



HAL
open science

Le Cahier 46 de Marcel Proust : transcription et interprétation

Julie André

► **To cite this version:**

Julie André. Le Cahier 46 de Marcel Proust : transcription et interprétation. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030050 . tel-00713945

HAL Id: tel-00713945

<https://theses.hal.science/tel-00713945>

Submitted on 3 Jul 2012

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 120 - Littérature française et comparée

Thèse de doctorat

Langue, littérature et civilisation françaises

présentée et soutenue publiquement

par

Julie ANDRE

mai 2009

**LE CAHIER 46 DE MARCEL PROUST :
TRANSCRIPTION ET INTERPRETATION**

VOLUME I - INTERPRETATION

*Thèse dirigée par M. Pierre-Louis Rey,
Professeur émérite à l'Université de Paris III – Sorbonne nouvelle*

Jury :

Mme Annick Bouillaguet, Professeure émérite à l'Université de Marne-la-Vallée

M. Philippe Chardin, Professeur à l'Université de Tours

Mme Nathalie Mauriac Dyer, Chargée de recherche au CNRS

M. Pierre-Edmond Robert, Professeur à l'Université de Paris III - Sorbonne nouvelle

Je tiens à remercier tout d'abord M. Rey qui a bien voulu se charger de la direction de ma thèse, pour sa disponibilité et son attention à mon travail pendant toute la durée de son élaboration et Mme Mauriac Dyer qui m'a fait découvrir les manuscrits proustiens et qui m'a toujours soutenue depuis notre rencontre à l'occasion d'un cours de DEA consacré à la génétique.

Je remercie également toute l'équipe de l'ITEM et, en particulier, Pyra Wise pour sa gentillesse et l'aide qu'elle m'a apportée dans mes recherches.

Enfin, je voudrais remercier ma mère et tous mes proches pour leurs attentions affectueuses et Lise et Antonin, pour leur présence.

Toutes mes pensées se tournent enfin vers toi, vers tout ce bien qui m'est donné d'avoir dans la vie, comme l'a écrit Marguerite Yourcenar, « quelqu'un qui nous soutient, nous approuve, parfois nous combat ; quelqu'un qui partage avec nous, à ferveur égale les joies de l'art et celles de la vie, leurs travaux jamais ennuyeux et jamais faciles ; quelqu'un qui n'est ni notre ombre, ni notre reflet, ni même notre complément, mais soi-même ; quelqu'un qui nous laisse divinement libre, et pourtant nous oblige à être pleinement ce que nous sommes » : toi, Samuel.

À mon père

INTRODUCTION GENERALE

« Est-ce que vous avez toujours envie de rivaliser avec *Œdipe* et de déchiffrer les énigmes sphynxétiques de mon écriture. Si oui, je peux vous envoyer des cahiers qui dépassent en obscurité tout ce que vous avez jamais vu. »¹

Lettre de Proust à Alfred Nahmias, 13 mai 1912²

À la fin de l'année 1913, Proust a enfin réussi à publier *Du côté de chez Swann* chez Grasset et, dans une lettre de novembre 1915 à Mme Scheikévitch qui lui demande le destin de Mme Swann, il précise « c'est assez difficile à résumer » puis plus loin, avant de citer plusieurs passages du Cahier 46³, il ajoute :

« J'aimerais mieux vous présenter les personnages que vous ne connaissez pas encore, celui qui joue le plus grand rôle et amène la péripétie, Albertine. Vous la verrez quand elle n'est encore qu'une jeune fille en fleurs à l'ombre de laquelle je passe de si bonnes heures à Balbec. Puis quand je la soupçonne sur des riens... »⁴

Comme l'emploi du mot « péripétie » le souligne, entre 1913 et 1915, il y a eu un coup de théâtre dans le roman, et ce « renversement de l'action »⁵ est lié à la création d'un personnage, Albertine. Le projet d'une « jeune fille en fleurs » source de désir et de plaisir pour le héros se complexifie : Albertine devient aussi un objet de soupçons. Dans la suite de la lettre, Proust raconte les grands épisodes du roman, la révélation qu'il existe d'« affectueuses relations entre Albertine et Mlle Vinteuil », « la vie commune », le départ d'Albertine puis sa mort et l'oubli. Après avoir cité le Cahier 46, Proust résume donc le contenu des Cahiers 71 et 54. Si le Cahier 46 reprend certains épisodes de cahiers plus anciens rédigés avant la parution de

¹ Lettre à Albert Nahmias, in *Lettres*, sélection et annotation de Françoise Leriche, Paris, Plon, 2004, p. 557. Toutes les citations de lettres de Proust (sauf mention contraire) renverront à cette édition en utilisant le titre suivi de la page.

² Il s'agit sans doute des Cahiers 70 et 35 qui sont évoqués dans une lettre légèrement postérieure. Voir les notes de F. Leriche. *Ibid.*, p. 558-559.

³ Cahier 46, f^{os} 82 r^o-81 v^o.

⁴ *Lettres*, p. 744.

⁵ Selon la définition de Jean Milly. Voir J. Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, « Littératures », 1992, p. 104.

Swann, il porte pourtant la trace de ce « renversement de l'action » avec l'introduction de ce personnage nouveau qu'est Albertine.

On a pu trouver dans l'histoire ou encore dans la biographie de Proust des explications à ces remaniements. Il est vrai qu'entre 1913 et 1915, charnière historique entre la Belle Époque et la guerre, se sont produits au moins deux événements majeurs. Le premier est mondial : il s'agit de la déclaration de guerre en 1914. Proust en perçoit immédiatement le tragique puisqu'il prédit dans une lettre datée du 2 août de cette année 1914, soit au lendemain du début de la guerre, que « des millions d'hommes vont être massacrés dans une guerre des mondes comparable à celle de Wells »⁶. La première conséquence de la guerre, pour l'œuvre de Proust, est que le travail d'édition commencé par Grasset s'interrompt, alors que Proust, lui, continue à rédiger ses cahiers... si bien que le roman de 1913 prévu en trois volumes devient un roman en cinq volumes⁷ en 1919 sans que l'on connaisse de manière très précise les étapes de cette évolution. L'autre événement majeur dans la vie de Proust, personnel cette fois, événement maintes fois résumé par les commentateurs, c'est la relation d'amour, de douleur et de mort qu'il noue avec Alfred Agostinelli. En 1913 en effet, Proust engage Alfred Agostinelli, son ancien chauffeur, comme secrétaire et l'héberge ainsi que sa compagne Anna. Un jour de l'été 1913, Proust et Alfred Agostinelli rentrent précipitamment de Cabourg à Paris et on peut supposer, comme l'écrit Jean-Yves Tadié dans sa biographie, que « pris au piège, [Proust] est devenu amoureux de son secrétaire »⁸. Le 1^{er} décembre 1913, Anna et Alfred Agostinelli s'enfuient et, le 30 mai 1914, Alfred meurt : l'avion qu'il pilotait tombe dans la mer Méditerranée. Cet épisode, qui rappelle ceux décrits dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue*, semble avoir eu une grande incidence sur la vie de Proust. À André Gide, il écrit, le 10 ou 11 juin 1914, « la mesure a été comblée par la mort d'un jeune homme que j'aimais probablement plus que tous mes amis puisqu'elle me rend si malheureux »⁹.

Charnière historique, charnière d'une vie, l'année 1914 marque également un tournant dans l'œuvre et c'est à ce tournant que ce travail voudrait s'intéresser. Même si, comme l'a écrit Michel Contat, « l'effacement du sujet résiste difficilement à la présence de la main qui trace sur le papier »¹⁰ et que la critique génétique est sans cesse obligée de retourner à la biographie – correspondances, relations de l'écrivain avec ses contemporains, lectures ou

⁶ Cité par J.-Y. Tadié, *Marcel Proust II - Biographie*, Paris, Gallimard, « folio », 1996, vol. II, p. 240.

⁷ Voir l'introduction d'Antoine Compagnon pour *Sodome et Gomorrhe* in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989. III, p. 1233. Pour cette édition de référence, je ne donnerai dorénavant que le numéro du volume suivi de la page.

⁸ J.-Y. Tadié, *Marcel Proust II - Biographie*, op. cit., p. 188.

⁹ *Lettres*, p. 689.

¹⁰ Cité par A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, p. 22.

connaissances de l'écrivain dans tel ou tel domaine – « le texte », comme le souligne Louis Hay, « n'est jamais le vécu » : « il est le produit d'un mouvement de l'esprit (pensée, pulsion, réaction) qui se fait forme et que met à jour le travail de la plume. »¹¹ Par conséquent, ce n'est pas le pourquoi de cette métamorphose du roman, de ce renversement qui nous occupera dans ce travail mais plutôt le comment¹², l'étude des transformations du projet de roman sous les soubresauts de la vie personnelle et sans doute aussi de ceux de l'histoire collective telles qu'elles apparaissent dans le Cahier 46. Le *faire*, la fabrique, devient ici le principal conformément d'ailleurs à ce qu'un certain nombre d'écrivains eux-mêmes affirmaient à propos de leurs œuvres en ce début de XX^e siècle. Ainsi, André Gide, qui justifiait l'existence du *Journal des Faux-Monnayeurs* par ces mots :

« l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même »¹³.

*

* *

C'est parce que le Cahier 46 a été au cœur de ces bouleversements que ce travail entend s'y intéresser. Après l'inventaire matériel et la présentation du contenu du cahier, il s'agira de présenter les différentes lectures qui ont pu en être proposées ainsi que les méthodes et les points de vue qu'elles adoptent afin de définir la démarche qui a été la mienne, tant en ce qui concerne la méthode de transcription du Cahier – transcription diplomatique – que son interprétation, qui associe étude génétique et littérature. Je préciserai enfin les grands axes de l'interprétation qui sera développée dans ces pages.

1) Inventaire du Cahier 46

Le Cahier 46 que Proust appelle parfois « le Cahier orange »¹⁴ est en fait un cahier à dos et coins orangés¹⁵. Il fait partie des nouvelles acquisitions françaises du fonds Proust de la

¹¹ L. Hay, « Lire et écrire » in *La Littérature des écrivains*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2002, p. 10.

¹² Non pas, donc, ce « mouvement d'un esprit » en lui-même, mais « la trace d'un acte », autrement dit, non pas le « vouloir dire » mais le « dire ». Sur ce point, voir toujours L. Hay, « Lire et écrire » in *La Littérature des écrivains, op. cit.*, p. 18.

¹³ Cité par L. Hay. *Ibid.*, p. 14. L. Hay cite également Valéry et ajoute que la critique littéraire ne suit pas, à cette époque, ce mouvement de la littérature qui transparaît également dans les arts plastiques.

¹⁴ C'est ainsi qu'il est cité dans le Cahier 72, légèrement postérieur, au folio 38 r^o.

¹⁵ Ses dimensions sont les suivantes : 225/170. Cf. l'inventaire du fonds Proust effectué par Florence Callu pour la collection « Bibliothèque de la Pléiade », vol I, p. CLX. Il est du même type que les Cahiers 33, 34, 35, 44, 45 et 54. Sur ce point, voir III, p. 1238. Selon Anthony Pugh, le Cahier possède, comme le Cahier 71, neuf cahiers. Et il ajoute : « *There are a few anomalies in the constitution of the quires, making one hesitates to call it*

Bibliothèque Nationale de France qui comprend notamment ses 74 autres cahiers de brouillon, fonds dans lequel il est classé sous la cote NAF 16686. On peut ajouter qu'il possède une couverture bibliophile, que son papier est un papier vergé non-filigrané¹⁶ et qu'il compte 101 folios numérotés par la Bibliothèque Nationale. Après un premier folio¹⁷ sur lequel on trouve une adresse de la main de Proust, le Cahier commence au folio 2 r° avec un plan, ce qui est relativement rare dans l'œuvre de Proust¹⁸. Ce plan est intitulé par Proust « 3^e volume » et il est divisé en deux chapitres. Proust développe plus précisément le deuxième chapitre, situé à Paris.

Après une série de folios vierges (jusqu'au folio 38 r°), on trouve ensuite le brouillon d'une visite à Albertine que Proust a réécrite huit fois (folios 38 à 46 r°). Puis à partir du folio 46 v°, un morceau intitulé « tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre à l'Ombre des jeunes filles en fleurs ». À partir de ce folio, sont en effet rassemblés les brouillons des différentes visites d'Albertine au héros à Paris en alternance avec les épisodes mondains, la Soirée de Mme de Villeparisis, le milieu Guermantes, le dîner avec Mlle de Silaria et la Soirée chez la Princesse. Sur le folio 57 r°, Proust note « 2^e séjour à Balbec » et entame une nouvelle rédaction. Cette deuxième partie du cahier est déjà assez proche du texte définitif. Comme l'écrit Kazuyoshi Yoshikawa, elle « montre d'emblée et pour la première fois la mise en place qu'aura le roman imprimé : l'arrivée à Balbec pour la deuxième fois (folios 57 r°- 58 r°), la conversation avec le directeur de l'hôtel (folio 58 r°), la résurrection de la grand-mère morte (folios 58 r°- 59 r°), les visites intermittentes d'Albertine (folios 59 r°- 65 r°), la scène du Casino où le héros remarque la « danse contre seins » d'Albertine et d'Andrée (folios 65 r°- 66 r°), le portrait de Mme de Cambremer et du « 1^{er} Président » (folios 75 r°- 93 r°), la rencontre de Charlus avec un « jeune militaire » que le héros aperçoit du wagon du « chemin de fer d'intérêt local » (folios 94 r°- 98 r°), les invités des Verdurin dans le train pour « la Raspelière » (folios 98 r° - 101 r°) »¹⁹.

'regular' ». Voir A. R. Pugh, *The Growth of À la Recherche du Temps perdu*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, vol. II, p. 759, note 37. Il manque une double feuille autour du folio 52 et dans le dernier cahier. Il y aurait sans doute aussi une feuille manquante autour du folio 46.

¹⁶ Les Cahiers 33, 34, 35, 44, 45, 54 et 59 à 62 possèdent un papier de même type. Voir « Les Cahiers Marcel Proust conservés à la Bibliothèque nationale : inventaire matériel et descriptif », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°1, 1975, p. 14.

¹⁷ Le folio 1 r° contient seulement une adresse (« 90 b^d Rochechouart ») écrite à l'envers. Le 90 de cette rue est actuellement un bâtiment plus récent.

