) ne distingue un mensonge d'une affirmation sincère »⁸, représente l'impossibilité du héros à vérifier ses hypothèses autour de la nature d'Albertine, à savoir son saphisme présumé.

Par ailleurs, les mensonges présumés de la supposée gomorrhéenne, comme tous les mensonges, ne sont pas des énoncés constatifs, susceptibles d'être vrais ou faux ; ils sont plutôt des actes du discours, des énoncés performatifs, ce qui veut dire que les mots avec lesquels on les prononce ou les écrit font d'une manière ou d'une autre ce qu'ils signifient. « Un mensonge est une version de ce type d'acte du discours qu'on appelle *témoignage*. Il va de pair, de manière implicite ou explicite, avec le serment : "Je vous jure que ce que je vous dis est vrai" »⁹. Le mensonge devient ainsi la rhétorique de l'altérité et pourquoi pas la *lingua franca* de Gomorrhe.

Cette question d'*essence* qui aboutit à l'enquête policière du héros avant et surtout après la mort d'Albertine concerne effectivement et exclusivement son saphisme présumé. Tout se passe comme si la « *terra incognita terrible* » (Pr, III, p. 500) de Gomorrhe était l'essence commune à toutes les Albertine différentes, l'amas de différents visages de cet être insaisissable, et, par sa force unificatrice, son identité. Mais la rhétorique de la phrase même, l'ambivalence ou la neutralité du *que/quoi* refuse de conférer à Albertine une identité quelconque. De ce point de vue, les présumées inclinations gomorrhéennes d'Albertine fonctionnent dans la *Recherche* comme une allégorie de l'altérité inconnue et inconnaissable de l'autre¹⁰. En termes proustiens : « Cet amour entre femmes était quelque chose de *trop inconnu*, dont rien ne permettait d'imaginer avec certitude, avec justesse, les plaisirs, la qualité »

⁸ Hillis Miller, « Le mensonge, le mensonge parfait. Théories du mensonge chez Proust et Derrida », *Passions de la littérature : avec Jacques Derrida*, actes du colloque de l'Université catholique de Louvain (juillet 1995), sous la direction de Michel Lisse, Paris, Galilée, 1996, p. 405.

⁹ *Ibid.*, p. 409.

¹⁰ McGinnis, « L'inconnaissable Gomorrhe », art. cit., p. 95 : « Dans la *Recherche*, l'homosexualité féminine s'associe à Gomorrhe pour symboliser l'inconnu, l'inconnaissable ». Voir aussi Hillis Miller, « The other's other : jealousy and art in Proust », art. cit., p. 126-127.

(Pr, III, p. 887). C'est peut-être cette incapacité du héros à se représenter les pensées, les amours et les pratiques saphiques qui fait préférer à Proust le terme biblique de Gomorrhe au terme courant de « lesbien(ne) », employé une seule fois non seulement dans *Albertine disparue*, mais dans toute la *Recherche*¹¹, ou au terme « inverti[e] », réservé aux « habitants de Sodome ».

C'est justement ce manque de certitude qui conditionne la tâche paradoxale que s'impose le héros : procéder à une enquête sur la vie d'Albertine afin d'accéder à son essence. Et, du coup, cette enquête est constamment mise en doute, elle-même sujette à un raisonnement « philosophant » qui en tant que tel est susceptible de poser beaucoup plus de questions qu'il ne donne de réponses.

Dans une des nombreuses dénégations qui remplissent les lettres qu'il adresse à Albertine, le héros décrit son enquête comme « du Sherlock Holmes »¹². Rappelons ici que le personnage d'Arthur Conan Doyle résout les mystères par un processus en trois étapes : l'observation des indices, l'induction (qu'il qualifie faussement de déduction) et la synthèse logique. Voilà que l'enquête policière se rapproche de l'investigation philosophique. Et c'est peut-être ce rapprochement ironique qui confère à la première partie d'*Albertine disparue* toute sa force tragi-comique.

Faute d'un narrateur informé

Cette erreur méthodologique qui consiste à vouloir déduire l'essence d'Albertine des témoignages recueillis sur sa vie s'entremêle avec une deuxième, selon laquelle la véridicité de chaque témoin dépend de son sens moral sinon des vertus morales que le héros lui attribue. Mais celui qui, « ayant été présent puis ayant survécu, joue le rôle de témoin »¹³, le premier de la vie d'Albertine auprès du narrateur et du lecteur, c'est bien Marcel lui-même – ironie narrative oblige. Exception faite des mensonges, *Albertine disparue* commence par deux actes du héros qu'on pourrait juger répréhen-

¹¹ « Le malheur imprévu avec lequel je me retrouvais aux prises, il me semblait l'avoir lui aussi (comme l'amitié d'Albertine avec deux lesbiennes) déjà connu [...] » (AD, IV, p. 7).

¹² « P.-S. — Je ne réponds pas à ce que vous me dites de prétendues propositions que Saint-Loup (que je ne crois d'ailleurs nullement en Touraine) aurait faites à votre tante. C'est du Sherlock Holmes. Quelle idée vous faites-vous de moi ? » (AD, IV, p. 39).

¹³ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, « Carnets », 2005, p. 24. Sur le mot « témoin », voir aussi Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. II, livre III, chap. VII, Minuit, 1969.

sibles dans la mesure où ils s'opposent aux impératifs moraux du narrateur, qui n'hésite pas à mettre ici en cause sa propre disposition en tant que héros à jouer le rôle du témoin fiable à ce moment de son histoire. D'abord, avant qu'il lance l'appel à témoins, le héros se trouve accusé de « détournement de mineure »¹⁴, et sa demeure est mise sous surveillance policière. Ensuite, Marcel envoie Saint-Loup en Touraine pour acheter Mme Bontemps¹⁵, tante d'Albertine, en lui proposant une somme extravagante pour la campagne électorale de son mari¹⁶. La réaction du marquis : « Elle est *malhonnête* à ce point-là ? » signale moins la malhonnêteté supposée ou espérée de Mme Bontemps que les intentions compromettantes du héros.

Pour ce qui est des autres témoins, s'ils ne sont pas sollicités dans l'enquête parce qu'ils sont déjà d'une certaine manière corrompus, leur duplicité est révélée par la suite. Or « les paroles machiavéliques et cruelles »¹⁷ que Saint-Loup adresse au valet de pied de la duchesse de Guermantes au moment de son retour de Touraine ébranlent la confiance du héros pour un ami « tellement différent de ce [qu'il connaissait] » : « Et je me demandais si quelqu'un qui était capable d'agir aussi cruellement envers un malheureux, n'avait pas joué le rôle d'un traître vis-à-vis de moi, dans sa mission auprès de Mme Bontemps » (AD, IV, p. 53). Aimé fut choisi parce qu'il « appartenait à cette catégorie de gens du peuple soucieux de leur intérêt, fidèles à ceux qu'ils servent, indifférents à toute espèce de morale » (IV, p. 74) ; la doucheuse est, au moins selon la grand-mère du héros, « une femme qui doit avoir la maladie du mensonge » (IV, p. 101). Quant à Andrée, son aptitude au mensonge est repérée par le héros dès son premier voyage à Balbec, et nous savons que « ce que les gens ont fait, ils le recommencent indéfiniment » (JFF, II, p. 240). Or « pourquoi *croire* que c'était plutôt elle [Albertine] qu'Andrée qui mentait ? » (AD, IV, p. 202).

¹⁴ « Les parents de la petite fille que j'avais amenée une heure chez moi avaient voulu déposer contre moi une plainte en détournement de mineure » (AD, IV, p. 27).

¹⁵ « [...] j'enverrais Saint-Loup exercer sur Mme Bontemps et, comme à mon insu, *la pression la plus brutale* pour qu'Albertine revînt au plus vite » (AD, IV, p. 19 ; nous soulignons).

¹⁶ « Tu es sûr, me dit Robert, que je peux offrir comme cela à cette femme trente mille francs pour le comité électoral de son mari. Elle est malhonnête à ce point-là ? Si tu ne te trompes pas, trois mille francs suffiraient » (AD, IV, p. 25).

¹⁷ « Comment ! vous ne savez pas faire renvoyer quelqu'un qui vous déplaît ? Ce n'est pas difficile. Vous n'avez par exemple qu'à cacher les choses qu'il faut qu'il apporte. Alors, au moment où ses patrons sont pressés, l'appellent, il ne trouve rien, il perd la tête. Ma tante vous dira, furieuse après lui : "Mais qu'est-ce qu'il fait ?" Quand il arrivera en retard tout le monde sera en fureur et il n'aura pas ce qu'il faut. Au bout de quatre ou cinq fois vous pouvez être sûr qu'il sera renvoyé, surtout si vous avez soin de salir en cachette ce qu'il doit apporter de propre, et mille autres trucs comme cela » (AD, IV, p. 53).

Cette incertitude du héros au sujet du témoignage d'Andrée, qu'il conviendrait d'ailleurs de généraliser, évoque les connotations religieuses que cette enquête comporte également : si c'est au narrateur informé de raconter la vie mystérieuse d'une personne, c'est au lecteur de lever les voiles du mystère. Mais si le mystère est impénétrable et le narrateur mis en doute, il ne reste au lecteur/auditeur qu'un acte de *foi*.

Si le narrateur informé n'est qu'hypothétique ou même fantasmatique, c'est aussi qu'il partage avec le narrateur omniscient le droit à l'incontestabilité. Nous avons conclu avec lui, le narrateur omniscient, le pacte tacite de la fiction, selon lequel aucune intention de doute ne traverse notre lecture ou notre écoute, car la question de sa véridicité ne se pose pas parce qu'il a pris toutes les précautions de vraisemblance. Nous feignons un acte de croyance pour nous laisser embarquer dans le voyage imaginaire auquel son récit nous appelle. Le narrateur informé nous lance également un appel qui nécessite un acte de croyance : pour être informé, il nous faut croire que le narrateur raconte toute la vérité autour de l'histoire mystérieuse d'une personne qui n'est plus là ni pour témoigner de sa propre vie ni pour mettre en question son témoignage à lui.

C'est cet aspect performatif de la lecture ou de l'écoute qui ne se limite pas, quand il s'agit de témoignages, au seul domaine de la fiction, que révèle l'impossibilité de Marcel de connaître avec certitude la vérité des actes d'Albertine. Le héros fait un appel à témoins pour pouvoir ensuite prononcer le verdict de culpabilité ou d'innocence de son aimée. Comme le souligne Hillis Miller, lecteur de Derrida, « la seule réponse possible à la déclaration d'un témoin n'est pas une conviction obtenue intellectuellement, mais bien un acte de croyance »¹⁸ :

D'ailleurs si je n'eus pas besoin de *croire* absolument à l'innocence d'Albertine parce que ma souffrance avait diminué, je peux dire que réciproquement si je ne souffris pas trop de cette révélation, c'est que depuis quelque temps, à la *croyance* que je m'étais forgée de l'innocence d'Albertine, s'était substituée peu à peu et sans que je m'en rendisse compte, la *croyance* toujours présente en moi, en sa culpabilité. Or si je ne *croyais* plus à l'innocence d'Albertine, c'est que je n'avais déjà plus le besoin, le désir passionné d'y *croire*. C'est le désir qui engendre la *croyance* et si nous ne nous en rendons pas compte d'habitude, c'est que la plupart des désirs créateurs de *croyan-*

¹⁸ « Le mensonge, le mensonge parfait », art. cit., p. 409.

ces, ne finissent – contrairement à celui qui m'avait persuadé qu'Albertine était innocente – qu'avec nous-mêmes (AD, IV, p. 188-189 ; nous soulignons)¹⁹.

À partir du moment où témoigner n'est pas prouver, le verdict de culpabilité ou d'acquittement devient une question de croyance. La croyance, qu'elle soit un acte performatif – comme dans le cas où je donne créance à un témoignage – ou un état métaphysique, se rattachant au fait que je crois à une instance divine, à des doctrines religieuses ou à des événements futurs, est toujours sujette aux tourments psychiques : elle naît pour soulager un besoin impérieux, pour apaiser une souffrance intense, pour assouvir, en fin de compte, un « désir passionné ». Et c'est pour cette raison-là qu'elle se meut par rapport à la mobilité du désir. Si c'est le désir qui engendre la croyance, c'est le désir également qui cause son évanouissement. Ou peut-être la croyance s'évanouit-elle avec le désir. Croire Albertine innocente, c'est maintenir le désir pour Albertine vivante. Et si Marcel déclare avoir opté pour la culpabilité d'Albertine, c'est que, son deuil avançant, son désir pour Albertine risque de s'éclipser.

¹⁹ Voir aussi *ibid.*, p. 93 : « Le désir est bien fort, *il engendre la croyance*, j'avais cru qu'Albertine ne partirait pas parce que je le désirais. Parce que je le désirais je crus qu'elle n'était pas morte ; je me mis à lire des livres sur les tables tournantes, je commençai à croire possible l'immortalité de l'âme » (nous soulignons).

JULIA KRISTEVA *

LE TEMPS, LA FEMME, LA JALOUSIE, SELON ALBERTINE

Je n'aborderai pas le débat « génétique » que soulève *Albertine disparue* : des spécialistes l'ont déjà largement commenté ici, vous en connaissez les arcanes. J'essaierai de reprendre quelques aspects, qui me paraissent fondamentaux, de ce que j'appelle *l'expérience* de Proust, telle qu'elle apparaît sous la forme d'une écriture romanesque. J'interrogerai ces aspects fondamentaux à travers le personnage d'Albertine, qui se cristallise tout au long du roman, avant de s'affiner dans la dernière version d'*Albertine disparue*. Je m'arrêterai donc brièvement à trois thèmes que j'ai développés dans *Le Temps sensible*¹, mais que j'aborderai aujourd'hui dans une autre perspective.

Tout d'abord, quel féminin Proust dévoile-t-il à travers Albertine ? Je suggérerai que *l'homosexualité féminine* ou, plus spécifiquement, l'identification du narrateur à celle-ci, devient le centre de la *sublimation proustienne* ; celle la me conduit, plus largement, à soutenir que la position féminine du narrateur est « le point de fuite » de l'imaginaire masculin, littéraire et artistique. Chez Proust, cette sexualisation est une étape décisive vers une déssexualisation paradoxale, qu'il semble considérer, dans *Albertine disparue*, comme l'aboutissement de l'acte imaginaire. Il s'agira en somme de *sexualiser*, en se mettant dans la position féminine de l'acte sexuel, afin de pouvoir *déssexualiser*. Serait-ce la logique préconsciente de l'acte imaginaire que l'auteur de la *Recherche* appelle, dans une lettre à Lucien Daudet de 1913, une « transsubstantiation » ?

Le deuxième thème auquel nous conduira cette réflexion concerne la *jalousie*, centrale dans la traversée proustienne de l'expérience amoureuse.

* Université Paris Diderot.

¹ Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994.

J'essaierai de démontrer que la jalousie est un échec de l'imaginaire, comme le montre le personnage de Swann. En revanche, la mise en récit de la jalousie est le recours ultime contre le mal d'amour.

Enfin, je soutiendrai que la sublimation ainsi comprise et agie, comme une diversion du désir, modifie le *rapport du sujet au temps* : en inscrivant les sensations dans les signes du langage, la sublimation n'évite pas la foi religieuse ; elle n'est pas non plus une défense contre celle-ci, mais constitue sa résorption même dans *l'expérience romanesque*, au sens d'*Erlebnis*², qui, dès lors, rivalise en vérité avec les cathédrales.

1. Albert, Albertine et le narrateur

Les amateurs de « clés » ont vite découvert, derrière « la fameuse Albertine » (JFF, I, p. 503), l'ami et chauffeur de Proust, Alfred Agostinelli, qui devint pilote et s'écrasa en monoplane pendant un vol d'entraînement le 13 mai 1914³. Dans la mesure où l'auteur s'avoue « comme Barbe-Bleue », « un homme qui aimait les jeunes filles »⁴, on peut également deviner, sous les traits de la mystérieuse prisonnière, les souvenirs qu'ont dû laisser Marie de Benardaky, Marie Nordlinger, plus certainement encore Marie Finaly⁵ ; sans oublier Laure Hayman et Louisa de Mornand, auxquelles Proust adressa des lettres chaleureuses. La dernière prétendit même avoir eu, avec le narrateur, une « amitié amoureuse » et promit de révéler des lettres plus « intimes » encore que celles qu'elle publia en 1928 : les amateurs les attendent encore⁶. D'autres évoquent la « mystérieuse jeune fille » dont « le nom ne nous est même pas connu, bien qu'elle puisse être encore en vie aujourd'hui »⁷.

Le détective le plus scrupuleux est forcé de reconnaître la dominante mâle dans les « clés » d'Albertine, sans négliger l'intimité proustienne avec la sensibilité des femmes. La théorie que le narrateur développe dans *La Prisonnière* sur une homosexualité non pas de « coutume » mais diffuse, « involontaire » (comme la mémoire ?), « nerveuse », « celle qu'on cache

² Voir *Le Temps sensible*, *op. cit.*, p. 338.

³ George Painter, *Marcel Proust*, vol. II, Paris, Mercure de France, 1985, p. 266.

⁴ Lettre à Lauris, citée par Painter, *ibid.*, p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶ Ghislain de Diesbach, *Marcel Proust*, Paris, Perrin, 1991, p. 329-330.

⁷ Painter, *op. cit.*, p. 149.

aux autres et qu'on travestit à soi-même » (III, p. 710), laisse penser que le narrateur est un adepte du *transsexualisme* : appartenance de chaque individu à (au moins) deux sexes, et passage implicite, sous-jacent, « involontaire » de chacun de nous à travers la cloison, officiellement infranchissable, de la différence sexuelle. Il n'en reste pas moins que c'est en connaisseur de femmes que se présente le narrateur de la *Recherche* et que, si transsexualisme il y a, il n'opère pas de la même manière chez Albertine et chez Charlus.

1. 1. « Unes femmes »

Qu'est-ce qu'une femme pour le narrateur, quand cette femme est Albertine ? Sous quel rôle se cache-t-il lorsqu'il choisit de se présenter comme l'amant d'Albertine ? Quelle différence, enfin, entre Gomorrhe et Sodome ?

Tout d'abord, la femme ici n'a pas d'identité ; par principe, une femme ne serait pas individuée. Pétale dans un bouquet de fleurs, mouette dans une bande de volatiles, ou simple reflet, détail, trait indistinct et interchangeable. *Unes femmes* est toujours au pluriel indifférencié : elle va par groupe ou essaim, dans la promiscuité. « Un tableau charmant, ces mélanges ne sont pas très stables » (CG, II, p. 647), « mélanges » plutôt impressionnistes d'ailleurs, dont Elstir, à qui le narrateur rend visite, croyant se mettre un instant à l'abri de l'envoûtement des jeunes filles, saisit parfaitement la magie.

L'instabilité d'Albertine se trahit plaisamment, avec une drôlerie peut-être inconsciente de la part du narrateur, par l'incessante migration de son grain de beauté : de la lèvre au menton au-dessous de l'œil (JFF, II, p. 200-202, 228, 230). Dans un tel brouillard de détails et de confusion, on comprend que le narrateur ne puisse « connaître » son Albertine que « par soustraction » (II, p. 228). Plus auto-érotique qu'érotique, cette séduction polymorphe de l'adolescence trouve son image réussie dans le jeu d'Albertine avec le diabolos : elle le manœuvre comme « une religieuse son chapelet », en faisant penser au golf, « qui donne l'habitude des plaisirs solitaires ». Masturbation réussie, « grâce à ce jeu elle pouvait rester des heures seule sans s'ennuyer » (II, p. 282).

Cependant, le narrateur a tôt fait de flairer, sous l'absence d'identité, la menace d'un conflit : sous les « bonnes façons » d'Albertine percent déjà « son ton rude et ses manières "petite bande" » (II, p. 231). Mais ce sont des détails fétiches, sa voix, ses mains, qui animent les contours indécis et procurent au narrateur ce qu'il prend pour l'amour.

Lorsque cette identité-figure-visage ne fuit pas, comme c'est le cas à l'hôtel de Balbec où le jeune homme essaie en vain d'embrasser des « raisins de jade », « décoration incoestible » (CG, II, p. 656), mais qu'elle s'offre – réelle ou facile –, le baiser devient tourbillon. À cette différence près, comparée aux débuts innocents, que désormais le flux est destructeur. Le geste pictural à la manière d'Elstir se révèle brusquement être un assemblage de « détestables signes » (II, p. 660-661), prémonition de la « bombe » qui éclatera plus tard (Pr, III, p. 686).

Arrêtons-nous un instant sur ce baiser impossible. Le narrateur soutient que l'homme n'a pas d'organe pour toucher cet « abîme inaccessible », cette absence d'« identité » si vertigineuse qu'aucun « calcul de probabilité » ne saurait nous assurer de la « revoir » (JFF, II, p. 202) – « [...] l'homme [...] manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui *serve au baiser*. À cet organe absent il supplée par les *lèvres*, et par là arrive-t-il peut-être à un résultat *un peu* plus satisfaisant que s'il était réduit à caresser la bien-aimée avec une défense de *corne* » (CG, II, p. 659 ; nous soulignons). On peut méditer ou rire longuement sur cette métonymie de la « corne », dure mais inutile, et de la « lèvre », sensible mais impuissante ; elle traduit, quelle que soit l'inventivité de l'amoureux, l'« absence d'organe » de l'homme pour dominer le tourbillon de la non-identité féminine. Cette colère prend souvent l'aspect d'une aversion, pur dégoût qui succède au désir : « Des races, des atavismes, des vices reposaient sur son visage [...] » (Pr, III, p. 580). Ou, encore plus brutalement : « [...] fondue, maigre, enlaidie par un chapeau qui ne laissait dépasser qu'un petit bout de vilain nez et ne voir de côté que des joues blanches comme des vers blancs » (AD, IV, p. 24).

Pourquoi l'opulence initiale des fleurs et des mouettes confondues se transforme-t-elle en cette catastrophe d'identité ? La facilité, le désir permis qui s'annule dans son accomplissement même ne suffisent pas à tout expliquer. Aimer Albertine, c'est l'aimer « dans toute sa hideur » (AD, IV, p. 190). Que cette « hideur » qui « nous force d'aimer ce qui nous fera souffrir » (*ibid.*) soit un mélange de jouissance impossible, parce que donnée de femme à femme, ne cache pas le fait que cette homosexualité féminine renvoie le narrateur à la *culpabilité incontournable du désir*, quel qu'il soit, et plus particulièrement à la culpabilité incontournable du désir homosexuel. Car ce désir est contre la loi et, fondamentalement, contre la première des lois qui régit la communauté des vivants, celle de la procréation.

1. 2. *Objet et/ou identification*

Ayant atteint ce point où l'amour dévoile son impossibilité intrinsèque, le narrateur va s'identifier à la culpabilité du désir féminin homosexuel. Je voudrais attirer votre attention sur le chemin de cette identification, qui n'apparaît pas immédiatement puisqu'Albertine n'est pas Marcel, mais seulement et pour un temps, l'objet de son désir. Je soutiendrai cependant qu'Albertine *est* bel et bien le narrateur. Cette identification nécessite pour commencer la distinction opérée par Proust entre l'homosexualité de Gomorrhe et celle de Sodome. Sodome est fou, et Gomorrhe peut l'être aussi, mais seulement quand il l'imité (Léa, Mlle Vinteuil et son amie, Albertine lorsqu'elle partage l'excitation de jeunes saphistes ou de Morel). Pourtant, Gomorrhe est différent, car Gomorrhe a la particularité de déprimer. Mlle Vinteuil, déjà, dissimulait – sous ses apparences d'« artiste du mal » et de « sadique » – un « air las, gauche, affairé, honnête et triste » (CS, I, p. 161).

Le désir gomorrhéen serait, dans cette vision qui semble être celle de Proust, une trahison de la mère. La mère du narrateur le ressent sourdement puisqu'elle ne trouve que des propos *négatifs* pour qualifier la maîtresse de son fils : « [...] je ne sais la louer que par des négatives » (S et G, III, p. 318). Qu'il soit hétérosexuel, sodomite ou gomorrhéen, le désir serait-il toujours une Orestie, une mise à mort de Clytemnestre ? Les raccourcis du narrateur le laissent entendre en cet endroit de la *Recherche*, alors que le sentiment de culpabilité et de faute s'installe de manière indélébile dans les représentations proustiennes de l'érotisme.

Avec sa particularité de se déprimer, Gomorrhe approche la fabuleuse aptitude à la tristesse que distille le narrateur lui-même. Proust projette sur Albertine le fantasme d'une homosexualité passive, plus dépressive que criminelle, qui sera un passage obligé dans le processus de sublimation. En d'autres termes, la culpabilité s'inverse en mélancolie : je ne suis pas un fou criminel, mon désir est follement coupable. Dès lors, le passage à l'acte érotique peut être relayé, sinon remplacé, par le passage à l'acte de l'écriture : par la sublimation.

Ainsi, il ne suffit pas de dire qu'Albertine masque Albert, qui serait Agostinelli. Elle fait beaucoup plus. Elle trahit la part gomorrhéenne de l'homosexualité du narrateur lui-même : complice d'Albertine, connaisseur exquis de ses jouissances et de ses trahisons, le narrateur s'offre par l'intermédiaire d'Albertine le plaisir subtil de se dépeindre en femme, d'explorer la part passive de son homosexualité.

J'espère vous surprendre en vous disant qu'un écho de cette identification à Albertine, par le biais de la dépressivité, se trouve dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. Maxime, le narrateur de ce roman, a des plaisirs homosexuels « passifs ». Question : les lecteurs modernes qui n'hésitent pas à s'identifier avec ce tortionnaire, quand ils ne vont pas jusqu'à « comprendre » que le « mal est en nous » (croient-ils), voire à le « banaliser » – encore une fausse lecture de Hannah Arendt ! –, l'auraient-ils fait si Maxime était « actif », « sadique », agressif plutôt que passif, « féminin » et réceptif ? Le récit proustien diffère de celui de Littell, non seulement par la pudeur d'un autre siècle avec laquelle Proust aborde la perversion, mais surtout par l'onde porteuse du remords qui traverse la *Recherche*. Le narrateur du temps perdu met en scène une homosexualité blasphématoire et coupable, « la seule vraie », « houleuse », « nerveuse » (Pr, III, p. 710), qui démasque dans le désir un désir à mort. L'homosexualité féminine serait-elle plus blasphématoire encore, dans son désir à mort, parce que, non contente de blesser la mère en désobéissant aux lois de la procréation, elle abolit la maternité elle-même ? Œdipe se dévoile en vérité sous les traits d'Oreste : le désir à mort est un désir matricide. Cette découverte amorce un nouveau départ de l'intrigue romanesque : comment interrompre ce désir gomorrhéen (et/ou homosexuel passif) aussi jubilatoire que coupable ?

D'abord en l'*enfermant*, afin de supprimer les occasions de jalousie. En provoquant le *départ*, ensuite, et notamment le voyage à Venise. La solution du narrateur est toute prête, lorsqu'Albertine elle-même prend l'initiative : « Mademoiselle Albertine est partie » (AD, IV, p. 3). De quoi raviver, cependant, le désir du possesseur imaginaire : « Et ce n'est pas seulement elle qui était devenue *un être d'imagination c'est-à-dire désirable*, mais la vie avec elle qui était devenue une vie imaginaire, c'est-à-dire affranchie de toutes difficultés de sorte que je me disais : “Comme nous allons être heureux !” » (IV, p. 36 ; nous soulignons). Enfin, en *supprimant l'objet de désir* par le deuil, en le faisant mourir. Un télégramme annonce la mort de la moderne Béatrice. Un simple télégramme de quelques lignes suffit car, en dépit de ses dénégations, Albertine avait depuis longtemps entrepris de disparaître. Désormais, Albertine est abandonnée, elle a abandonné, elle s'est absentée du désir du narrateur, ce qui revient à mourir.

Le travail du deuil avait commencé depuis la séquestration de l'insaisissable féminité. La mise en scène du mariage était-elle déjà une mise au caveau de l'amour ? Mais le deuil est fertile, car il déclenche « la [...] renaissance de[s] moments anciens » (IV, p. 60), et démultiplie la personnalité du narrateur : « Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une

succession de moments. C'était aussi moi-même [...]. *Je n'étais pas un seul homme* » (IV, p. 71 ; nous soulignons).