¹⁸ On l'oppose souvent sur ce point à celle de Flaubert ou de Zola. L'écriture de Proust serait une écriture à processus et non à programme selon la terminologie de Louis Hay.

¹⁹ K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°7, 1978, p. 21.

Le Cahier 46 est donc primordial pour comprendre la genèse de l'œuvre proustienne durant cette période en ce sens qu'il est centré sur le personnage d'Albertine. Dans son premier tiers, Proust introduit son personnage dans les épisodes parisiens déjà rédigés de ce qui deviendra *Le Côté de Guermantes* pour, dans un second temps, écrire la naissance de l'amour et des premiers soupçons du héros à Balbec – épisodes que l'on retrouvera dans *Sodome et Gomorrhe*. Le Cahier porte la trace de l'évolution du roman parce qu'il montre comment Proust, après avoir raconté les grandes lignes de l'histoire et du destin d'Albertine dans les Cahiers 54 et 71, retravaille son roman en amont pour introduire le personnage féminin dans l'univers du héros.

2) Lectures du Cahier 46

Ce Cahier a déjà fait l'objet de nombreuses recherches, sur lesquelles, bien sûr, je m'appuierai, mais celles-ci sont parcellaires – elles portent sur un segment très bref du Cahier, le plus souvent le plan qui figure au folio 2 r° – et le Cahier y apparaît plus comme un exemple que comme un objet d'analyse. Comme on le verra, ces différentes études ont une approche très différente de celle qui sera la mienne dans ce travail.

Dès 1971, Maurice Bardèche dans son *Marcel Proust romancier*²⁰ évoque plusieurs fois ce cahier notamment dans le deuxième volume lorsqu'il retrace l'évolution du roman à partir de 1914 mais, comme les autres, le Cahier 46 n'intervient qu'à titre de preuve dans une démarche générale qui s'intéresse à l'ensemble des cahiers de brouillon de Proust. En 1976, Kazuyoshi Yoshikawa étudie aussi ce cahier dans sa thèse intitulée *Étude sur la genèse de La Prisonnière*²¹, de même que Takaharu Ishiki²² en 1986, dans *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* et Chizu Nakano²³, en 1989, avec *De La Fugitive à Albertine disparue le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu – Évolution du roman proustien après 1914*. Comme leurs titres l'indiquent, les études de Kazuyoshi Yoshikawa et Chizu Nakano prennent pour objet le texte publié et en reconstituent l'évolution dans une perspective génétique. La thèse de Takaharu Ishiki retrace l'évolution d'un personnage en mettant en évidence ses origines. Ces études sont très utiles mais elles adoptent

²⁰ *Marcel Proust romancier*, Paris, Les sept couleurs, 1971, 2 vol.

²¹ K. Yoshikawa, *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1976. Voir aussi K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la Recherche autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.*

²² T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 1986.

²³ C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu – Évolution du roman proustien après 1914*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1989, 2 vol., p. 156-160, p.180, p. 194.

toutes une perspective résolument génétique et un même point de vue (vue d'ensemble sur un grand nombre de cahiers).

Les travaux effectués par les différents auteurs de l'édition Gallimard de la *Recherche* pour la collection « Bibliothèque de la pléiade » ont l'intérêt d'associer étude génétique et littéraire, mais l'inconvénient de ne pas présenter une vue synthétique de la genèse du Cahier 46. De fait, leur objet est ailleurs, puisque là encore l'objectif est celui du volume publié. Et on peut ajouter que les différents volumes ne présentent pas véritablement une vue unifiée sur la genèse comme le montrent, par exemple, les datations différentes du plan du Cahier 13 suivant les éditeurs²⁴. Les autres travaux partiellement consacrés au Cahier 46, ceux de Francine Goujon²⁵ ou de Shuji Kurokawa²⁶ par exemple, s'attachent quant à eux, seulement au plan²⁷ contenu dans le Cahier.

Une étude plus récente, celle d'Anthony Pugh, *The Growth of À la recherche du Temps Perdu*²⁸, consacre plusieurs pages à ce Cahier et en retrace assez fidèlement la genèse mais sans en développer les détails puisqu'il s'attache à la « croissance » de la *Recherche* et ce, seulement jusqu'en 1914²⁹, date à laquelle tout commence véritablement pour le Cahier 46. Enfin, je m'appuierai aussi sur une autre étude absolument essentielle dans laquelle le Cahier 46 est souvent cité, celle d'Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*. Située au croisement de l'histoire des représentations et de l'histoire du texte³⁰, l'intérêt de cette étude pour mon travail est qu'elle propose une approche à la fois génétique et littéraire des cahiers de brouillon. Toutefois, précisons que, là encore, le Cahier 46 n'est le plus souvent cité que comme exemple ; les analyses de ce cahier restent fragmentées en fonction de l'orientation de chaque chapitre de l'ouvrage, ce qui ne permet pas de donner une vue d'ensemble du Cahier et de l'évolution du roman pendant cette période.

De ce fait, même si c'est pour des raisons différentes, il faut souligner que les recherches consacrées au Cahier 46 sont partielles car elles ne s'intéressent pas toujours à la question de la chronologie et de la datation du cahier, ou s'arrêtent précisément à cette année

²⁴ A. Compagnon date ce plan du printemps ou de l'été 1913 ou de 1913-1914 (voir *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 1236-1241) tout comme P-L Rey qui précise entre mars et l'été 1913 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 1328-1329), alors que P-E. Robert le date des premiers mois de 1914 (*La Prisonnière*, III, p. 1630-1657).

²⁵ F. Goujon, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°21, 1990, p. 51-65.

²⁶ S. Kurokawa, « L'Histoire d'Albertine dans la première partie du Cahier 71 », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°23, p. 65-73.

²⁷ Pour un inventaire des études effectuées sur ce plan, voir le chapitre 1 de la deuxième partie.

²⁸ A. R Pugh., *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*

²⁹ Mais il ne tient pas compte du folio retrouvé par Chizu Nakano. Voir le premier chapitre de la deuxième partie.

³⁰ A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 19.

charnière que constitue l'année 1914, ou encore, parce qu'elles laissent en blanc la question de l'évolution du roman pendant la guerre³¹. On peut noter également que très peu d'études³² se sont consacrées au cahier de brouillon lui-même en tant qu'objet génétique et littéraire.

3) Le Cahier 46, pourquoi faire ?³³

Choisir un cahier de brouillon comme objet d'étude³⁴, c'est faire le choix d'entrecroiser tous les fils – le personnage d'Albertine, l'évolution du roman, la question de la datation – et de les nouer. L'interprétation génétique peut en effet gagner à s'attacher non pas seulement à chacun des folios pris isolément mais à un cahier vu comme un ensemble, ce qui permet de l'envisager dans son organisation. Il me semble que le cahier peut ainsi être perçu comme une unité textuelle formant un tout, quand bien même l'écriture appartiendrait à différentes strates temporelles et convoquerait différents thèmes. Et c'est peut-être justement, parce que le cahier est tout cela – temps multiples, thématiques multiples – que l'on peut assister en quelque sorte *in situ* au travail de l'écrivain en train de se faire, à la gestation de l'œuvre avec ses tâtonnements, ses réécritures et ses bifurcations. Il y a cependant une deuxième raison, d'ordre méthodologique cette fois, qui justifie ce choix du cahier. En effet, dans l'ensemble des brouillons de Proust et des divers autres matériaux qui retracent la genèse de l'œuvre proustienne, ensemble qui peut paraître presque infini à l'échelle d'un chercheur, choisir le cahier comme objet, c'est choisir un objet fini, relativement clair, assignable. Par là même, on évite le piège de la perspective téléologique qui consiste à prendre le texte final comme un but et non seulement comme un terme³⁵.

Si ma lecture se démarque des précédentes en préférant le brouillon au texte avec ce que le texte³⁶ suppose d'achèvement, de perfection et de définitif et la question du comment à

³¹ Voir par exemple l'étoile qui marque le blanc qui sépare l'avant-guerre de l'après-guerre dans l'introduction générale de Jean-Yves Tadié pour l'édition de « La bibliothèque de la Pléiade ». I, p. LXXXVIII.

³² On peut citer tout de même le travail de F. Goujon qui concerne un cahier d'additions. *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1996, 2 vol.

³³ Voir l'article de L. Hay, « Des manuscrits, pourquoi faire ? » publié en 1967 dans le Journal *Le Monde* et reproduit dans *La Littérature des écrivains, op. cit.*, p. 33-35.

³⁴ Il semble que les études récentes légitiment ce choix puisqu'en 2002 est parue une édition intégrale des carnets de Proust effectuée par A. Compagnon et F. Callu. *Carnets*, édition établie et présentée par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard, 2002, 445 p. En 2008, est également paru le premier cahier de brouillon de Proust en transcription diplomatique, le Cahier 54, dans une édition établie par N. Mauriac Dyer, F. Goujon et C. Nakano. *Cahier 1 à 75 de la Bibliothèque nationale – Cahier 54*, BnF/Brepols, Turnhout (Belgique), 2008, 2 vol.

³⁵ Comme le souligne, par exemple, Almuth Grésillon dans *Éléments de critique génétique, op. cit.* ; ou encore, J. Neefs, « La prévision de l'œuvre », *Genesis*, n°6, 1994, p. 110.

³⁶ Sur la notion de texte et sa remise en cause, voir A. Grésillon, J.-L. Lebrave, C. Viollet, *Proust à la lettre*, Tusson, éditions du Lérot, 1990, et en particulier, le chapitre 1 rédigé par A. Grésillon « Les manuscrits littéraires : le texte dans tous ses états », p. 17-18 et Louis Hay, « Du texte à l'écriture », *La Littérature des écrivains, op. cit.*, p. 41-58.

celle du pourquoi, c'est qu'elle entend finalement se faire archéologique, c'est-à-dire repérer les couches d'écriture, en comprendre l'organisation et les percevoir comme les traces d'une conception du roman, d'un projet romanesque toujours en évolution au sein du cahier. Cette méthode prend en compte la dimension temporelle de l'écriture sédimentée dans l'objet matériel que représente le cahier.

Dans cette perspective, ce travail s'appuie d'abord sur une transcription diplomatique intégrale et originale³⁷ du Cahier 46. Cette méthode de transcription semble particulièrement bien adaptée à l'écriture de Proust que Bernard de Fallois décrivait ainsi dans sa Préface au *Contre Sainte-Beuve* :

« L'écriture des cahiers n'a plus rien de l'ampleur, de la facile et souveraine aisance de *Jean Santeuil*. Elle se resserre, se complique, enlace de ses guirlandes le premier jet de l'écrivain. Et ce n'est pas sans émotion qu'on voit apparaître alors ces lignes manuscrites, surchargées et lourdes de corrections qui pendent après elles comme des grappes vivantes, comme un essaim de chrysalides. »³⁸

La transcription proposée vise à reproduire ces entrelacs et ces surcharges, à rester au plus près de l'écriture du cahier en respectant la place, la taille et la disposition des blocs graphiques afin de permettre au lecteur de visualiser le travail de l'écrivain et de rendre ainsi mieux compte de sa pratique d'écriture. Contrairement à ce qui a souvent été avancé, la transcription diplomatique est plus « simple » en ce sens qu'elle évite le codage complexe des transcriptions linéarisées tout en amorçant déjà, elle aussi, l'interprétation³⁹.

La transcription, qui constitue un deuxième volume, pose les jalons d'une interprétation qui, elle, est développée dans le premier volume. Ce premier volume qui vise à proposer une interprétation du Cahier 46 est placé sous le double signe de la littérature et de la génétique. L'interprétation entend d'abord être génétique, puisqu'il s'agit d'étudier la genèse du Cahier, c'est-à-dire son élaboration progressive, afin de parvenir à reconstituer aussi finement que possible les différentes étapes de l'écriture ainsi que les remaniements successifs qui ont affecté le Cahier et d'en proposer une datation. Ce travail s'appuie sur deux types de matériaux : les matériaux internes, l'écriture du cahier (rédactions successives, références au temps de l'écriture) et les matériaux externes, constitués par les autres cahiers de brouillon de Proust, les cahiers de mise au net, ses carnets mais également la

³⁷ Certains folios du Cahier ont cependant déjà été transcrits. Voir A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit. B. Brun et alii, *Proust. L'Ère dei nomi*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1985, p. 310-313. T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine*, op. cit., p. 213-264, 267-310. Voir également II, p. 1217-1221 et III, p. 1049-1054 et 1075-1092. Pour un tableau synthétique des différentes transcriptions des cahiers de brouillon de Proust existants, voir l'article de N. Sebban, « La Publication des manuscrits inédits – liste des inédits proustiens publiés (1922-1991) », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n°22, 1991, p. 111-142.

³⁸ *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 15.

³⁹ Comme l'écrit Louis Hay, « Toute transcription du manuscrit est commandée par une lecture, mais celle-ci doit se modeler sur la réalité de l'objet s'il veut en reproduire une représentation adéquate. » Voir « Du texte à l'écriture » in *La Littérature des écrivains*, op. cit., p. 49

correspondance, les œuvres publiées et leurs annonces des volumes « à paraître » ou encore les articles rédigés pour des revues. L'approche génétique permet encore de rendre compte de la manière dont Proust rédigeait ses cahiers : l'organisation de la page, les notes de régie, les ratures... et de l'interpréter avec pour principe, comme le mentionne Almuth Grésillon, que, dans les brouillons, « écrire c'est faire » et que l'interprétation génétique consiste, après avoir repéré « les traces, fussent-elles infimes, de cette mémoire du processus textuel »⁴⁰, à en proposer un sens, ou du moins, une hypothèse sur le sens. L'étude génétique peut ainsi ouvrir la voie à une analyse littéraire qui empruntera aux différentes méthodes de la critique textuelle, analyse des métaphores et des réseaux d'images, travail sur les thèmes récurrents et sur le style mais aussi sur les références artistiques nombreuses dans le Cahier 46. Il s'agit, par cette méthode à la fois génétique et littéraire, de dégager les significations de l'évolution du roman dont le Cahier 46 porte la trace.

L'originalité de ce travail réside donc dans son objet – étudier un cahier – mais aussi dans la perspective choisie, une étude qui soit à la fois génétique et littéraire. Il est sans doute vrai que se borner à l'étude d'un cahier limite un peu la portée du résultat mais l'intérêt de cette recherche, c'est que ses limites mêmes permettent une meilleure connaissance de son objet – le Cahier 46 – et par là une plus grande rigueur d'analyse.