Nous pouvons transposer sur le narrateur cette multiplicité que nous connaissons déjà à propos d'Albertine. Désormais – mais le processus ne cesse de se mettre en place tout au long de l'œuvre – l'amoureux est devenu écrivain. La mémoire involontaire tant évoquée est ici prise sur le vif, et les événements funèbres remémorés et/ou racontés permettent enfin de dépasser le destin d'un Swann : plus de « célibataire de l'art », il s'agira « d'atteindre à l'indifférence initiale », mais en traversant « en sens inverse tous les sentiments » (IV, p. 138), jusqu'au temps perdu de la bisexualité psychique. Hallucination, passé et présent télescopés vont se nourrir de cette mort de l'objet pour se muer doucement, nécessairement, en souvenir, trace, impression, écriture de ma propre bisexualité, de mes affects infantiles. De cette manière, je retrouverai le temps – absolument pas perdu – de l'infantile. Ce sera la patience de l'écriture.

La disparition d'Albertine, au sens banal et au sens fatal du terme, provoque la providentielle résurrection de ce temps incorporé qu'est l'écriture. La mort de ce qu'on a cru ou voulu « posséder » sera la condition pour que « tant de nos souvenirs, de nos humeurs, de nos idées partent faire des voyages loin de nous-mêmes » (IV, p. 70). Il ne s'agira pas seulement de retrouver l'*enfance*, mais aussi de la *basculer dans l'Être*. L'incommensurable ambition de la *Recherche* tend à désobjectiver l'expérience, à passer du subjectif à l'ontologique. Poursuivie tout au long de l'œuvre, avec des acmé réperables dans les fragments philosophiques et les méditations esthétiques, cette désobjectivation atteint, dans la « version courte » d'*Albertine disparue*, sa cristallisation narrative : j'y reviendrai. Retenons pour l'instant que le narrateur enterre avec Albertine l'illusion d'aimer, qu'il affirme la solitude du créateur. Orphée a dévoré sa Bacchante en se parant lui-même de sa « robe ». N'est-ce pas ainsi qu'il appelle son œuvre, quand il ne la baptise pas, en toute simplicité, une « cathédrale » (TR, IV, p. 610-611) ?

Mais attardons-nous encore à ce voyage intersubjectif entre les deux sexes. Ne subsiste d'Albertine qu'un objet d'art – sculpture, paysage ou musique, on ne sait –, insaisissable quoi qu'il en soit, et à rechercher sans relâche entre avenir et passé. « C'est le malheur des êtres de n'être pour nous que des planches de collection fort usables dans notre pensée » (AD, IV, p. 138). La page sera l'écran sur lequel *Je* vais projeter mon appropriation de *Sa* dépression et de *Votre* bisexualité.

Albertine suicidée révèle enfin la tyrannie du remords chez la lesbienne, mais aussi la fragilité de cette « folie criminelle » dont elle croit être atteinte, et dont la volupté ne résiste pas à l'appel mortifère du sein : « [...] elles sont

certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement » (S et G, III, p. 191).

Annoncée dès *Sodome et Gomorrhe*, la gomorrhéenne serait donc jusqu'au bout plus létale que cruelle. Proust apprivoise la violence du désir, dont il n'ignore pourtant pas les latences criminelles ; telle la folie flagellée de Charlus. Mais il préfère se replier sur la position féminine de l'homosexualité mâle. C'est dire que, quelque connaisseur qu'il soit de la sexualité féminine, Proust *compose* à proprement parler l'homosexualité féminine dans la *Recherche* en y mêlant sa connaissance de l'homosexualité mâle. On comprend mieux ainsi la gêne de Colette qui, grande admiratrice de *Sodome et Gomorrhe* (et de Proust en général, à la fin de sa vie, malgré des allusions antisémites, du temps de sa jeunesse, quand elle n'était encore que Mme Willy), écrit *Le Pur et l'Impur* pour opposer à la gomorrhéenne proustienne une homosexualité féminine primaire, endogène et innocente, dans les noces de la fille avec la mère.

Tout au contraire, en prenant Albertine comme *alter ego*, Proust choisit l'aspect létal du désir contre sa criminalité. Il prend ses distances avec une part essentielle de sa personnalité, il tend à se séparer de sa propre mélancolie, et ouvre ainsi la voie vers les « succédanés des chagrins » et des repentances : vers l'art. Ni mélancolique ni flagellant/flagellé, mais jouant tous les rôles à la fois, le narrateur compose avec Albertine son autoportrait cubiste.

2. Jalouser ou écrire

Chaque fois que je l'ai rencontrée, personnellement ou chez mes patients, la jalousie m'est apparue comme un détournement de la haine. L'amoureux (s')idéalisait son aimé(e), mais c'est son propre moi, fondé sur les frontières problématiques du narcissisme, qu'il (elle) porte au zénith dans l'épreuve de la passion⁸.

La vie amoureuse de Swann met en scène ce qu'on pourrait résumer sous la forme du « soliloque du jaloux » : « Elle n'est pas ce que je veux posséder, elle n'est pas moi, donc je devrais la rejeter – ce que veut dire la haïr. Or, il n'y a que moi. Et je ne peux me haïr moi-même, cela me conduirait à la dépression ou la maladie. Ils viendront, bien sûr, ils sont déjà là, les faiblesses et les symptômes, mais laissons faire le temps. Entre-temps, dans

⁸ Voir Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

l'intervalle perdu, la jalousie aide à différer la mort : je me hais un peu moins en suspectant les haïssables coups de l'autre. »

Incursion de la haine dans le désir, la jalousie véhicule l'agression sous une forme inversée : un amour tendu vers un autre imaginaire qui la détourne de soi. Plutôt que de *se haïr*, l'amoureux jalouse un « autre aimé ». Son pseudo-objet n'apparaît jamais dans ce qu'il a de spécifique, de différent – forcément inférieur au désir idéalisant et nécessairement traître. Serait-ce le cas, la lucidité intermittente du passionné ne pourrait que le conduire à la ruine de l'autoconstruction qui est son amour. Mais le jaloux n'est ni déprimé ni malade : il n'a pas le temps de se replier sur soi, sur un temps à soi. Dans le feu de son obsession jalouse, il déchiffre péniblement le temps de son bourreau et jouit douloureusement des signes de sa nullité ou de ses trahisures. Aussi, son agressivité vis-à-vis de la symbiose amant/aimé, dont il ne peut se détacher, se métamorphose-t-elle en un excès d'interprétation : le jaloux se consacre à *disséquer le sens* de la haine et/ou de la blessure, plutôt que d'admettre *l'indépendance de l'aimée* ou l'incommunicabilité des amants.

Le narrateur, quant à lui, va travailler au contraire à partir de cet alliage entre la douleur et la pensée. Ainsi posée *a priori* comme *œuvre de la pensée*, sa jalousie pourra s'achever en *œuvre de fiction*. Le roman sera cette poursuite de la jalousie par d'autres moyens. Comment s'opère donc l'alchimie qui transmue la jalousie en écriture ?

Le narrateur le sait d'emblée, sa jalousie relève de la pathologie : une « phobie qui me hantait », un « mal incertain » (Pr, III, p. 531). Et, comme instruit par l'expérience de Swann, il écrit qu'il porte en lui-même cette maladie, que l'objet aimé y est pour peu de chose, que seule l'imagination attise le mal. « Ma jalousie naissait par des *images* pour une souffrance, non d'après une probabilité [...]. On a beau vivre sous l'équivalent d'une cloche pneumatique, *les associations des idées, les souvenirs continuent à jouer* » (III, p. 534 ; nous soulignons). Centrée sur la susceptibilité douloureuse du jaloux, la jalousie n'est, pour le narrateur, qu'une fantaisie bornée : « Lutte inutile, épuisante, *enserrée de toutes parts par les limites de l'imagination* » (III, p. 612 ; nous soulignons). Est narrateur celui qui saura dépasser « les limites de l'imagination » pour transformer son état « lamentable » en édifice imaginaire.

Entendons : contrairement à Swann, l'écrivain peut *imaginer une histoire*, des histoires, dont il sait être le centre émetteur. Il combat ainsi le tourment de l'*inconnu* et remplace les douleurs du cœur par les intermittences d'une *intrigue* qui n'est due qu'à sa propre imagination. « Maintenant, la connaissance que j'avais d'eux [les gens, les lieux] était interne, immédiate,

spasmodique, douloureuse [...]. Mais ce qui me torturait à *imaginer* chez Albertine, c'était *mon propre désir* perpétuel de plaire à de nouvelles femmes, *d'ébaucher de nouveaux romans* [...]. Comme il n'est de connaissance, on peut presque dire qu'il n'est de *jalousie que de soi-même*. *L'observation compte peu*. Ce n'est que du plaisir ressenti par *soi-même* qu'on peut tirer *savoir et douleur* » (III, p. 887, ; nous soulignons).

Ce triomphe romanesque se paye d'un renoncement. Le narrateur fait mourir sa maîtresse physiquement, par un bref et banal télégramme annonçant une mort déjà sentimentalement et philosophiquement consommée.

On comprend, dans ce contexte, la colère de Proust contre Emmanuel Berl lui annonçant son mariage⁹ : pour celui qui s'est engagé dans la fiction comme dans un absolu, l'amour avec son cortège de jalousies ou de mariages ne peut être que naïvetés, badinage insipide. L'amour ignore la fiction.

3. Comment le temps de la foi devient le temps de la contraction ontologique.

3. 1. Du désir à l'extratemporalité

Je ne reprendrai pas aujourd'hui une lecture du temps proustien à la lumière du débat implicite que le narrateur mène avec Bergson¹⁰, ni au regard du « temps du souci » ou de l'« espacement » chez Heidegger¹¹. J'insisterai simplement sur le fait que la traversée du désir, telle que nous venons de la décrire avec *Albertine disparue*, conduit Proust à une extra-temporalité : l'espace de Venise convient alors à merveille, pour scander, voire interrompre, les péripéties et la chronologie du désir, et le télescopage du réel dans la dernière version d'*Albertine disparue* confirme, si besoin en est, cette « sortie » du psychologique dans ce qu'il faut bien appeler la *contraction ontologique*.

On connaît le *cloisonnement* du temps (comme d'Albertine ?) chez Proust : « Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de projets et de climats... » (TR, IV, p. 467-468) ; « [...] le geste, l'acte le plus

⁹ Emmanuel Berl et Jean d'Ormesson, *Tant que vous penserez à moi*, Paris Grasset, 1994, p. 94 et suivante.

¹⁰ Voir *Le Temps sensible*, *op. cit.*, p. 534.

¹¹ *Ibid.*, p. 528.

simple, reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température, absolument différentes » (IV, p. 448). S'y ajoute une *extra-temporalité* qui évoque Bergson, mais aussi le *zeitlos* (le hors-temps) de l'inconscient selon Freud : « [...] l'autre vie, celle où on dort, n'est pas [...] soumise à la catégorie du temps » (S et G, II, p. 372) ; « [...] jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire [vivre] en dehors du temps » (TR, IV, p. 450).

Pourtant, ce « pur temps » lui-même est toujours tributaire, chez Proust, du temps linéaire numérique. La pluralité proustienne extériorise le temps commun (« plusieurs plans à la fois [...] des poupées extériorisant le Temps », IV, p. 503), et, loin de s'y dérober, en révèle l'universalité : « Je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois » (CS, I, p. 473). Personne mieux que le narrateur de la *Recherche* n'a révélé cette ambiguïté essentielle à la littérature, où l'imaginaire comme le phénoménal traduit le symbolique ou l'ontologique. Toutefois, le « pur temps » proustien – qui saisit le passé et le présent par l'intermédiaire de la coïncidence métaphorique – impose la *coprésence du passé au présent*. La boucle métamorphique du temps proustien (sensations immanentes au télescopage entre présent et passé) évoque la simultanéité du souvenir *et* de la perception : la *coïncidence* d'un présent contracté avec le passé, voire un présent atteint à la seule condition de rejoindre le niveau le plus contracté du passé.

Une différence irréductible cependant éclate entre la « mémoire involontaire » de Proust et la « pure durée » bergsonienne. Dans son expérience discursive, occupée à capter les dispositions spatiales des caractères, la mémoire involontaire de Proust est une contraction intensive et *a priori* ontologique. La distinction entre transitivité subjective et contraction ontologique n'a, en définitive, pas de sens dans l'expérience imaginaire proustienne. En effet, dans le temps de deux images ou, mieux, de deux impressions, la sensation proustienne est *toujours déjà* constituée à l'interface entre l'Être et la psyché. Elle ne se contente pas de contracter, sur la surface réceptive de la subjectivité, des vibrations et des tourbillons extérieurs. Elle participe des deux, elle manifeste la coprésence du narrateur à l'Être, leur inopérante dichotomie. Les dualismes, finalement dépassés par Bergson dans son « dualisme génétique », restent toutefois sous-jacents à sa pensée d'inspiration psychique et subjectiviste. En revanche, l'expérience imaginaire de Proust s'immerge aussitôt dans l'ontologique, pour mieux le désessentialiser.

Il n'existe pas de transitivité subjective chez Proust, pour laquelle chaque réminiscence, filée dans une image s'enchaînant à une autre, serait distincte de la contraction ontologique. Fidèle à la volonté de l'Être chez Schopenhauer, la dynamique temporelle proustienne est celle de l'*Être lui-même*,

par le même mouvement sensoriel et langagier qui fait d'elle une *mémoire involontaire du narrateur*. La mémoire involontaire, simultanément perception et signification, serait donc l'équivalent de la musique chez Schopenhauer. *Natura naturans*, musique de l'Être, la mémoire involontaire exprime l'architectonique de l'Être coïncidant avec l'artiste. Le finale théorique du *Temps retrouvé* ontologise le temps vécu du narrateur. Cependant, dès le début du roman, dans le triplet de la *sensation-image* (impression, hiéroglyphe, chiffre) -*idée*, la mémoire involontaire était toujours déjà ontologique. Le style est « vision transsubstantielle », et le temps – immédiatement « incorporé ». L'alchimie de cette jonction duelle était toujours déjà là, dans la dynamique de l'expérience imaginaire et dans le statut particulier de l'*impression* qui résorbe le *signe*.

3. 2. *Venise : la « pierre angulaire »*

La sublimation proustienne, dont nous avons suivi la logique à travers Albertine et sa disparition, culmine ainsi dans une écriture de l'expérience imaginaire qui s'arrache à la chronologie du désir (vie-conflit amoureux-mort) pour s'installer dans la certitude de dire vrai. Le psychique s'exile alors dans la construction de l'œuvre contractée jusqu'à son sens ultime : la *transsubstantiation*. Dans la coïncidence du sensible avec le dire vrai, dans le choix du « détail » le plus polyphonique, le plus kaléidoscopique : raccourci maximal d'un maximum d'« intrigues ».

Albertine disparue, et sa dernière version en particulier, n'est pas le contraire de la prolifération phrastique en « paperoles », chère aux proustiens. Ici les proliférations se sont resserrées en lieux, mots, noms propres : tous surchargés du temps passé de l'œuvre elle-même, des ambivalences érotiques du héros, des héros. Et de l'histoire judéo-chrétienne en prime. À vous, à nous, de les déplier dans notre mémoire, qui sera une lecture, à la manière de Proust : ouverte vers l'œuvre et vers l'Être.

Ainsi, le *Séjour à Venise*, consécutif à la mort consommée d'Albertine, s'ouvre sur l'ange d'or du campanile de Saint-Marc, « rutilant d'un soleil qui le rendait presque impossible à fixer », « les bras grands ouverts », une « promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis chargé d'annoncer aux hommes de bonne volonté » (AD, IV, p. 203). Le symbole chrétien est évident, et Venise – comme l'art du narrateur – aspire à le dépasser par une promesse « plus certaine » encore. Quelques thèmes, finement tissés dans ce chapitre relativement court, affirment encore l'idée proustienne de l'art comme *transsubstantiation*.

– Combray et Venise, une fois de plus imbriqués, relie enfance et âge adulte, France et Italie, deux sensations différentes condensées en métaphore. La mort est présente par l'évocation du décès de la grand-mère (IV, p. 209); elle fait écho à la disparition plus récente d'Albertine, qu'il s'agit enfin d'incorporer et de métamorphoser dans le tréfonds de l'écriture :

[...] je sentais qu'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux « plombs » d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé (IV, p. 219).

- La ville de Venise elle-même figure à la fois un fond, l'appel d'un secret *et* l'extériorité la plus civilisée, la nature saisie par l'imagination humaine, domestiquée, mais sans banalité, superbe dans le quotidien comme dans le luxe.
- Le Christ proustien est « un Christ équivoque et un peu terne » dans ce « tableau vivant étendu et diapré », soutenu de « belles colonnes orientales », et côtoyant « une force du passé ». « Nous nous y attardions longtemps, en quittant le baptistère » (IV, Esquisse XV, p. 698).
- Le mystère de cette Venise incarnée réside cependant dans la présence maternelle : « [...] maman me lisait les descriptions éblouissantes que Ruskin en [de Venise] donna, la comparant tour à tour aux rochers de corail de la mer des Indes et à une opale » (IV, Esquisse XV, p. 693). Ce passage évoque les souvenirs de longues années de traduction commune et amorce une véritable osmose mère-ville qu'impose la version définitive du texte. Une étrange fusion s'opère en effet entre le corps de la mère et le corps de Venise.

Par la magie de cette infiltration, la fenêtre vénitienne devient à son tour la matière qui soutient l'amour maternel – la fenêtre *est* l'amour pour la mère. Il en est de même du baptistère où prient les femmes ferventes qu'on dirait sorties d'un tableau de Carpaccio : « elle [la mère] y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque » (IV, p. 226). Discret mariage du judaïsme et du christianisme.

Pourtant, la mère décide-t-elle de partir, et le héros, apprenant l'arrivée de Mme Putbus, décide-t-il de rester par un brusque sursaut d'indépendance, « la ville que j'avais devant moi, avait cessé d'être Venise ». Mensongère, factice, simple amas de pierres qu'avilit davantage encore ce *Sole mio*, médiocre chant de désespoir : en contrepoint à l'ange d'or de la promesse du début du chapitre, « la voix de bronze du chanteur, un alliage équivoque, immuable et poignant » (IV, p. 234). Heureusement, il est temps de rejoindre la gare, de reprendre le train, de revenir à maman.

Il n'en reste pas moins que la pureté de cette Venise incestueuse est la seule que Proust retienne pour la version « au net » de 1916. Le blasphème s'y faufile toujours, mais réduit, comparé aux versions initiales. L'auteur introduit le marquis de Norpois et la croulante Mme de Villeparisis, horriblement enlaidie, qui offrent le spectacle d'une humanité débile dans ses préoccupations politiques et matrimoniales. Une dépêche annonce qu'Albertine serait vivante. Une lettre de Gilberte apprend au narrateur son mariage avec Saint-Loup, mais cette lettre introduit le thème du faux : la « dépêche » était d'elle, son écriture tarabiscotée a induit la méprise. Venise incarnée, Venise maternelle, est aussi une Venise dérisoire et fausse. Perdue, néanmoins, l'éblouissement.

Les brouillons non retenus sont cependant autrement plus équivoques. À la piste idyllique du soubassement de l'incarnation que serait l'amour entre le fils et la mère, les avant-textes ajoutent une variante scandaleuse. Le brouillon le plus saugrenu, et qui ouvre des abîmes érotiques sous le thème de l'incarnation vénitienne, concerne l'épisode de la femme de chambre de la baronne Picpus ou Putbus¹².

Finalement, pressé par la maladie, mais surtout guidé par la double exigence de composition et de fidélité à son credo esthétique, plus que vaincu par la bienséance ou la confusion de l'agonie, le narrateur a préféré mettre l'accent sur l'interpénétration entre Venise et la mère. La lumière de l'ange asexué, craignant le corps féminin, impose une condensation éblouissante. Ce choix prévaut aussi dans la dactylographie finale, de sorte que le séjour à Venise peut être lu comme l'apothéose des épisodes de la madeleine et du pavé de la cour de Guermantes.

Deux mouvements se disputent cette conclusion serrée de l'œuvre : la résurgence du scabreux et l'éclosion de la spiritualité. La complexité souvent obscène des caractères – Swann et Odette, Albertine et Charlus – démontre le détournement du *Bildungsroman* esthétisant vers une exploration des drames de la sexualité sous-jacents aux masques sociaux. Toutefois, le mouvement inverse se manifeste avec force, notamment au regard de la suppression des pistes scabreuses dans la version courte d'*Albertine disparue*, et surtout par l'intégration narrative du thème spirituel au thème sensuel, qui inclut l'amour pour la mère dans la célébration de Venise. La tonalité de la fin du roman (déjà programmée dans les derniers cahiers du *Contre Sainte-Beuve*, mais aussi réaffirmée par le dernier remaniement d'*Albertine dispa-*

¹² Cahiers 36, 23, 24, 48, 50 ; IV, Esquisse XVIII, p. 710.

rue) impose la tendance sublimatoire. Venise paraît bien être le joint délicat entre les deux courants.

Faisant partie d'une refonte totale des derniers volumes du roman, la condensation dactylographiée obéissait sans doute à un souci publicitaire sinon commercial : la correspondance de Proust le montre sensible à de telles considérations¹³. Elles n'empêchent pas que l'écrivain ait tenu de surcroît à mettre en valeur une quête initiatique, un trajet vers l'Orient sensuel et symbolique. Car telle est sa Venise, qui se fait maternelle pour mieux révéler l'incarnation qu'elle figure. Proust mourant n'écrit-il pas un « billet tremblé » à Céleste : « Barrez tout (sauf ce que nous avons laissé dans *Albertine disparue*) jusqu'à mon arrivée avec ma mère à Venise »¹⁴.

Si un « coup de théâtre » situe la disparition définitive d'Albertine « au bord de la Vivonne », les coupures doivent logiquement concerner Albertine, ainsi que ses rappels et métamorphoses, tels les désirs du narrateur pour les petites Vénitiennes, pour deux jeunes filles venues d'Autriche, pour Mme Putbus. De même, Proust coupe les passages relatifs à la grand-mère, qui suggèrent le remords et rappellent le deuil d'Albertine. Il supprime la saga familiale des Guermantes et leurs mariages, qui sont sans rapport avec Venise. Il impose quelques « essorages » du rythme narratif¹⁵. Le souci de centrer le chapitre sur Venise-moi-maman, dans le registre d'un éblouissement, peut avoir dicté tous ces raccourcis.

La dernière dactylographie se tient ainsi dans la pureté d'un psaume surveillé. Elle met en évidence une « pierre angulaire »¹⁶ de l'esthétique proustienne. Venise est cette pierre angulaire : le caractère même du temps incorporé. À travers elle, le lien est désormais cristallisé entre le roman d'apprentissage érotique qui précède et les dernières pages contemplatives de la *Recherche*.

¹³ Lettres à Gaston Gallimard des 19 août, 2, 3, 4 septembre, et jusqu'au 1^{er} novembre 1922, in *Marcel Proust et Gaston Gallimard, Correspondance, op. cit.*, p. 584-636. L'écrivain insiste sur ce qu'il appelle « l'utilité Marcel Proust argent » (*ibid.*, p. 601).

¹⁴ *Albertine disparue*, édition intégrale, texte établi, présenté et annoté par Jean Milly, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, p. 39 et 49.

¹⁵ Par exemple, *ibid.*, p. 314.

¹⁶ À propos de la « pierre angulaire » chez Proust, voir *Le Temps sensible, op. cit.*, p. 137.

3. 3. *La grâce du récit épuré*

L'imaginaire proustien a le privilège de rendre évidents, en les exagérant, les traits constituants de tout imaginaire, tout particulièrement lorsqu'il échappe à la distinction ontologique/ontique. Si le narrateur se laisse fasciner par l'incarnation chrétienne, c'est que cette dernière, avant de devenir le moteur sans précédent d'une expansion artistique, tressa elle-même – dans la figure de la passion – l'indissociable coappartenance du sens et du senti, du Verbe et de la chair. L'intermédiaire entre les deux – un état de grâce – devient un lieu possible. C'est l'espace-temps de la foi comme expérience imaginaire et, inversement, c'est l'expérience de l'imaginaire comme réalité impérative (comme foi) et cependant constructible (foi relativisée, dérisoire). Ni dans le *status corruptionis* du péché sans entendement, ni dans le *status integrationis* de l'entente conceptuelle pacifiée, le narrateur imaginaire se maintient dans l'entre-deux du *status graciae*.

Grâce qui brille et se réjouit comme le charme de la beauté, du bonheur ou de la salutation inclus dans le mot grec *charis*. Grâce de l'élection, du pardon des péchés et de la plénitude de vie qui, don du dieu biblique, déborde sur son peuple, selon le mot hébraïque *chén*, cette autre façon de désigner YHVH. Grâce enfin de la personne de Jésus, qui annonce la « bonne nouvelle » dans la totalité joyeuse de l'Église primitive. Une « nouvelle » qui est une « personne », réconciliation de l'homme et de la parole, pleinement « suffisante » ou, au contraire, exigeant « mérite », selon les différentes étapes dans l'histoire de la théologie. De ses connotations païennes à sa personnalisation évangélique et ses *disputatio* doctrinales, la *grâce* se donne à l'entendement contemporain comme un *récit* salutaire de la *passion* humaine. Contagieux, libérateur, attirant : charisme et alliance, intensité de la régénération. Grâce violente, s'il en est. Violence de la passion dont l'ironie est la cicatrice, chez le narrateur de la *Recherche*. Grâce de l'homme sur la croix, et de ce pauvre duc de Guermantes, tel un vieil archevêque juché sur des échasses. Grâce de cette triste Albertine, qui fut objet de désir parce qu'elle est alter ego abject de l'auteur, qui doit l'abandonner, qui doit s'abandonner, pour se transmuier en personnage imaginaire d'une expérience sublimatoire. Albertine doit disparaître pour ne laisser qu'un éclat, forcément bref, de Venise : de la Venise chrétienne, bien sûr ; mais qui tend à basculer dans la lumière d'un éblouissement, à la recherche de l'éblouissement innommable, biblique. Elle aussi, un caractère. Du narrateur.

Proust, tel que nous le livre le récit épuré d'*Albertine disparue*, n'est pas un moraliste qui aurait transformé la « vérité » en « justice ». Son *expérience*

– *Erlebnis* – est celle de l'artiste qui réhabilite la justesse du récit dans un recueillement extrême. La civilisation n'a plus de fondation ? Ni les « dalles » des Guermantes, ni le « seuil » du baptistère ? Mais si, il nous reste la grâce de la condensation narrative, de la certitude imaginaire. C'est l'éclair du dire qui suspend le temps dans l'éternité.

NATHALIE MAURIAC DYER*

AUX BORDS

Il y a beaucoup de malentendus dans *Albertine disparue* : Françoise est persuadée que Mme Sazerat s'appelle Mme Sazerin, le narrateur prend sa vieille amie Gilberte pour une habituée des maisons de passe avant de confondre son nom avec celui d'Albertine, le duc de Guermantes assure au narrateur qu'il n'a pas publié d'article dans *Le Figaro* car sinon il l'aurait vu... « Cette perpétuelle erreur qui est précisément la “vie” ne donne pas seulement ses mille formes à l'univers visible et à l'univers audible, mais à l'univers social, à l'univers sentimental, à l'univers historique, etc. » (*Albertine disparue*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 155).

Or, s'il y a beaucoup de malentendus dans *Albertine disparue*, il y a, aussi, beaucoup de malentendus *autour* d'« Albertine disparue »¹. Je voudrais essayer, brièvement, de lever quelques-unes de ces ambiguïtés et d'apporter quelques éclaircissements, dans le but de compléter ceux déjà fournis par l'édition au programme. Par « bords », j'entends pour commencer les limites toutes matérielles de cette édition, dont je ferai un rapide inventaire critique ; après ce repérage éditorial nous explorerons d'autres bords, moins abstraits et plus géographiques, qui déterminent cette fois une partie de l'espace imaginaire d'un livre aux contours, et donc au contenu, problématiques. J'essaierai enfin de jeter un « pont » critique entre ces deux types de « bords », pour rejoindre la topique des « côtés », qui contribue, à charpenter fortement *À la recherche du temps perdu*.