4) De la génétique à la littérature : quelles interprétations ?

Lorsqu'en novembre 1913, à la parution de *Swann*, Proust donne le plan des deux autres volumes à paraître, *Le Côté de Guermantes* et *Le Temps retrouvé*, aucun personnage féminin ne se détache particulièrement et « À l'ombre des jeunes filles en fleur » n'est encore qu'un chapitre du *Temps retrouvé*. Plusieurs personnages de jeunes filles apparaissent pourtant dès cette époque⁴¹ et on trouve même la trace du motif des relations saphiques entre les jeunes filles dans les premiers cahiers⁴². Dans les années 1890, avant même que le projet de l'œuvre ne se dessine, les premiers récits de Proust publiés dans des revues mettaient

⁴⁰ A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 150.

⁴¹ Comme l'a montré Antoine Compagnon, deux personnages féminins étaient l'objet du désir du héros, la jeune fille aux roses rouges et la femme de chambre de la baronne Putbus auxquelles on peut ajouter les jeunes filles dont le premier rôle est tantôt dévolu à Anna, tantôt à une Mlle Floriot, tantôt à Maria. III, p. 1206. Voir T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine*, op. cit., p. 50. Anna et Mlle Floriot apparaissent dans le Cahier 25 et Maria dans le Cahier 29.

⁴² Dans le Cahier 25, Anna et Septimie sont déjà soupçonnées de relations saphiques. II, p. 927, esquisse XLV. Ce passage est daté du printemps ou de l'été 1909 par cette édition. Dans « Avant la nuit », nouvelle publiée en 1893 dans la *Revue blanche*, il évoquait même les relations homosexuelles à travers la confession d'une jeune femme sur son lit de mort.

d'ailleurs l'accent sur le plaisir féminin⁴³. Mais, c'est avec la création du personnage d'Albertine dont le nom apparaît sans doute pour la première fois dans les Cahiers 54 et 71, légèrement antérieurs au Cahier 46⁴⁴, que Proust réussit à unifier et à donner un sens au motif des jeunes filles et à leur sensualité. On peut dire que la « naissance » d'Albertine s'effectue en plusieurs étapes. Dans un premier temps, elle naît des diverses jeunes filles ébauchées dans les premiers brouillons et acquiert une identité unique ; le flou de l'onomastique qui caractérisait les Cahiers d'avant 1913-1914 disparaît. Mais, au début de l'année 1914, le personnage conserve encore autour de lui les caractéristiques des jeunes filles – le jeu et le plaisir – et le thème de l'amour reste encore superficiel. Ce n'est que plus tard qu'Albertine semble s'approfondir, non seulement parce qu'elle finit par « occupe[r] le plus grand rôle » mais surtout, parce que, progressivement, elle change de nature. D'une fille dont le héros « s'amourache »⁴⁵, Albertine devient un personnage au destin tragique, nœud d'une histoire sans cesse réécrite qui permet de relier les grands thèmes du roman – Gomorrhe et l'homosexualité mais aussi la mort et la culpabilité – et de relire les relations du héros avec les personnages de la mère et de la grand-mère.

L'hypothèse que je défendrai ici est de comprendre l'introduction d'Albertine comme un triple retournement : retournement dans les thématiques, puisque le roman des filles devient un roman d'Albertine associant, au désir et au plaisir, le thème de Gomorrhe mais aussi celui de la mort ; retournement de l'action, puisque le roman se recentre autour de son personnage féminin et se dramatise ; retournement du roman enfin et de sa construction, puisque la naissance du personnage a pour conséquence la création de Sodome et Gomorrhe dont les prolongations semblent, au moins pour un temps, être infinies aux yeux de Proust. Au sein du Cahier 46, se rejoignent l'ancien roman à travers la reprise de passages, de métaphores et d'épisodes des Cahiers d'avant 1914 et le nouveau, avec le recentrage de tous ces éléments sur un seul personnage. Je voudrais montrer que le Cahier 46 est un cahier de transition entre le roman d'avant-guerre et le roman tel qu'il sera publié après la guerre. Il est, au cœur des bouleversements du roman, le lieu de naissance de cette prolifération interne qui a fait d'un roman en trois volumes un roman fleuve, le lieu aussi où l'on assiste à la métamorphose d'Albertine.

⁴³ Voir notamment « La Confession d'une jeune fille ». La nouvelle a été publiée en 1896 dans *Les Plaisirs et les Jours*.

⁴⁴ Le nom apparaît également dans les Cahiers 34 et 33 d'après P.-L. Rey dans sa notice d'À l'Ombre des Jeunes filles en fleurs mais il s'agit probablement d'ajouts postérieurs, comme on le verra. Voir Partie II, chapitre 2.

⁴⁵ Le mot figure dans le plan du Cahier 13 que je date du début de l'année 1914. Voir le chapitre 1 de la partie II.

Les enjeux de ce travail sur le Cahier 46 écrit dans ce moment de crise du roman sont donc doubles. Le premier enjeu est *génétique* : tenter de reconstituer le « blanc » dans la chronologie de la genèse de l'œuvre de Proust que constituent les premières années de la guerre et proposer une synthèse de la pratique proustienne du brouillon. Le second est *littéraire* : livrer une interprétation de ces modifications génétiques.

*

* *

Dans un premier temps, cette étude du Cahier comme ensemble permettra de mettre en évidence la complexité du matériau génétique du Cahier 46. Il correspond à des couches de temps superposées différentes et, du point de vue de l'organisation de l'écriture, la rédaction n'est pas continue, comme on pourrait s'y attendre, mais fait alterner de manière souvent subtile le programme – ce qui est à écrire – ou le résumé – ce qui est déjà écrit – avec la rédaction des épisodes proprement dits. Le Cahier 46 est tout à la fois un cahier de montage et de rédaction et mêle écriture à processus et écriture à programme⁴⁶. L'analyse d'un Cahier donne une vue plus synthétique du travail de Proust au brouillon dans son usage de la paperole qui bouleverse l'espace d'écriture en lui adjoignant une troisième dimension ou dans celui de la rature qui permet de souligner la proximité entre rature/découpage et réécriture/collage, la suppression étant presque bannie du Cahier. C'est à cet aspect que ce travail voudrait s'intéresser afin de proposer les grandes lignes d'une pratique de l'écriture chez Proust à partir de l'exemple du Cahier 46. Un des points auxquels je m'attache notamment est la question de l'unité de travail de Proust en montrant que Proust semble toujours vouloir aller au-delà de l'espace graphique qu'il choisit, que ce soit la page ou le Cahier, pour en repousser les limites. Ce rapport complexe à l'espace de l'écriture m'amène ainsi à m'interroger sur la notion de « morceaux », notion que Proust emploie dans ses cahiers et qui a été souvent reprise par les commentateurs. Au regard de l'étude du Cahier 46, elle me paraît en effet problématique dans la mesure où elle suppose une unité dont les bornes seraient clairement visibles, ce qui n'est pas le cas. De nombreux épisodes sont bien repris de

⁴⁶ L'image convenue d'un Proust pratiquant exclusivement l'écriture à processus ne résiste pas à l'analyse de détail d'un cahier comme le Cahier 46.

brouillons antérieurs, mais à chaque réécriture, ils sont réinsérés, intégrés dans un nouveau contexte. Addition et fusion, tissage infini de répliques, unification de l'écriture et du commentaire sur l'écriture aboutissent à une écriture composite, souvent scénarique et toujours dialogique car l'on sent combien l'œuvre est nourrie du dialogue constant entre l'auteur-scripteur et l'auteur-lecteur, entre le texte et les commentaires sur le texte. Le brouillon est bien ce lieu où l'écrivain s'écrit à lui-même mais également le lieu où il laisse apparaître les bribes d'un moi, le lieu où il s'écrit lui-même. La fréquentation avec un cahier de brouillon permet de reconsidérer les lieux communs de la critique littéraire, les distinctions entre auteur et narrateur, biographie et roman, réalité et fiction, et même la question de l'unité du texte.

Sur le plan génétique toujours, on entre ensuite plus profondément dans le Cahier comme ensemble puisqu'il s'agit d'étudier son plan, ses réécritures successives ainsi que ses différentes parties et de reconstituer l'évolution du projet de roman au cours des années 1913 à 1916 telle que le Cahier 46 en porte la trace. La deuxième partie de ce travail retrace les différentes étapes de la rédaction du Cahier et en établit une chronologie et une datation. Je propose notamment une nouvelle hypothèse sur la datation du plan qui figure au début du Cahier en le comparant avec celui du Cahier 13. Selon cette hypothèse, la rédaction du Cahier, pour ses composantes les plus anciennes, pourrait dater du début de l'année 1914, alors que la deuxième partie (après le folio 57 r^o) serait plus tardive. On peut penser qu'elle a été rédigée après le mois de juin 1914 et que sa rédaction s'étale, en trois couches successives, jusqu'à la fin de 1915, et même peut-être au-delà. De plus, l'étude du Cahier montre que le plan qui ouvre le Cahier correspondait à une première version du roman déjà dépassée lorsque Proust commence à en rédiger la deuxième partie, à partir du folio 57 r^o. L'analyse du cahier permet de mesurer l'évolution du roman durant l'année 1914 et notamment le passage d'un roman comprenant trois séjours à Balbec à un roman en deux séjours⁴⁷. Mais, il faut également souligner combien les différents cahiers de brouillon sont interdépendants. Cette partie s'attache aussi à préciser les liens qui unissent le Cahier 46 aux Cahiers 54 et 71 qui

⁴⁷ Dans les indications pour le « 3^e volume », le fameux « plan » du Cahier 46, qui figure au folio 2 r^o, le premier chapitre évoque un séjour à Balbec qui semble être un deuxième séjour avec « les filles », (il s'oppose au premier séjour sans jeunes filles du 2^e volume). Ce second séjour contient déjà la « douleur de la mort de ma grand'mère » mais il se termine avec la « scène du lit », c'est-à-dire avec le baiser refusé par Albertine rappelé ici par les termes : « Albertine veut sonner je ne pense plus à elle ». Il suppose donc un troisième séjour ultérieur où le narrateur aura la révélation du saphisme d'Albertine. Ce qu'on a appelé « le plan du Cahier 46 » ne reflète donc pas l'état du roman dans la deuxième partie du Cahier, mais dans la première partie du Cahier (c'est-à-dire tout ce qui précède l'indication du f^o 57 r^o, « deuxième séjour à Balbec »). Il y a donc une évolution dans le projet du roman dont le Cahier 46 porte la trace.

datent de 1913-1914 d'un point de vue syntagmatique et, d'un point de vue paradigmatique, à quelques-uns des cahiers qui précèdent et qui suivent en mettant en évidence les thèmes et les métaphores qui se suivent et se répètent d'un cahier à l'autre, posant ainsi les jalons d'un répertoire des motifs des cahiers de brouillon de Proust.

Dans la troisième partie consacrée à une analyse littéraire, il s'agit de déterminer le sens de ces différents remaniements visibles dans la genèse tant du point de vue des macrostructures (la réorganisation du roman) que des microstructures (évolution du lexique, des métaphores). Dans cette perspective, je m'appuie notamment sur l'étude de quelques grandes scènes : à savoir les visites d'Albertine au héros à Paris, « la danse contre seins », « le débarquement des Cambremer » et la discussion sur l'Art ou encore la description d'Albertine en caoutchouc et la rencontre de Charlus et Morel-Santois. Le fait de pouvoir les replacer dans le contexte de leur rédaction et dans les relations qu'elles entretiennent avec le reste du cahier permet d'en renouveler l'analyse, comme on le verra à propos de la « danse contre seins » et de la visite des Cambremer situées l'une après l'autre dans le cahier. À ces analyses, s'ajoute une perspective stylistique et esthétique : analyse des métaphores et des références artistiques (peinture, littérature). Ceci permet alors de poser la question de l'intertextualité et de la réécriture autour de Vigny et Baudelaire⁴⁸.

L'objectif est de mettre l'accent, conjointement, sur l'évolution du personnage d'Albertine et sur l'évolution du roman. Je montre qu'avec le Cahier 46 le thème des jeunes filles n'est plus seulement un motif romanesque – celui des jeux de séduction – mais qu'il prend progressivement à partir des Cahiers 54 et 71 et du Cahier 46 une dimension tragique avec la naissance d'Albertine comme « grand rôle » fédérant autour d'elle trois grands thèmes du roman : le théâtre, Gomorrhe et la mort. En effet, je m'attache à montrer qu'à la dimension théâtrale et tragique du personnage correspond un recentrement de l'action du roman ainsi qu'une dramatisation. De même, en étudiant les métaphores de Gomorrhe qui gravitent autour du personnage d'Albertine, on s'aperçoit qu'elle perd son caractère stéréotypé de « gousse » en même temps que Morel-Santois de « tante » devient un homme insoupçonné et viril et que cette transformation des personnages entraîne simultanément l'évolution du roman. À cette esquisse d'un parallèle entre les deux personnages correspondent les premières traces de

⁴⁸ On s'intéressera ici non pas aux sources mais bien plutôt à ce que Louis Hay nomme « les modalités de la transfiguration ». L. Hay, « Lire et écrire » in *La Littérature des écrivains*, op. cit., p. 23.

la construction de *Sodome et Gomorrhe*, et, dans le même temps, l'apparition de la référence à Alfred de Vigny qui fondera ce nouveau volume de la *Recherche*.