L'édition « Folio » d'*Albertine disparue* procure le texte de la Tradition, une tradition éditoriale qui remonte à l'édition originale de 1925, publiée à

* ITEM/CNRS.

¹ Je note en romain et entre guillemets la dernière version ainsi intitulée par Proust, réservant l'italique aux éditions qui en ont été tirées à titre posthume, avec plus ou moins de fidélité.

titre posthume aux Éditions de la *Nouvelle Revue Française* sous l'égide du docteur Robert Proust, frère cadet de Marcel Proust, assisté de Jacques Rivière puis de Jean Paulhan ; il existe depuis 1987 un autre texte, qui ne relève pas de la Tradition (ou pas encore) mais plutôt de quelque chose qui est venu se placer en travers de la Tradition, comme un retour du refoulé, quelque chose qui serait plutôt de l'ordre de l'Histoire. Ce texte est fondé sur le dernier manuscrit corrigé par Proust, en 1922, tandis que le texte de la Tradition est *grosso modo* fondé sur l'avant-dernier texte de Proust, rédigé à partir de 1916 et progressivement enrichi – *grosso modo*, car là est bien le problème : tout serait assez simple en effet si on pouvait se contenter de juxtaposer chronologiquement et éditorialement (et d'opposer) un avant-dernier texte « traditionnel » et un dernier texte « historique ». Or, en réalité, le texte de la Tradition est un mixte, un hybride, empruntant *certain*s éléments au dernier texte, et cela au détriment de l'intelligibilité des *deux*.

Voici par conséquent l'inventaire des éléments empruntés (sans crier gare) par l'édition traditionnelle au dernier texte :

- 1) *Le titre*, qui n'apparaît de la main de Proust *que* sur la dactylographie originale corrigée en 1922². Je dirai qu'il en est en quelque sorte le « nom propre ».
- 2) *Deux phrases de l'ouverture*, « Folio », p. 3, l. 12-13 : « Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie ! Comme on s'ignore ».
Sur la dactylographie originale, ces deux phrases *remplacent* ce qui, dans l'édition « Folio », correspond aux lignes 1 à 11 de la page 3. Autrement dit elles constituent le véritable *incipit* d'« Albertine disparue » : Proust a supprimé sur la dactylographie corrigée la reprise de la fameuse phrase « Mlle Albertine est partie » (qui clôt « La Prisonnière ») et l'analyse psychologique qui suivait. Or l'adverbe initial et la reprise anaphorique : « Ainsi, ce que j'avais cru... » ne sont intelligibles que si le co-texte de référence est relativement *proche*. Ce co-texte est tout simplement l'annonce du départ d'Albertine à la dernière page de « La Prisonnière », modifiée elle aussi sur dactylographie en 1922 (« Folio », p. 399). En fait, l'*incipit* d'« Albertine disparue » fait écho à une phrase de

² Il convient de distinguer en effet la dactylographie originale corrigée en 1922 par Proust (dite dans « Folio » et d'après le nom de son inventeur en 1986, Claude Mauriac, « dactylogramme Mauriac »), du double de cette dactylographie, exemplaire non corrigé par Proust et utilisé à titre posthume par les éditeurs d'*Albertine disparue* comme copie d'établissement.

la fin de « La Prisonnière » : « [...] tant on peut ignorer ce qu'on a en soi, puisque j'étais persuadé de mon indifférence pour Albertine [...] », et avec un chiasme – « Tant on peut ignorer ce qu'on a en soi » est repris par : « comme on s'ignore », et « puisque j'étais persuadé de mon indifférence pour Albertine » par : « ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi ». Cette reprise, combinée à l'effet de chiasme, souligne ce que Proust aurait appelé « la solidarité des parties »³ ; la dernière annonce publiée d'*A la recherche du temps perdu* prévoyait, il faut le rappeler, de réunir « La Prisonnière » et « Albertine disparue » sous le chef d'un tome unique qui devait s'intituler *Sodome et Gomorrhe III*⁴. « La Prisonnière » ayant été publiée comme un tome séparé en 1923⁵, Robert Proust n'avait guère d'autre choix deux ans plus tard que de rappeler à l'ouverture la péripétie du départ d'Albertine. Pour faire coïncider l'édition « Folio » avec l'avant-dernier texte corrigé par Proust, il faudrait donc supprimer les lignes 12-13 de la page 3.

- 3) *P. 18, l. 13 à la fin* (« Je reconnais que dans tout cela [...] en bonne humeur ») proviennent également de la dactylographie de 1922. Elles sont saturées de renvois et d'allusions, notamment aux péripéties principales des sections précédentes : renvoi à la fin de *Sodome et Gomorrhe II* par le rappel des confidences d'Albertine sur son intimité avec Mlle Vinteuil ; renvoi à la fin de « La Prisonnière », par le rappel des mains mouillées de sueur à l'annonce du départ d'Albertine (un détail ajouté en 1922 sur dactylographie). Le début de cette addition en particulier (« Je reconnais que dans tout cela je fus le plus apathique quoique le plus douloureux des policiers. Mais sa fuite ne m'avait pas rendu les qualités que l'habitude de la faire surveiller par d'autres m'avait enlevées. Je ne pensais qu'à une chose : charger un autre de cette recherche. Cet autre fut Saint-Loup, qui consentit ») s'inscrit en écho et parallèle à une addition contemporaine à la dactylographie corrigée de « La Prisonnière » : « Je ne songeais pas que l'apathie qu'il y avait à se décharger ainsi sur Andrée et sur le chauffeur du soin de calmer mon agitation en leur laissant le soin de surveiller Albertine anky-

³ *Correspondance*, éd. Philippe Kolb, Paris, Plon, vol. XVIII, p. 464, lettre à Paul Souday du 10 novembre 1919.

⁴ *La NRF*, 1^{er} décembre 1922 et 1^{er} janvier 1923 ; voir Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Champion, 2005, p. 369.

⁵ Sous le titre suivant : *La Prisonnière (Sodome et Gomorrhe III)*.

losait en moi, rendait inertes tous ces mouvements imaginatifs de l'intelligence qui aident à deviner, à empêcher ce que va faire une personne... » (*La Prisonnière*, « Folio », p. 17). Par le jeu de ce renvoi à « La Prisonnière », l'addition établit donc une équivalence entre les surveillants de la captive – Andrée, le chauffeur de Balbec – et l'émissaire chargé de ramener la fugitive : Robert de Saint-Loup. Or on a appris du narrateur dès « La Prisonnière » (toujours par une série d'additions tardives de Proust) à quoi s'en tenir sur la malhonnêteté de ces chaperons et leur complicité avec Albertine⁶ : on peut par conséquent en déduire – par avance – la trahison de l'émissaire chargé de ramener la fugitive, Saint-Loup. Par la voix du narrateur (mieux informé des souffrances à venir que son naïf *alter ego*, le héros), Proust dispose ici une « pierre d'attente », une préparation à un rebondissement romanesque dont la nouveauté et l'intérêt n'échapperont à aucun lecteur d'*À la recherche du temps perdu* – rebondissement tenu en réserve et dont, paradoxalement, aucune rédaction n'existait encore, à notre connaissance, quand Proust meurt le 18 novembre 1922. Bien qu'ajoutée par Robert Proust à son édition et d'après la dactylographie corrigée, cette addition ne fait pas partie de l'avant-dernier texte, celui de 1916.

- 4) *Les pages 210-219*, soit le dîner qui réunit à Venise Norpois et Mme de Villeparisis (« Plusieurs des palais du Grand Canal [...] une ouverture sur ce passé »), sont elles aussi empruntées au texte de 1922 ; pour obtenir l'avant-dernière version, il faudrait leur substituer les pages 289 à 291 données dans les « Documents » de l'édition « Folio »⁷.
- 5) *La division en chapitres*. Proust en effet n'avait posé que deux chapitres⁸ pour son « Albertine disparue ». Le premier s'inter-

⁶ Voir *La Prisonnière*, « Folio », p. 48 pour Andrée, p. 122-125 pour le chauffeur.

⁷ Le texte du séjour à Venise présente une histoire (génétique et éditoriale) particulièrement complexe, pour le détail de laquelle je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Proust inachevé*. Proust n'est jamais parvenu à une version définitive, et les divers éditeurs de l'édition « traditionnelle » ont réalisé leur propre montage de fragments empruntés aux antépénultièmes (1916), avant-dernière (1919) et dernière (1922) versions. L'audition de *Sole mio* est notamment donnée par « Folio » dans la version prépubliée par Proust en revue (« À Venise », *Feuillets d'Art*, n° 4, 15 décembre 1919), version plus aboutie que celle, répétitive et inachevée, du manuscrit de 1916. Pour lire le texte des trois dernières versions du séjour à Venise, on pourra se reporter à *Proust inachevé*, *op. cit.*, p. 294-365.

⁸ Pour mémoire, les signes de ponctuation d'œuvre chez Proust sont disparates, puisqu'il recourt tantôt à des « parties » munies de titres (*Du côté de chez Swann*) ou de titres et de sous-titres (*À l'ombre*

rompait p. 67 (« [...] un empêchement à m'approcher d'elles » ; voir la note 3 d'Anne Chevalier) ; le second commençait p. 203 (« Ma mère m'avait emmené [...] ») et s'achevait p. 236 (« [...] une première méprise sur les prémisses »). Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que la division en quatre chapitres de l'édition traditionnelle d'*Albertine disparue* a été conçue à titre posthume à partir de la division en deux chapitres de la dactylographie originale, et nullement « parallèlement » à elle, concurremment à elle ou indépendamment d'elle par Marcel Proust. Le docteur Robert Proust avait commencé par reporter sur le double non corrigé de la dactylographie les indications de chapitres de son frère : mais il ne tint aucun compte de la lacune de deux cent cinquante pages imposée par Proust sur la dactylographie originale entre la fin du chapitre premier et le début du chapitre second (dans l'édition « Folio », p. 67-203) : il se retrouva par conséquent avec un chapitre premier tout à fait disproportionné qu'il dédoubla, créant ainsi un tout autre chapitre II (dans l'édition « Folio », p. 139-203) ; il transforma ensuite l'ancien chapitre II en chapitre III et adjoignit le chapitre IV. Enfin, pour chacun de ces chapitres (comme quelques années plus tôt avec « La Prisonnière »), il introduisit des titres d'après le sommaire de *Sodome et Gomorrhe II – Le Temps retrouvé* imprimé en 1918 avec *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. On ne rappellera jamais assez que Robert Proust en ajoutant le chapitre IV définit de sa seule autorité la « fin » d'*Albertine disparue* et du même mouvement le début de ce qui allait devenir le dernier tome, *Le Temps retrouvé*⁹. Il n'y a donc aucune raison, pour un lecteur, de scinder le séjour du narrateur à Tansonville.

En résumé, la présentation de l'édition « traditionnelle » d'*Albertine disparue* est un compromis des éditeurs posthumes entre le désir de fidélité au principe d'une division en chapitres et une fidélité impossible au contenu de ces chapitres dans la dactylographie originale. Il serait donc mal venu d'échafauder quelque théorie que ce soit sur le « sens » de la coupure entre

des jeunes filles en fleurs), tantôt à une division en « chapitres » munis de sommaires, à la manière de Saint-Simon (*Le Côté de Guermantes II, Sodome et Gomorrhe II*). La dactylographie de « La Prisonnière » ne comporte aucune subdivision.

⁹ Proust avait songé, rappelons-le, à plusieurs « Sodome et Gomorrhe » supplémentaires *avant* « Le Temps retrouvé », lequel ne commence vraiment qu'avec l'arrivée du narrateur à l'hôtel de Guermantes pour la dernière matinée ; cette arrivée est précédée d'une ultime rencontre avec le couple Charlus-Jupien, qui fait pendant à la première et conclut le cycle des « Sodome » (« Pléiade », IV, p. 433 et suiv.).

le premier et le deuxième chapitre de l'édition traditionnelle, ou sur celui de la « fin » du livre, fin qui avait d'ailleurs rétrogradé à la p. 267 de l'édition « Folio » (« [...] un effort pour ne pas pleurer ») dans l'édition de la « Pléiade » de 1954.

Quand donc on aura supprimé ces deux lignes de la première page et cet ajout dans le premier chapitre, quand on aura remplacé par les pages indiquées quelques pages du séjour à Venise, effacé la division en quatre chapitres et assimilé l'idée que la coupure avec ledit « Temps retrouvé » n'a pas lieu d'être ici plutôt que là, on aura à peu près en main l'avant-dernier état textuel élaboré par Marcel Proust (soit l'état antérieur à l'été 1922) : restera à trouver à cet avant-dernier état – à bords nettement plus flous que l'édition « Folio » – le titre que Proust ne lui a malheureusement jamais donné ; une autre tradition à laquelle je me range intitule par défaut cet avant-dernier texte au moyen de l'avant-dernier titre annoncé par Proust, « La Fugitive ».

Peut-être ne sommes-nous pas très avancés, car partis sur la piste d'« Albertine disparue » nous devons nous contenter d'une « Fugitive » assez semblable à une image plus floue et un peu mutilée de l'édition « Folio ». Mais maintenant que nous avons commencé à dissiper l'illusion de tenir avec l'édition traditionnelle d'*Albertine disparue* un « tome » d'*À la recherche du temps perdu*, c'est-à-dire quelque chose dont le découpage et la structure ont été expressément définis par Proust, on peut jeter sur ce volume (et non tome) un regard un peu différent, le regard que l'on jette sur (comment appeler cela de manière présentable ?) un avant-texte, un brouillon – étant entendu que le dernier état – appelons-le par son nom propre : « Albertine disparue » – constitue un autre brouillon, seulement un peu plus tardif.

Cette qualité de « brouillon » nous délivre en partie, me semble-t-il, de l'exigence critique de penser la « structure » (si l'on est moderne) ou la « composition » (si l'on est classique) de ce qui (« La Fugitive ») n'est de toute évidence pas encore un tome de la *Recherche*, mais tout au plus la transcription toilettée d'un manuscrit de mise au net, c'est-à-dire de quelque chose qui est une rhapsodie de morceaux de dates et d'origines très diverses : c'est particulièrement le cas avec les cahiers de cette partie, dans lesquels Proust s'est efforcé de tramer l'histoire Albertine, tard venue dans le roman, autour de et avec des épisodes bien antérieurs, comme la poursuite des trois jeunes filles, la parution de l'article dans *Le Figaro*, les retrouvailles avec Gilberte chez les Guermantes et les mariages balzaciens. L'intérêt d'un manuscrit de mise au net qui garde encore bien des traits du brouillon, et on va en voir un exemple tout de suite, c'est précisément de laisser plus de jeu à l'interprétation, qui se nourrit alors particulièrement des dysfonctionnements, incohérences locales et points aveugles du texte.

C'est donc ce que je me propose de faire avec d'autres « bords », plus géographiques ceux-là, qui se trouvent dans l'édition « Folio » aux p. 106, 107, 109 et 110. Rappelons le contexte : après la mort d'Albertine le narrateur a dépêché Aimé chez sa tante afin qu'il enquête sur les activités de la jeune fille. Or la localisation de la villa de Mme Bontemps varie dans les brouillons : dans le premier cahier (Cahier 54 de 1914), elle se trouve en Touraine, et les ébats d'Albertine avec la petite blanchisseuse ont lieu « au bord de la Loire » ; dans le cahier suivant (Cahier 56 de 1915), Mme Bontemps habite à Nice, et les jeux gomorrhéens se passent donc « au bord de la mer » ; dans le troisième état, qui est le cahier de mise au net d'où est directement issu le texte de votre édition (Cahier XII de 1916), les deux versions coexistent : en l'espace de cinq pages, les ébats d'Albertine avec la blanchisseuse ont lieu tantôt « au bord de la mer » (voir p. 106, 109), tantôt « au bord de la Loire » (voir p. 107 et 110). Robert Proust, qui recherchait avant tout l'effet de « fini », avait artificiellement harmonisé pour l'édition originale de 1925 : tout se passait « au bord de la mer », « au bord de l'eau ». Or l'hésitation de Proust est intéressante, elle crée un de ces déséquilibres où le « jeu » entre les pièces du texte peut guider notre tentative herméneutique. Pour ce qui est du caractère trouble et troublant des blanchisseuses, on se souviendra d'un texte de jeunesse publié par Philippe Kolb dans lequel des « femmes venaient sans cesse laver leurs linges » non dans la Loire, mais dans le Loir, petite rivière d'Illiers, linges « auxquels on me défendait de toucher »¹⁰. On voit donc ici une configuration imaginaire ancienne se réinvestir dans le roman. Le « bord de mer » intervient, lui, dans un contexte plus maîtrisé, ouvertement poéticien : Proust tente de rapprocher cette Albertine maritime de l'Albertine de Balbec (voir « Folio », p. 109 : « [...] maintenant à côté de la blanchisseuse je la voyais jeune fille au bord de la mer bien plus qu'elle n'avait été pour moi à Balbec »). Il y a là un effort du côté de la composition d'ensemble, une tentative pour créer un écho « à large ouverture de compas »¹¹ entre parties éloignées du roman. On sait que Proust a été très tôt préoccupé par la création de ces symétries – de ces « *anneaux* » stylistiques – qui donnent au livre son unité poétique, et dès la ver-

¹⁰ Voir *Textes retrouvés, Cahiers Marcel Proust 3*, Paris, Gallimard, 1971, p. 164.

¹¹ Voir l'article sur Flaubert de 1920 où Proust évoque à propos de son propre livre une « composition rigoureuse bien que voilée (et peut-être plus difficilement discernable parce qu'elle était à large ouverture de compas et que le morceau symétrique d'un premier morceau, la cause et l'effet se trouvaient à un grand intervalle l'un de l'autre) » (*Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 598) ; cf. la « construction, mais à ouverture de compas assez étendue pour que la composition, rigoureuse et à qui j'ai tout sacrifié, soit assez longue à discerner » (*Correspondance*, *op. cit.*, vol. XXI, p. 41, lettre du [18 ou 19 janvier 1922]).

sion de 1910 de l'épisode des *Jeunes filles* il se préoccupait de ce que « la fin du chapitre s'applique en coïncidence au début » (Cahier 64).

Il aurait pu en rester là, sans réussir à dépasser la contradiction narrative du manuscrit au net, mais il n'en est pas resté là, et c'est en 1922, soit six ans après la version donnée par l'édition « Folio », que la trouvaille s'est produite, et Anne Chevalier en donne le texte dans sa note 2 à la p. 58. Il s'agit d'un simple ajout au télégramme annonçant la mort d'Albertine : la dernière promenade à cheval a désormais lieu « au bord de la Vivonne ». La mort « au bord de la Vivonne » (rivière de Combray dont le premier nom dans les brouillons était le Loir) satisfait à la fois à l'exigence romanesque de la péripétie et à l'exigence poétique de l'écho : exigence romanesque de péripétie, parce que le nom de Montjouvain, emblématique de Gomorrhe depuis *Du côté de chez Swann*¹², vient aussitôt en surimpression de celui de la Vivonne (en une « reconnaissance » fulgurante, voir dans l'édition « Folio » la n. 1 à la p. 59¹³) ; exigence poétique de l'écho, car désormais la première image d'Albertine apparue au bord de la mer vient se glisser sous la dernière au bord de la rivière. Car le titre « Albertine disparue » fait pendant, en un mouvement diptyque bien proustien, à un sous-titre trop négligé d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Albertine apparaît » – et c'est à mon sens une des raisons pour lesquelles le titre, tel le « nom propre » de la dernière version, est indissociable d'elle.

Les vertus qu'on peut trouver à ce « bord de la Vivonne » ne s'arrêtent pas là, puisque ses résonances inscrivent « Albertine disparue » dans la mémoire longue de la mythologie et de la littérature occidentale. L'association de la rivière et de la mort suscite en effet, me semble-t-il, l'image des fleuves des Enfers, le Styx et le Léthé, si bien que le nom de la Vivonne sonne désormais comme un oxymore¹⁴. Parmi les multiples formulations littéraires du mythe des Enfers, il semble que Proust choisisse de s'adosser à celle de la

¹² Voir la scène de « sadisme » à Montjouvain entre Mlle Vinteuil et son amie, dans « Combray », et le chapitre IV et dernier de *Sodome et Gomorrhe II*.

¹³ La fin de cette « reconnaissance » — « Et c'était donc le soir où j'étais allé chez les Verdurin, le soir où je lui avais dit vouloir la quitter, qu'elle m'avait menti ! » — renvoie à une longue scène elle aussi tardivement ajoutée à « La Prisonnière », sur dactylographie (« Folio », p. 320 [« Du reste, lui dis-je avec colère [...] »] à 328 [« Ma petite Albertine, lui dis-je avec une douceur [...] »]), et plus particulièrement au moment où Albertine nie avoir jamais été l'intime de Mlle Vinteuil et en convainc le narrateur (p. 323-324). On a avec cette scène de « La Prisonnière » une préparation directe à la dernière version de la mort d'Albertine... qui ne préparait rien jusqu'à la découverte de la dactylographie originale d'« Albertine disparue ».

¹⁴ On notera que les sources de la Vivonne sont associées à « l'entrée des Enfers » dès *Du côté de chez Swann* (« Pléiade », I, p. 169), et à nouveau dans *Albertine disparue* (« Folio », p. 269).

Phèdre de Racine, même si cet effet d'appui commence bien avant que la mort « au bord de la Vivonne » ait été conçue, avant même qu'il n'introduise la scène où (en une inversion caractéristique) il s'identifie sous les traits du narrateur à Phèdre et assimile Albertine à Hippolyte¹⁵ (« Folio », p. 41-43). C'est dans un cahier de 1915 qu'il prévoit pour la première fois de citer la scène fameuse de la déclaration où le narrateur lira plus tard « l'énoncé des lois qu'['il] devait expérimenter dans [s]a vie » (« Folio », p. 41) : « Je ne sais à quel endroit je dis que je m'attendais, comme jadis Gilberte, à voir entrer Albertine. Ajouter : Sans doute je savais bien qu'Hippolyte dit à Phèdre (vérifier les vers) "Puisque Thésée a vu les sombres bords En vain espérez-vous qu'un Dieu vous le renvoie, Et l'avare Achéron ne lâche pas sa proie" Mais aussi que peu d'instants après Phèdre voit entrer précisément Thésée, lequel n'est point mort »¹⁶ (Cahier LVI). Dans le Cahier XIV qui sert de base à l'avant-dernier texte, le narrateur va lui-même croire, à la lecture d'une dépêche, Albertine revenue des Enfers, et il lui préfère la jeunesse d'une autre, comme Phèdre préfère Hippolyte à Thésée : était-ce pour cette Albertine « qui avait certainement vieilli » qu'il fallait « renoncer à cette "Albertine nouvelle", "non point telle que l'ont vue les Enfers" "mais fidèle, mais fière et même un peu farouche" ? »¹⁷ (« Folio », p. 224).

Les « sombres bords », filés chez Racine sous la forme des « bords qu'on passe sans retour », des « bords redoutés »¹⁸, servent donc à thématiser le passage vers l'au-delà ainsi que l'angoisse, la hantise du retour des morts. Or les « bords » sont marqués par la réversibilité : s'ils sont ce que l'on quitte pour s'embarquer vers un ailleurs désiré ou dangereux (on se souviendra qu'Albertine est associée dans le roman à plusieurs ports : Amsterdam, Cherbourg, Trieste, Nice...), ils sont aussi ce lieu où l'on reste, et où l'on peut rester de deux façons opposées. Le bord sert ainsi à thématiser la position apparemment sauve du spectateur (« *Suave mari magno...* »), qu'il s'agisse du spectateur dissimulé et curieux de la scène de Montjouvain¹⁹ ou

¹⁵ Rappelons que dans une lettre de 1917 Proust rapproche la noyade de son chauffeur Alfred Agostinelli, modèle incontesté d'Albertine, de la mort tragique de Thésée (*sic*) dans le récit de Thérémène (*Correspondance, op. cit.*, vol. XVI, p. 189). Bien entendu l'association d'Albertine à Hippolyte est, au-delà de Racine, baudelairienne, puisqu'Hippolyte est aussi le nom de l'amante de Delphine dans les « Femmes damnées » : d'où une inversion dans l'inversion...

¹⁶ Proust inverse les rôles à l'intérieur du texte de Racine : c'est en fait Phèdre qui s'adresse ici à Hippolyte. Voici la citation exacte : « Puisque Thésée a vu les sombres bords/En vain vous espérez qu'un Dieu vous le renvoie,/Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie » (*Phèdre*, acte II, scène V).

¹⁷ *Phèdre*, acte II, scène V.

¹⁸ *Ibid.*, scène I.

¹⁹ Voir *Du côté de chez Swann*, « Pléiade », I, p. 157 et suiv.

du spectateur de *Phèdre* précisément²⁰ : or, comme le fier Hippolyte se déclarant à Œnone avoue qu'on ne peut « toujours du bord contempler les orages »²¹, le narrateur a dû reconnaître à la fin de *Sodome et Gomorrhe II* que la scène de Montjouvain lui était devenue douloureusement intérieure²² et admettre dans « Albertine disparue » que la scène de la déclaration dans *Phèdre* était « une sorte de prophétie des épisodes amoureux de sa propre existence » (« Folio », p. 43). Ce « bord » où l'on se croyait faussement à l'abri des « orages » passionnels est enfin celui où l'on reste en dépit de soi : il sert bien entendu à thématiser la position de l'abandon, la position même qui a donné naissance à l'écriture de l'épisode textuel d'Albertine dans *À la recherche du temps perdu*. Le narrateur occupe cette fois la position dépressive non de Phèdre mais de sa sœur Ariane, abandonnée à Naxos par Thésée : « Ariane, ma sœur, de quel amour blessée/Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ! »²³. Est-il besoin de souligner que la tragédie de Racine se déroule elle-même au « rivage malheureux » de Trézène : « Fallait-il approcher de tes bords dangereux ! »²⁴, s'exclame Œnone quand elle vient de comprendre qui est l'objet de l'amour de Phèdre. « Bords dangereux » en effet, qui sous l'égide secrète d'un leitmotiv racinien permettent à Proust de réunir une dernière fois dans un même lieu symbolique Albertine disparue et le narrateur délaissé.

Quittons pour conclure ces « bords » aux accents raciniens pour rejoindre les « côtés » proustiens. Les « côtés » sont, on le notera, l'instrument privilégié par lequel Proust distribue la matière de son roman : *Du côté de chez Swann* correspondrait aux côtés géographiques, *Le Côté de Guermantes* aux côtés du monde, *Sodome et Gomorrhe* à ceux de l'inversion. C'est bien dans cette logique structurale là que s'inscrit la refonte de 1922 : « Albertine disparue » est le carrefour où se conjoignent (ou bien : où se noue la conjonction de) tous les côtés du roman. La mort « au bord de la Vivonne », on l'a brièvement évoqué, y est en effet l'instrument d'une reconnaissance implicite, celle de la fusion des côtés géographiques de Combray par la superposition de Montjouvain (du côté de Méséglise) à la Vivonne (du côté de Guermantes) ; cette fusion géographique – atteinte à la fin du premier chapi-

²⁰ Rappelons que le narrateur assiste deux fois à des représentations de *Phèdre* : dans les *Jeunes filles* (« Pléiade », I, p. 432 et suiv.), dans *Le Côté de Guermantes I* (« Pléiade », II, p. 336 et suiv.).

²¹ *Phèdre*, acte II, scène II.

²² « Pléiade », III, p. 499-501.

²³ *Phèdre*, acte I, scène III.

²⁴ *Ibid.*

tre – *prélude* à leur conjonction mondaine acquise à la fin du chapitre II par le mariage d'une Swann (Gilberte) avec un Guermantes (Saint-Loup) (« Folio », p. 235-236) ; or il est possible que la trahison de Saint-Loup, « préparée » comme on l'a vu dans « Albertine disparue », ait conduit à une troisième conjonction, celle des côtés de l'inversion, à travers la découverte de la complicité entre Saint-Loup (du côté de Sodome) et Albertine (du côté de Gomorrhe) – découverte qui aurait pu être un des objets du tome *Sodome et Gomorrhe IV* annoncé par Proust. En une condensation qui (tout en provoquant la « catastrophe géologique » qu'on sait dans les pages déjà écrites) signe la « grande ossature inconsciente » d'un style²⁵, Albertine supplante en 1922 un personnage dont elle démultiplie le rôle à la fois démystificateur et bouleversant : c'était Gilberte qui, dans l'avant-dernière version, apprenait au narrateur lors d'une promenade décevante aux sources de la Vivonne (déjà elle) que les côtés de Combray n'étaient pas « aussi inconciliables » qu'il l'avait cru (« Folio », p. 268-269). La question des « côtés » est demeurée, jusqu'au bout, inséparable de celle des « bords » et limites des différents tomes d'*À la recherche du temps perdu*.