PARTIE I
LA PRATIQUE DU BROUILLON

« *Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon manuscrit complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase.* »

Gustave Flaubert, *Lettre* (1852)⁴⁹

Écriture ronde et soignée de Gide qui se déroule sur un beau papier bleuté, lignes violettes de l'écriture de Colette sur son cahier d'écolier, grandes majuscules appliquées des titres qui ouvrent les manuscrits des romans de Zola avant un grand I en chiffre romain, lettres calligraphiées des pages de titre de Balzac qui contrastent avec le désordre du reste de la page avec ses mots raturés ou non, parfois entourées de dessins, et de sous-titres annonçant l'œuvre à venir⁵⁰, les brouillons sont divers, hétéroclites et personnels. Si le manuscrit a souvent été vu comme le lieu de la fabrique du texte, il ne faut pas oublier, comme le rappelle Louis Hay, qu'il est également un objet⁵¹ et par là, susceptible d'être lu mais aussi regardé⁵². Cette attention portée aux dispositifs spatiaux autant qu'au graphisme de la page s'est éveillée très tôt en ce qui concerne les brouillons d'écrivain comme Victor Hugo dont on a admiré les magnifiques lavis et les croquis⁵³. De Stendhal, on a admiré les marges des pages consacrées à la fiction⁵⁴ car elles sont emplies de notes autobiographiques parfois cryptées⁵⁵. De Valéry⁵⁶, on a observé par exemple le « Self-book » de 1895-1896, petit carnet qui « réunit une remarquable diversité de graphismes »⁵⁷. Dans son analyse d'une des feuilles volantes qui

⁴⁹ Cité par A. Grésillon, J.-L. Lebrave, et C. Viollet, *Proust à la lettre*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰ On peut voir des reproductions en couleur d'une page manuscrite de ces écrivains dans l'ouvrage de R. de Ayala et J.- P. Guéno, *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, Paris, Éditions de La Martinière, 2000. Pour Gide, il s'agit d'une page de *La Porte étroite* (p. 145), pour Colette, du début du brouillon des « Vrilles de vigne » (p. 143), pour Zola, voir p. 123 et pour Balzac, voir p. 68. Voir aussi la reproduction en noir et blanc de la page de titre des *Illusions perdues* dans L. Hay, *La Littérature des écrivains*, « Pour une sémiotique du mouvement », *op. cit.*, p. 175.

⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵² Les nombreuses expositions consacrées au manuscrit témoignent de cet intérêt récent pour la dimension visuelle des brouillons.

⁵³ Voir L. Hay, *La Littérature des écrivains*, « Pour une sémiotique du mouvement », *op. cit.*, p. 194-195.

⁵⁴ Voir L. Hay, *La Littérature des écrivains*, « Le plomb et la plume », *ibid.*, p. 213-214 et A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48 et 60.

⁵⁶ En ce qui concerne Valéry, voir aussi la page de *Cahiers* reproduite dans *La Littérature des écrivains*, « Le plomb et la plume », *op. cit.*, p. 210, 212 et le manuscrit de *Été* dont un folio est reproduit par Louis Hay dans le même ouvrage au chapitre « Le manuscrit pluriel » à la page 114.

⁵⁷ *La Littérature des écrivains*, « Pour une sémiotique du mouvement », *op. cit.*, p. 176.

ouvre ce carnet, Louis Hay relève le mélange des lettres, des chiffres, des symboles mathématiques, des dessins et des tabulations qui parsèment la page⁵⁸.

Dans les brouillons proustiens, cette attention à l'aspect visuel du manuscrit a été moins remarquée, peut-être parce qu'elle s'impose moins à l'œil et aussi qu'elle s'oppose à l'image convenue d'un Proust entièrement voué à l'écriture. Pourtant, depuis la publication du livre de Philippe Sollers consacré aux dessins de Proust⁵⁹, on a pu apercevoir la place non négligeable qu'occupaient le dessin et le griffonnage dans ses lettres comme dans ses cahiers de brouillon. Mais cependant, en montrant le dessin sans l'écriture qui l'accompagne et lui donne sens, on s'est sans doute privé de l'essentiel : le rapport qu'entretiennent dessin et écriture conçus tous deux comme des formes d'expression parfois concurrentes mais souvent complémentaires⁶⁰. C'était également oublier la dimension graphique, et même parfois esthétique, qui est une des spécificités des pages manuscrites souvent composites dont ne rend jamais compte le rectangle normé de l'édition publiée. Dessins, graphies, organisation de l'écriture au sein du cahier et de la page, mais aussi toutes ces marques d'un travail de l'écriture que sont l'ajout, la rature et la note forment un système propre à chaque écrivain même si, bien sûr, la critique génétique tente de créer des rapprochements et d'établir des typologies. Traces du temps⁶¹, étapes de la genèse parfois soigneusement notées⁶², rides de la vie gravées entre les lignes des pages⁶³, ombres portées d'un moi écrivant⁶⁴, c'est à ces traces

⁵⁸ Il faut citer également Cocteau, voir par exemple le très beau manuscrit du poème « La forêt qui marche » (1914) qui dans l'espace entièrement saturé d'un folio mêle le rouge et le vert, les majuscules et les minuscules, la ligne et la courbe, les mots et les phrases. Voir *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, op. cit., p. 159.

⁵⁹ P. Sollers, *L'Œil de Proust*, Paris, Stock, 1999, 157 p.

⁶⁰ Comme le souligne Louis Hay, il s'agit d'une question décisive car « découvrir l'espace graphique de l'écriture, c'est poser la question du rapport entre la dimension sémiotique du manuscrit, celle de sa réalité matérielle et figurative, et sa dimension sémantique, celle de sa réalité textuelle. » *La littérature des écrivains*, « Pour une sémiotique du mouvement », op. cit., p. 197.

⁶¹ La graphie des lettres et la disposition spatiale des blocs graphiques retracent parfois à elles seules la chronologie d'un folio. Voir par exemple, le folio 47 v° du Cahier 46, vol. II. Les chiffres en gras indiquent l'ordre probable dans lequel Proust a écrit les différents blocs qui composent ce folio. Louis Hay a fait le même travail pour le folio 17 v° du Cahier 57 de Proust. *Ibid.*, p. 181.

⁶² C'est le cas par exemple pour Ponge dans *La Fabrique du pré* qui note la date à laquelle il écrit et parfois même, celle de ses relectures. Voir L. Hay, op. cit., p. 139 ; 210-212 et A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 34 et 36.

⁶³ Voir la note du folio 52 v° du Cahier 62 de Proust remarquée par Antoine Compagnon qui témoigne « de la vie intrusive dans la fiction » : « 13 juin à 7 h moins 20 Céleste déclare impossible de faire un dîner pour 8 $\frac{3}{4}$ ». *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 127. Voir également « les défaillances de la main » évoquées par L. Hay dans *La littérature des écrivains*, « Le plomb et la plume », op. cit., p. 205 ou encore son analyse des tracés et, par exemple, ses correspondances avec les périodes de crises nerveuses chez Nerval, dans *La Littérature des écrivains*, « Les inconnues de l'écriture », op. cit., p. 360.

⁶⁴ Parfois cette ombre prend vraiment corps, on peut citer l'exemple de l'autportrait de Cocteau présent dans une de ses lettres à Valéry, mais il est vrai qu'il s'agit d'une lettre et non d'un roman. Cette page est reproduite dans A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 21 et *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, op. cit., p. 158. Voir aussi les dessins de mains qui ornent une page des *Cahiers* de Valéry, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 44 ou encore, les « sur l'auteur » qui jalonnent les manuscrits des romans de

visuelles d'un travail de l'écriture et d'une pratique du brouillon propre à Proust, que cette première partie entend se consacrer.

Le premier chapitre, plus général, reviendra sur l'écriture de Proust au brouillon telle qu'elle apparaît dans le Cahier 46 en s'interrogeant en particulier sur l'espace dans lequel elle se déploie – le cahier – mais également sur l'unité rédactionnelle que celui-ci implique – la page – en le comparant avec une autre unité, forgée par Proust celle-là, le morceau. De la page au cahier, c'est la question de l'unité dans l'œuvre et au sein de l'écriture telle qu'elle est travaillée à l'étape manuscrite qui sera posée. Le second chapitre nous emmènera au plus près de l'écriture proustienne en s'intéressant aux ratures et aux réécritures ainsi qu'aux additions et aux notes qui figurent dans le Cahier. Il s'agira de mettre en évidence les différentes tensions de l'écriture au brouillon entre écriture pour soi et écriture du roman, destinée, par définition, à l'autre qu'est le lecteur ainsi que la double dimension de l'écriture au brouillon : l'écriture comme invention et l'écriture de soi, dans les brèves notes *sur l'auteur*⁶⁵ mais surtout dans les commentaires de Proust sur son propre travail d'écrivain, ses hésitations, ses tergiversations et ses injonctions.

Stendhal comme *Lucien Leuwen*. *Ibid.*, p. 22. En ce qui concerne, Proust, les traces sont plus discrètes, comme on le verra.

⁶⁵ C'est souvent ainsi que Stendhal ouvre ses notes autobiographiques dans ses manuscrits.

CHAPITRE 1

DE LA PAGE AU CAHIER : LES « MORCEAUX » DE PROUST

« À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile »

Stéphane Mallarmé, « *Salut* »⁶⁶

L'espace de l'écriture s'offre à l'écrivain comme un espace vierge et rectangulaire, celui de la *page blanche*. Pourtant, qu'elle représente un défi, un espace de liberté ou encore, un instrument de son pouvoir⁶⁷, la page blanche ne semble pas provoquer de hantise particulière chez Proust. En témoigne cette note située sur la paperole du folio 30 v° du Cahier 54⁶⁸ : « je profite de ce blanc... ». Si le blanc est vu comme un espace à remplir, à écrire, qu'en est-il du cahier ou de son avatar, la page ? Louis Hay a noté l'importance que revêt cet espace graphique de la page dans l'écriture :

« Une si longue tradition lui a donné un puissant pouvoir sur l'écriture : espace qu'embrasse le regard, unité rédactionnelle, étendue offerte au mouvement de la plume et qui en même temps le circonscrit »⁶⁹.

Cette « unité rédactionnelle » sur laquelle *s'appuient* les écrivains pour écrire, quelle est-elle exactement pour Proust ? C'est à sa recherche que ce chapitre voudrait partir en montrant que, de la page au cahier, Proust semble toujours vouloir aller au-delà de l'espace graphique qu'il choisit, repousser ses limites en jouant sur la forme, la taille de son écriture ou le remplissage de la page ou encore en utilisant des paperoles. Dans ce cadre, le Cahier 46, à la fois exemple et exemplaire, servira de réserve de données pour alimenter la réflexion et de tremplin à l'étude, plus générale, de la pratique du brouillon de Proust et aux questions génétiques de

⁶⁶ S. Mallarmé, *Poésies*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 3.

⁶⁷ C'est ainsi que Louis Hay définit « la plage de silence blanc qui s'offre à l'auteur ». Voir Louis Hay, *La Littérature des écrivains*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸ Je tiens à remercier Nathalie Mauriac Dyer de m'avoir communiqué ses propres transcriptions des Cahiers 54 et 71, et ce, bien avant la publication du Cahier 54. La plupart des citations de ces deux cahiers ont pour source ces transcriptions.

⁶⁹ Louis Hay, « L'écrit et l'imprimé », *De la lettre au livre - Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS, 1989, p. 18.

l'espace graphique et de l'unité de travail. On verra que Proust ne coule pas son écriture dans le moule de la page, nie la clôture de cet espace et lui impose de prendre la propre forme de son écriture. Cette appropriation de l'espace du cahier passe par l'acte, éminemment symbolique, de nomination. Ainsi, plutôt que d'adopter un système chiffré pour le décompte de ses pages ou de ses cahiers⁷⁰, il leur donne un nom : Cahiers Venusté, Babouche, Fridolin, Dux... pages Amour⁷¹, per⁷²... Ce rapport complexe à l'espace de l'écriture le conduit lui-même à tenter de s'échapper de ces unités attendues et à appeler « morceaux » ses unités de travail. Cette unité n'est plus alors pensée comme une donnée matérielle mais comme une unité rédactionnelle, si ce n'est narrative.

Après un premier temps consacré à l'étude de l'espace graphique de l'écrivain, on essaiera de définir cette notion de « morceau » que Proust a si souvent utilisée tout comme les nombreux critiques qui se sont penchés sur son œuvre. Ce Cahier se présente-t-il vraiment comme un espace morcelé, disparate et discontinu ? Le « morceau » semble finalement destiné à disparaître dans le tissu de l'écriture grâce au tissage infini de rappels et d'échos et à l'introduction de « répliques ». Cette pratique de l'écriture ainsi que les idées esthétiques de Proust tant sur la construction de l'œuvre que sur sa conception du style parvient à conférer une unité, presque après coup, au roman en cours. Je voudrais souligner ici à quel point la pratique du brouillon telle qu'elle apparaît à travers le Cahier 46 rejoint les grands développements esthétiques du roman dans *La Prisonnière* et *Le Temps retrouvé*, ce qui amorcera la réflexion sur la « modernité » de l'œuvre qui contient en elle les traces non effacées de sa propre construction, qui retient en son sein son propre brouillon⁷³.

1. L'ESPACE GRAPHIQUE

cahier
 « Pour Bergotte je dirai dans un ~~volume~~
 me qd
 précédent, par exemple qd il vient voir ma gd'mère
 est mourante. » (Cahier 57, folio 18 v°)

⁷⁰ Bernard Brun note que « il ne paginait pas ses cahiers de brouillon ni ne les numérotait (il le faisait pour ses cahiers manuscrits) » dans « Les cent cahiers de Marcel Proust : Comment a-t-il rédigé son roman ? », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, p. 3.

⁷¹ Cette page se trouve dans le Cahier 46.

⁷² Je reviendrai sur cette question des noms pour proposer une hypothèse sur leur apparence arbitraire et énigmatique.

⁷³ C'est sur cette question qu'Almuth Grésillon conclut son article : « Est-ce à dire que l'étanchéité de la frontière entre avant-texte et texte est devenue poreuse ». Voir « Le langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée » [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, p. 19.

Pour faire référence à ce qu'il a écrit ou à ce qu'il projette d'écrire dans ses brouillons, Proust préfère le terme de « cahier » à celui de « volume ». À l'étape du manuscrit (c'est-à-dire avant la publication), le mot « volume » est réservé à la structure de l'œuvre, à sa composition. De nombreuses lettres s'en font d'ailleurs l'écho dans les années 1912 et 1913 qui mentionnent les atermoiements de Proust : le roman aura-t-il deux ou trois volumes⁷⁴ ? Pour le contenu narratif, l'histoire aussi bien que l'espace de l'œuvre comme « unité matérielle »⁷⁵, c'est le mot « cahier » qui revient. C'est sur cette question des supports de l'écriture et de ses rapports avec l'unité de travail choisie par Proust que je voudrais m'interroger en montrant l'usage particulier que Proust fait du cahier et de la page en transgressant l'espace qu'il s'est lui-même construit. Après un bref aperçu sur l'évolution des pratiques d'écriture de Proust et sur ce choix du cahier d'écolier comme support, j'en viendrai à l'espace de la page, pour montrer finalement que ces deux espaces du cahier et de la page dont il franchit sans cesse les limites, il les adopte pourtant en leur donnant un nom.

1.1 Feuilles ou cahiers ?

Des premières feuilles volantes de *Jean Santeuil* aux *Cahiers de la Recherche* en passant par les *Carnets* de Mme Straus⁷⁶, chaque processus d'écriture semble requérir un support particulier dans l'écriture proustienne. C'est au moment où il commence à écrire un roman que Proust se met à travailler sur des cahiers⁷⁷. En septembre 1896, il écrit à sa mère :

« si je ne peux pas dire que j'aie encore travaillé à mon roman dans le sens d'être absorbé par lui, de le concevoir d'ensemble, [...] le Cahier que j'ai acheté et qui ne représente pas tout ce que j'ai fait, puisque avant je travaillais sur des feuilles volantes – ce cahier est fini et il a 110 pages grandes ».⁷⁸

Plus tard, en 1908, au moment où il commence ce qui deviendra *À la recherche du temps perdu* et qu'on appelle *Contre Sainte-Beuve*, il a de nouveau recours aux feuilles volantes⁷⁹ mais, semble-t-il, utilise aussi des Cahiers⁸⁰. Jean-Yves Tadié écrit à juste titre :

⁷⁴ La question des rapports entre les « volumes » et « l'équilibre » du roman est, par exemple, évoquée dans une lettre à Bernard Grasset datée par Françoise Leriche du 28 mars 1914. Voir *Lettres*, p. 674. Voir aussi sur la question des deux ou trois volumes, les lettres à Gallimard datées par Françoise Leriche du 5 et du 8 novembre 1912 (*Lettres*, p. 580, 584) dans lesquelles Proust envisage trois volumes et la lettre à René Blum datée du 20 février 1913 dans laquelle il prévoit deux volumes. *Ibid.*, p. 604.

⁷⁵ C'est l'expression employée par Anne Herschberg-Pierrot dans « Les notes de Proust », *Genesis*, n°6, 1994, p. 76.

⁷⁶ Ces cinq carnets ont été offerts à Proust par Madame Straus en janvier 1908. Il en a offert un (resté vierge) à Céleste Albaret. Il se trouverait actuellement dans une collection privée.

⁷⁷ « Il sera désormais fidèle à ce type de support, ayant découvert son intérêt pour écrire au lit ». Voir la Préface de Florence Callu et Antoine Compagnon pour l'édition des *Carnets*. *Carnets, op. cit.*, p. 7.

⁷⁸ Lettre du mercredi 9 ou 16 septembre 1896, *Lettres*, p. 154.

⁷⁹ Une partie de ces feuillets semble avoir disparu depuis l'édition de 1954 du *Contre Sainte-Beuve* de Robert de Fallois. Il les décrivait ainsi : « soixante-quinze feuillets de très grand format » « qui seront repris dans *La Recherche* ». L'autre partie se trouve à la BNF et est connue sous le nom « Proust 45 », 16 636. Voir l'introduction générale de Jean-Yves Tadié pour l'édition de la Pléiade. I, XXXV-XXXVI.

« le jour, inconnu de nous, mais proche de la fin de 1908, où Proust a fait acheter des cahiers d'écolier, probablement par séries, puisqu'il lui en faudra dix pour *Contre Sainte-Beuve*, qu'il en reste quatre-vingt quinze à la Bibliothèque nationale [...] le travail de Proust a changé de nature. Lorsqu'il écrivait sur des feuillets, que leur contenu fût fictif ou critique, il était peu sûr de pouvoir continuer, d'avoir beaucoup à dire, de savoir comment organiser sa matière ; la masse des cahiers témoigne d'un programme de longue durée ou de grande étendue et non d'un sentiment d'impuissance. »⁸¹

Ce cahier comme ceux qui serviront de support à l'écriture de la *Recherche* est un cahier d'écolier, semblable à ceux qu'on utilisait au Lycée Condorcet et, d'après Suzy Mante-Proust, Proust les aurait achetés chez un papetier en bas de chez lui au 102 boulevard Haussmann. Ce support banal contraste avec la préoccupation qu'il semble avoir pour ce qui relève du format ou de la disposition de la page. Peut-être ce retour à l'univers de l'école que représente le cahier est-il, pour lui, le symbole de travail régulier, assidu et ardu, un retour aux exigences de sa mère⁸² ? Mais il s'agit aussi probablement d'une volonté propre. Le cahier ne se définit pas seulement comme le support de l'acte scriptural, il représente aussi un lieu d'écriture privée. La précision de ses consignes et ses exigences concernant le support matériel de son travail, dès l'époque de la « traduction » de Ruskin avec sa mère⁸³, en témoignent :

« Tu serais bien gentille demain matin de me traduire sur des feuilles du format que tu trouveras (plutôt grand) sans écrire au dos, sans laisser aucun blanc, en serrant ce que je t'ai montré des Sept Lampes. »⁸⁴

On remarque chez de nombreux écrivains ce souci du support : Colette écrivait sur du papier bleu, Flaubert sur des feuilles de très grand format⁸⁵. On peut d'ailleurs se demander s'il n'est pas lié à un style. L'écrivain adapte son support à ce qu'il a à écrire, à ce qu'il veut écrire.

Si l'on reprend la typologie de Louis Hay⁸⁶, les cahiers, comme les carnets et les journaux se définissent par deux critères : le premier, matériel, « il s'agit toujours de feuillets rendus solidaires par un procédé d'assujettissement fixe et qui contraste par là avec tous les supports mobiles », le second, intellectuel, « ce sont des ensembles, dont la fonction est d'assurer la disponibilité simultanée de leurs éléments ». Le propre du cahier est « d'offrir à la plume un espace doublement intérieur », celui de la table et celui de l'écriture. Et pourtant, poursuit Louis Hay, paradoxalement, « l'écriture du cahier est le plus souvent fragmentaire ». Ainsi, le cahier, susceptible d'accueillir de longs morceaux de rédactions suivies, contiendrait

⁸⁰ Cf. Claudine Quémar, « De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman : quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°8, Automne 1978, p. 8.

⁸¹ Introduction générale de Jean-Yves Tadié pour l'édition de la Pléiade, *op. cit.* p. XXXIX-XL.

⁸² On peut souligner qu'une partie de *Jean Santeuil* a été écrite sur des feuilles de papier portant l'en-tête de son père. Le Cahier, un retour à la mère ?

⁸³ Voir la lettre à Marie Nordlinger de décembre 1899 : Proust annonce qu'il commence à travailler sur Ruskin et qu'il n'arrive pas à achever un « ouvrage de très longue haleine », *Lettres*, p. 197.

⁸⁴ *Marcel Proust - Correspondance avec sa mère*, « 10/18 », Plon, 1953. Lettres annotées et réunies par Philip Kolb. Voir la Lettre LXXXIX, non datée, écrite vers 1901-1902, p. 182.

⁸⁵ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁶ Louis Hay, « L'amont de l'écriture », *Carnets d'écrivain 1*, Paris, CNRS édition, « Textes et Manuscrits », 1990, p. 8-9.

le plus souvent des notes, comme s'il y avait une tendance chez les écrivains à se jouer de leur support ou à jouer avec leur support.

C'est ce paradoxe que l'on retrouve chez Proust dès 1908 dans l'emploi des carnets⁸⁷. Si, pour commencer, il se contente d'utiliser les carnets pour y jeter des notes pour son roman, leur format très étroit rendant difficile toute rédaction suivie, par la suite, il s'en sert aussi pour écrire ses premiers jets. Et, comme le note Bernard Brun, « toutes les unités sont brèves et discontinues »⁸⁸ dans le Carnet 1, alors que, dans les trois autres carnets, on peut lire de nombreux fragments directement destinés au roman et beaucoup plus longs. Proust, dès avant l'écriture de son roman, semble aller au-delà de la contrainte matérielle, s'en jouer pour s'appropriier un espace graphique, aussi inconfortable soit-il.

Et c'est un trait que l'on retrouve dans sa pratique du brouillon en général et dans l'écriture du cahier en particulier. En effet, lorsqu'il écrit (ou, pour pouvoir écrire) Proust accumule les obstacles. Il écrit la nuit, dans son lit et toujours à la plume d'acier⁸⁹, souvent sur plusieurs cahiers à la fois comme le mentionne une note du Cahier 48 :

« j'ai dû avoir les 2 cahiers ouverts près de moi et écrire sur celui-ci au lieu de l'autre ».⁹⁰

Le travail d'écriture sera encore compliqué par la suite par les nombreux découpages et collages auxquels il se livre. Lorsqu'il considère qu'il n'a plus assez de place dans l'un de ses cahiers ou sur l'une de ses pages, il colle dessus une de ses fameuses paperoles, bande de papier⁹¹ qui peut atteindre plus d'un mètre⁹², tout comme le narrateur de la *Recherche*, avec l'inconvénient, qu'« à force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait [s]es paperoles, ils se déchiraient çà et là ».⁹³ Dans le Cahier 57, une note le souligne :

« Faire extrême attention que par extraordinaire il y a là trois étages de papiers, celui qui est collé en double volet est la fin de ce qui est au-dessus et n'a pas de rapport avec ce sur quoi il se rabat » (Cahier 57, folio 39).

Dès lors, le choix du cahier comme support peut paraître surprenant. Il semble que Proust ait choisi justement le support qui lui convient le moins ; lui qui ajoute sans cesse, réécrit toujours et a du mal à canaliser une écriture qui déroule l'un après l'autre ses anneaux, opte pour un support contraignant, limité par nature.

⁸⁷ Comme le remarque Antoine Compagnon, Proust ne semble pas faire véritablement de différence entre les deux mots. Il appelle le plus souvent « Cahiers », ses carnets. Justement parce qu'ils ne « bougent » pas ? Cf. « Disproportion de Proust : les carnets de la *Recherche* », in *Carnets d'écrivains I, ibid.*, p. 152.

⁸⁸ « Carnets », *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 188.

⁸⁹ Voir l'article « Cahiers » rédigé par Bernard Brun dans le *Dictionnaire. Ibid.*, p. 177.

⁹⁰ Cahier 48, f° 47 v°.

⁹¹ Il lui arrive aussi d'écrire sur un autre cahier : « bien que ce ne soit pas le bon cahier je le mets là par place que je trouve blanche », Cahier 49, f° 1 v°.

⁹² Par exemple dans le Cahier 57, paperole du f° 56.

⁹³ IV, p. 611.

Il faut noter que le cahier a l'avantage d'imposer une discipline et une organisation, mais il semble que Proust ne se serve même pas de ces facilités. Les Cahiers n'obéissent ni à un ordre, ni à une chronologie nette. Même s'ils sont généralement écrits d'abord au recto, les versos étant réservés aux additions, ils comprennent plusieurs campagnes d'écriture, parfois très éloignées dans le temps, notamment sur les paperoles, et il est souvent difficile de déterminer le sujet d'un cahier, tant les thèmes abordés, leur chronologie dans le roman et le degré d'élaboration du passage varient. Ainsi dans le Cahier 46, une première partie est consacrée à la rédaction de la réapparition d'Albertine sous forme de visites qu'elle fait au héros, puis, à partir du folio 57 r°, Proust rédige le « 2^e séjour à Balbec ». Le lieu a donc changé, le point focal n'est plus seulement Albertine mais aussi ses amies, puis les Cambremer, les Verdurin et Charlus en fonction des rencontres qui se multiplient et se développent à la fin du Cahier⁹⁴. À tel point qu'on pourrait se demander si l'unité de travail de Proust est véritablement le Cahier, ne serait-ce pas plutôt la page ou même la double page formée par le recto d'un folio et le verso du folio précédent ?

1.2 La marge dans la page

Ce qui fait la spécificité de l'écriture manuscrite, c'est qu'elle prend nécessairement appui sur la page. La graphie – et donc l'écriture – est déterminée par la frontière rectangulaire que dessine le papier. L'écriture ne peut donc s'y dérouler indéfiniment comme sur l'écran d'un ordinateur ou sur un rouleau⁹⁵. Elle est en quelque sorte moulée dans une forme. C'est cette forme qui impose la composition de la page, en particulier les renvois et le système de fléchage qui fait de la lecture de manuscrits non plus une lecture linéaire mais tabulaire, par zone de texte. Écriture labyrinthique qui nécessite un lecteur actif sans cesse à la recherche de la suite. Au trait qui lie et qui ne peut être utilisé que dans cet espace de la double page, Proust adjoint tout un système de renvois en employant des signes comme la + ou le o ou de petits dessins ressemblant souvent à des têtes⁹⁶. Ces signes, eux, renvoient d'ailleurs aussi parfois à d'autres pages⁹⁷, organisant une circulation du sens et de l'écriture qui défie l'ordre et la chronologie habituelle du Cahier qui nous fait tourner les pages une à une de la première à la dernière.

⁹⁴ On pourrait ajouter également qu'il n'est pas rare qu'un cahier se termine sur une phrase inachevée. C'est le cas par exemple pour le Cahier 46, la phrase se poursuivant sur le Cahier suivant, le Cahier 72. Sur ce point, voir le chapitre 2 de la deuxième partie.

⁹⁵ Hélène Cixous précisait en 1982 qu'elle se fabriquait elle-même des rouleaux de papier pour échapper à cette contrainte. Voir A Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 64.

⁹⁶ Voir les f^{os} 52 v° et 97 r° du Cahier 46.

⁹⁷ Voir les numéros 1 à 15 qui jalonnent l'écriture de la deuxième partie du Cahier 46 (f^{os} 57 r° à 98 r°).