²⁵ *Le Côté de Guermantes*, « Pléiade », II, p. 623 ; *Essais et articles, op. cit.*, p. 611.

JEAN MILLY*

L'ARTICLE DANS *LE FIGARO*

Ce passage d'*Albertine disparue*¹ intrigue le lecteur. Il n'y est nullement question de la disparition d'Albertine, thème du volume, ni d'Albertine elle-même. Il est interpolé dans la poursuite par le héros d'une jeune fille inconnue, sans qu'on perçoive le moindre rapport narratif entre ces deux segments. Il évoque pendant plus de vingt pages un article de presse dont on ignore le contenu. Enfin, il fait partie des nombreuses pages que Proust a supprimées de sa dactylographie quelques jours avant sa mort. Il y a donc lieu de nous interroger sur son sens et sa justification dans le contexte. Je proposerai ici quelques pistes.

La première est d'ordre génétique et thématique. Un double noyau s'est constitué au fil du temps dans les écrits proustiens, d'abord à partir de clochers, puis à partir d'un article envoyé au *Figaro*. Le 19 novembre 1907, avant même le début de l'entreprise qui devait aboutir au grand roman, *Le Figaro* publie un article de Proust, « Impressions de route en automobile », inspiré par une promenade en compagnie d'Alfred Agostinelli autour de Caen et par les effets visuels, générateurs d'impressions poétiques, du déplacement de la voiture par rapport aux clochers de la ville.

En 1908-1909, période où Proust travaille à un projet de *Contre Sainte-Beuve*, à la fois essai critique et récit d'une matinée, on trouve dans les premiers cahiers manuscrits (n° 3 et 2) plusieurs esquisses d'un autre thème : la mère du narrateur apporte à son fils, au réveil, un article que celui-ci a envoyé au *Figaro*. Ces esquisses évoquent déjà la discrétion affectueuse de la mère, l'obscurité de la chambre, le renvoi de la vieille bonne, la surprise du

* Université Paris III-Sorbonne nouvelle.

¹ P. 228-233, 245, 251-253 de l'édition G-F Flammarion, 2003. Toutes les références de page sont données dans cette édition.

personnage découvrant sa propre signature (qui est alors, expressément, celle de Marcel Proust), ses commentaires sur l'accueil imaginaire des lecteurs. Tous ces éléments doivent servir de préambule à une conversation littéraire du fils avec la mère sur Sainte-Beuve, son style et sa méthode critique.

En 1911, alors que *Contre Sainte-Beuve* s'est transformé en un projet romanesque qui deviendra *À la recherche du temps perdu*, le Cahier 48 reprend, sous forme plus suivie, les ébauches des premiers cahiers. Cependant, le développement des Cahiers 3 et 2 sur l'article dans *Le Figaro* n'apparaît pas dans les premières parties du roman publié. En revanche, le premier noyau reparait en 1913 dans les pages de « Combray » sur les clochers de Martinville : c'est une adaptation de l'article de 1907, le véhicule étant cette fois une carriole à cheval conduite par le docteur Percepied. Les clochers en mouvement donnent lieu à une page poétique griffonnée sur-le-champ par le héros enfant, qui nous laisse entrevoir ses prédispositions littéraires, puisqu'il pressent (du moins le narrateur le fait-il à sa place) que le secret des clochers doit être « quelque chose comme une jolie phrase » et qui s'exprime sous forme de mots qui lui font « plaisir ».

En 1921, une page du *Côté de Guermantes II*, annonçant pour « bien des années » plus tard l'éclosion de « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire », rappelle à ce propos la « petite description » des clochers de Martinville, « précisément retrouvée il y avait peu de temps, arrangée, et vainement envoyée au *Figaro* » (p. 147-148).

Désormais, ces clochers sont associés dans la suite du roman aux expériences sensibles les plus riches, aux émotions esthétiques les plus fortes, et au plaisir spécial de la création artistique. Nous lisons par exemple dans *La Prisonnière* : « Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce *plaisir particulier* que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple *devant les clochers de Martinville*, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé » (p. 484 ; c'est moi qui souligne).

Le passage d'*Albertine disparue* qui nous préoccupe ici répond à l'annonce d'article faite dans *Guermantes II*, sans toutefois préciser le contenu du texte envoyé au journal. Il reprend en fait les développements abandonnés du début de *Contre Sainte-Beuve* et est constitué, dans le cahier manuscrit de mise au net², de pages découpées du Cahier 48 sur l'article apporté par la mère. Ainsi s'explique l'absence d'Albertine dans le texte

² Cahier XIII.

édité³ : son personnage n'existait pas encore en 1911. Les deux noyaux génétiques, complètement indépendants à l'origine, se trouvent pour la première fois réunis.

Le Temps retrouvé revient, à propos des pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes, sur les clochers, en les rapprochant d'autres événements qui ont procuré au héros stimulation et plaisir suprême :

[...] tout mon découragement s'évanouit devant *la même félicité* qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Combray, *la vue des clochers de Martinville*, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. (p. 256 ; c'est moi qui souligne)

Lors de sa grande méditation dans la bibliothèque du prince de Guermantes, le personnage, soulignant l'infériorité de l'intelligence devant la sensation parce que celle-ci « est entrée par nos sens », tout en valorisant l'effort intellectuel qui doit en « dégager l'esprit », mentionne encore une fois les clochers dont la perception est, parmi d'autres, un signe de lois générales que l'écrivain a pour tâche d'extraire et de formuler : « [...] qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avaient donnée les clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité de deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais ressenti, de le convertir en un équivalent spirituel » (TR, p. 270 ; c'est moi qui souligne). Un autre fragment rappelle le temps, « autrefois », de la rédaction de l'article, que le maître d'hôtel supposait être un « casse-tête », tandis que Françoise seule « devinait mon bonheur » (p. 447). C'est vraisemblablement une dernière allusion à ce même texte que fait le narrateur, lorsqu'il écrit plus loin : « Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien » (p. 455).

Le destin de l'article dans *Le Figaro* est donc lié à plusieurs thèmes fondamentaux de l'œuvre entière : la mère, la lecture, Sainte-Beuve, les clochers et les autres sensations privilégiées, la vocation, la création littéraire et le bonheur qu'elle procure. C'est dans cette perspective générale qu'il faut le considérer, et pour cette raison nous doutons que la suppression du passage

³ À une exception près, voir la note 15.

lors de la vaste réduction d'*Albertine disparue* opérée par Proust *in extremis*, soit définitive. L'écrivain avait annoncé des suites à *Sodome et Gomorrhe*, c'est-à-dire, puisque *La Prisonnière* et *Albertine disparue* formaient les deux parties d'un même *Sodome et Gomorrhe III* : un *Sodome et Gomorrhe IV*, un *Sodome et Gomorrhe V* et peut-être même *VI. Le Temps retrouvé* aurait été remanié, comme les parties précédentes des cahiers de mise au net. Les hypothèses peuvent varier sur la place où l'article aurait reparu, mais son rôle d'étape dans le cheminement du héros vers la vocation le rend nécessaire.

Pourtant, paradoxalement, ce chaînon indispensable à l'histoire de la vocation nous est présenté comme une case vide. Nous ne savons rien, au moment où Proust en reparle dans *Albertine disparue*, de son contenu. Il évoque seulement, dans le vague, des éléments du péri-texte : le titre (sans le donner), la signature (sans nommer le signataire ; dans l'esquisse du Cahier 2, c'était Proust lui-même), la place en première page. Il nous faut donc nous demander ce qui prend la place du contenu occulté : c'est la *lecture* qu'en font le héros⁴, puis, à travers son interprétation, les autres lecteurs. L'intérêt est déplacé de l'objet vers sa réception. Proust a déjà abordé la question de la lecture dans les préfaces à ses traductions de *La Bible d'Amiens* (1904) et de *Sésame et les lys* (1906), et dans *Contre Sainte-Beuve*. Mais, au lieu de développer des positions théoriques comme alors, il projette son héros successivement dans l'esprit de diverses catégories de lecteurs, en lui prêtant son extraordinaire faculté de se dissocier de lui-même. Il lui fait imaginer tour à tour ceux qui n'ont pas vu l'article ou qui, l'ayant vu, ne l'ont pas compris ; puis les privilégiés pour lesquels il a écrit spécialement, dans l'enthousiasme, afin de leur plaire. C'est une application directe de la méthode de Sainte-Beuve ; d'ailleurs, Proust reprend ici⁵, en abrégé, un fragment du *Contre Sainte-Beuve* abandonné. Après avoir énuméré les destinataires choyés par le critique des *Lundis*, le héros nomme à son tour une série de personnages du roman dont l'avis compte pour lui (Bloch, les Guermantes, Legrandin...). Raffinant sur ses capacités de dédoublement, il en vient à se lire en auteur et à se juger en lecteur : alors, le grand décalage entre son style médiocre et l'idéal auquel il aspire le décourage. Mais supposant ensuite les mêmes pages écrites par un autre, il leur trouve de grandes qualités. Feignant enfin de croire que l'écriture peut au moins lui servir, à lui qui est de santé fragile, de substitut à la fréquentation de ses amis, il finit par renoncer à cette attitude parce que le plaisir solitaire d'écrire, sans volonté

⁴ Désormais je conserverai le plus souvent pour le personnage principal l'appellation de « héros », car les faits relatés le sont du point de vue du moment où il les vit.

⁵ P. 231, voir la note 115 de l'édition.

de plaire à tout prix, lui paraît supérieur à cette présence fictive : « [...] mon plaisir, dit-il, ne serait plus dans le monde, mais dans la littérature » (AD, p. 233). Ce qui pointe dans ces derniers mots n'est déjà plus à la mesure d'un simple article, même publié dans le journal de l'élite mondaine : mentionner ainsi la littérature au sens large, c'est déjà avouer sa vocation. D'ailleurs, quelques pages plus loin, il rappelle « la persistance en [lui] d'une velléité ancienne de travailler, de réparer le temps perdu, de changer de vie, ou plutôt de commencer à vivre » (p. 255-256).

Le jugement direct d'autrui devrait le replacer dans la réalité et lever ses incertitudes. La présence de sa mère, accompagnée de son tendre sourire, est déjà un premier encouragement, mais on ne sait si elle a lu l'article. Aussi s'empresse-t-il d'aller vérifier *in vivo* la méthode de Sainte-Beuve en se rendant chez les Guermantes, afin de « voir chez la duchesse elle-même une de ces lectrices de [son] article qui pourraient [lui] permettre d'imaginer ce qu'avait pu penser le public, abonnés et acheteurs, du *Figaro* ». La technique narrative change du tout au tout dans cette deuxième scène. Le héros n'est plus seul à méditer dans sa chambre. Le salon Guermantes est le siège d'une conversation mondaine et frivole à quatre personnages, dont trois sont occupés de tout autre chose que de l'article. La reconnaissance de Gilberte en Mlle de Forcheville entraîne une longue digression du narrateur sur Swann, portant seulement sur la situation mondaine de ce dernier et de sa famille. Le nouvel arrivant a beaucoup de mal à trouver un biais, celui d'un tableau d'Elstir (lui aussi un initiateur esthétique, mais nommé à propos d'une simple question d'accrochage de tableau), pour mentionner son texte : il provoque surprise et rejet immédiat, sauf de la part du duc, dont l'appréciation est remise à plus tard. L'article redeviendra d'actualité l'espace d'une demi-page, quand le duc aura achevé sa lecture, puis, hors conversation et tout aussi brièvement, « le lendemain » et « le surlendemain ». Il n'apparaît donc, dans toute la scène et dans ses prolongements, que par saupoudrage, réduit à des propos expéditifs. Proust pratique la composition « en tapis » qui lui est habituelle, et par laquelle il fait apparaître des motifs par intermittences leur fil ne se rompant pas et reparaissant de loin en loin pour rappeler des figures anciennes ou en préparer de nouvelles. Ces réapparitions sont souvent d'autant plus discrètes qu'elles sont plus significatives, de même que, dans ses grandes phrases, l'élément sémantiquement capital se dissimule dans une subordonnée ou une incise. Ainsi remarque-t-on à peine, au premier abord, que le personnage se rend chez la duchesse avec « plaisir », se rappelant tout ce que dans sa jeunesse évoquaient pour lui « les rayons mystérieux de [son] nom », qu'il « se remet à penser au Balbec brumeux de [ses] premiers rêves » et que Mme de Guermantes est pour lui « le véritable point d'intersection entre la réalité et le rêve » (AD, p. 234). Ce sont pourtant ces

notations qui nous orientent vers une double lecture, tournée d'un côté vers la présence de Gilberte et les conditions sociales qui l'expliquent, et de l'autre s'intéressant surtout aux rêveries et aux souvenirs du jeune homme.

La rencontre de Gilberte fournit l'occasion de raconter son ascension mondaine, obtenue grâce au reniement de son père et de ses origines, de montrer l'orgueil nobiliaire de la duchesse, et l'antisémitisme de toutes deux. Ce n'est qu'en marge de leur stratégie et de quelques futilités (c'est à leur propos qu'est glissé le mot fameux de la duchesse : « la Chine m'inquiète ») que sont notés la surprise du duc à l'annonce de l'article, le désintéret total de son épouse, et la promesse de lecture de Gilberte, le fond de leurs pensées à tous trois étant illustré par l'allusion à la barbe du duc. Ce dernier lit distraitement tout en prenant part à la conversation. Ses « compliments mitigés » dénie à l'article toute innovation, son éloge de l'occupation utile qu'il a procurée à ce jeune bourgeois relève de la condescendance aristocratique. Pour Gilberte, seul compte le plaisir snob qu'elle aura à briller en se déclarant l'amie d'un écrivain, comme elle était déjà dans son adolescence l'amie de Bergotte. La duchesse est si peu intéressée qu'elle veut empêcher son mari de lire l'article immédiatement. Sa reconnaissance à l'égard du héros est conforme à la règle mondaine : elle l'invite à l'Opéra-Comique (culture pour culture), et elle suscite chez lui à cette occasion une nouvelle rêverie sur sa personne, au temps où il ne la connaissait que de loin et se la représentait comme vivant dans le « royaume sous-marin des Néréides ». Et c'est parce qu'il préfère l'état de rêverie solitaire qu'il décline l'invitation, en prétextant faussement le deuil d'une amie chère. Cette seule allusion, voilée, de tout le texte à Albertine est due à une addition marginale tardive⁶.

Si l'on prend en compte les compliments écrits reçus le lendemain, venus de deux personnes indifférentes et oubliées, Mme Goupil et Sanilon, ceux, tardifs et perfides, de Bloch, l'étrange rêve évoquant ceux de Bergotte⁷, les allusions éparses à Legrandin et Andrée⁸, à Elstir, si l'on se rappelle la présence de la mère et de Françoise au début, on constate que tout le monde de Combray et partiellement, celui de Balbec et de Guermantes resurgissent en toile de fond dans ce passage d'*Albertine disparue*. Parmi les personnages importants, il ne manque que les morts, Swann (dont la pré-

⁶ Dans le Cahier XIII de « mise au net », f° 31 r°.

⁷ Ils sont rêvés, mais vrais. Voir dans *Le Temps retrouvé* (p. 455) : « J'avais eu de la facilité, jeune, et Bergotte avait trouvé mes pages de collégien "parfaites". » Ces deux passages sur le lendemain et le surlendemain sont aussi des additions tardives dans le Cahier XIII.

⁸ P. 231.

sence reste sous-jacente à la conversation chez la duchesse) et Albertine (qui en vérité n'existe pas encore dans ces pages anciennes interpolées), auxquels il faut ajouter Charlus, pourtant fêru de belles-lettres. En fait, c'est surtout le monde d'avant *Sodome et Gomorrhe* qui transparaît, celui de l'enfance, de l'adolescence et du milieu aristocratique, constamment partagé entre la réalité extérieure et la rêverie du héros. C'est ce monde qui est appelé à fournir la matière principale du livre à venir, tel qu'il sera envisagé dans *Le Temps retrouvé*. La manière dont nous est présentée la réception de l'article nous éclaire en réalité sur les conditions de la communication littéraire selon Proust : celle-ci exige la solitude méditative de l'écrivain et n'est pas déterminée par l'espoir d'un succès facile auprès des lecteurs. L'accueil chez la duchesse montre qu'un tel espoir conduit à une impasse. Nous comprenons aussi qu'un simple article risque de passer inaperçu, qu'il ne peut être qu'une étape vers un ouvrage de grande envergure. Les considérations du héros dans cet épisode, comme celles du narrateur de « Combray » à propos de la page sur les clochers, vont bien dans le sens de la visée initiale du roman, reformulée dans *Le Temps retrouvé*, à savoir celle d'un roman de la mémoire, des impressions privilégiées et de la vocation. Cependant, le revirement du couple Guermantes à propos de Swann et de sa fille, le reniement de son père par Gilberte et l'ascension sociale de celle-ci anticipent les bouleversements de la fin, les mariages inattendus et de possibles rebonds vers des intrigues nouvelles. À la place où nous les trouvons, les pages sur l'article dans *Le Figaro* jouent un rôle de plaque tournante vers *Le Temps retrouvé* tel que nous le connaissons et vers l'extension indéfinie des suites à *Sodome et Gomorrhe*.

Nicole Deschamps, dans une étude remarquable, « L'auteur en lecteur de soi-même »⁹, analyse les mêmes pages comme un récit de rêve. La scène initiale lui paraît particulièrement symptomatique, avec son rythme ralenti, l'obscurité suivie d'un éclairage théâtral, le mutisme de la mère, le silence enveloppant les pensées du héros, l'oubli et la non-reconnaissance de l'article par son auteur, l'ignorance où nous sommes laissés de son contenu, l'état du jeune homme entre veille et sommeil, le rappel de souvenirs lointains. Le rêve apportant les compliments de Bergotte est encore plus probant. Nous sommes plongés, remarque-t-elle, dans la même impression d'étrangeté que dans les premières pages de la *Recherche*. La mère et Bergotte, ici « marginaux, effacés, éthérés », font une apparition fugitive « peut-être grâce au rêve qui permet [au héros] à la fois de récapituler ses origines et de se propulser vers l'avenir ». Ce personnage, à chaque étape nouvelle,

⁹ *Tangence*, Université du Québec à Rimouski, automne 2004, n° 76, p. 9-24.

« approfondit sa conscience de l'instabilité du réel » et finira par accueillir « le mystère du rêve comme une composante de la réalité ». N. Deschamps avance même une formule très forte selon laquelle « le dormeur écrivant [...] est fondamentalement un être vide dans un univers vide ». Elle ne développe pas dans sa contribution le sens qu'elle confère à cette notion de vide¹⁰, mais nous pouvons en rechercher la manifestation dans le texte.

En effet, nous y voyons à chaque instant alterner ou se combiner le plein et le vide, la parole et le silence, la lumière et l'obscurité, le réel et l'imaginaire. D'emblée, les deux grandes parties opposent le silence et la solitude de la chambre aux conversations de salon. Dans la première, le mutisme de la mère et du fils contraste avec les grommellements de Françoise. Mais leur silence est riche d'un échange de pensées par le regard, tandis que les protestations de la servante, si argumentées soient-elles par son « ironie philosophique », ne sont porteuses que de révolte et d'incompréhension. Le renvoi de la servante fait le vide autour du héros, la privant de son « privilège [plénier] de pénétrer à toute heure dans la pièce ». Elle connaît le jeune homme depuis toujours [plein], mais n'a pas assisté à sa naissance [vide]. La mère emporte la bougie [obscurité], mais la lumière reviendra en même temps que son fils fera une « évocation embellie » de son travail. La scène solitaire de méditation nous fait osciller, à la manière des stances du théâtre classique, entre la méconnaissance et la reconnaissance de l'article par son auteur, puis entre la méconnaissance par les lecteurs et leur reconnaissance. Une fois reconnu, l'article est laissé vacant de contenu. Mais le journal de papier, multiplié par les exemplaires demandés à Françoise et par les « dix mille » du tirage total, est un « pain spirituel », « miraculeux », « multipliable », « innombrable », « dans toutes les maisons », « symbole de l'incarnation dans tant d'esprits » : le vocabulaire de l'abondance, de la nourriture et de la religion nous dépeint une plénitude morale autant que matérielle, qui se réalise d'ailleurs en même temps qu'apparaît la lumière du jour. Ensuite, le héros se vide de sa propre substance pour se substituer imaginativement aux lecteurs. Parmi ceux-ci les absents et les mécontents [vide] sont opposés à ceux qui se font une opinion. Sainte-Beuve, auquel il se compare, considère un article comme un « membre *mutilé* » jusqu'à ce qu'il se « complète dans l'esprit du lecteur », et pour cela il « *bourre* son feuilleton de jolies phrases » (c'est moi qui souligne) ; aussi charme-t-il toute une série de personnes éminentes. Par imitation, le héros s'emplit de « force et espoir de talent » grâce à « mille approbations » de lecteurs censés le soutenir, parmi

¹⁰ Mais nous renvoie à un chapitre, « Sommeil-rêve », du livre du psychanalyste Silvio Fanti *L'Homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet-Chastel, 1988.

lesquels il cite nommément six personnages du roman ; cela avant de retomber dans la déploration de ses pages « faibles, pleines de lacunes », signes de son « impuissance », de son « manque incurable de talent », en face de son idéal de « vision harmonieuse et transparente ». De nouveau dépouillé de lui-même pour considérer son texte comme étant d'un autre, il y voit alors de l'« éclat », de l'« imprévu », de la « profondeur », plus de « jolies choses » qu'on en trouve d'habitude dans le journal. Il s'imagine, comme Sainte-Beuve, faisant pénétrer son nom dans la chambre d'une lectrice [plein], mais sans succès. Il envisage encore de jouer sur sa mauvaise santé [vide] pour retenir par ses écrits l'attention et peut-être l'« admiration » de ses amis [plein]. Mais il doit reconnaître que ce sera voué à l'échec et qu'il doit faire retour sur soi, dans une plénitude de pensée et de plaisir. C'est l'affirmation même de *Contre Sainte-Beuve*, que les livres sont les enfants du silence et de la solitude. Le vide mondain, y compris par refus d'échanges épistolaires ou par refus d'écrire des articles, est nécessaire au plein de la littérature.

Chez Mme de Guermantes règne au contraire le plein social, par le nombre, la qualité des présents et la charge de mémoire et d'imagination dont ils sont investis. Mais à quoi tend toute la stratégie verbale des Guermantes et de Gilberte, si ce n'est à faire le vide autour de la mémoire de Swann en réduisant son importance mondaine pour les uns, et en le reniant comme père pour Gilberte ? Celle-ci a même été jusqu'à changer son nom, à renier sa propre origine. Ce vide n'est pas seulement une absence, c'est un refus actif, un rejet. Proust attribue délibérément, dans cette scène, un sort commun à Swann, le père spirituel du jeune homme, celui qui lui a fait découvrir les livres de Bergotte, et à l'article du *Figaro*, dont l'existence est d'abord niée (« N'est-ce pas, Oriane, il n'y avait rien », AD, p. 245), puis traitée en fait négligeable, vide de tout intérêt. Le monde des Guermantes apparaît, à ce niveau, comme la négation même de l'activité littéraire. Quant aux autres lecteurs, rattachés après-coup au récit (Mme Goupil, Sanilon), ils anéantissent le léger plein de leurs félicitations par le vide de leurs paroles et de leur personnalité sociale. Bloch ne remplit que sa propre vanité. L'admiration, pleine mais rêvée, exprimée par Bergotte est crue, rapportée par Gilberte, experte en exclusion, mais qui remplit une place importante dans la vie passée du héros.

Nous ne cessons donc d'assister à un balancement constant du sens entre le plein et le vide, alors que la grande question est, en filigrane, celle de la littérature. C'est assurément parce que cette dernière prend son sens dans cette intermittence. L'article sans contenu du héros nous parle par ses *alentours*, par l'ensemble de ses relations avec le reste du roman et plus particulièrement avec Combray, Guermantes, *Le Temps retrouvé*. À travers les

allusions à Sainte-Beuve et la scène chez la duchesse, il nous révèle le statut de la mondanité chez Proust : nulle et vide dans son essence, elle est néanmoins indispensable au futur écrivain – et sa large présence dans la *Recherche* en est la démonstration – pour lui faire éprouver ce vide et pour lui faire découvrir, en la *radiographiant*, des lois psychologiques et sociales. Mais aussi, par sa revendication d'une origine lointaine et prestigieuse, l'aristocratie suscite sa rêverie esthétique et le ramène lui-même vers sa propre origine et ses tendances profondes : sa mère, le monde de l'enfance et de la jeunesse, l'ambition, l'admiration pour la femme brillante. L'autre versant de la démarche proustienne est la recherche de la solitude studieuse, à la fois vide social et plein de la pensée. La grande découverte des fondements de l'art et de la littérature, qui aura lieu lors de la matinée chez la princesse de Guermantes, sera révélatrice de ce mouvement de va-et-vient entre vide et plein : elle se produit à l'occasion d'un vaste raout, mais pendant l'attente solitaire dans la bibliothèque, dans le vide mondain, et cependant dans la compagnie de tous les livres du prince. Quant à la confirmation de la vocation littéraire, dans le Bal de têtes, elle se manifeste dans un plein social qui, exceptionnellement, coïncide avec le plein de l'esprit du héros : « Maintenant me sentir *porteur d'une œuvre* rendait pour moi un accident où j'aurais trouvé la mort, plus redoutable [...]. Je savais très bien que mon cerveau était un *riche bassin minier*, où il y avait une étendue immense et fort diverse de *gisements précieux*. Mais aurais-je le temps de les *exploiter* ? » (TR, p. 450 ; c'est moi qui souligne). Le monde vain des Guermantes fait partie des gisements précieux. L'opposition se situe maintenant entre ce plein du « cerveau » et le vide de la mort menaçante, entre le *temps retrouvé* (fait lui-même de toutes les alternances entre pleins mondains illusoire et retraites dans la solitude) et le *temps de la perte*.

Peut-on comprendre *À la recherche du temps perdu*, préfiguration de l'œuvre future annoncée par le héros-narrateur, comme une gigantesque combinaison de signes vides, comme il semble qu'a voulu le montrer Deleuze dans *Proust et les signes* ? Une autre approche paraît possible pour décrire le mouvement de l'écriture proustienne, et justifier la formule de Nicole Deschamps. C'est la notion de vide dans la conception cosmologique chinoise¹¹, telle qu'elle est mise en œuvre en particulier dans la peinture traditionnelle. François Cheng, dans *Vide et plein. Le langage pictural chinois*¹², la formule ainsi : « Le Vide n'est pas [...] quelque chose de vague ou

¹¹ En quoi nous rejoignons, mais de manière plus positive, l'intérêt de la duchesse pour la Chine.

¹² Paris, Le Seuil, 1991, p. 45-47.

d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui en effet qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme. » En peinture, c'est le nuage, présent dans la plupart des paysages, espace médian entre la montagne et l'eau, qui évite une opposition statique entre l'un et l'autre : « [...] le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en Montagne. Ainsi, Montagne et Eau sont perçues non comme des éléments partiels, opposés et figés, ils incarnent la loi dynamique du Réel ». En adoptant ce point de vue, la dualité du vide et du plein chez Proust est englobée dans un mouvement permanent et totalisant de l'un à l'autre qui assume à la fois présent et passé, solitude et société. Par exemple, si nous sommes d'abord surpris que, dans notre passage, le héros, après s'être retranché dans la solitude de l'écrivain, coure chez la duchesse et se jette dans la mondanité, c'est que cette alternance lui est nécessaire comme une *respiration*. Le vide de la société des Guermantes n'est pas limité à la futilité des propos et à des ostracismes, il est aussi lié à des rappels du passé (celui de l'amitié adolescente du héros avec Gilberte, de son éducation artistique par Swann), de même que les lettres ineptes de Mme Goupil et de Sanilon évoquent néanmoins l'époque « pleine » de Combray. Le vide entendu comme néant ou comme nullité n'est qu'un des termes de l'échange dynamique, d'ailleurs rarement existant à l'état pur. Ce qui correspondrait le mieux chez Proust au nuage de la peinture chinoise, à l'espace médian, à l'entre-deux propice à la transformation, c'est l'état de rêverie, cet espace mental à la fois plein et vide où circulent et se mêlent, après s'être opposés, le passé et le présent, la solitude et la mondanité, la bêtise et l'intelligence. Grâce à la rêverie, le livre du futur écrivain sera, comme *À la recherche du temps perdu*, plein du vide mondain, du vide de l'amour, et cependant rempli de l'attachement à la mère, du désir d'accomplir une œuvre d'art et du bonheur des moments privilégiés.