Dans les brouillons de Proust, l'espace de la double page est un espace organisé. À droite, sur le recto du feuillet borné à gauche par une marge réservée aux additions, Proust se consacre à la rédaction, au premier jet. Comme il s'agit d'un cahier d'écolier, cette marge est pour ainsi dire naturelle, préparée, matérialisée par un trait⁹⁸. La page de gauche, le verso du feuillet précédent, est réservée aux notes et aux additions et ne respecte pas le plus souvent de marge. À cette organisation rationnelle de la double page s'oppose souvent la prolifération de l'écriture et des réécritures qui menace ce découpage si net. Les additions de la marge de droite débordent sur le folio de gauche soit sous forme de bulle⁹⁹, soit à cheval sur les deux pages¹⁰⁰ ; au fil des réécritures de nombreux versos en viennent à contenir la rédaction principale¹⁰¹ qui elle-même s'enrichit d'ajouts d'une écriture de plus en plus fine et serrée au fur et à mesure que la place vient à manquer et quitte parfois la ligne horizontale du cahier¹⁰². La double page opère ainsi comme une contrainte – elle borne l'espace de ce qui peut être dit – et comme un appel, le blanc doit être rempli, les notes et réécritures sont déjà prévues. Elle a aussi bien sûr une fonction mnémonique. Elle offre à l'auteur relecteur la possibilité de ne pas perdre le fil : le texte est à droite. Mais ensuite, il faut suivre le fil des renvois. Proust est d'ailleurs le plus souvent assez précis, outre les signes et les traits, il ajoute très souvent « suivre dans la marge » ou « j'ajoute q. q. ch aussi au verso suivant » (Cahier 46, folio 62 r°). Il va jusqu'à préciser, sur ce même folio, lorsqu'un trait coupe la rédaction principale : « Le milieu de ce trait ne barre pas » (Cahier 46, folio 62 r°). L'aspect visuel de la page joue d'ailleurs le rôle de repère : les titres comme « Deuxième séjour à Balbec » (Cahier 46, folio 57 r°) sont soulignés ou d'une écriture plus épaisse et plus grosse : « Je commence ici (en face tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs) » (Cahier 46, folio 46 v°).¹⁰³

Pour montrer la complexité de cet usage de la double page, je voudrais revenir sur les folios 61 v°- 62 r° du Cahier 46, double page sans doute la plus complexe du Cahier 46, afin de décrire plus précisément cet espace graphique. Cette double page semble en effet saturée d'écriture. Le recto contient en plus des réécritures intralinéaires, deux ajouts marginaux reliés au texte par des traits, un ajout en deux temps, d'abord dans la marge de gauche, puis

⁹⁸ Parfois, mais cela reste exceptionnel, Proust agrandit encore la marge – c'est le cas dans les Cahiers 71 et 54, par exemple.

⁹⁹ Voir, par exemple, les folios 56 v° et 57 r° du Cahier.

¹⁰⁰ Voir les folios 50 v° et 51 r°.

¹⁰¹ Voir, par exemple, les folios 47 v° et suivants.

¹⁰² Pour des exemples d'écriture en biais, voir, par exemple, les folios 46 v°, 81 v° et 94 v°.

¹⁰³ Le fait que les signes de renvois ne soient que rarement des chiffres ou des lettres – ce sont le plus souvent des symboles, le rond, la croix ... ou de petits dessins – montre bien que l'aspect visuel, sinon esthétique, de la page a un sens pour Proust.

dans la marge haute (le rond). La fin du passage se trouve sur le verso en face. Proust le mentionne cette fois explicitement :

« N.B J'ai bien dit Suivre au verso (càd. en face) mais j'ajoute aussi quelque chose au verso suivant. »
(Cahier 46, folio 62 r°)

En fait, il renvoie ici au bas du folio. Une première addition figure dans la marge, ensuite une croix renvoie au haut du folio. À la fin de ce passage, un trait fait le lien avec la marge et la note se poursuit en diagonale, dans l'étroit espace blanc. Et on trouve encore, entouré d'un trait, un commentaire en caractère minuscule sur le style de cette dernière note :

« moteur très bien mais détestable* la suite* »¹⁰⁴ (Cahier 46, folio 61 v°).

Une autre note pour « Ajouter à ce qui est ici dans ce verso » se termine par un © qui renvoie à la marge haute du folio, là encore la graphie supplée au manque de place en devenant minuscule. La double page sursaturée d'écriture semble presque utilisée au maximum, il n'y a plus de blanc, l'espace est clos. Mais pourtant, elle s'ouvre encore sur le reste, l'espace du Cahier : « le verso suivant » au bas du folio 62 r°, une autre note qui figure aux folios 56 r° et 83 r° avec cette addition : « C'est ce mot que je retrouverai après sa mort (petits bleus) »¹⁰⁵ et encore, au folio 83 r°, avec ces mots : « Suivre à la page amour ». Le dialogue continue sur cette page : « Ceci est la suite de 22 pages moins loin, au verso (le verso vient après la fin du recto) » (Cahier 46, folio 83 r°). L'unité de travail que constitue la double page est ouverte sur l'espace du cahier. La clôture renvoie à l'infini de l'écriture. Utiliser un Cahier, un défi ? Sans doute. Mais en un sens, seul le Cahier donne ainsi la possibilité à l'existence de la double page, si utile pour les additions et les réécritures.

1.3 De la page au Cahier : le nom

La double page et le cahier comme lieux d'écriture, Proust semble d'ailleurs les avoir adoptés l'un et l'autre. Certaines pages, tout comme certains Cahiers, sont personnalisées par un nom. En plus de la « page Amour » (Cahier 46, folio 83 r°), déjà évoquée, on trouve une autre page à nom dans le Cahier 46, le folio 84 r°, que l'on pourrait appeler « église » car Proust y dessine grossièrement une maison à deux toits surmontée d'une croix à laquelle renvoie le folio 65 v°. Même lorsqu'il s'agit de pages nommées non par un signe ou un dessin mais par un mot, les noms choisis par Proust pour désigner ses pages sont souvent un peu mystérieux et paraissent arbitraires. On peut penser que leur rôle mnémonique fait qu'ils devaient en tout cas être des signes visibles permettant une circulation immédiate dans le

¹⁰⁴ La phrase qu'il commente est la suivante : « Mais comme un moteur qui ronfle sur lui-même sans produire de mouvement il avait fini par s'arrêter ».

¹⁰⁵ Au f° 56 r°, on trouve en effet ces mots : « si je revoyais ces petits bleus par lesquels elle me répondait... ».

cahier. Et effectivement ici, c'est le matériau utilisé qui fait la distinction puisque les deux signes sont réalisés au crayon et non à l'encre. Il arrive d'ailleurs que cette distinction matérielle qui sert d'aide-mémoire dans l'espace du cahier soit fortuite comme le montre cette note du folio 96 r° :

« Suivre 11 bien avant (page un peu déchirée par hasard ». (Cahier 46, folio 96 r°)

La personnalisation des pages par des signes distinctifs, volontaires ou non, matériels ou pas, permet donc de rendre aisément repérable un passage du roman et par là de favoriser matériellement la lecture et la relecture du cahier. C'est sans doute dans ce cadre qu'il faut comprendre les noms donnés par Proust à ses pages ou à ses cahiers. Donner un nom, c'est identifier, c'est résumer et c'est rendre unique un morceau d'écriture. Une autre pratique assez voisine consiste à citer les premiers mots de la page ou du passage dans lequel doit s'insérer le nouvel ajout, comme dans cette paperole du 74 v :

« Pour ajouter à la page en face de la sixième ligne et ne crut pas nécessaire de mettre de la précision dans les miens. » (Cahier 46, paperole du folio 74 v°)

Or, comme on le constate ici, ces citations ne sont généralement pas introduites par des guillemets et s'insèrent dans la note sans marque de hiérarchisation, et, sans souci de sens, les mots cités sont les mots après lesquels la paperole est censée s'insérer. Cette remarque pourrait nous amener à formuler une hypothèse sur les noms souvent opaques donnés à ces pages. La fonction des noms étant de permettre de retrouver rapidement un passage dans un cahier, ces noms doivent s'imposer à la mémoire. Le système de nominalisation de Proust pourrait être fondé sur le jeu avec les premiers mots de la page considérée. Ainsi, le nom mystérieux de « page mac » attribué au folio 88 v° du Cahier 54 et cité sur le folio 96 r° pourrait faire référence en abrégé aux premiers mots du folio à savoir : « **ma** curiosité » (Cahier 54, folio 88 v°) ; de même, l'origine du nom de la « page per » située au folio 102 r° du même cahier et qui fait suite au folio 69 r° pourrait être le mot « **période** » qui est le premier substantif non barré de la page. On sait que par ailleurs Proust est très friand des jeux sur les noms, notamment dans sa correspondance avec ses amis proches, en particulier avec Reynaldo Hahn. Sur un dessin d'une statue d'un prophète de la cathédrale de Reims, il écrit par exemple :

« Cher Enfant Reynaldo
Que je comble par ce casdeau
Ne croyez pas que je ne ferai pas dodo
Parce que serai allé chemin de fer

Car rentrerai vite me coucher.

Mais si passez devant meson à 9h3/4 vous pouvez monter me donner petit bonjour (9h3/4 mastin) ». ¹⁰⁶

Ce jeu sur les sonorités se double très souvent d'un jeu sur l'alphabet, comme l'a montré Serge Gaubert dans un article qui porte ce titre¹⁰⁷ : Proust et ses amis s'amuse à reconstruire des mots et notamment leurs propres noms. Vers 1910, Fénelon devient ainsi Nonelef, Bibesco, Ocsebib et Marcel se nomme lui-même Lecram. On peut alors se demander si Proust n'a pas appliqué le même principe pour nommer ses propres cahiers. Le nom « Venusté » donné au Cahier 54 pourrait être simplement un jeu sur les lettres du premier mot du recto du Cahier « **universalité** » (Cahier 54, folio 2 r^o). D'ailleurs une des notes inscrites sur la couverture du Cahier Babouche pourrait venir conforter cette hypothèse :

« Babouche. Et dans babouche plusieurs enclaves du dernier cahier noir Serviette qui finit le livre ; enclaves que je n'ai pas eu la place de mettre dans le dit cahier noir¹⁰⁸ (où il y a Serviette dans la première phrase.) » (Cahier 74, plat de la couverture)

Le Cahier dit « Serviette » tire bien son nom du mot « serviette » qui apparaît dans un lieu clé du cahier, la première phrase. Quant au Cahier 46, la page Amour est moins mystérieuse puisqu'elle est effectivement consacrée à l'amour.¹⁰⁹

De la page, on se trouve tout naturellement ramené par l'intermédiaire des noms au Cahier, ce qui montre bien combien l'unité de travail est difficile à cerner. Comme certaines pages, certains Cahiers ont des noms. Comme la page, le Cahier peut se terminer par une phrase inachevée, n'a pas d'unité de temps ni de sujet. Et si l'on examine plus précisément cette notion de page, on s'aperçoit que le mot « page » ne désigne pas toujours un des deux côtés d'un feuillet, une page n'est pas toujours un recto ou un verso dans sa totalité. Ainsi la page désignée par une église n'est en fait que la deuxième moitié du recto du folio 84 r^o, la première moitié étant consacrée à un tout autre sujet¹¹⁰. D'ailleurs le dessin est situé dans la marge de la partie basse de la page. Proust ne travaille pas cahier après cahier, ni page après page. L'espace graphique de l'écrivain n'est peut-être ni véritablement la page, ni le cahier. Ces deux espaces sont peut-être davantage des lieux et des supports de l'écriture que de véritables unités de travail. Dès lors, c'est sans doute vers une autre notion qu'il faut se tourner pour comprendre comment Proust travaille, celle qu'il emploie lui-même dans ses

¹⁰⁶ Voir P. Sollers, *L'œil de Proust*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁷ S. Gaubert, « Le jeu de l'alphabet », *Recherche de Proust*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1980, p. 69.

¹⁰⁸ Le « Cahier noir » est le Cahier 57.

¹⁰⁹ En revanche le dessin de l'église (folios 65 v^o et 84 r^o) qui sert lui aussi de nom à la page n'a pas de rapport avec elle.

¹¹⁰ On peut remarquer aussi que Proust appelle aussi « Cahier » ses carnets et même ses dactylographies contenues dans des chemises cartonnées. Cf. *Lettres*, note 11, p. 586.

cahiers pour parler de ce qu'il a écrit, notion qu'il utilise une fois dans le Cahier 46, mais plus d'une vingtaine de fois dans le Cahier 54, celle de « morceau ».

2. UNE ECRITURE EN « MORCEAUX »¹¹¹ ?

Proust emploie souvent le mot « morceau » pour définir certaines unités narratives de son œuvre, comme par exemple le « petit morceau sur les clochers de Martinville ».¹¹² Unité qui semble autonome puisque, dans le roman, elle est destinée à être envoyée au *Figaro* et a été écrite sur « le siège du Docteur Percepied » par le héros. Cette tentation de définir à l'intérieur de la *Recherche* des épisodes plus ou moins longs formant un tout homogène tant du point de vue du sens que du point de vue du temps de l'écriture semble corroborée par la pratique des annonces, reproduites dans la plupart des éditions, qui indique au sein des chapitres des subdivisions en épisodes : « Les intermittences du cœur » – « Mort de ma grand-mère »¹¹³... Ces subdivisions instaurent un blanc, une séparation dans un texte que par ailleurs, Proust aurait voulu continu. En effet, il aime les blocs d'écriture bien nets et denses, lui qui désirait publier la *Recherche* sans alinéas pour les dialogues et sans retours à la ligne¹¹⁴. Continuité ou morcellement, comment définir l'écriture de Proust ? Quel sens attribuer à la notion de *morceau* ? Est-elle effectivement opératoire pour décrire le brouillon proustien ? Et, faut-il en déduire que l'écriture de Proust dans les brouillons est une *écriture morcelée* ? Je voudrais montrer l'intérêt de cette notion de « morceau » forgée par Proust lui-même pour désigner les unités de son récit, qu'elles soient matérielles (spatiales) ou narratives tout en montrant ses limites : une écriture qui lutte sans cesse contre ce morcellement par l'usage constant de liaisons, la formation de réseaux et de liens entre les différentes parties du roman.

¹¹¹ Les premiers critiques à la parution de *Swann* avaient remarqué ce trait de son écriture. Henri Ghéon notait, en soulignant l'absence de composition de l'œuvre : « Il écrit des « morceaux ». Cité par Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles, op. cit.*, p. 38. Proust répond d'ailleurs souvent à cette critique, comme, par exemple dans une lettre à Gallimard de novembre 1920 : *Le Côté de Guermantes* contient « malgré ce qu'on dit et ce qu'on veut bien déjà « réciter » [contient] moins de 'morceaux' que les 2 volumes précédents ». Marcel Proust – Gaston Gallimard, *Correspondance*, édition établie par Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1989, p. 297.