Le principe moteur du va-et-vient fécond entre vide et plein s'applique également aux niveaux plus grammaticaux du style proustien. Bien des phrases longues partent d'une charpente syntaxique élémentaire qui se gonfle d'énumérations, de rappels ou d'anticipations, de comparaisons, de parenthèses, de renvois à d'autres phrases. La métaphore et la métonymie sont, elles aussi, comme facteurs d'expansion (figures *in praesentia*) ou de condensation (figures *in absentia*), des *figures de respiration* entre deux

objets, entre deux domaines sensibles ou intelligibles. Curieusement, ce dernier fait, le seul qui nous soit révélé sur ce que contient l'article du *Figaro*, est signalé très incidemment, et comme un reproche à l'auteur, par le duc de Guermantes, lecteur mondain et distrait s'il en est : « [...] il y avait de l'enflure, des métaphores » (AD, p. 251).

GUILLAUME PERRIER *

L'IMAGE DE LA DISPARITION

Il s'agit dans cet article de réfléchir à l'idée de disparition à partir du titre *Albertine disparue*. On sait que ce titre n'était pas le premier choix de Proust, ni même le deuxième. D'abord, il aurait préféré placer son livre sous le titre général « Sodome et Gomorrhe » ; mais son éditeur lui a conseillé de donner un titre différent à chaque partie. Ensuite, il a choisi *La Fugitive*, mais un livre d'un autre auteur est paru sous ce titre ; Proust y a donc renoncé. C'est ce qui ressort de la correspondance avec Gallimard en 1922. À la rigueur, on pourrait imaginer que Proust n'a fait que ce qu'il a voulu, que s'il a tenu compte de ces contraintes extérieures, étrangères à la logique de sa création, ce n'étaient que des prétextes pour justifier ses choix. Quoi qu'il en soit, il n'a pas jugé l'expression « Albertine disparue » indigne de servir de titre, et c'était le dernier état de sa réflexion. Servir de titre, c'est-à-dire désigner le livre, le situer dans *À la recherche du temps perdu*, et peut-être également indiquer au lecteur quelque chose d'important, qui conditionne la lecture, qui aide à se repérer dans le texte, et ensuite à se le rappeler ; plus largement, résister à la perte de sens qui affecte les titres de livres, souvent répétés à des fins purement pratiques de désignation et de communication. Peut-être ce titre faussement banal, *Albertine disparue*, dissimule-t-il sa force pour mieux résister au temps et à la répétition. Dans cette perspective, il n'est pas illégitime de donner une certaine importance à cette idée de disparition, de réfléchir au sens de ce mot, au verbe « disparaître » et à ses différentes formes, bref, de réactiver l'image de la disparition, même s'il faut bien être conscient que Proust aurait pu choisir un autre titre. On verra donc le sens du mot « disparue » dans ce titre, par rapport au récit qu'il désigne¹

* Université Paris Diderot.

¹ Mais sans entrer dans la question proprement génétique du texte précis que désigne ce titre. À ce sujet, voir notamment Nathalie Mauriac Dyer, « Les mirages du double. *Albertine disparue* selon la Pléiade (1989) », *Bulletin Marcel Proust*, 1990, n° 40, p. 147-148, introduction de *La Fugitive*. Ca-

puis par rapport à d'autres titres de parties de la *Recherche*. Ensuite, on commentera quelques occurrences du verbe « disparaître » dans *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans la mesure où elles éclairent le sens du titre *Albertine disparue*. Le point de vue privilégié ici est celui des effets de sens dans la lecture, mais on s'efforcera de progresser par évidences successives, et en tenant compte de quelques données génétiques et éditoriales.

Albertine disparue pourrait sembler à première vue un titre anecdotique, purement narratif, choisi pour des raisons contingentes, de même que le livre fait une large place au récit, à la contingence, y compris celle biographique de l'auteur puisque Proust a introduit certains éléments personnels dans le texte. Le mot « disparue » aurait dans cette expression un sens conventionnel, et « Albertine disparue » ne ferait que condenser l'annonce de Françoise², « Mademoiselle Albertine est partie ! », en la transformant en groupe nominal, comme un événement sensationnel est substantivé dans un titre de journal ou de feuilleton. À cela, on peut répondre dans un premier temps que le verbe « disparaître » n'a pas un sens univoque. C'est vrai d'une manière générale et dans le titre de Proust en particulier. Dans *Le Temps sensible*, Julia Kristeva écrit : « La disparition d'Albertine, au sens banal et au sens fatal du terme, provoque la providentielle résurrection de ce temps incorporé qu'est l'écriture »³. Sans entrer dans le contexte psychanalytique de cette citation, retenons qu'elle accorde une importance considérable à l'idée de disparition, et qu'elle distingue deux sens du mot « disparition ». Le titre *Albertine disparue* aurait donc un double sens. Ce double sens correspond semble-t-il à deux événements successifs dans le récit : d'abord le fait qu'Albertine est partie ; ensuite le fait qu'elle est morte. Peut-être Proust a-t-il voulu susciter par ce titre un sentiment de surprise chez le lecteur, en annonçant de manière cachée l'événement central du livre, qui serait la mort d'Albertine. L'intérêt de ce titre serait de dissimuler puis de révéler sa nature « proleptique »⁴. En effet, le lecteur qui vient d'achever *La Prisonnière* croi-

hiers d'Albertine disparue, Paris, LGF, « Livre de poche », 1993, p. III-VI ; et Jean Milly, « Retirage, recyclage et autres visages d'*Albertine disparue* », *Bulletin Marcel Proust*, 1991, n° 41, p. 145-147.

² À la fin de *La Prisonnière* : « [...] elle est partie » (Pr, III, p. 915) et à la première ligne d'*Albertine disparue* dans le texte non corrigé d'après la dactylographie originale : « Mademoiselle Albertine est partie ! » (AD, IV, p. 3).

³ *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 149.

⁴ Au sens de Gérard Genette dans *Seuils* (Paris, Le Seuil, « Poétique », 1989, p. 78).

rait savoir à quoi il se réfère, alors que son sens véritable ne serait dévoilé qu'ultérieurement, rétrospectivement.

Deux données, l'une textuelle et narrative, l'autre éditoriale, pourraient s'opposer à cette interprétation⁵. Il faut tenir compte d'abord de l'annonce de la mort d'Albertine dans *Sodome et Gomorrhe II*, susceptible de couper l'effet de surprise. Dans un passage très curieux, aussi bien par son propos que par sa temporalité, le narrateur dit avoir repensé « dernièrement » aux amies d'Albertine à Balbec dont elle lui avait donné le nom et l'adresse pour qu'il la retrouve quand elle n'était pas chez elle. La perspective temporelle est celle d'un narrateur oublieux de son amour pour Albertine. Parmi ces jeunes filles, il dénombre celles qui lui ont donné « leurs frêles faveurs » : douze. « Un nom me revint ensuite ce qui fit treize. J'eus comme une crainte enfantine de rester sur ce nombre. Hélas, je songeais que j'avais oublié la première, Albertine qui n'était plus et qui fit la quatorzième » (SG, III, p. 185). Nathalie Mauriac Dyer écrit que « l'événement déjà advenu de la mort d'Albertine [...] est situé pour le lecteur dans un avenir imprécis, qui pourrait même, rien ne s'y opposerait logiquement, être soustrait du champ temporel du récit à venir »⁶. Ajoutons que cette annonce est insérée dans le décompte jubilatoire d'une trahison multiple et éhontée (« j'ose avouer »), sur lequel porte l'accent. Albertine y est réduite à une simple unité dans une série, et rétrogradée du premier au dernier rang, ce qui est souligné au prix d'une légère distorsion sémantique : « la première [...] qui fit la quatorzième », de manière à la fois inverse et décalée par rapport à l'« Artémis » de Nerval : « La Treizième revient... C'est encore la première ;/Et c'est toujours la seule »⁷. L'évocation de cette mort est aussi liée au plaisir intime et ridicule de déjouer la « crainte enfantine », la superstition du chiffre treize. Elle est exprimée de manière incidente, dans une relative, et sous la forme atténuée et conventionnelle d'une litote : « qui n'était plus », au point de passer inaperçue si le « Hélas » (curieusement avancé en tête de phrase et

⁵ Je corrige ici une erreur dans la version orale de cet article. La mention : « Albertine disparue/Son départ » sur le Cahier LXXI n'est pas de la main de Proust. Voir Mauriac Dyer, « Les mirages du double », art. cit., p. 148. Cette mention donne l'exemple d'une explicitation (volontairement ou non) univoque et partielle du titre. Je profite de cette note pour remercier Éric Marty, Nathalie Mauriac Dyer et Sylvie Patron, pour leurs remarques suite à la présentation orale de ce travail, qui m'ont permis d'améliorer la version écrite.

⁶ Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Champion, 2005, p. 194 ; la suite du commentaire insiste au contraire sur le caractère prégnant de cette annonce, en la reliant à d'autres formes d'anticipation qui la renforcent.

⁷ Nerval, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 1993, p. 648. Voir sur cette allusion Kuo-Yung Hong, *Proust et Nerval : essai sur les mystérieuses lois de l'écriture*, Paris, Champion, 2006, p. 81-101.

rapporté ainsi au ressouvenir de la mort d'Albertine plus qu'à cette mort elle-même), n'introduisait une tonalité pathétique. Ces effets de brouillage laissent penser à un lapsus du narrateur ; comme s'il justifiait ainsi l'oubli d'Albertine, comme si sa mort était la cause de l'omission au moment de faire le décompte. L'étrangeté de cette annonce est-elle un facteur de souvenir ou d'oubli pour le lecteur⁸ ? Quoi qu'il en soit, on peut douter que le lecteur ordinaire s'en souvienne près de mille pages plus loin et que l'effet de surprise de la mort d'Albertine soit ainsi annulé.

Une autre donnée, éditoriale celle-là, est également de nature à mettre en doute la surprise du titre. Il s'agit de la prépublication en juin 1925 dans *La NRF*, d'un extrait intitulé « La mort d'Albertine », plusieurs mois avant la parution d'*Albertine disparue*. Quoique posthume, cette prépublication en revue avait été préparée par Proust. S'il y a renoncé, ce n'est pas pour la raison qui m'occupe⁹. Cependant, il n'est pas sûr que cela exclue totalement l'intention d'un titre au sens double et suspensif, notamment si Proust distinguait du grand public le lectorat de *La NRF*, comme un lectorat plus restreint, peut-être plus sensible au style d'un extrait qu'aux effets de surprise du récit. Et c'est un fait, du moins je le suppose, que les lecteurs qui n'ont pas lu cette prépublication avant *Albertine disparue*, et notamment la quasi-totalité des lecteurs ultérieurs, peuvent éprouver un sentiment de surprise et la rétroaction de la mort d'Albertine sur le sens du titre.

Une deuxième manière, plus forte, de contester le caractère faussement anecdotique du titre *Albertine disparue* est de distinguer le sens littéral et le sens figuré du verbe « disparaître », et d'affirmer que, dans cet emploi, « disparaître » est une image active. Proust lui-même a réfléchi à propos de Balzac à cette question du sens propre ou figuré des titres : « Tandis que souvent chez les écrivains le titre est plus ou moins un symbole, une image qu'il faut prendre dans un sens plus général, plus poétique que la lecture du livre lui donnera, avec Balzac c'est plutôt le contraire. La lecture de cet admirable livre qu'est *Illusions perdues* restreint et matérialise plutôt ce beau titre : *Illusions perdues*. [...] *Illusions* toutes particulières, contingentes »¹⁰. Il sem-

⁸ C'est l'oubli qui l'emporte si l'on considère la proximité des critiques comme un indicateur de la mémoire du lecteur. (Avant la thèse de Kuo-Yung Hong) Nathalie Mauriac Dyer note que ce passage « a peu retenu les commentateurs » (*Proust inachevé, op. cit.*, p. 194). La seule édition à annoter ce passage est celle de Françoise Leriche dans l'édition du « Livre de poche » (1993), mais le commentaire porte sur la sexualité du narrateur, non sur la mort d'Albertine (cela peut s'expliquer aussi par le respect des éditeurs pour le plaisir du lecteur, d'où les notes abondantes portant sur les rappels et la rareté des notes concernant les annonces).

⁹ Voir Mauriac Dyer, *Proust inachevé, op. cit.*, p. 91-101.

¹⁰ *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 209, n. 1.

blerait que les titres de Proust doivent être compris à l'inverse. On serait alors invités à lire le titre *Albertine disparue* comme une image et plus précisément une image visuelle. « Disparaître » signifie littéralement « cesser de paraître, cesser d'être visible ». « Albertine disparue » signifie en ce sens : Albertine qui a cessé de paraître, Albertine sortie du champ de vision du narrateur ; c'est le départ, ou l'absence d'Albertine. En un sens figuré mais conventionnel, qu'on a déjà vu, c'est la mort d'Albertine ; euphémisme, métaphore oubliée. Mais « en un sens [...] plus poétique », c'est-à-dire en un sens figuré plus fort, c'est l'oubli d'Albertine ; « Albertine disparue » signifie alors métaphoriquement : Albertine oubliée, disparue à l'horizon de la conscience du narrateur¹¹. Cette perspective, tout évidente qu'elle paraît, permet d'établir une troisième signification thématique du titre, de viser à travers lui une troisième dimension du récit ; ce qui redouble le caractère proleptique. Après le départ et la mort d'Albertine, « Albertine disparue » signifie l'oubli d'Albertine. De plus, cette distinction du propre et du figuré contribue à intégrer le titre *Albertine disparue* dans la logique du roman, notamment à travers sa relation avec d'autres titres de parties.

En effet, du moment qu'on considère le sens visuel de la disparition, on peut mieux reconstituer le couple qu'elle forme avec son antonyme, « apparition ». Le mot « apparition », par son prestige littéraire et philosophique, peut éclairer l'idée de disparition et la mettre en valeur. « Apparition » est un mot très important dans la structure narrative de la *Recherche*, pour autant qu'elle est liée aux personnages : il y a toute une série d'apparitions importantes. Dans les titres en particulier, il y a celui de *Sodome et Gomorrhe I* : « Première apparition des hommes-femmes, descendants de ceux des habitants de Sodome qui furent épargnés par le feu du ciel ». Il y a bien sûr l'apparition d'Albertine dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. On peut reprendre ici les données mises en valeur par Nathalie Mauriac Dyer dans diverses publications¹² : l'apparition d'Albertine fait l'objet d'un titre de section, « Albertine apparaît », dernière section de « Nom de pays : le nom »

¹¹ Cette signification n'est bien sûr pas étrangère aux commentateurs ; elle peut être même privilégiée implicitement, comme dans cette citation de Luzius Keller : « *Albertine disparue*, assurément le volume le plus sombre de la *Recherche*, qui raconte la fuite et la mort d'Albertine, la jalousie tenace du narrateur et enfin la *disparition par étapes d'Albertine dans l'oubli* » (« Approche d'Albertine », dans *Marcel Proust. Écrire sans fin*, textes réunis et présentés par Rainer Warning et Jean Milly, Paris, CNRS éditions, 1996, p. 39 ; c'est moi qui souligne).

¹² « *The Death of Albertine* », dans Carter (William C.) éd., *The U.A.B. Marcel Proust Symposium*, Summa publications, 1989, p. 56-57 ; « Les mirages du double », art. cit., p. 138-139 ; « *Albertine disparue, Les Œuvres libres et l'oubli* », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1998, n° 29, p. 94 (« De l'importance des titres »).

dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*¹³ ; le titre *Albertine disparue* en serait l'écho, surtout si l'on considère qu'un sommaire des volumes « sous presse », publié en 1919 avec *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, révèle que Proust avait projeté d'intituler « Disparition d'Albertine » un chapitre de ce qui s'appelaient alors *Sodome et Gomorrhe II/Le Temps retrouvé*¹⁴. L'idée de disparition est donc inscrite dans la logique du roman bien avant le choix du titre en 1922, de sorte que le sens visuel fort d'« apparition » invite à chercher dans l'idée de disparition un sens équivalent ou du moins en rapport.

Avant de s'y consacrer, on peut faire quelques remarques concernant l'enchaînement des titres. La première est que le passage du sens propre au sens figuré ne se produit pas seulement dans les lectures successives du titre *Albertine disparue*, mais également dans l'emploi que fait Proust des mots « apparition », « disparition », « disparue », dans ses titres, passage du propre au figuré que l'on peut comparer à celui du mot « côté » dans les titres *Du côté de chez Swann* et *Le Côté de Guermantes*. La deuxième est que, dans le projet de 1919, le titre de chapitre « Disparition d'Albertine » est suivi d'un autre : « Le chagrin et l'oubli »¹⁵ ; cela laisse penser qu'en 1919, dans l'esprit de Proust, le mot « disparition » ne désigne pas l'oubli, lequel est désigné par le mot propre et fait l'objet d'un développement narratif dans un chapitre séparé. Cependant, le fait que Proust intitule en 1922 le livre entier *Albertine disparue* peut laisser penser un changement à cet égard¹⁶. La troisième remarque qu'on peut faire concerne une légère dissymétrie entre le couple de termes initialement prévu et la réalisation différée du second terme : au plan grammatical, il y a une opposition aspectuelle entre d'une

¹³ JFF, II, p. 1490, et p. 3, note 1.

¹⁴ Annonce reproduite en fac-similé dans *Proust inachevé, op. cit.*, p. 368.

¹⁵ On reconnaît ici l'un des titres repris par les éditeurs pour découper le texte d'*Albertine disparue* (voir AD, IV, p. 1036 ; « Les mirages du double », art. cit., p. 138).

¹⁶ Nathalie Mauriac Dyer, commentant l'utilisation de ce projet de chapitres par Robert Proust pour découper le texte d'*Albertine disparue*, écrit : « Aurait-on pu sans inélégance choisir pour titre du premier chapitre d'un livre lui-même intitulé *Albertine disparue*, "Disparition d'Albertine" ? » (« Les mirages du double », art. cit., p. 139). Dans l'hypothèse où le mot « disparue » serait employé en 1922 dans une extension plus large que « disparition » en 1919, il n'y aurait pas eu seulement inélégance, mais aussi incohérence ou hétérogénéité sémantique. Pierre Clarac et André Ferré utilisent quant à eux ce titre pour désigner la dernière partie de *La Prisonnière* dans leur résumé de fin de volume (*À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 1954, p. 1159). Jean Milly a implicitement le même point de vue quand il commente ainsi la table des matières de 1919 : « Cinq titres de chapitre correspondent à ce qui sera *La Fugitive*, de "Le chagrin et l'oubli" à "Nouvel aspect de Robert de Saint-Loup" » (introduction à *La Fugitive (Albertine disparue)*, Paris, Flammarion, « GF », 1986, p. 25).

part l'aspect inaccompli du présent d'« Albertine apparaît » et du groupe nominal « Disparition d'Albertine », et d'autre part l'aspect accompli du participe passé d'*Albertine disparue*. Cela met en valeur le décalage, dans *Albertine disparue*, entre le moment de la disparition situé hors champ par rapport au récit que ce titre désigne, déjà réalisé, et le développement narratif. Cette analyse pourrait faire penser que le titre désigne uniquement le départ d'Albertine, le fait qu'elle est partie, ce qui en effet est déjà accompli au début d'*Albertine disparue*, à l'exclusion de sa mort et de son oubli. Mais ce n'est là que la lecture littérale du titre ; l'aspect accompli du participe « disparue » ne signifie pas seulement l'antériorité chronologique, il souligne peut-être plus essentiellement le décalage entre l'instant de la disparition et la perception du sujet : ce dernier est toujours en retard, ou à distance. Ainsi la mort d'Albertine n'est-elle connue que par un télégramme ; et la prise de conscience de l'oubli est-elle décalée, réalisée en plusieurs « étapes » successives (IV, p. 138), qui sont moins les étapes de la « disparition d'Albertine » que la prise de conscience rétrospective par le narrateur qu'elle a « disparu » subrepticement de sa mémoire. La disparition est un phénomène qui suppose une vitesse trop grande pour le sujet ; elle ne peut être appréhendée que dans un jeu de décalages temporels, d'anticipation et de rétrospection. Deuxième remarque : si l'on reprend dans cette perspective le projet de 1919, on s'aperçoit qu'il y a un autre titre de chapitre intéressant, un titre intermédiaire, à inscrire en deuxième place dans la série « apparition, disparition, disparue » : « Albertine reparaît », qui désigne la réapparition d'Albertine dans *Le Côté de Guermantes* après la mort de la grand-mère, une Albertine très différente, beaucoup plus docile. Il y a donc non seulement un couple apparition-disparition, mais une triade apparaître-reparaître-disparaître, ou du moins une disparition intermittente, dédoublée, voire démultipliée, qui précède la disparition définitive.

Voilà pour l'analyse des mots « disparition » et « disparaître » dans les titres. On peut se demander maintenant si l'emploi de ces mots par Proust, dans le corps du texte, confirme ces analyses. Le *Vocabulaire de Proust* d'Étienne Brunet¹⁷ donne toutes les occurrences du substantif « disparition » et du verbe « disparaître » sous ses différentes formes, dans le texte d'*À la*

¹⁷ Paris, Slatkine-Champion, 1983, vol. II, p. 438. D'après ce relevé, on peut noter que la répartition des occurrences est assez équilibrée entre les sept livres canoniques ; elles oscillent entre 19 et 26 par livre pour un total de 153 occurrences. Il y en a 19 seulement pour *Albertine disparue*, mais ce n'est pas une variation significative, d'autant qu'il faut tenir compte de la longueur de chacun des livres. S'il y a quelque chose de significatif, c'est que, à supposer que ces occurrences soient représentatives d'un thème sous-jacent de la disparition, on peut en déduire que ce thème n'est pas seulement présent dans *Albertine disparue*, mais aussi dans les autres livres.

recherche du temps perdu de l'ancienne édition de la « Pléiade ». Un certain nombre d'occurrences peuvent éclairer le sens du titre *Albertine disparue*. Avant de les commenter, on peut noter d'une manière générale la prédilection de Proust pour le sens visuel, métaphorique ou non. Certes, beaucoup d'occurrences sont assez anodines, mais elles rendent actif le sens visuel. Beaucoup concernent le changement des traits du visage ou de l'expression d'une personne, souvent dans un contexte social. Comparativement, il est assez rare que le mot soit employé dans un sens conventionnel, d'où l'image visuelle est effacée. Parmi ces occurrences, deux sont révélatrices, dans la mesure où Proust met le mot entre guillemets, comme si ce n'était pas sa manière propre de parler, comme s'il prenait ses distances avec cet emploi.

C'est le cas dans un passage comique du *Temps retrouvé*, teinté d'humour noir, où une vieille fille dialogue avec sa mère. Proust se moque ici du vocabulaire de la mort et du deuil dans un contexte mondain : « [...] la mère de la vieille fille [...] se faisait à elle-même l'effet de l'avoir emporté dans un concours sur des concurrents de marque, chaque fois qu'une personne de son âge "*disparaissait*". Leur mort était la seule manière dont elle prit encore agréablement conscience de sa propre vie » (TR, IV, p. 556 ; c'est moi qui souligne). « Disparaître » signifie ici « mourir » par un euphémisme conventionnel, qui témoigne peut-être aussi de la réticence de la vieille dame à employer le mot propre, ou bien qui exprime une certaine pudeur pour dissimuler le fait qu'elle se réjouit. C'est un sens très courant qu'on trouve jusque dans le titre des rubriques nécrologiques des journaux : « Disparitions ». Un autre passage, dont la thématique est beaucoup plus proche de celle d'*Albertine disparue*, se trouve dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. C'est à travers une comparaison, une évocation de la souffrance du narrateur suite à la rupture avec Gilberte. Le narrateur s'imagine que Gilberte va lui écrire alors que la rupture est consommée. « La constante vision de ce bonheur imaginaire m'aidait à supporter la destruction du bonheur réel. Pour les femmes qui ne nous aiment pas, comme pour les *disparus*, savoir qu'on n'a plus rien à espérer n'empêche pas de continuer à attendre. On vit aux aguets, aux écoutes ; des mères dont le fils est parti en mer pour une exploration dangereuse se figurent à toute minute, et alors que la certitude qu'il a péri est acquise depuis longtemps, qu'il va entrer, miraculeusement sauvé, et bien portant » (JFF, I, p. 580 ; c'est moi qui souligne). Ici, le sens du mot est étroitement lié à la forme du participe passé substantivé. Les « disparus », ce sont les personnes qui ne reviennent pas d'un voyage ou même d'une simple sortie, dont on n'a pas de nouvelles, et dont on peut penser ou non qu'elles soient mortes. Cet emploi est particulièrement fréquent dans les journaux, et c'est peut-être par référence implicite à cet emploi journalistique que Proust met ici des guillemets. Notons qu'*Albertine* ne

peut être à proprement parler qualifiée de « disparue » dans ce sens conventionnel, dans la mesure où elle laisse un mot, écrit des lettres, et où le télégramme de Mme Bontemps informe le narrateur de sa mort. Entre la mort certaine et l'absence prolongée, plus ou moins inexpliquée, il y a tout un échelonnement du sens qui rend ces emplois courants du verbe « disparaître » et de ses dérivés très riches et intéressants. Mais on peut penser que les guillemets que Proust met dans les deux cas cités expriment une réticence, une distance par rapport à ces emplois. Ils constitueraient alors des indices qu'a contrario dans le titre *Albertine disparue*, il faut entendre « disparue », autrement, il faut réactiver le sens littéral, visuel, et la métaphore à laquelle il donne lieu.

Venons-en à des exemples positifs, qui illustrent l'emploi de ces mots en un sens visuel fort, dans un contexte narratif préfigurant celui d'*Albertine disparue*. Les plus intéressants à mon sens sont tirés des premiers volumes de la *Recherche*, et liés au personnage de Swann, ce qui accrédite l'idée qu'il préfigure le narrateur. Le premier exemple que je vais commenter, tiré d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, peut être lu précisément comme le passage de témoin entre Swann et le narrateur. C'est quand ce dernier, amoureux de Gilberte, va goûter chez elle. « Je rayonnais de joie dans cette maison où Gilberte, quand elle n'était pas encore avec nous, allait entrer, et me donnerait dans un instant, pour des heures, sa parole, son regard attentif et souriant tel que je l'avais vu pour la première fois à Combray. Tout au plus étais-je un peu jaloux *en la voyant souvent disparaître* dans de grandes chambres auxquelles on accédait par un escalier intérieur. Obligé de rester au salon, comme l'amoureux d'une actrice qui n'a que son fauteuil à l'orchestre et rêve avec inquiétude de ce qui se passe dans les coulisses, au foyer des artistes, je posai à Swann, au sujet de cette autre partie de la maison, des questions savamment voilées, mais sur un ton duquel je ne parvins pas à bannir quelque anxiété. Il m'expliqua que la pièce où allait Gilberte était la lingerie, s'offrit à me la montrer et me promit que chaque fois que Gilberte aurait à s'y rendre il la forcerait à m'y emmener. Par ces derniers mots et la détente qu'ils me procurèrent, Swann supprima brusquement pour moi une des affreuses distances intérieures au terme desquelles une femme que nous aimons nous *apparaît* si lointaine » (JFF, I, p. 519 ; c'est moi qui souligne)¹⁸. Le verbe « disparaître » est employé ici au sens propre, mais la dernière phrase de l'extrait, avec l'emploi du verbe « apparaître », témoigne d'un processus de métaphorisation qui rejaillit sur « disparaître » par l'intermédiaire de l'expression « affreuses distances intérieures », où « inté-

¹⁸ Le motif de la lingerie peut faire penser aux blanchisseuses d'*Albertine disparue*.

rieures » a un double sens, à savoir l'intériorité du narrateur mais aussi, de manière implicite, l'intérieur de l'appartement (« par un escalier intérieur ») ; la métaphore résulte d'une intériorisation de l'espace et du phénomène visuel de la disparition. Notons également la multiplication fantasmatique de ce phénomène, exprimée par le pluriel des « affreuses distances intérieures », dont une seule est « supprimée » par Swann, mais les autres, qui persistent, sont suggérées ; et surtout par l'adverbe de fréquence dans « en la voyant souvent disparaître ». Littéralement, ce sont les instants précis de la disparition qui sont perçus, ce qui suppose une acuité, une sensibilité de la perception, et un rapprochement des phénomènes successifs, sans que soient évoquées les réapparitions intermédiaires logiquement nécessaires. La vision de la disparition est une vision à la fois subreptice et paradoxale : l'objet passe en un clin d'œil de la perception à la non-perception. En se concentrant sur ce phénomène, c'est-à-dire en le subissant mais aussi en le provoquant, le sujet transforme sa sensibilité.