¹¹² Voir la mise au net du *Côté de Guermantes II*, N. a. fr. 16 705, f° 65. Cité par Elyane Dezon-Jones dans l'introduction du *Côté de Guermantes II*, Paris, GF-Flammarion, 1987, p. 23. Dans le Cahier 57, Proust note aussi « Peut-être tout ce morceau sur les salons pendant la guerre serait-il mieux pendant la guerre ... ». Cahier 57, f° 56 v°.

¹¹³ Voir l'annonce faite au verso du faux titre de la première édition chez Grasset de *Du côté de chez Swann* (1913). III, p. 1205.

¹¹⁴ Voir Gérard Genette, « Le paratexte proustien », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1987, p. 25.

2.1 Les morceaux de Proust

Dans le vocabulaire de Proust, le terme de « morceau » apparaît très régulièrement. Si l'on n'en compte qu'une seule occurrence dans le Cahier 46, il apparaît une vingtaine de fois dans le Cahier 54. Il est très variable en extension puisqu'il occupe un espace qui va de quelques lignes à une page (ou plus) et qu'il apparaît, comme c'est le cas dans le Cahier 46, pour définir le contenu, plus ou moins étendu, d'une paperole. Dans le Cahier 46, le terme renvoie d'abord à une réalité matérielle, la création d'un espace d'écriture supplémentaire. Le morceau est une *pièce* surajoutée :

« Le morceau ci-dessus est à
mettre q^d j'écris à Albertine de
venir le soir de la soirée Guermantes
et a été écrit séparément mais collé
faute de place » (Cahier 46, paperole collée au-dessus du folio 52 r°).

Le « morceau » est ici une *pièce* écrite sur un autre support que le Cahier et ajoutée après coup. Proust insiste sur la séparation matérielle (« écrit séparément ») qui existe entre d'une part, le cahier et le récit qu'il contient et, d'autre part, ce fragment surajouté. Il met donc l'accent sur la rupture que le morceau constitue par rapport à l'ensemble du cahier de brouillon, rupture qui se manifeste matériellement par le collage.

Ailleurs, le morceau est aussi défini par son unité narrative ou thématique :

« Je pourrai
peut-être introduire
là, [...] le morceau où je dis
dans ce cahier que je
pense qu'elle a peut-
être comme moi
des espèces
de désirs, de romans
(comme j'ai eu pour
les filles pour Mlle de
Silaria) » (Cahier 54, folio 25 v°).

Le terme « morceau » renvoie ici à un passage du futur roman, défini par son thème : le désir d'Albertine. L'unité n'est plus cette fois matérielle mais narrative ou thématique. C'est encore le cas dans un autre passage plus complexe du Cahier 54 qui présente les morceaux comme des boîtes gigognes s'emboîtant l'un dans l'autre :

« N.B.
Ce morceau en
marge pourrait aussi s'insérer dans un
morceau général et
compact sur la manière
dont l'amour pour Albertine
s'en va. » (Cahier 54, folio 83 r°).

Là encore une des caractéristiques du morceau selon Proust, c'est bien sa compacité, c'est-à-dire à la fois son unité et sa clôture qu'elle soit graphique et géographique ou stylistique et thématique. Mais il faut aussi peut-être retenir dans la définition du *morceau*, le terme de « marge ». Un trait définitoire du morceau pourrait bien être justement son lieu d'apparition : ici, la marge, comme, précédemment, la paperole. La question qui se pose alors est la suivante : le morceau est-il nécessairement marginal ?

2.2 Les morceaux, une écriture marginale ?

Ce que Proust appelle « morceaux », ce sont souvent des additions apportées après coup au texte principal. C'est le cas par exemple dans le Cahier 46 dans l'unique occurrence du terme. Il s'agit d'une explication du mot envoyé à Albertine pour la voir après la soirée Guermantes, explication psychologique des raisons pour lesquelles le héros souhaite voir Albertine après cette soirée : « un peu par lâcheté », par « nostalgie », pour se rassurer et pour avoir le double plaisir d'un rendez-vous et d'une soirée. Ainsi le héros croit pouvoir tendre vers une plénitude que Proust décrit ainsi :

« d'
cette plénitude, cette complexité ~~des~~
une soirée ces
~~soirées~~ riches comme ~~une~~ musiques où
plusieurs thèmes s'entrecroisées [sic], qui au
contraire des tristes attentes du cœur sans
aucun don en retour de la réalité, vous
~~bousculent du plaisir~~ font un chemin de
plaisirs où l'on n'a qu'un pas à faire l'un
à l'autre, avec la satisfaction d'une abeille gor-
gée de miel qui va d'une fleur à l'autre. » (Cahier 46, paperole collée au-dessus du folio 52.2 r°)

Il ne s'agit peut-être pas seulement ici de décrire l'état psychologique du héros, mais également de décrire une pratique. Proust retranscrit précisément la manière dont fonctionnent ses morceaux. Comme le thème du rendez-vous avec Albertine est destiné à s'entrecroiser avec le thème de la soirée, le morceau s'entrecroise et s'entremêle avec la rédaction principale. L'objectif étant d'enrichir ces deux thèmes l'un par l'autre pour produire cette écriture qui sans cesse renvoie à ce qui est déjà écrit et annonce ce qui sera écrit. Le morceau est donc un ajout, mais pas seulement, il est aussi renforcement, enrichissement d'une écriture et d'un roman. Comme Proust l'écrit à Jacques Rivière lorsqu'il compose un des extraits destiné à une publication séparée dans la *Nouvelle Revue française*, derrière l'unité apparente du texte, se cache la multiplicité de ses origines et le rapiècement de l'écriture :

« Ce que je vous ai envoyé est fait de pièces et de morceaux pris un peu partout »¹¹⁵.

Chaque nouvelle campagne d'écriture est assemblage de morceaux venus d'ailleurs et tissage de ces morceaux, si bien que le « morceau » de départ est en quelque sorte fondu¹¹⁶. Si on a pu parler d'une « esthétique du fragment »¹¹⁷ chez Proust, c'est à propos des Carnets où effectivement affleurent des notations de tout ordre mêlant listes, courts récits, notes biographiques ou même relevés de compte et récits de rêve. Dans les Cahiers de brouillon le procédé est différent puisque, dès 1914, époque du Cahier 46, toutes les notes et tous les morceaux ont une seule et même destination : le futur roman. Ces morceaux sont en fait de grands épisodes clés de la *Recherche* le plus souvent écrits et réécrits, pièces mobiles et mouvantes qui doivent s'insérer dans la trame narrative mais qui, au gré des fluctuations et des remous de celle-ci émergent – ou parfois échouent – ici ou là.

Dès lors, il ne faut pas concevoir l'écriture proustienne comme une écriture morcelée, Proust écrivant les uns après les autres des morceaux, des épisodes de son roman mais considérer le mouvement autour de ces morceaux fixes écrits parfois à de grandes années de distance. Ces morceaux, ce sont les passages qui continuent à exister lorsque les personnages changent, lorsque la trame du roman se modifie et s'enrichit. C'est le cas de l'épisode « La mort de ma grand-mère » initialement prévu dans le troisième volume (le roman comptait alors trois volumes), déplacé finalement à la fin du second volume et qui existe toujours dans la version définitive mais évidemment à une autre place.

2.3 Le Cahier 46 : des « morceaux » à la « pièce »¹¹⁸

Cependant, pour Antoine Compagnon, il faut « s'inscrire en faux contre une thèse répandue sur la genèse de la *Recherche* : il y aurait pour commencer des morceaux, des pierres peu à peu polies, et plus tard un montage, un sertissage. »¹¹⁹ Et, en effet, lorsqu'on observe en détail le Cahier 46, on s'aperçoit que ces morceaux sont finalement assez rares et qu'en tout cas, il est très difficile de les isoler car ils sont rarement « purs ». Si, de nombreux passages possèdent bien l'unité thématique requise pour parler de « morceaux », ils sont

¹¹⁵ Lettre à Jacques Rivière, citée par Elyane Dezon-Jones, « L'édition du *Côté de Guermantes I* » in *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust, op. cit.*, p. 142.

¹¹⁶ Voir aussi sur ce point les remarques de N. Mauriac Dyer dans « Proust et l'esthétique de la clôture intermédiaire », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, p. 4-5.

¹¹⁷ Cf. A. Compagnon, « Disproportion de Proust [...] », *art. cit.*, p.161.

¹¹⁸ « Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impatte qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu ». *Le Temps retrouvé*, IV, p. 341.

¹¹⁹ A. Compagnon, « Sodome 1913 », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust 14*, Paris, Gallimard, 1987, p. 156.

imbriqués les uns dans les autres et il n'y a pas d'interstices entre ces passages. Comme bon nombre des cahiers de brouillon de Proust, le Cahier 46 présente à l'œil des grands blocs graphiques le plus souvent continus sur les rectos – et même parfois sur les versos. Dès lors, le seul passage du Cahier 46 qui pourrait convenir à cette définition du morceau comme une entité séparée et rédigée d'un épisode du roman, c'est la première visite d'Albertine au début du Cahier, visite qui commence par ces mots « J'allais me raser quand... » (Cahier 46, folios 43-46 r°) et il s'agit précisément d'un passage qui sera réécrit dans ce même Cahier.

Et même si l'on met de côté la question de l'intervalle ou de la séparation entre les différents passages du Cahier et qu'on ouvre la définition des « morceaux » en les considérant simplement comme de grandes unités de rédaction, il est surprenant de constater que les morceaux restent malgré tout peu nombreux. Je veux dire par là que, si l'on tente de faire le relevé de ces fragments narratifs, on est très gêné par la confusion constante entre rédaction et annotation, entre ce qui relève de l'histoire et de la note sur l'histoire. Un exemple parmi d'autres figure au folio 56 r° :

« Je ne songeai plus à ce qu'elle faisait loin de moi, ~~le sentiment~~ l'angoisse
~~sa vie n'ayant plus d'aliment*~~ et je recommençai à ne
dans le genre* de celle de Combray ne tenta plus de se rejoindre à mon désir d'Albertine
pas me soucier de ce qu'elle pouvait faire dans les
intervalles fort longs des jours où ~~elle je~~ désirant
brusquement des caresses, je la faisais chercher au
dernier moment.
Pour ces choses de Paris je dirai quand
elle sera morte :

Et cette Albertine parisienne é se détachant sur
le fond des ténèbres parisiennes où je l'envoyais chercher
de temps à autre était peut-être pour moi la plus petite* triste[sse]
de toutes. Car à cette époque-là je ne savais rien de ce qu'
elle faisait dans l'intervalle de ses visites. » (Cahier 46, folio 56 r°)

À la fin de l'épisode de l'attente d'Albertine après la soirée Guermantes succède directement une note, ultérieure dans le temps de l'histoire pour « quand elle sera morte » sans saut de lignes ou autres signes de rupture avec la rédaction de l'épisode. L'idée de la « réplique », c'est-à-dire du retour du même épisode dans la suite du roman, jaillit directement de l'écriture et le fil du « morceau » s'interrompt ainsi brusquement. La rédaction devient annotation. Le lien de la note avec le morceau qui précède n'est plus narratif et temporel mais thématique, « l'intervalle » entre les visites d'Albertine. On pourrait penser que ce passage a été écrit bien après le passage sur l'attente d'Albertine – d'autant plus qu'il précède directement la deuxième partie du cahier et le « Deuxième séjour à Balbec » – mais rien dans l'écriture ne semble le confirmer, ni la graphie, ni la mise en page.

Un autre exemple figure au folio suivant, avec le début du « Deuxième séjour à Balbec » (folio 57 r°) qui, par la présence d'un titre, pourrait constituer un morceau-type. D'autant plus que Proust insère sur la page un signe de rupture avec ce qui précède (un tiret), auquel il ajoutera, probablement ultérieurement, le chiffre « 1 ». Mais ces éléments typographiques ainsi que l'intitulé narratif du titre sont immédiatement contredits par la première phrase :

« - 1

Deuxième séjour à Balbec

D'abord je montre que j'étais venu la 1^{re} fois y chercher le/l' ~~connu~~ inconnu, je viens y chercher le connu (cahier dux¹²⁰) je j'étais venu y chercher une brume éternelle etc, je viens y chercher des souvenirs du déjeuner avec les vitres bleues, du soleil sur le volet (peut-être mettre seulement là ce que je dis à cet égard à Paris avant d'/de y retourner à Balbec dans la partie faite ». (Cahier 46, folio 57 r°)

Le « je montre », prospectif, se situe d'emblée du côté de la notation, du « dire » plutôt que du « faire ». D'autres marqueurs, comme le temps, le soulignent encore : nous ne sommes plus dans la diégèse, mais dans la genèse. Le temps employé est le présent et non le passé simple, les références à d'autres cahiers ou à d'autres passages du roman se multiplient et les commentaires abondent. D'autres éléments encore empêchent de considérer ce passage comme un morceau : la présence fréquente de phrases nominales « Continuation de la description de mon chagrin » (folio 59 r°), le caractère itératif de certains passages :

« De temps en temps, le souvenir des caresses d'Albertine me saisissait brusquement, je l'envoyais chercher, ~~quelquefois même tard dans la soirée. Il était bien rare qu'elle ne vint pas.~~ » (Cahier 46, folio 60 r°).

Et pourtant, il s'agit ici sans doute du plus long passage sans rupture du Cahier et il contient aussi des éléments narratifs que l'on peut résumer ainsi, si l'on s'en tient aux rectos :

<u>Deuxième séjour à Balbec</u> ¹²¹
- Arrivée dans un Balbec connu (57 r°- 59 r°)
- Chagrin de la mort de la grand'mère (59 r°)
- Visites d'Albertine (59 r°- 62 r°)
- Albertine ne vient pas (62 r°- 63 r°)
- Le héros va la chercher (63 r°- 64 r°)

¹²⁰ Cahier 71.

¹²¹ Je n'ai tenu compte ici que des rectos.

- Danse au Casino (64 r° - 67 r°)
- Arrivée de Mme de Cambremer et discussion (67 r° - 76 r°)
- Discussion avec Albertine sur l'amour du héros pour Andrée (76 r° - 82 r°) ¹²²

Bien que le passage commence par un commentaire, les fragments narratifs suivis abondent. Proust glisse donc insensiblement de l'un à l'autre sans véritablement instaurer de distinction entre l'écriture qui raconte et l'écriture qui commente. La séparation entre rédaction et annotation est là encore bien floue¹²³.