Une autre occurrence intéressante se trouve dans *Du côté de chez Swann* : quand Swann réentend pour la première fois la sonate de Vinteuil chez les Verdurin, un récit rétrospectif revient un an en arrière, la première fois que Swann l'avait écoutée. « Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son "fondu" les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et *disparaître* [...]. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis *elle disparut*. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle *reparut* en effet, mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde » (JFF, I, p. 206-207 ; c'est moi qui souligne). On retrouve ici l'articulation présente dans les titres de chapitre de 1919 entre les verbes « *reparaître* » et « *disparaître* », ce qui renforce l'idée d'un mode intermittent de la disparition. Par ailleurs, cette évocation n'est pas étrangère au thème qui nous intéresse dans la mesure où l'écoute musicale est reliée explicitement, dans le même passage, à la séduction amoureuse¹⁹. Elle consti-

¹⁹ « Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien d'autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu. [...] D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Mais, rentré chez lui, il eut besoin d'elle : il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au

tue ainsi une figure symétrique avec la fin de l'amour, l'oubli de l'être aimé, que l'on observe dans l'exemple suivant.

Ce dernier est tiré d'*Un amour de Swann*. La fin de l'amour pour Albertine, malgré la différence certaine entre la mort et le mariage, a des points communs avec l'effacement du sentiment de Swann pour Odette, notamment l'idée de disparition comme image de l'oubli :

[...] cette jalousie lui procurait plutôt une excitation agréable comme au morne parisien qui quitte Venise pour retrouver la France, un dernier moustique prouve que l'Italie et l'été ne sont pas encore bien loin [...]. Il aurait voulu *apercevoir comme un paysage qui allait disparaître* cet amour qu'il venait de quitter ; mais il est si difficile d'être double et de se donner le spectacle véridique d'un sentiment qu'on a cessé de posséder, que bientôt, *l'obscurité se faisant dans son cerveau, il ne voyait plus rien, renonçait à regarder, retirait son lorgnon, en essuyait les verres* ; et il se disait qu'il valait mieux se reposer un peu, qu'il serait encore temps tout à l'heure, et se rencognait avec l'incuriosité, dans l'engourdissement du voyageur ensommeillé qui rabat son chapeau *sur ses yeux* pour dormir dans le wagon qu'il sent l'entraîner de plus en plus vite, loin du pays où il a si longtemps vécu et qu'il s'était promis de ne pas laisser fuir sans lui donner un dernier adieu (JFF, I, p. 371)²⁰.

La comparaison de l'oubli avec un phénomène visuel de disparition est ici développée le plus explicitement. Il est intéressant de noter que ce phénomène de disparition n'est pas purement passif. Il s'accompagne d'une série de gestes qui sont un moyen de faire disparaître la réalité à la fois littéralement et symboliquement. Il faut noter que la gestuelle de Swann est curieusement héréditaire : son père avait été évoqué au début du livre comme effectuant les mêmes gestes suite à la mort de sa femme²¹ : après avoir veillé le corps jour et nuit, la première fois qu'il sort, il a un grand

nom. » D'autre part, le couple apparaît-disparaître est présent dans *La Prisonnière* quand le narrateur écoute le Septuor : « [...] c'était une œuvre inédite de Vinteuil où il s'était seulement amusé, par une allusion que justifiait à cet endroit un mot du programme, qu'on aurait dû avoir en même temps sous les yeux, à y faire *apparaître* un instant la petite phrase. À peine rappelée ainsi, elle *disparut* et je me retrouvai dans un monde inconnu » (Pr, III, p. 754 ; c'est moi qui souligne).

²⁰ Le voyage de retour est présent dans *Albertine disparue* non seulement à travers le retour de Venise, mais aussi comme comparaison à propos de l'oubli progressif d'Albertine (AD, IV, p. 138-139).

²¹ CG, I, p. 14-15. Cette histoire fait partie des « anecdotes toujours les mêmes » que le grand-père du narrateur raconte à Combray.

mouvement de joie, avant de se rappeler que sa femme est morte et de se reprendre. Ensuite, il a beau être inconsolable, il avoue penser à sa femme « souvent mais peu à la fois » ; et, dans ces circonstances, il a l'habitude de « passer la main sur son front, d'essuyer ses yeux et les verres de son lorgnon ». L'image visuelle de la disparition n'est pas seulement une comparaison ornementale ; c'est une image profondément nécessaire, peut-être une métaphore au sens proustien, au sens où elle établit un lien essentiel entre la vision et la mémoire, entre la disparition et l'oubli. Quand on lit « Un amour de Swann » après « Combray », on sait qu'on lit un roman de la mémoire, que narration et mémoire sont profondément liées. À ce moment, Swann peut apparaître comme un contre-modèle, d'autant que c'est un écrivain raté. On s'attend à ce que, dans la même situation, le narrateur ne connaisse pas une telle forme d'oubli, un tel phénomène de disparition. Or c'est précisément le contraire qui se passe. La suite du roman accentue cette puissance de l'oubli et de la disparition. Dans cette perspective, on peut peut-être penser que l'oubli a une force positive, que ce n'est pas un phénomène purement passif. En effectuant certains gestes, en fractionnant une pensée douloureuse, en modifiant son rythme de veille et de sommeil, on transforme sa sensibilité, on découpe le temps pour le recréer. La « disparition » contribue ainsi, quoique dans une moindre mesure que la mémoire involontaire, à échapper au temps universel et à inventer un rapport au temps singulier.

En conclusion, on peut rappeler un passage de *Sentiments filiaux d'un parricide* : « Nos yeux ont plus de part qu'on ne croit dans cette exploration active du passé qu'on nomme le souvenir. Si au moment où sa pensée va chercher quelque chose du passé pour le fixer, le ramener un moment à la vie, vous regardez les yeux de celui qui fait effort pour se souvenir, vous verrez qu'ils sont immédiatement vidés des formes qui les entourent et qui les remplissaient il y a un instant »²² ; puis les yeux sont qualifiés de « machines à explorer le Temps ». Le geste de Swann est peut-être précisément la tentative de s'arracher à cette vision, à la fois littéralement et symboliquement. Certes, on peut trouver des citations de Proust en contradiction apparente, qui dénie le rôle de la vue dans la mémoire. Mais il faut distinguer d'une part le déclenchement du souvenir, qui effectivement, dans la *Recherche*, passe souvent par d'autres sens que la vue, et d'autre part le déploiement de la mémoire, qui, lui, est souvent spatial et visuel. Dans cette perspective, il faudrait envisager, en corrélation avec « l'espace proustien » (Georges Poulet), avec les lieux de mémoire de la *Recherche*, un espace de l'oubli.

²² *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 150-151.

Pour élargir la réflexion, et sans chercher une cohérence excessive dans ces emplois du verbe « disparaître », qui ne font pas l'objet d'une concertation raisonnée de Proust, on peut tenter d'inclure l'idée de disparition dans le cadre de l'esthétique proustienne. On a remarqué à travers les exemples étudiés que la disparition se manifeste non seulement sur le mode de l'effacement progressif, mais aussi sur le mode de l'intermittence. Peut-être cette alternative se reflète-t-elle dans les deux versions d'*Albertine disparue*, la première déclinant les étapes successives de l'oubli, la dernière, dont témoigne la dactylographie originale, ayant probablement pour suite de ramener violemment le souvenir d'Albertine après un oubli rapide, sur le modèle des « Intermittences du cœur »²³. Enfin, dans *Esthétique de la disparition* de Paul Virilio, Proust est cité à propos du « côté Dostoïevski de Madame de Sévigné » (réflexion du narrateur qui esquissait une esthétique, et où pourrait prendre place l'idée de disparition). « Dans l'ordre de l'arrivée de l'information, Proust nous désigne donc le stimulus de l'art comme plus rapide, puisque, ici, les choses ne finissent pas par céder au sentiment mais au contraire commencent par là. En somme, la sensation rendue causale par l'excès même de sa rapidité prend de vitesse l'ordre logique »²⁴.

²³ Voir *Proust inachevé*, *op. cit.*, p. 189, et là même la référence aux commentaires d'Alberto Beretta Anguissola dans l'édition italienne de la *Recherche : Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, Milan, Mondadori, 1993, p. 790-791.

²⁴ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, LGF, « Livre de poche », 1980, p. 41. Dans ce livre, « esthétique » a ses deux sens, sensoriel et artistique.

EMMANUEL PESTOURIE*

DIFFÉRENCE ET HERMÉNEUTIQUE DANS *ALBERTINE DISPARUE*

« lire déjà, dans une version différente »

Il peut paraître réducteur de comprendre l'esthétique d'*Albertine disparue* à partir des propos théoriques du *Temps retrouvé*, ne serait-ce que parce que *Le Temps retrouvé* lui-même met en garde contre les œuvres à thèse¹. Ainsi en va-t-il du trop célèbre car très obscur passage du *Temps retrouvé* consacré aux « anneaux nécessaires d'un beau style » :

[...] la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; ou même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore (TR, IV, p. 468)

L'expression qui prête le plus à contresens est évidemment celle-ci : « il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore ». Pour une analyse approfondie de la temporalité intrinsèque aux images, on consultera

* Lycée Dumont-d'Urville, Toulon.

¹ « D'où la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des œuvres intellectuelles. Grande indécatesse. Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. », *Le Temps retrouvé* (TR, IV, p. 460-461).

avec fruit les travaux de Gérard Genette, par exemple². Constatons simplement que « soustraire aux contingences du temps » n'est pas une expression nécessairement synonyme d'*accéder à une forme d'intemporalité*, voire d'*atemporalité* et que, tout au contraire, cela peut signifier saisir « un peu de temps à l'état pur » (TR, IV, p. 451), c'est-à-dire épuré de ses cristallisations contingentes et spéciieuses comme de sa puissance d'oubli. Il s'agirait ainsi de ne pas « supprime[r] précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise » (TR, IV, p. 608). Nous voudrions montrer, en effet, que Proust fait de la temporalisation différenciante – non de la durée de toute réalité ni d'un prétendu accès à des essences intemporelles – « la différence qualitative » (TR, IV, p. 474) et par là l'enjeu ultime, disons par manière de précaution, à tout le moins d'*Albertine disparue*, cette œuvre pourtant censée clore le cycle romanesque, avant de supposées vérités définitives³.

Aussi peut-on convoquer à titre heuristique la notion de « différence », telle que Jacques Derrida la caractérise dans une célèbre conférence de janvier 1968, recueillie dans *Marges de la philosophie*⁴. De fait, malgré l'énoncé de lois et d'invariances, le réel proustien est fondamentalement temporalisé, c'est-à-dire en perpétuelle différenciation. L'être, quel qu'il soit – conscience du narrateur, personnages, vérité, vérité des images en particulier –, ne peut coïncider avec lui-même et, *hic Rhodus hic saltus*, loin de déplorer cette temporalisation différenciante comme une aliénation (le temps nous altérerait, nous aliénerait, cette vie ne serait qu'une vallée de larmes ou une errance, en somme du temps perdu, tant que la révélation de la réminiscence ne serait pas intervenue) dont on chercherait à s'émanciper par l'accès à d'hypothétiques essences, en fait Proust découvre par l'écriture que cette différence peut devenir la « vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie » (TR, IV, p. 474) dans l'acte même d'écrire ou de lire. À l'inverse, c'est précisément l'unité, la coïncidence à soi, la transformation d'un processus de

² Voir « Proust palimpseste », dans *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966, rééd. « Points » ; « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972.

³ « Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume [...] est le contraire de ma conclusion. Elle est une étape d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions » (lettre à Jacques Rivière, février 1914, citée par Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986, p. 407).

⁴ La « différence » est un processus intrinsèque au réel qui, du sein même de l'identité apparente, crée *a priori* une dynamique de différenciation. La coïncidence à soi de la conscience, entendue comme une présence à soi immédiate de la conscience, est toujours différée. C'est une illusion à déconstruire comme entend le montrer Derrida dans *La Voix et le phénomène*.

signifiante en signification arrêtée qui manifeste une aliénation irrémédiable : onto-théologico-thanathocentrisme, eût dit Derrida. Nous y reviendrons.

Laurent Jenny adapte la notion de différence en en faisant le cœur d'une « esthétique de la variance », qu'il distingue d'une simple « esthétique de la variation »⁵. Il centre son analyse sur les variations indéfinies au sein de la poétique du personnage : apparitions changeantes d'Albertine, traits physiques variables, insaisissabilité psychologique ou sexuelle, inversion de catégories aussi élémentaires que le dehors et le dedans ou la vie et la mort, etc. De plus, il veut voir une influence de cet « antipersonnage » qu'est Albertine sur la diégèse, qui ne saurait plus s'accommoder d'« une structure narrative close » (« L'effet Albertine », art. cit., p. 113 et 114). Par là, le critique en vient à distinguer fortement « Marcel » de Proust, soit le narrateur de l'auteur : celui-là progresserait vers les vérités définitives du *Temps retrouvé* et le bouclage de l'œuvre, tandis que celui-ci n'aurait de cesse de « défaire l'achèvement de la Recherche [...] en un mouvement qui semble si consubstantiel à sa survie » (*ibid.*, p. 217).

Cela posé, Laurent Jenny voit dans « l'effet Albertine » « une fascination pour l'indécidabilité des vérités de l'amour, bien éloignées en cela de celles de l'art » (*ibid.*, p. 218). Il vaudrait sans doute mieux dire l'inverse. Hiérarchiser ainsi, en effet, c'est retomber dans une essentialisation du *dit* proustien, alors même que Jenny plaide pour le statut intrinsèque de *work in progress* de son *dire*. Pour l'exprimer d'un terme qu'il ne renierait sans doute pas, il ne saurait y avoir, au moment de la « variance » d'Albertine, d'édition *ne varietur*⁶ et, par là, il ne saurait y avoir de vérités esthétiques qui ne soient pas compromises *de jure* par une pratique ouverte, où la répétition même ouvre la possibilité d'une variation neuve. Toutefois, l'intérêt majeur de la notion de « variance » est d'invalider la notion d'invariance, tout en maintenant la possibilité de cerner une loi de la variation, qui reste écart par rapport à une norme, cet écart fût-il déréglé. Dans cette mesure, la différence ne saurait être le mot de la fin.

⁵ « L'effet Albertine », *Poétique*, n° 142, avril 2005, p. 205-218. Préparant cette intervention, j'ai découvert, non sans quelque plaisir coupable mais aussi non sans un véritable embarras au regard de ce que j'espérais dire, que Laurent Jenny a consacré ce remarquable article synthétique à une perspective théorique que j'avais, en un plat et servile hommage rendu à un penseur fécond, seulement esquissé dans un cours de khâgne. Presque tout est dit, et l'on vient souvent trop tard depuis plus de soixante-dix ans qu'il y a des critiques et qui pensent. Glanons puisqu'il le faut.

⁶ À ce titre, nous nous rangeons pleinement à l'analyse qu'en fait Jean Milly, par exemple dans l'introduction de son édition d'*Albertine disparue* chez Garnier-Flammarion.

Toutefois, nous ne voudrions nous intéresser qu'à un processus, en tentant d'articuler deux notions qui, *a priori*, ne vont pas de pair : différence et herméneutique⁷. Par herméneutique, on peut entendre un vaste spectre inhérent à l'art d'interpréter un texte. Au sens étroit du terme, l'herméneutique est un art d'interpréter la Bible selon une méthode codifiée, qui postule un sens caché, par exemple la bonté de Dieu, et éclaire le texte à la lumière de cette vérité supposée. Ainsi en va-t-il de la quadruple exégèse médiévale⁸. À l'autre extrême, on appellera herméneutique tout art d'interpréter un texte dont le sens ne serait pas immédiat. Dès *Un amour de Swann*, Proust met ainsi en place une herméneutique du jaloux qui préfigure le comportement du narrateur envers Albertine :

Et tout ce dont il aurait eu honte jusqu'ici, espionner devant une fenêtre, qui sait ? demain peut-être, faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes, ne lui semblait plus, *aussi bien que le déchiffrement des textes*, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments, que des méthodes d'investigation scientifiques d'une véritable valeur intellectuelle et *appropriée à la recherche de la vérité* (CS, I, p. 270 ; c'est nous qui soulignons).

[...] comme ces malaises que le médecin écoute son malade lui raconter et à l'aide desquels il remonte à une cause plus profonde, ignorée du patient, de même nos impressions, nos idées, n'ont qu'une valeur de symptômes. Ma jalousie étant tenue à l'écart par l'impression de charme [...] (AD, IV, p. 141)

La sollicitation herméneutique, sur le modèle des symptômes à interpréter dans un récit (de) malade, est évidente dans *Albertine disparue*. C'en est le résultat qui pose problème. Le paradoxe central serait, en effet, que la différence s'accomplit *a fortiori* dans une sollicitation herméneutique du lecteur, mais afin de mieux faire avorter ce type d'interprétation⁹.

⁷ Pour une opposition ferme mais nuancée entre différence derridienne et herméneutique, on peut lire par exemple l'article de Hans-Georg Gadamer « Déconstruction et herméneutique », recueilli dans *La Philosophie herméneutique*, Paris, PUF, 1996, p. 155-167.

⁸ Voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964.

⁹ Le numéro déjà cité de la revue *Poétique* contient un article de Frank Wagner consacré aux « pannes de sens. Apories herméneutiques et plaisir de lecture » (*op. cit.*, p. 185-203). Nous ne nous en tiendrons pas chez Proust à des « apories herméneutiques [qui] sont provoquées par plusieurs infractions au principe logique de non-contradiction », comme l'auteur en discerne chez Robbe-Grillet (*ibid.*, p. 195). En revanche, ce travail rejoindra certaines conclusions de Béatrice Bloch que cite Frank

Tout d'abord, le temps est bien ce qui interdit la coïncidence avec soi, comme le suggèrent deux citations d'*Albertine disparue* tirées des pages 5 puis 4 :

Et en même temps je calculais si j'aurais le temps
Mais en même temps je me rappelais que j'avais vu agir sur
[l'avenir] d'autres forces que la mienne et contre lesquelles,
plus de temps m'eût-il été donné, je n'aurais rien pu.

Cette ressaisie de soi par un calcul qui maîtriserait le temps, et que manifeste l'expression « en même temps », est en réalité vouée à l'échec, car du temps s'insinue dans le temps même de la ressaisie de soi. Même si « plus de temps » peut être donné au sujet, ce temps donné n'est pas le moyen que trouve le sujet pour exercer une quelconque maîtrise. Tout au contraire, quand le temps se donne, il manifeste l'impuissance de celui à qui il se donne. On ne se donne pas le temps, il se donne à nous, ce qui est une défaite pour nous, la défaite de celui qui reçoit, car cela révèle sa passivité essentielle, l'impossibilité de se réapproprier soi-même au fil du temps.

A fortiori, dans le processus de pure répétition de l'habitude, s'imisce un processus de différenciation ambivalent. Certes l'« Habitude » possède « un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité » (AD, IV, p. 4). Mais l'habitude de la pensée douloureuse altère cette douleur même : « [...] pour que ces idées devinssent habituelles, c'est-à-dire pour que je pusse oublier ces idées » (p. AD, IV, 117).

Par-delà cette psychologie ou phénoménologie de la différence, qui n'a rien de très original, on peut esquisser une stylistique de la différence. Tout d'abord, une des phrases maintes fois convoquées par la critique, et à juste raison par Laurent Jenny, est celle-ci : « Il n'y a pas une idée qui ne porte en elle sa réfutation possible, un mot le mot contraire » (AD, IV, p. 182). Or les deux phrases qui suivent immédiatement cette citation l'illustrent à loisir. En effet, le narrateur déplore qu'on apprenne trop tard la « vérité sur la vie d'une maîtresse », c'est-à-dire après la mort de celle-ci. Cela en fait une « inutile vérité » puisqu'elle ne peut plus servir dans la relation amoureuse en question : « Alors [...] on se désole. » Mais, en réalité, la troncature gomme une parenthèse qui brouille irrémédiablement le sens de la proposition principale :

Wagner (*ibid.*, p. 193-194). De plus, il s'agira moins de « pannes de sens » que d'une dynamique inconclusive.

Alors (pensant sans doute à quelque autre que nous aimons maintenant et à l'égard de qui la même chose pourrait arriver, car de celle qu'on a oubliée on ne se soucie plus), on se désole (*ibid.*).

La parenthèse diffère l'interprétation de l'affirmation principale : elle la retarde, mais aussi elle l'altère irrémédiablement. Se désoler ne constitue plus l'ultime manifestation d'un sentiment pour la personne aimée autrefois ou aujourd'hui. En réalité, c'est soi-même qu'on désole. La leçon psychologique se double d'une leçon de lecture confirmée quelques pages plus loin : parce que « le désir, allant toujours vers ce qui nous est le plus opposé, nous force d'aimer ce qui nous fera souffrir », l'amour ne peut qu'être « la persistance et une transformation de la méfiance », en sorte que, « commencer à aimer, c'est, si innocent que nous le prétendions, lire déjà, dans une version différente, toutes ses trahisons et toutes ses fautes » (p. 190 ; c'est nous qui soulignons).

Ainsi la phrase est l'échelle à laquelle peut se percevoir de la façon la plus troublante une esthétique de la différence. En un premier degré, élémentaire, la présence de subordinées concessives fait bien qu'une phrase affirme une chose et son contraire, fût-ce d'une façon hiérarchisée et stable. Mais Proust ne se contente pas d'introduire des subordinées dont l'idée compromettrait sur le principe la réalité énoncée dans la proposition principale sans la compromettre effectivement. L'introduction des concessives tend à virtualiser toute affirmation de réalité par une déhiscence qui fait advenir des possibles concurrents. Prenons le premier exemple qui se présente aux pages 5 et 6 :

Même si l'adhésion de Mme Bontemps ne suffit pas, si Albertine ne veut pas obéir à sa tante et pose comme condition de son retour qu'elle aura désormais sa pleine indépendance, eh bien ! quelque chagrin que cela me fasse, je la lui laisserai ; elle sortira seule, comme elle voudra ; il faut savoir consentir des sacrifices, si douloureux qu'ils soient [...]. Puis-je dire du reste que lui laisser cette liberté m'eût été tout à fait douloureux ? je mentirais [...]. D'ailleurs [...] elle n'exige nullement cette liberté [...] j'arriverais aisément à obtenir jour après jour quelque limitation.

La plasticité psychologique, qui fait basculer peu à peu de la résignation à ce qu'Albertine ait sa « pleine indépendance » vers sa reprise en main *a priori*, s'accomplit dans un usage subversif des concessives. D'affirmative, la modalité de l'énoncé principal en devient négative et la concession se fait condition ou cause : « [...] il [ne] faut [pas] savoir consentir des sacrifices, si

douloureux ». Ainsi la concessive, tout particulièrement la concessive scalaire à l'instar de la dénégation « quelque chagrin que cela me fasse », doit être interprétée par le lecteur comme une concession au réel impossible à faire pour le jaloux. Elle conduit donc à une déhiscence de la vérité psychologique déployée au fil de la page. Mieux, dès l'abord de la phrase, les dés sont pipés. De fait, « si Albertine ne veut pas obéir » constitue l'hypothèse d'indépendance qui entraîne la proposition principale : « je la lui laisserai ». Mais cette hypothèse n'entretient qu'une fallacieuse surenchère par rapport à la première subordonnée, introduite par « Même si ». En bonne logique, la phrase aurait dû commencer par « Si l'adhésion de Mme Bontemps ne suffit pas, si Albertine [...] ». Commençant par « Même si l'adhésion [...] », elle devrait se poursuivre, face au risque de la « pleine indépendance » d'Albertine, par « je [ne] la lui laisserai [pas] ». Proust opère donc une déhiscence de la signification au fil du phrasé grâce à « si Albertine ne veut pas obéir », où la conjonction « si » peut à la fois reprendre en une anaphore elliptique « Même si » ou, au contraire, signifier « si ». Autrement dit, ce peut être une hypothèse concédée mais sans effet sur le réel ou une hypothèse qui conditionne entièrement le réel. La dynamique de la signifiante est donc soit celle d'une résignation, soit celle d'un combat qui vise à triompher de la liberté de l'autre.

Un esprit chagrin verra là négligence d'homme malade ou preuve de manuscrit inabouti. On pourrait cependant multiplier les exemples d'une telle déhiscence syntaxique. Voici le cas d'une « meilleure impression » au moyen d'une concessive hypothétique :

Alors commença une journée d'une folle agitation. Avant même d'aller acheter tout ce que je croyais propre à me parer pour produire une meilleure impression le surlendemain quand j'irais voir Mme de Guermantes [...] j'irais, quoi qu'il pût m'arriver d'ici là, *dussé-je m'y faire descendre en chaise à porteur si j'étais malade*, faire une visite à la même heure à la duchesse (AD, IV, p. 145 ; c'est nous qui soulignons).

La « folle agitation » est à tout le moins celle d'un sens irrémédiablement divergent, qui mêle peut-être un discret pathos autobiographique avec l'humour de l'incongruité : d'un côté, la certitude de rendre visite à Oriane ; de l'autre, l'éventualité d'être quasi grabataire, certes, mais énoncée comme par une marque aristocratique, celle de la « chaise à porteur ». Ce n'est plus alors une concession au réel qui se joue dans la concessive introduite par « dussé-je ». Même si l'on veut bien ne pas trop s'inquiéter pour cette « chaise à porteur », pourvue d'un seul porteur si l'on en croit l'orthographe, c'est en tout cas le mode de la virtualité qui l'emporte. Ainsi est emportée la

valeur de futur dans le passé propre au conditionnel de « j'irais, quoi qu'il pût m'arriver » : la concessive « quoi qu'il pût m'arriver » ne peut-elle pas être un euphémisme qui désigne la mort ? Alors, « j'irais » ne peut plus dire la certitude d'aller mais son contraire, tandis que la concessive « dussé-je m'y faire descendre en chaise à porteur », au lieu d'évoquer un éventuel empêchement à l'action principale, en vient, tout au rebours, à en renforcer le sens : n'est-ce pas en chaise à porteurs, en effet, qu'on se rend chez les duchesses ?

Il serait faux de croire que de tels phénomènes soient les effets involontaires ou, en tout cas, inconscients d'une syntaxe complexe. En réalité, ils s'inscrivent dans un processus de différenciation par le phrasé, plus clairement orchestrée au moyen du stylème proustien bien connu qu'est son usage original des liens corrélatifs. Alors qu'on serait en droit d'attendre que la progression d'une phrase s'accompagnât d'une élucidation croissante de son sens, Proust affectionne les corrélatifs hypothétiques, dont les supputations sur la raison qu'a Bloch de sourire fourniraient un exemple intéressant :

Peut-être le disait-il pour ôter à mes yeux de l'importance [...] peut-être parce qu'il était [...] peut-être parce que, même eût-il été d'une autre race [...] (AD, IV, p. 27).

En fait, la juxtaposition de plusieurs hypothèses ne suffit pas pour évoquer un processus de différenciation. Il faut au moins qu'on ne sache pas si l'une des hypothèses s'avère. Mieux encore, il faut se demander si les hypothèses s'excluent les unes les autres ou si elles peuvent être toutes vérifiées ou simplement certaines, et ce de façon successive, voire simultanée (AD, IV, p. 185 : « Ou bien [...] ou bien [...] ou bien »). Ainsi Proust s'ingénie-t-il à dramatiser au fil de la phrase cette instabilité entre hypothèses qui ne sont pas forcément alternatives : « Et voilà comment le faubourg Saint-Germain parle à tout bourgeois des autres bourgeois, *soit pour* le flatter [...] *et plutôt, en même temps, pour* l'humilier » (AD, IV, p. 161-162 ; c'est nous qui soulignons). Là réside la vraie différenciation, d'autant que le lecteur ne peut se poser cette question de la disjonction entre hypothèses concurrentes que de façon rétrospective, une fois la lecture de la phrase achevée. Sans doute un lecteur professionnel pourra-t-il toujours s'y reprendre à plusieurs fois, relire tabulairement la phrase, supputer la meilleure hypothèse, en convoquant par exemple tout ce qu'il sait de Bloch. Mais le lecteur dilettante¹⁰ lit autrement,

¹⁰ L'emploi du mot *dilettante* n'a rien ici de péjoratif. Il caractérise une lecture plutôt linéaire, commandée par le désir et le plaisir de lire : c'est, en somme, la lecture de la première impression, celle qui compte tant pour Proust : « Je rechercherais les éditions originales, je veux dire celles où j'eus de ce livre une impression originale » (*Le Temps retrouvé*, p. 465).

il ne perçoit d'abord que la déhiscence de l'explication psychologique au fil du phrasé. Il peut se fier, du reste, aux théories qu'expose avec clarté le narrateur au sujet de l'« émiettement » du moi en un « défilé heure par heure d'une armée composite » (AD, IV, p. 61 et 71).

Cette différence du phrasé proustien appelle alors une lecture originale ou, plutôt, des lectures possibles. Une célèbre citation du *Temps retrouvé* explicite cette diversité des lectures :

En réalité, chaque lecteur est quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur [...] la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur ait besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre » (TR, IV, p. 489-490).

Ni servile ni non plus anarchique et purement subjective, la lecture selon Proust admet « la plus grande liberté », qui n'est pas, toutefois, une liberté absolue. L'auteur propose différents verres, comme un opticien, et c'est le lecteur, plus ou moins compétent ou « naïf », plus ou moins gouverné par ses « particularités », qui interprète. On l'aura compris, le processus de différence ne s'accomplit que par le lecteur, mais s'il s'accomplit par le lecteur, ce peut être l'unité du texte qui disparaît, son sens. Comment, en effet, puisque le texte célèbre la différence, ne s'accommoderait-il pas de toute lecture ou, plus exactement, de n'importe quelle lecture ? L'« inversion », au sens sexuel, reste en effet une modalité élémentaire, mécanique, de différenciation du sens. Ainsi, pour ce qui est de Charlus, « dans son enfance, pour pouvoir comprendre et sentir les vers des poètes, il avait été obligé de les supposer adressés non à une belle infidèle mais à un jeune homme » (AD, IV, p. 178). Le cas du télégramme vénitien, cet apocryphe albertinien, est plus troublant, qui donne lieu à une leçon générale : « On devine en lisant, on crée ; tout part d'une erreur initiale [...]. Une bonne partie de ce que nous croyons [...] vient d'une première méprise sur les prémisses » (AD, IV, p. 235). Par paronomase, la « méprise » se loge dans les « prémisses » : il suffit d'un texte tant soit peu opaque, le désir singulier, qui gouverne la pré-compréhension du lecteur, fait le reste.

La logique d'une lecture purement subjective aboutit, de fait, à une absurdité :

À partir d'un certain âge nos souvenirs sont tellement entrecroisés les uns sur les autres que la chose à laquelle on pense, le livre qu'on lit n'a presque plus d'importance. On a mis de soi-même partout, tout est fécond, tout est dangereux, et on peut faire d'aussi précieuses découvertes que dans les *Pensées* de Pascal dans une réclame pour un savon (AD, IV, p. 124).

Si l'on veut bien négliger l'ironie adressée au janséniste, ce passage traduit le danger pour la littérature, voire la pensée en général, d'une lecture qui ne serait que projection de ses désirs dans le texte. Ainsi l'épisode de l'article paru dans *Le Figaro* est l'occasion d'esquisser une typologie des lecteurs à partir de cinq cas, où le dernier, Bergotte, constitue bien une figure de lecteur idéal (AD, IV, p. 171).

En réalité, le problème se complique du fait que Proust théorise un processus de différence entre les deux intentionnalités qu'Umberto Eco nomme l'*intentio auctoris* et l'*intentio lectoris*¹¹. Les pages 148 à 152, 168 à 171 d'*Albertine disparue* constituent en effet une précieuse réflexion sur la lecture dans une perspective phénoménologique. Comme il n'y a pas de perfection qui fût accessible à celui qui écrit, selon le narrateur écrire reste irrémédiablement une visée en acte, un en-avant, une dynamique qui vise un but inaccessible. Mais le lecteur – qui ignore tout du travail de l'auteur, si bien qu'il part de l'absence de sens et non d'un état, au sens d'une étape – confond l'état du processus créatif qu'il lit, impressionnant car avancé, avec une perfection atteinte. Pourquoi ne pas se contenter de cette admiration sans différence consciente ? Laissons le narrateur répondre :

Mais maintenant, en m'efforçant d'être lecteur [...] sans le souvenir de l'échec qu'elles représentaient pour mes visées, [ces images] me charmaient par leur éclat, leur imprévu, leur profondeur. Et quand je sentais une défaillance trop grande, me réfugiant dans l'âme du lecteur quelconque émerveillé, je me disais : « Bah ! comment un lecteur peut-il s'apercevoir de cela ? Il manque quelque chose, c'est possible. Mais s'apristi, s'ils ne sont pas contents ! Il y a assez de jolies choses comme cela, plus qu'ils n'en ont l'habitude » (AD, IV, p. 151).

¹¹ Voir *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, rééd. « Le Livre de poche ».

Certes, le personnage du narrateur se délivre un *satisfecit*, empreint d'un renoncement insouciant tourné en forfanterie. Mais cela ne saurait être le dernier mot de Proust, ce que suggère la page suivante, où l'on peut lire sans doute une parole d'auteur :

[...] je me disais cela, mais je sentais bien que ce n'était pas vrai, que si j'aimais à me figurer leur attention comme l'objet de mon plaisir, ce plaisir était un plaisir intérieur, spirituel, solitaire [...] car mon plaisir ne serait plus dans le monde mais dans la littérature (AD, IV, p. 152).

Toutefois, comment faire pour que l'auteur lucide et non plus narcissique ou solipsiste puisse continuer, face à ses lecteurs, à se « figurer leur attention comme l'objet de [s]on plaisir » ? Pour que la différence reste différence entre deux différences et non entre un processus besogneux et une lecture d'émerveillement naïf, illusoire et figé, il faut mettre de la différence dans la lecture. Tout comme le narrateur, pour continuer à désirer les jeunes filles, a besoin de s'imaginer le désir d'Albertine « géminant le [s]ien d'une aile mystérieuse » (AD, IV, p. 141), l'auteur a besoin de s'imaginer un désir de perfection du lecteur, doublant le sien quoique différant *a priori* du sien. C'est là qu'intervient de façon non pas fréquente, mais exemplaire et régulatrice, le modèle herméneutique de la lecture.

Dans l'anthropologie proustienne, c'est le désir subjectif qui est toujours l'origine instable et insaisissable du processus de différence dans la mesure où il gouverne la croyance¹². Inversement, seule la différence des signes entretient le désir d'Albertine :

[...] la savoir vivante et de pouvoir être réuni à elle me la rendait tout d'un coup si peu précieuse [...] peut-être parce que je n'avais plus qu'un signe à faire (AD, IV, p. 222).

L'herméneutique vise ainsi à canaliser le désir de sens du lecteur dans une direction programmée par l'auteur. Le lecteur ne saurait lire librement, il doit reconnaître des signes dont le déchiffrement donne accès à un sens caché : « Vous n'avez pas compris mes signes », déplore Oriane, réprobatrice envers le narrateur (AD, IV, p. 169). Mais, comme l'herméneutique est une machine à reproduire du sens¹³, il importe de l'amorcer sans qu'elle atteigne

¹² « C'est le désir qui engendre la croyance [...]. À tant de preuves qui corroboraient ma version première, j'avais stupidement préféré de simples affirmations d'Albertine » (AD, IV, p. 189).

¹³ Dans *La Seconde Main*, par exemple, Antoine Compagnon analyse ce qu'il nomme « la machine à écrire de la théologie » (Paris, Le Seuil, 1979, p. 165).

son but. De même que l'erreur d'interprétation du signe commise par Gilberte autrefois à Tansonville apparaît à la fin d'*Albertine disparue* « poétique à cause de la longue série d'années au fond de laquelle il fallait l'accomplir » (IV, p. 272), de même l'interprétation herméneutique ne vaut que si sa fin est différée ou avortée, si bien qu'elle ne s'exerce que dans un « monde des possibles » (IV, p. 196) de l'interprétation, un monde où, pour le jaloux, « la réalité des faits extérieurs [...] prête à mille suppositions » (IV, p. 100).

Si l'herméneutique du jaloux est la plus évidente, elle ne se comprend qu'adossée à une herméneutique plus générale de moraliste, à une herméneutique propre au roman policier également, mais, bien mieux, à une herméneutique religieuse, le modèle *a priori* le plus apte à verrouiller le sens. Toutefois, avant d'illustrer ce dernier cas, prenons la mesure de l'enjeu avec l'interprétation¹⁴ des rêves :

[...] c'était un rêve. Presque tous répondent aux questions que nous nous posons par des affirmations complexes, mises en scène avec plusieurs personnages, mais qui n'ont pas de lendemain (AD, IV, p. 171).

Le rêve est ici un possible du réel, il résoudrait le problème qui se pose au narrateur en quête d'un bon lecteur, mais sa réponse avorte, et c'est précisément en cela qu'il intéresse Proust. Le contre-modèle de l'herméneutique recherchée est alors incarné dans la mère du narrateur. Ce dernier peut, en effet, en livrer la clef d'interprétation univoque et sans surprise : « [...] on pouvait lire dans son visage, sans crainte de se tromper, si l'on prenait pour clef le désir de faire plaisir aux autres » (AD, IV, p. 147).

En revanche, comme Dieu dans l'herméneutique religieuse, l'être aimé est représenté comme une espèce de *deus absconditus*, source et clef du sens du réel, quel qu'il soit, quelque inconséquent qu'il apparaisse :

Il y a beaucoup de chances pour que [...] l'être dont chaque décision est supputée d'avance, avec autant de crainte que celle d'une divinité [d'un Dieu dissimulé], par celui qui l'aime apparaisse comme une personne sans conséquence (AD, IV, p. 23 et p. 1050).

¹⁴ Aux deux sens ici confondus de mise en forme par le rêve du désir et du retour du récit de rêve à son origine.

Si l'isotopie chrétienne est si présente dans la *Recherche*, c'est sans doute parce que le texte est écrit à un moment-charnière : les dieux sont morts¹⁵, le système d'explication chrétien du monde vient de tomber en dés-hérence mais il est encore accessible ou, du moins, lisible, sur le mode de la nostalgie envers une explication ordonnée du réel. Plus exactement, c'est le premier temps du modèle interprétatif chrétien qui semble fécond : il postule un arrière-monde qui échapperait à la mort et donnerait son sens au monde, ou, pour le dire en termes plus franchement littéraires, il ménage un désir et une réserve de sens. C'est dans cette optique qu'on peut sans doute interpréter l'éloge de la discrétion qu'entonne le narrateur au sujet des révélations d'Andrée, dont les indiscretions seraient rendues impossibles dans un monde où l'on croirait encore à une vie après la mort :

Si ces indiscretions sont vraies, on devrait redouter le ressentiment de celle dont on dévoile les actions [...]. Et si ces indiscretions sont fausses [...] on devrait craindre plus encore la colère de la morte si on croyait au ciel. Mais personne n'y croit (AD, IV, p. 196).

Ce que garantissait ainsi le modèle chrétien, c'était une réserve de sens, ailleurs, dans un temps différé qui, tant qu'il n'était pas advenu, faisait que les morts n'étaient pas morts, pas réduits à un ça-n'était-que-cela. Car, à l'inverse, le prosaïsme d'une vérité accessible *hic et nunc* condamne le désir :

Comment ! cette vérité que j'ai tant cherchée, tant redoutée, c'est seulement ces quelques mots dits dans une conversation, qu'on ne peut même pas penser complètement parce qu'on n'est pas seul ! [...] *On voudrait que la vérité nous fût révélée par des signes nouveaux, non par une phrase, une phrase pareille à celles qu'on s'était dites tant de fois* (AD, IV, p. 181 ; c'est nous qui soulignons).

Une interprétation chrétienne ne doit donc être sollicitée que sur un mode virtuel : le lecteur amorce l'interprétation religieuse comme un possible au mieux axiologique, sinon simplement culturel, littéraire si l'on veut, en tout cas plus dogmatique. Ainsi, le lecteur ne se représente plus le sens, il l'imagine comme un pur possible suspendu à la temporalité de sa confirmation, qui peut être repoussée *ad infinitum*. Dans l'intervalle, le réel est meu-

¹⁵ Voir AD, IV, p. 182 : « [...] ces dieux des religions abolies qu'on offense sans crainte parce qu'on a cessé de croire à leur existence ».

blé, habité et orienté par un désir de sens, qui titillera tel lecteur, taraudera tel autre :

À l'univers vague et inexistant où se passaient les promenades d'Albertine et Andrée, il me semblait que celle-ci venait par une création postérieure et diabolique, d'ajouter à l'œuvre de Dieu une vallée maudite (AD, IV, p. 128).

Il ne faut donc pas forcément se moquer de la façon dont Gilberte de Forcheville tend à masquer « ses origines », car sa croyance n'est pas loin de figurer celle de cet herméneute improbable que devient le lecteur d'*Albertine disparue* :

Peut-être croyait-elle vraiment les cacher, de cette croyance incertaine qui n'est pourtant pas le doute, qui réserve une possibilité à ce qu'on souhaite et dont Musset donne un exemple quand il parle de l'Espoir en Dieu (AD, IV, p. 166).

Par là, Proust réussit le tour de force de faire de l'herméneutique chrétienne non plus un modèle explicatif objectif, *a priori* et universel, donc atemporel, mais, pour son lecteur, un modèle d'interprétation du monde subjectif, toujours incertain quoique programmé, donc temporalisé. C'est un moyen de faire différer le sens, dans la double acception de différer célébrée par Derrida, et l'on y loge son « Espoir », comme dans un au-delà des vérités prosaïques.

Mais, si ce modèle n'est plus à prendre au sérieux, il engendre, outre un surcroît virtuel de sens, le plaisir très actuel de l'humour qu'engendre le porte-à-faux de l'incongruité herméneutique chrétienne, comme du côté de Més-église :

[...] l'enfant de chœur de l'église de Combray, Théodore, qui, il faut l'avouer, était bien gentil (Dieu qu'il était bien !) et qui est devenu très laid (il est maintenant pharmacien à Méséglise) s'y amusait (AD, IV, p. 269).

[...] Albertine était, à Balbec, sous la pluie menaçante, par exemple, allée faire, Dieu sait pourquoi, de grandes promenades, dans le maillot collant de son caoutchouc ! (AD, IV, p. 72-73).

L'usage déceptif de la machine herméneutique chrétienne ne se fait donc pas forcément décevant. Du reste, la proximité entre l'échec de l'interprétation chrétienne et l'herméneutique policière est énoncée assez tôt dans le tome :

Quand on se voit au bord de l'abîme et qu'il semble que Dieu vous ait abandonné, on n'hésite plus à attendre de lui un miracle. Je reconnus que dans tout cela je fus le plus apathique quoique le plus douloureux des policiers (AD, IV, p. 18).

Le jaloux est un piètre policier car, à la différence du véritable policier, il ne fonde pas son enquête sur la possibilité de l'inouï auquel on accéderait par l'investigation, mais sur le jeu d'une imagination reproductrice qui postule un sens qu'*a posteriori* le réel prend aisément en défaut (voir AD, IV, p. 82). L'herméneutique n'est donc plus ainsi un moyen de ramener le réel à un savoir antérieur ou de créer un sens neuf mais, comme pour le jaloux, elle constitue une façon de vivre dans un présent du texte déceptif :

Jadis je songeais sans cesse à l'avenir incertain qui était déployé devant nous, j'essayais d'y lire. Et maintenant [...] aussi difficile à déchiffrer [...] ce n'était plus l'Avenir d'Albertine, c'était son Passé. Son Passé ? C'est mal dire puisque pour la jalousie il n'est ni passé, ni avenir et que ce qu'elle imagine est toujours le Présent (AD, IV, p. 72).

Le style de Norpois, tel que le dissèque le narrateur, ne serait plus alors un simple repoussoir. Son goût marqué pour le conditionnel et, surtout, « le présent de l'indicatif pris non dans son sens habituel mais dans celui de l'ancien optatif » (AD, IV, p. 217) représente comme une caricature la virtualisation du sens telle que l'orchestre Proust dans le présent de la lecture. Pour cette dernière, nulle vérité ne doit être comprise comme énoncée à l'indicatif simple mais plutôt sur le mode de l'optatif, celui d'une option sur le sens, désirée mais dont la réalisation demeure incertaine.

Proust, ce faisant, vise à ne pas livrer une « notion immobile » (AD, IV, p. 153) au lecteur mais à entretenir chez lui « [c]ette perpétuelle erreur qui est précisément la "vie" » (p. 154), sur un mode fascinant ou plaisant. Aussi trompe-t-il plaisamment le lecteur en jouant sur son désir de coup de théâtre, de résurrection romanesque d'Albertine, alors même que le quiproquo du télégramme vénitien ne devrait pas duper le lecteur prévenu par le précédent quiproquo de la page 10 ou, un peu plus loin, par une parole définitive : « Elle ne revint jamais » (AD, IV, p. 58)¹⁶. Mieux, le grave discours du nar-

¹⁶ Est-il bien nécessaire d'ajouter que l'herméneute trouvera toujours un sens autre à ce sobre euphémisme ? N'est-ce pas plutôt, en effet, une expression à prendre en son sens littéral, finalement beaucoup plus riche ? Cela n'annonce-t-il pas très littéralement que c'est plutôt le narrateur qui retournera à elle ? Ou bien la phrase « Elle ne revint jamais » n'est-elle pas synonyme de « Elle est revenue hier », au sens où il s'agit simplement de s'« imaginer nos transports » et qu'Albertine n'a sans doute pas bougé, qu'elle ne saurait donc ni partir ni revenir ? Etc. ?

rateur sur l'« amour de la femme [...] débarrassé de toute association exclusive avec une certaine femme déjà aimée, [qui] flottait comme ces essences », peut sans doute être lu comme une vérité d'auteur. Mais comme il est déclenché par le détachement par rapport à Gilberte et que son illustration, qui suit immédiatement, concerne le fait de désirer une Gilberte qui n'avait pas été reconnue, la vérité générale est en somme vraie et fausse. Elle fait que le lecteur ne saurait chercher dans la mystérieuse Mlle D'Éporcheville Gilberte, alors même que le début du chapitre, très programmatique, annonçait qu'il allait s'agir de « traverser en sens inverse tous les sentiments [...] » (AD, IV, p. 138) : comprenons par là, entre autres, repasser de l'amour pour Albertine à l'amour pour la mère en passant par l'amour pour Gilberte. Le présent vivant de la lecture apparaît donc bien déhiscent, et Proust joue, pour ce faire, aussi bien des « promenades inférentielles »¹⁷ du lecteur que de sa mémoire herméneutique des pages précédentes, soumise, comme le reste, à « la loi générale de l'oubli » (AD, IV, p. 223).

Cependant, à la différence de l'oubli psychologique, celui du lecteur est programmé, il est donc racheté, car il fait sens. En effet, la vérité ne se révèle pas, elle se raconte comme l'histoire d'erreurs successives d'interprétation, celles des lecteurs comme de tous les êtres guidés par un désir qui leur permet de différer la fin, de retarder la mort. Ainsi veut-on comprendre l'éloge appuyé de Cléo :

[...] la Muse qu'il convient de méconnaître le plus longtemps possible si l'on veut garder quelque fraîcheur d'impressions, et quelque vertu créatrice [...] la Muse qui a recueilli [...] tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent mais révèle aussi d'autres lois (AD, IV, p. 254).

Et, comme l'herméneutique religieuse, comme celle de l'enquêteur apathique ou encore celle de la justice¹⁸, l'herméneutique du moraliste doit être tenue en échec pour que le temps de la différence ne s'arrête pas. Ainsi

¹⁷ Voir Umberto Eco, « Prévisions et promenades inférentielles », dans *Lector in fabula*, chap. VII, Paris, Grasset, 1985, rééd. « Le Livre de poche », p. 142-156.

¹⁸ L'étrange système de la justice décrit par Antoine Compagnon durant cette même journée d'étude peut sans doute s'expliquer par un intertexte, Joseph de Maistre ou Dostoïevski par exemple, ou par un contexte autobiographique, soit un sentiment existentiel de culpabilité ou une angoisse sociale d'illégalité chez Proust lui-même. Ce système n'en trouve pas moins son sens littéraire ultime par sa contribution au dérèglement herméneutique, « cette relation qui existe presque toujours dans les châtements humains et qui fait qu'il n'y a presque jamais ni condamnation juste, ni erreur judiciaire, mais une espèce d'harmonie entre l'idée fautive que se fait le juge d'un acte innocent et les faits coupables qu'il a ignorés. » (AD, IV, p. 30). Faisons du juge une hypostase du lecteur comme du criminel une figure de l'écrivain, et nous voilà prévenus...

Proust moraliste accorde-t-il trois natures à Andrée défiant par là une interprétation assurée du lecteur, et fait conclure par la loi qui explicite l'échec, des lois psychologiques simples et ce, grâce à une énumération de différences irréductibles : « [...] différences entre les esprits [...] impressions différentes [...] différences de sentiment [...] différences entre les caractères » (AD, IV, p. 199)¹⁹. Ce qu'aura ainsi atteint l'auteur, tant que le roman ne sera pas une histoire achevée, c'est que, « en nous, de chaque idée comme d'un carrefour dans une forêt, partent tant de routes différentes » (AD, IV, p. 123).

Art de différer le sens en aiguisant ce désir de sens, l'herméneutique proustienne, dans ce qu'elle a de plus neuf, n'est pas une fin en soi, elle ne vise pas la révélation d'un sens suprême et ultime. Elle sert bien plutôt à organiser la lecture comme un jeu de différence partagé par tous les lecteurs, fût-ce au moyen de différents verres d'optique. Car, pour sa part, le modèle proustien d'un accès authentique aux vérités cachées semble ne pas reposer sur un sens d'abord postulé ou présupposé, mais « intuitionné ». Mais, alors, tout est dit d'emblée, à moins que ne s'interpose une herméneutique qui diffère le jugement dernier : « [...] il nous faut interpréter de bonne foi pour connaître la vérité [...] J'aimais mieux que la vérité fût à la hauteur de nos intuitions [...] Peut-être malgré tout, ces intuitions premières, valait-il mieux que je ne les rencontrais à nouveau, vérifiées, que maintenant » (AD, IV, p. 189).

Car amorcer une lecture herméneutique, c'est accentuer la lecture comme disponibilité au sens dans le présent de la lecture, tel le perpétuel présent du jaloux. Par là, le phrasé proustien est doublement interprété et la sensibilité du lecteur à la temporalité propre de ce phrasé est accrue. Ce faisant, le temps de la différence (du sens vers le phrasé) reste un temps immanent puisque la différence n'est jamais renvoi à une vérité transcendante mais résolution retardée²⁰. Le terme est connu, c'est « le retour vers l'indifférence » (AD, IV, p. 222), vers la mort, il est présent dès ce monde, dès ses vérités, on ne peut que le différer. Il faut donc écrire jusqu'à la mort, se faire volubile, non pas d'une « volubilité irritée » comme le marquis de Norpois

¹⁹ On notera aussi le tour « Différent en cela de Swann » (AD, IV, p. 113), modulé en « Différent encore en cela de Swann » (p. 132, *sic*). Ce qui fait la principale différence, c'est justement que le narrateur est « surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au "devenir" d'une phrase » (p. 141). Il est en somme plus proche d'être écrivain par ce que Laurent Jenny nomme la « variance ».

²⁰ Voir AD, IV, p. 141-142 : « [...] la suggestion presque hypnotique d'un beau livre, laquelle, comme toutes les suggestions, a des effets très courts ».

(AD, IV, p. 211), mais en un triple sens latin du terme *volubilis* que connaissait bien Montaigne : qui roule ou s'enroule sur soi ; qui roule, insaisissable et changeant comme un cours d'eau ; qui se déroule fluide, aisé comme une parole libérée.

La différence ou volubilité est une temporalité du sens et de la voix²¹, voulue par soi, non par le Temps de la destruction. L'altération n'est plus subie, c'est une disjonction indéfinie, qui vaut suspension du prosaïsme grâce au suspens par déhiscence de la signification dans l'exercice même de l'écriture ou de la lecture. Il faut imaginer une Schéhérazade asthmatique heureuse²².

²¹ Voir AD, IV, p. 1080 : « [...] comme ces disques devant lesquels un grand artiste a chanté qu'on enterre dans la cave de l'Opéra et qui, quand le virtuose est mort se remettent à chanter avec cette voix qu'on croyait tue à jamais. »

²² Voir TR, IV, p. 620 : « Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin, quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. »

MICHEL SANDRAS *

LES DEUX CÔTÉS DE VENISE

Il y a dans le chapitre sur Venise (comme dans toute la *Recherche*) des jugements d'ordre esthétique, ceux du héros-narrateur. Comment ces jugements sont-ils illustrés par les situations du roman ? Y trouvent-ils leur application et leur vérification ? Quel est le sens de ces jugements ? S'ils témoignent d'une tension entre les hiérarchies des valeurs et les préférences d'un sujet, comment cette tension se résout-elle ?

On peut poser la question d'une façon plus concrète : comment s'articulent dans la *Recherche* l'amour de la mère et de l'Art (peinture, architecture, musique), et la « recherche passionnée » des jeunes filles (recherche elle-même située dans une zone affective trouble) ? Il semble que l'analyse des promenades vénitienes, dans *Albertine disparue*, permette de donner des éléments de réponse.

Venise tient une grande place dans la *Recherche*, à la fois par le nombre de pages qui l'évoquent, du début jusqu'à la fin, et par l'événement qui y a lieu, que le narrateur rapporte dans *Le Temps retrouvé* (mais qui n'est pas annoncé dans *Albertine disparue*), à savoir le trébuchement sur des pavés inégaux, qui déclenche la révélation à partir de laquelle le narrateur pourra devenir écrivain¹. Doit-on attribuer le choix de Venise aux deux voyages qu'y fit Proust en 1900, l'un en mai, enthousiasmé par la lecture de Ruskin²,

* Université Paris Diderot.

¹ Venise apparaît dans les plus anciens brouillons de la *Recherche* avec les dalles inégales du baptistère de San Marco, le soleil sur l'ange d'or du Campanile, rapproché du soleil sur les ardoises du clocher de Combray et la dispute avec la mère (voir *Contre Sainte-Beuve*).

² Proust et sa mère ont visité Venise avec en main le livre de Ruskin, désigné par l'allusion à l'« homme de génie » (AD, IV, p. 205). Dans les pages qu'il a écrites sur Ruskin, rassemblées dans *Pastiches et mélanges* (1919), Proust rend hommage à Ruskin pour avoir lié l'amour de la beauté à des exigences morales et religieuses (voir la citation de Ruskin : « La première caractéristique universelle de tout grand art est la tendresse, comme la seconde est la vérité », *Pastiches et Mélanges*,

avec sa mère qui l'aide à traduire les *Pierres de Venise* ; l'autre en octobre, seul ? N'importe quelle autre ville aurait-elle pu jouer ce rôle ? C'est la ville-musée qui relie l'Occident à l'Orient (architecture byzantine, motifs orientaux des robes et manteaux du couturier Fortuny). C'est la ville des peintres, de l'abolition des frontières entre la terre et la mer (voir ce que dit Elstir dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 252). Et ces passages insensibles sont à même l'écriture proustienne, comme on le verra. C'est aussi une ville que la littérature romantique (Byron, Chateaubriand) et post-romantique (Barrès) a rendue mythique. Les mythes de Venise font d'elle une ville louche, équivoque (masques), une beauté artificielle, fardée ; une ville dangereuse (fièvres, pièges à filles) ; enfin, ceci est très sensible dans le livre de Barrès, *Mort de Venise* (écrit en 1903 et paru en 1916), la ville crépusculaire où chante une beauté qui s'en va vers la mort. Quand on lit les pages que Proust a consacrées à Venise, on constate que, bien qu'elle soit pour son héros la ville des deuils, sa représentation est très éloignée de celles données par Chateaubriand ou Barrès, auxquelles elle ne doit rien³.

Le début du chapitre rapproche Venise de Combray : « [...] j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche » (AD, IV, p. 202). Phrase qui dit à la fois les ressemblances et les différences, ces dernières relevant à la fois d'une transposition et d'un changement d'échelle. Venise serait un perfectionnement de Combray, parenté un peu étrange pour un lecteur qui s'attendait plutôt à voir autrement signaler la distinction singulière de la première.

Dès le début du chapitre, le narrateur émet un jugement esthétique : « [...] comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses » (p. 202). La formulation un peu

Paris, Gallimard, « L'imaginaire », p. 107). Mais il accuse Ruskin d'idolâtrie et d'insincérité. Commentant les pages du critique anglais intitulées « Causes de la décadence de Venise », Proust, semblant revenir sur son jugement précédent, écrit : « Il n'y a pas à proprement parler de beauté tout à fait mensongère, car le plaisir esthétique est précisément celui qui accompagne la découverte d'une vérité » (*ibid.*, p. 170). Proust révèle alors le « plaisir impur », ses joies étant mêlées d'érudition et d'art, d'être entré pour la première fois dans San Marco. Plus loin, il évoque son souhait d'avoir pu, avant de mourir, voir incarnées dans les monuments vénitiens, les idées de Ruskin (*ibid.*, p. 177). Mais il conclut : « C'est quand Ruskin est bien loin de nous que nous traduisons ses livres et tâchons de fixer dans une image ressemblante les traits de sa pensée » (*ibid.*, p. 180). La *Recherche* est bien entendu écrite dans l'éloignement de Ruskin.

³ Proust redistribue autrement ces jugements, en opposant la Venise froidement artificielle de certains peintres à la Venise des quartiers populaires, effectivement louche. Sur les mythes de Venise chers aux littératures européennes romantique et décadente, voir Sergio Bettini, *Venise, Naissance d'une ville*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2006.

contournée, typographiquement entre tirets, s'explique si on la confronte à deux opinions contraires : celle, la plus courante, qui privilégie les choses « précieuses », l'autre, souvent énoncée par le narrateur, qu'on pourrait appeler la leçon de Chardin, à savoir que les choses prosaïques peuvent devenir dans une certaine lumière choses d'art. Le renversement va être précisé : « [...] à Venise, ce sont les œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie » (p. 205). Le narrateur dit désapprouver les peintres de Venise, même grands artistes, qui, en réaction naturelle contre la Venise factice, se sont attachés à la Venise misérable, représentations qui en feraient un Aubervilliers (*ibid.*). Il y a une troisième formulation, attribuée cette fois à la mère du narrateur se réclamant de la grand-mère : « [...] comme ta grand-mère eût aimé cette grandeur si simple » (p. 208).

Voilà l'affirmation essentielle : il n'y a pas antinomie entre les beautés du grand art et les choses familières de la vie, entre l'intimité et la grandeur. Le narrateur, cette fois loin de Chardin mais aussi d'Elstir (qui dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* défend le choix, par les artistes, de sujets modernes, dans le sillage de Baudelaire), semble condamner un péché de réalisme ou de vérisme commis au nom de l'authenticité dans le choix des sujets. Mais, chose étrange, c'est pour ajouter tout de suite que ce sont ces quartiers misérables qu'il visite sans sa mère. On ne peut pas plus clairement à la fois opposer le désir des œuvres de l'art (sujets nobles) à celui des rencontres plus prosaïques, et affirmer sa curiosité pour ces dernières. Et c'est bien ce qui semble apparaître lors des promenades vénitienes, à savoir une opposition entre la Venise de l'Art et de la mère, vertueuse, pleine de « distinction » (p. 208), et la Venise populaire, vénale et vénéneuse.

Les pages⁴ évoquant les promenades (nocturnes ou d'après-midi) du héros solitaire dans les quartiers peuplés (p. 205-208, 229 et suiv.) sont liées

⁴ Ces pages ont pu être lues pour la première fois dans l'édition de la « Pléiade » de 1954. L'édition posthume d'*Albertine disparue*, préparée par le frère de Proust, ne les donne pas. Il se trouve qu'une partie du texte d'*Albertine disparue* (IV, p. 229) a été utilisée au début d'*Un Amour de Swann*, jusqu'à ce que Proust décide de l'ôter (voir la variante dans CS, I, p. 1193). C'est une comparaison pour illustrer un thème proustien bien connu, la surprise. On y trouve : « se perdre dans les petites ruelles (*calli*) » du « morceau de Venise », « la matière vénitienne » qui, au moment de cristalliser, aurait subi une distension imprévue », la découverte de la place inconnue des guides, qu'on risque de ne pas être en mesure de retrouver, d'où la question : l'ai-je vraiment vue ? Ne l'aurais-je pas plutôt rêvée ? l'atmosphère des contes orientaux (Venise ville enchantée, magique). Une autre partie de notre texte figure dans l'édition définitive du *Côté de Guermantes*. C'est la vue des toits de Paris, lorsque le narrateur épie le retour de Mme de Guermantes (CG, II, p. 860). On y trouve les fenêtres, comme des « tableaux juxtaposés », les références à la peinture hollandaise (Delft, Harlem), les hautes cheminées, les jardins suspendus, les couleurs rose et rouge. De toute évidence ces pages sont anciennes et ont été récupérées, recyclées et assemblées pour *Albertine disparue*. On peut lire, dans

explicitement à la recherche de jeunes filles du peuple, désignées par leurs petits métiers (on sait que le narrateur est très friand de ces petits métiers, typiques d'un lieu et d'une époque, par exemple dans *La Prisonnière* : on peut supposer que la curiosité anthropologique n'est pas la seule) – filles plus ou moins semblables à celles qu'Albertine avait connues jadis. Le contexte est trouble : rêveries romanesques autour des rencontres manquées, errance, déambulation en quête de Vénus payées (tradition venue de Rousseau, Byron, Chateaubriand⁵). Remarquons que le second passage (p. 229) précède juste la dispute avec la mère, le désir de rencontrer la femme de chambre de la baronne Putbus (voir AD, IV, p. 95) étant plus fort que les sentiments filiaux. On présume que l'attirance pour un plaisir moins noble que la visite de l'Accademia et de San Marco n'est pas étrangère à la dispute avec maman, au chagrin et au sentiment de culpabilité du narrateur.

Bien entendu le lecteur n'est informé qu'à demi : « [...] j'arrêtais des filles du peuple... » (p. 207). Il fait part de sa tentation d'emmener une jeune marchande de verrerie à Paris, prêt à lui faire une situation (p. 219), malgré sa mauvaise opération boursière, cela dit comme en passant. Mais le cynisme mêlé d'humour de certains verbes ne laisse aucun doute : « acquérir » une fille comme un tableau (p. 219). Dans le morceau isolé strictement descriptif de la page 229 (il n'est pas question des filles), la topographie est celle du labyrinthe. C'est certes un lieu commun des guides touristiques de Venise, invitant les promeneurs à se perdre dans le dédale des *calli* et à jouir des découvertes qu'ils ne manqueront pas de faire de petites places ou de petits monuments moins célèbres mais pleins d'attraits. Mais cette image du labyrinthe renforce le thème de la pénétration dans la ville par des chemins sinueux, guidé par un désir inconnu, celui d'entrer dans quelque chose de secret (p. 206, 207) : voir la découverte de la petite place exilée, sous un clair de lune (p. 230), même si cette mention et la présence de l'adjectif « romantique » n'excluent pas un léger sarcasme⁶. Il est difficile de ne pas

l'édition de la « Pléiade », les esquisses du début du chapitre sur Venise (IV, p. 689 et suivante). Elles ne contiennent pas les développements relatifs à la recherche des petites Vénitiennes.

⁵ Chateaubriand, dans les pages des *Mémoires d'outre-tombe* consacrées à Venise (quatrième partie), à l'occasion d'une relecture d'un épisode des *Confessions* de Rousseau, rappelle l'existence des jeunes Vénus vénales.

⁶ On remarque que la venue de la baronne Putbus, annoncée dans les lignes suivantes, oblitère l'effet clair de lune. La promenade méditative au clair de lune, topos romantique s'il en est, apparaît dans le chapitre I d'*Albertine disparue* : « Mon imagination la cherchait dans le ciel, par les soirs où nous l'avions regardé encore ensemble ; au-delà de ce clair de lune qu'elle aimait, je tâchais de hausser jusqu'à elle ma tendresse pour qu'elle lui fût une consolation de ne plus vivre... » (AD, IV, p. 93). De même, à la fin du dernier chapitre, le narrateur se promène avec Gilberte au clair de lune : il constate à quel point la Vivonne est devenue « mince et laide ».

rapprocher cette promenade aimantée par un désir mystérieux de l'enquête menée précédemment sur la vie d'Albertine, dans ses rapports avec « les fillettes » qui « plongeaient leurs racines dans l'obscurité du désir et des soirées inconnues d'Albertine » (AD, IV, p. 135).

Une dernière remarque sur ce passage. Le récit et la topographie font penser au rêve (p. 230⁷). La référence humoristique aux *Mille et Une Nuits* n'est pas anodine. On la retrouvera d'ailleurs dans l'épisode de la promenade nocturne dans Paris en guerre du *Temps retrouvé* (TR, IV, p. 388). Ce qui domine ici, c'est le romanesque, dans une atmosphère magique qui fait de Venise la « ville enchantée » (AD, IV, p. 229). Romanesque ainsi défini dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* justement à propos de cette sorte de « relations sans but précis auxquelles mon amie devait trouver ce vague délicieux de surprises attendues, qui est le romanesque » (JFF, II, p. 279). Et dans le même livre, à propos de la promenade à l'île du Bois de Boulogne, « ce royaume romanesque des rencontres incertaines et des mélancolies amoureuses » (JFF, II, p. 679).

Mais ce romanesque ne s'oppose pas à la quête sexuelle. Le texte de Proust rapproche les « petites *calli* » et les « filles » (AD, IV, p. 207) ; « je suivais des *calli* qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement » (p. 230). Jusqu'à explicitement signaler la comparaison et le véritable objet de la quête : « le désir de ne pas perdre à jamais certaines femmes bien plus que certaines places » (p. 230). Et un peu plus loin dans le texte : « Aussitôt le sentiment de toutes les heures de plaisir charnel que notre départ allait me faire manquer, éleva ce désir, qui existait à l'état chronique, à la hauteur d'un sentiment, et le noya dans la mélancolie et le vague. »

Il est facile d'opposer à ces promenades celles que le héros fait avec sa mère : p. 208 et suiv., p. 224 et suiv. En premier lieu, ces promenades sont guidées par un jugement esthétique, attribué explicitement à la mère et à la grand-mère : à Venise, les grandes œuvres d'art ont un air de simplicité et de familiarité. D'où la ressemblance entre les beautés des monuments et celles qu'offre la nature : l'architecture imite la nature et, réciproquement, c'est comme si la nature avait créé ces œuvres avec de l'imagination humaine (p. 208). Ce chassé-croisé est renforcé par le motif de la pénétration, à l'intérieur des monuments, de la lumière du ciel pur et de l'atmosphère ma-

⁷ Dans *Les Voyageurs de l'impériale* (Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 377), Aragon relate les promenades vénitienes par les petites rues et lie cet égarment au déjà-vu des rêves ; il le rapproche aussi de celui qui accompagne le réveil dans une chambre nouvelle.

rine. Le rapprochement avec Combray (ville de la famille et de l'enfance) à l'occasion du développement sur la fenêtre, le plaisir qu'aurait trouvé la grand-mère à cette familiarité qui peut rivaliser avec celle de la nature, l'accent mis sur la simplicité et l'humilité de San Marco (nouveau paradoxe), tout contribue à faire l'apologie de la beauté intime et de la grandeur si simple, dont on sait qu'elles sont les valeurs esthétiques et éthiques des mères et celles du classicisme français.

Que visitent le narrateur et sa mère ? Des musées, des palais, des églises. L'amour de l'Art est ici en rapport étroit avec la religion chrétienne. À San Marco, c'est le baptistère qui retient l'attention, et ses mosaïques évoquant le baptême du Christ. À Padoue, le narrateur revoit les Vices et les Vertus de Giotto⁸ (qu'il connaissait par des reproductions que lui avait données Swann) et s'attarde sur les petits anges : les personnages célestes sont décrits d'une manière à la fois familière et moderne, à la limite de la drôlerie⁹.

Mais, dans ces pages, Venise n'est plus uniquement la promesse de beauté et de bonheur telle qu'elle apparaissait dans les brouillons de *Contre Sainte-Beuve* et au tout début du chapitre. Les visites avec la mère se font dans une atmosphère de deuil, dont rendent compte un travail d'encadrement – la description de la fenêtre de l'hôtel et celle des tableaux de Carpaccio – et une poétique du tombeau. Ces deuils associent ceux propres au roman et ceux de Proust lui-même. Celui, pour le narrateur, d'Albertine, réactivé par un vêtement reconnu dans la peinture de Carpaccio (allusion à Fortuny) ; celui, pour la mère, de la grand-mère, voir l'allusion au chapeau et au voile. La description de la mère en deuil, encadrée par la fenêtre-ogive (la fenêtre de l'hôtel est une ogive du XIII^e siècle), illustre le jugement esthétique tressant l'art au familier et à la mort inoubliable de l'être aimé. De même le commentaire que donne Proust de l'autre tableau de Carpaccio dans lequel prend place une femme en deuil laisse entendre une émotion correspondant au deuil de sa propre mère. Cette émotion culmine dans les deux clauses : « Je me rappelle très bien votre mère » (p. 205) et « ce soit ma mère » (p. 225).

⁸ Une esquisse ancienne relie les Vices et les Vertus de Padoue, d'une part à Combray, d'autre part à la femme de chambre de la baronne Putbus, par l'intermédiaire de la représentation de l'Impureté par Giotto. Voir aussi CS, I, p. 80.

⁹ Par ses comparaisons des anges avec les oiseaux et les avions, Proust rejoint Apollinaire et Blaise Cendrars. On remarque que, dans ce passage, l'humilité et la simplicité sont portées au compte du christianisme.

En fait les deux promenades ne sont pas radicalement opposées. Les promenades avec la mère ne laissent nullement le narrateur indifférent aux femmes qu'il croise et regarde. Mais ce ne sont pas socialement les mêmes. Ce sont des élégantes mondaines (p. 208) qui, par leur allure moderne, offriraient cette fois un sujet d'art à Elstir ou à Baudelaire, des étrangères, et notamment une Autrichienne (p. 227-229), qui ressemble à Albertine sans lui ressembler – avec laquelle le narrateur nous dit qu'il a une brève liaison, sans qu'on en sache plus, comme pour la marchande de verrerie. L'impossibilité d'être informé de la vie de la jeune femme autrichienne aux joues faiblement rosées et aux yeux pâles, aux « journées jamais racontées », est l'occasion de rappeler les silences d'Albertine. Tout lecteur de Proust est en droit de lui adresser la même remarque, vu le nombre de moments jamais racontés (ou de manière elliptique). Les silences de la *Recherche* sont d'autant plus aveuglants qu'ils ne sont jamais dramatisés.

De l'attrait des femmes à l'amour de l'art : nous avons déjà fait remarquer que la quête romanesque ou sexuelle permettait aussi de découvrir une architecture ou un monument dont ne parlent pas les guides : « un petit temple d'ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton » (p. 207). De plus, au quadrillage ou à la mosaïque des petites rues Proust a ajouté un quadrillage vertical : celui formé par les cheminées, les façades aux mille fenêtres, qu'il qualifie de « tableaux juxtaposés », qui évoquent donc des murs de musées, et pas seulement vénitiens (la Hollande). On note aussi l'omniprésence de la couleur rose et ses variantes, rouge, orangé. Or cette couleur est aussi bien celle de la chair des jeunes filles (p. 219) que la couleur dominante de Venise (p. 208, 224). Le rose est, dans la *Recherche*, la couleur de l'incarnation, mêlant le sensuel et le spirituel.

D'un autre côté, le pavage du baptistère n'est pas totalement éloigné des formes labyrinthiques (outre les dessins orientaux, on peut penser au dallage de la cathédrale d'Amiens, autre objet d'analyse pour Ruskin). Mais, à la différence de la *piazza* inconnue, il est central : tous les chemins mènent à San Marco, et le baptistère est au centre (saint des saints) ; alors que la place est excentrée et exilée : on n'y arrive que par hasard sans être certain de la retrouver, et on peut même se demander si on ne l'a pas découverte seulement en rêve.

On pourrait prétendre que la découverte du tableau de Carpaccio (p. 225-226) rassemble les deux côtés, celui de la Venise de l'Art et celui de la Venise enchantée, les nobles seigneurs vénitiens et la confrérie équivoque de la Calza, les cheminées-tulipes des quartiers pauvres et les palais de marbre ornés de chapiteaux dorés. Il faudrait enfin montrer comment le travail d'écriture tend à unifier les promenades. En opérant à plusieurs niveaux. Par

l'usage de métaphores qui humanisent les choses inanimées (« ma belle place exilée »). Surtout en enrôlant les techniques des arts plastiques. Les descriptions proustiennes non seulement mettent en valeur le traitement de la matière des monuments, y compris au sens figuré quand il s'agit des couleurs, de l'ombre et de la lumière ; mais évoquent le site comme une substance : « morceau de Venise », « la matière vénitienne » qui, au moment de cristalliser, aurait subi une distension imprévue (p. 229), Proust se faisant en quelque sorte souffleur de verre. En cela ces descriptions ont la forme de poèmes en prose, avec une écriture poétique facilitée comme c'est toujours le cas par le choix d'un point de vue subjectif.

Les opérations de construction du texte tendent également aux modes de rapprochement les plus variés. Soit par juxtapositions (des promenades, des quartiers), par glissements (d'une curiosité à une autre, impression de glissement renforcée par le moyen de transport, la gondole), soit par échanges de qualités : le plus frappant de cet épisode vénitien reste le chassé-croisé, qui prête aux quartiers pauvres de la Venise vénale un côté magique et étranger (« la ville enchantée », p. 229), tandis que la Venise de l'art est paradoxalement du côté de l'intime et du familier. On rapprochera ce chassé-croisé des situations très fréquentes de quiproquo dans la *Recherche*, et souvent de l'humour qui accompagne leur évocation.

Mais ces équivalences finissent quand même par affirmer une hiérarchie de valeurs (triomphe des valeurs classiques), qui peut entrer en contradiction avec les préférences de la chair. Et c'est là le sens de la crise finale, lorsque le jeu des équivalences ne peut plus fonctionner et que se produit le désenchantement. Le choix momentané du narrateur pour la promesse des plaisirs de la chair fait se détruire la Venise « familière », le « tout indivisible et vivant » (p. 224). Au soleil flamboyant de dix heures du matin s'est substituée la lumière crépusculaire. La beauté et le prestige de la ville s'effondrent. Venise n'est plus ni la ville des peintres ni Combray en mieux ; le bassin de l'Arsenal remplit le narrateur de « ce mélange de dégoût et d'effroi », celui de communiquer avec « d'invisibles profondeurs couvertes de corps humains en caleçons », qu'il a éprouvé tout enfant quand il accompagnait sa mère aux bains Deligny ! (p. 232). « L'âme de Venise » s'est échappée, avec l'absence de la mère. C'est dire clairement que tout ce système d'équivalences, qui parvenait à faire de Venise une totalité harmonieuse, ne tient que par la présence de la mère, unique garantie d'une synthèse supérieure.

Comment expliquer le sursaut final ? C'est peut-être autant pour garder cette vision et cette signification de Venise que pour demeurer fidèle à sa mère que le héros-narrateur finit par courir à la gare et renoncer (provisoire-

ment) à ses préférences. Renoncer à la présence réelle de Venise, c'est aussi accepter ce qui suit : reconnaître l'erreur sur la lettre, qui donnait à croire encore à l'existence d'Albertine, et apprendre l'annonce prosaïque de mariages imprévisibles. Le deuil est fait : la Venise ruinée, dans le coucher de soleil de la fin du chapitre, laisse espérer une autre Venise reconstruite et lissée par l'écriture. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes que l'écriture proustienne, cette écriture sinueuse et volontiers contournée, est à l'opposé de la simplicité et de l'humilité classique tant vantées par les mères, leurs fils épousant en partie leur point de vue. Après avoir rapporté le jugement esthétique de la mère, le narrateur ajoute : « [...] et il y avait en effet une part de vérité dans ce que disait ma mère » (p. 208). Il y a donc une autre part, celle d'un narrateur qui n'est pas du même avis, amoureux du sinueux et du byzantin, proche de la complexité d'un Baudelaire ou d'un Dostoïevski (écrivains qui ne sont pas aimés des mères), d'un narrateur cette fois proche de Marcel Proust.

TEXTUEL

Textuel publie chaque année un numéro à thème qui traite d'une question théorique ou d'esthétique littéraire : le nom propre, l'auteur, la notion de crise, l'explication de texte, le texte et l'image, etc.

- N° 1 (épuisé)
- N° 2 Les Intellectuels et la politique 4,57 €
- N° 3 Spécial Théâtre (épuisé)
- N° 4 Information – Contre-information ? (épuisé)
- N° 5 Institutions 4,57 €
- N° 6 Dire, voir, écrire : le texte et l'image (épuisé)
- N° 7 Noms propres (épuisé)
- N° 8 Crises des avant-gardes 4,57 €
- N° 9 Entretien sur *Le Rivage des Syrtes* de J. Gracq 4,57 €
- N° 10/11 Énonciations 6,10 €
- N° 12 Roman/Histoire (épuisé)
- N° 13 Les Femmes et les institutions littéraires 6,40 €
- N° 14 Rimbaud (épuisé)
- N° 15 Roland Barthes (épuisé)
- N° 16 Robert Desnos (épuisé)
- N° 17 Écritures paradoxales 6,86 €
- N° 18 Sur l'opéra italien 7,62 €
- N° 19 Dire la crise/Penser la crise 7,62 €
- N° 20 Expliquer/commenter 11,43 €
- N° 21 Cahiers Georges Perec 18,29 €
- N° 22 Images de l'écrivain 10,06 €
- N° 23 Lire pour lire 12,96 €
- N° 24 La Lettre d'amour 13,72 €
- N° 25 Écrire, voir, conter 16 €
- N° 26 Opéra baroque et théâtralité 12,96 €
- N° 27 Écrire à l'écrivain 18,29 €
- N° 28 La Digression 18,29 €
- N° 29 Figures de la négation 18,29 €
- N° 30 Exigence de Bataille – Présence de Leiris 16,77 €
- N° 31 Le Cinéma et le mal 18,29 €
- N° 32 L'Amour de l'autre langue 16,77 €
- N° 33 Thèmes et figures mythiques, l'héritage classique 16,77 €
- N° 34 La Gloire 13,72 €
- N° 35 Aragon, le souci de soi 14,48 €
- N° 36 Visible/Invisible au théâtre 14,48 €
- N° 37 Où en est la théorie littéraire ? 14,48 €
- N° 38 Peinture et littérature 14,48 €
- N° 39 Littérature et psychanalyse 10,67 €

- N° 40 Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient 14,48 €
- N° 41 Texte & Partition 15 €
- N° 42 Le Corps de l'informe 14,50 €
- N° 43 Le Survivant : un écrivain du XX^e siècle – Dire sa mort, dire la mort 14,50 €
- N° 44 Corps d'écriture – Corps politique (XVIII^e – XXI^e siècle) 15 €
- N° 45 Marcel Proust – Surprises de la *Recherche* 15 €
- N° 46 Aux marges du texte – Préface et posface 15 €
- N° 47 Comment lire *Le Peuple* ? Jules Michelet, *Le Peuple* (1846) 15 €
- N° 48 Le début de la fin 15 €
- N° 49 La Discorde des deux langages 15 €
- N° 50 À la recherche d'*Albertine disparue* 15 €
- N° 51 La Peur dans la littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle 15 €
- N° 52 Lectures de l'art contemporain 15 €

CAHIERS TEXTUEL

Les Cahiers Textuel recueillent des études monographiques consacrées le plus souvent à un texte littéraire mis au programme d'agrégation ou objet d'un séminaire de recherche ; la rédaction des différents numéros est tour à tour confiée aux diverses équipes de recherche, ce qui permet aux deux publications complémentaires « Textuel » et « Cahiers Textuel » de représenter dans sa diversité l'activité de l'UFR.

- N° 1 Les *Hymnes* de Ronsard 6,40 €
- N° 2 Montaigne, les derniers *Essais* (épuisé)
- N° 3 Lire Maurice Scève (épuisé)
- N° 4/5 Aragon (*Aurélien*), Rabelais (*Gargantua, Pantagruel*) 12,20 €
- N° 6 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, quatrième partie, 11,43 €
- N° 7 L'Appropriation de l'oral. De Sumer à Lacan 8,38 €
- N° 8 Musset, *Lorenzaccio* 14,48 €
- N° 9 *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné 11,43 €
- N° 10 *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre 13,72 €
- N° 11 *Le Paradoxe sur le comédien* ; *Le Neveu de Rameau* de Diderot 13,72 €
- N° 12 Le premier Livre des *Essais* de Montaigne 17,53 €
- N° 13 *La Semaine*, de Guillaume de Saluste du Bartas 18,29 €
- N° 14 Joachim Du Bellay, la poétique des recueils romains 14,48 €
- N° 15 Rabelais 16,77 €
- N° 16 Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* 16,77 €
- N° 17 *Les Amours* (1552-1553) de Ronsard 15,24 €
- N° 18 *Saül le Furieux*, Jean de La Taille 13,72 €
- N° 21 Jean de Léry 13,72 €

- N° 22 Charles Sorel 13,72 €
 N° 23 Marcel Proust. Lecture de *Sodome et Gomorrhe* 14,48 €
 N° 24 Ronsard. *Les Odes* (1550-1552) 13,75 €
 N° 25 Lire *Les Fleurs du mal* par Charles Baudelaire 14 €
 N° 26 Le Livre III des *Essais* de Montaigne 14 €
 N° 27 Agrippa d'Aubigné. *Les Tragiques* (Livres VI et VII) 14 €
 N° 28 Les *Œuvres* de Louise Labé 15 €
 N° 29 *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre (II) 15 €
 N° 30 En relisant *L'Adolescence clémentine* 15 €

Conditions de commande et d'abonnement

Les numéros disponibles peuvent être acquis auprès du Secrétariat de la revue au prix indiqué pour chaque numéro.

Je désire acquérir les numéros suivants :.....

Je joins la somme de..... correspondant au prix total des numéros commandés

Je désire m'abonner à TEXTUEL/Cahiers TEXTUEL :

France : 3 numéros successifs à paraître : 37 € plus 2,50 € de frais de port

Étranger : 3 numéros successifs à paraître : 42 € plus 3,50 € de frais de port

NOM... Prénom...

Adresse.....

Fonction.....

Paiement (uniquement par chèque) à l'ordre de :

Agent Comptable de l'Université Paris Diderot

à l'adresse suivante :

Université Paris Diderot ; UFR « Lettres, Arts, Cinéma », case courrier 7010

Bâtiment des Grands Moulins – 75205 PARIS CEDEX 13

Imprimerie ACPRM 7
juin 2007