Si la discussion sur les morceaux de Proust reste sans fin, c'est peut-être qu'elle témoigne d'une confusion entre les deux pôles du morceau, le bloc graphique et l'unité narrative. S'il y a bien en effet des grandes unités narratives provenant parfois d'autres cahiers et inlassablement réécrites (la deuxième arrivée à l'hôtel de Balbec ou la scène où « Albertine n'est plus bonne à manger aux chiens »¹²⁴, par exemple) elles ne constituent pas nécessairement un bloc graphique dans l'espace du cahier, jointoyées et intégrées qu'elles sont à une nouvelle narration. Proust n'écrit pas par morceaux, mais à chaque nouvelle rédaction, rassemble des morceaux préexistants et prélevés dans des brouillons antérieurs¹²⁵ et toujours, en tissant des liens entre les différents passages écrits ou à faire, entre les différents thèmes et les différents moments du roman. Son écriture revient sans cesse sur elle-même et se projette vers l'avant sans aucunement se soucier du fil directeur temporel. Elle organise tout en racontant, démonte et monte des passages du roman en même temps qu'elle commente, bref elle n'est pas morcelée en petites unités distinctes, mais au contraire toujours dans le tissage du lien, dans l'aller-retour entre ce qui a été dit et ce qui reste à dire.

3. UNE « UNITE QUI S'IGNORAIT »¹²⁶

Ce travail incessant de fusion qui s'oppose à l'éclatement imposé par la pratique continue de l'addition se manifeste d'abord dans l'écriture qui, dans les cahiers de brouillon

¹²² Ce passage se termine sur un verso (f° 81 v°). Le folio 83 r° contient la suite d'un verso précédent.

¹²³ Il semble que ce soit ici l'emploi de l'imparfait qui autorise ce glissement (f°^{os} 60 r° - 61 r°). Au début, Proust emploie ce temps avec une valeur purement itérative en alternance avec le présent, mais au bas du folio 61 r°, la présence de l'imparfait entraîne par contamination l'utilisation du passé simple, temps du récit.

¹²⁴ Cahier 46, folio 57 r° et folio 66 r°. Sur les origines de ces deux scènes, voir le chapitre 2 de la deuxième partie.

¹²⁵ Sur ce travail de montage et de réécriture dans la deuxième partie du Cahier, voir le chapitre 2 de la deuxième partie.

¹²⁶ III, p. 667.

de cette époque, s'appréhende d'emblée, comme l'a souligné Antoine Compagnon, comme un scénario¹²⁷. En effet, si l'on peut distinguer parfois assez nettement ce qui relève du plan, de ce qui relève de la rédaction ; le plus souvent, il est difficile d'effectuer cette séparation, l'écriture de Proust mêlant fréquemment récit et note. Dès lors on peut se demander ce qu'il faut penser de la partition traditionnelle entre deux types de cahiers de brouillon – cahier de montage et cahier de rédaction – et surtout dans quelle catégorie classer le Cahier 46 à l'intérieur de ce schéma. Cette réflexion génétique a aussi une dimension esthétique, celle-là même qu'évoque le texte publié de la *Recherche* : la question de l'unité. Car si Proust ou plutôt le narrateur de la *Recherche* la pose à propos des chefs d'œuvre du XIX^e siècle, ne se pose-t-elle pas encore avec plus d'acuité pour ceux du XX^e siècle ? C'est sur cette articulation entre ce que révèlent les brouillons de la genèse de l'œuvre et le discours théorique inséré par Proust dans *La Prisonnière* et dans *Le Temps retrouvé*¹²⁸ que l'on s'attardera finalement.

3.1 Cahier de rédaction, et cahier de montage : une écriture scénarique

Dans le fonds Proust de la Bibliothèque nationale, on distingue différents types de Cahiers : les cahiers de brouillon et les cahiers de mise au net. Parmi les premiers, on peut mettre à part les Cahiers dits d'addition¹²⁹ qui rassemblent des ajouts pour l'œuvre. Les autres cahiers contiennent pour la plupart, pêle-mêle, des passages rédigés, des additions, des notes, des ébauches de plan. Ainsi, les cahiers de brouillon de Proust et en particulier le Cahier 46, abolissent-ils la distinction établie entre *cahier de rédaction* – c'est-à-dire cahier dans lequel l'écrivain rédige, donc développe la trame narrative de l'œuvre ce qui se manifeste par un espace graphique constitué de grands blocs d'écriture continus – et *cahier de montage*, c'est-à-dire cahier dans lequel l'écrivain « monte », assemble et construit ce qu'il a écrit ou projette d'écrire (abondance de notes de régie et présence de plans). En effet, si le Cahier 46 est surtout connu par son plan du « 3^e volume » qui mentionne le titre des chapitres et qui figure au tout début du cahier, au folio 2 r^o, il ne peut s'agir pourtant d'un cahier de montage puisque ce plan fait plutôt figure d'exception par rapport au reste du Cahier dans lequel on trouve des passages rédigés plus ou moins longs. Mais s'agit-il pour autant d'un cahier de rédaction ? Rien n'est moins sûr, puisque, au contraire, comme on le verra, des traces de

¹²⁷ Cf A. Compagnon, « Sodome 1913 », *art. cit.*, p. 156.

¹²⁸ Il faut noter que ces discours théoriques ne sont pas encore rédigés au moment où Proust écrit le Cahier 46. Celui de *La Prisonnière* date de 1916 et celui du *Temps retrouvé* est encore plus tardif, puisqu'il a sous doute été ajouté en 1919. Pour une synthèse sur cette question de la théorie des additions, voir les remarques très éclairantes de Francine Goujon dans le premier chapitre de sa thèse, *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61. Op. cit.*

¹²⁹ Les Cahiers 59 à 62 et 75. Voir la thèse de Francine Goujon consacrée au Cahier 61, *ibid.*

montage particulièrement visibles apparaissent dans la première partie avec les titres I, II, III et IV¹³⁰ qui mentionnent tous un des épisodes mondains du roman. La rédaction des visites d'Albertine au héros à Paris est destinée à s'intercaler entre les épisodes mondains déjà rédigés dans d'autres cahiers de brouillon. Mais ce « montage » n'est venu qu'après-coup, puisque ce n'est qu'après avoir écrit plusieurs de ces visites que Proust a ajouté la numérotation et les titres à ses fragments rédigés¹³¹. Le cahier correspond à la fois à un travail de montage et à un travail de rédaction ; montage et rédaction étant non pas juxtaposés ou contigus, mais, au contraire, mêlés dans ce qu'on pourrait appeler une écriture scénarique. Jacques Neefs a en effet défini ainsi le « scénario » comme une écriture qui raconte et programme tout à la fois :

« les « scénarios » proprement dits, ceux des dossiers de préparation, scénarios de romans, [ce sont des] moments où la fiction est d'abord racontée sous une forme programmatique, ou disposée selon des régularités et des équilibres qui sont expérimentés, essayés, pour ainsi dire »¹³².

Dans le Cahier 46, on pourrait dire que l'écriture scénarique est généralisée. L'expérimentation est toujours déjà un premier jet, une première rédaction et, en même temps, imperceptiblement, le plan devient rédaction et toute rédaction vire au scénario. Le glissement de l'un à l'autre se fait presque insensiblement.

L'écriture scénarique se définit aussi par la confusion qu'elle introduit entre les notions linguistiques de *discours* et de *récit* telles que Emile Benveniste les a définies, et notamment en ce qui concerne le temps. Elle est située dans l'entre-deux entre le plan, marqué par l'usage de la phrase nominale, du verbe à l'infinitif ou au présent et la narration structurée par l'usage du passé simple et de l'imparfait. L'emploi des temps du récit, et en particulier du passé simple¹³³, signe le passage à la rédaction. Elle est « avancée » vers l'écriture narrative tout en restant en deçà et antérieure :

« Le texte des scénarios développe ainsi une double virtualité, qui est à la fois celle de la matière fictionnelles et celle de la composition de l'œuvre. »¹³⁴

Si l'on excepte le premier folio qui contient un vrai plan du « 3^e volume » structuré en chapitres et dont le style est caractérisé par l'emploi de phrases courtes, le plus souvent nominales, le Cahier se présente comme une suite presque continue de passages rédigés sur les rectos dont le flux est interrompu par des passages barrés d'une grande croix de Saint-André ou par de petites ratures. On a déjà analysé comment le « Deuxième séjour à Balbec »

¹³⁰ Voir les folios 47 r°, 48 r°, 50 r° et 52.2 r°.

¹³¹ Le titre du folio 47 r° est ajouté dans la marge supérieure. Pour l'organisation de la première partie du cahier et pour la démonstration de ces différents éléments, voir le premier chapitre de la partie II.

¹³² Jacques Neefs, « La projection du scénario », *Études françaises*, vol. 28, n° 1, 1992, p. 70

¹³³ Voir le commentaire de J. Neefs sur ce point. *Ibid.*, p. 73-74.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 71.

(folio 57 r°), passage du Cahier qui présente une suite d'événements narratifs ne pouvait constituer au sens propre un morceau, ni plusieurs morceaux dans la mesure où sans cesse Proust alterne commentaire sur ce qu'il a à écrire, note et rédaction. C'est encore un des indices qui permet de montrer que le Cahier 46 est tout à la fois un cahier de montage et de rédaction. Il mêle le montage et la rédaction, inclut l'un dans l'autre, de sorte qu'on ne peut les séparer. Mais cette absence de frontière est déjà perceptible au début du Cahier. Les premiers folios du Cahier (jusqu'au folio 57 r°) visent en effet à organiser la réapparition d'Albertine dans la vie du héros à Paris. Ils se présentent donc comme une alternance de passages rédigés (ses visites) et de titres rappelant le lieu d'insertion de ses visites dans la trame romanesque. Ainsi au folio 48 r°, on peut lire :

« Le jour où j'avais reçu cette lettre qui m'avait donné la fièvre, Albertine vint me voir. » (Cahier 46, folio 48 r°)

Il s'agit d'un *incipit* de narration au passé et il est précédé d'un titre « II Après la description du milieu Guermantes » qui lui, ressortit plutôt du domaine du plan ou de la note comme l'indique la structure nominale de la phrase. On retrouve ici, différemment orchestré, ce que l'on avait pu remarquer dans la suite du Cahier : l'alternance entre les passages de pure fiction et les passages de pure composition. La troisième partie « III Le soir de la Soirée chez la P^{cesse} de Guermantes » (folio 50 r°) souligne encore cette ambiguïté de l'écriture puisque, immédiatement sous le titre la narration commence :

« Je rentre de chez la Duchesse.
Décidément, j'irais à cette soirée. Je pensai que
j'y verrais peut-être des jeunes filles [...] » (Cahier 46, folio 50 r°)

Mais cette fois la narration se poursuit dans le droit fil du titre au présent (« rentre ») : nous sommes donc encore dans le plan et pas tout à fait dans le récit. La phrase suivante prolonge cette ambiguïté et l'entretient avec l'emploi de l'adverbe « décidément » qui se situe du côté du discours et non pas du récit et qui pourrait introduire un morceau au style indirect libre marqué par l'emploi du conditionnel. Le passage du plan à la rédaction se trouve favorisé par la confusion phonique qui existe entre le futur et le conditionnel. Dans la phrase suivante, la transition est effectuée, ce que souligne l'emploi du temps du récit : le passé simple. C'est d'ailleurs cet aspect polymorphe de l'écriture manuscrite de Proust que souligne Anne Herschberg-Pierrot dans son article sur « Les notes de Proust » :

« le style nominal du scénario et la rédaction au passé s'enchaînent avec aisance comme si l'écriture proustienne intégrait la logique argumentative et narrative, sans distinction de nature entre le scénarique et le scriptural, non plus qu'entre la composition (*dispositio*) et le style (*élocutio*) »¹³⁵

¹³⁵ A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 70.

Dans le Cahier 46, c'est donc une suite de récits en composition que l'on peut lire mêlant fiction et commentaire de cette fiction, narration et projection.

3.2 L'unité après-coup

L'unité de l'écriture peut sembler dès lors menacée, tiraillée entre fiction et composition, entre passé du récit et nécessaire projection vers l'avenir et l'à-venir de l'œuvre. D'autant plus que s'y ajoute la pratique constante des additions qui pèse sur l'unité d'une écriture sans cesse travaillée de l'intérieur par sa propre fragmentation. Comme le déclarait Jean-Pierre Richard lors d'une table ronde qui réunissait à la fois Gérard Genette, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Serge Doubrovsky et Jean Ricardou :

« la pratique de l'écriture de Proust nous est par tous décrite dans une perspective d'éclatement, de fragmentation et de discontinuité ».

Et il ajoutait :

« Il me semble pourtant évident, à lire le texte de Proust, qu'il y a une idéologie proustienne de l'œuvre qui va à l'encontre de toutes ces descriptions, idéologie très explicite, très insistante, un peu lourde même, qui valorise au contraire les échos, les lignes de ressemblance, les rappels, les retentissements, la division en côtés, les symétries, les points de vue, les « étoiles », et qui s'achève, dans les passages bien connus du *Temps retrouvé*, avec l'apparition d'un personnage renouant tous les fils jusque là épars. »¹³⁶

C'est ce que les années 1970 appelaient ainsi « idéologie » et que nous appellerions sans doute maintenant « théorie » que je voudrais étudier ici. En effet, Proust lui-même a beaucoup parlé de l'unité des œuvres en général et de la sienne en particulier en mettant l'accent justement sur « la composition » – comme on disait alors – et s'élevant ainsi contre les premières critiques rencontrées par *Du côté de chez Swann* lors de sa parution¹³⁷.

Ces réflexions peuvent en effet concourir à éclaircir la pratique du brouillon chez Proust et en particularité cette double tension au morcellement d'une part et à la recherche de la construction d'autre part. À propos de Balzac et Wagner, Proust note dans *La Prisonnière* l'importance d'une « unité ultérieure non factice » :

« non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution ».¹³⁸

¹³⁶ Table ronde dirigée par S. Doubrovsky et retranscrite dans *Études proustiennes II, Cahier Marcel Proust 7*, Paris, Gallimard, 1975, p. 110.

¹³⁷ Par exemple, « Il ne prend même pas la peine d'être logique et encore moins de « composer » » selon Henri Ghéon, cité par Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles, op. cit.*, p. 38.

¹³⁸ III, p. 667.

Dans ce célèbre passage¹³⁹, Proust met en évidence le génie des artistes du XIX^e siècle qui n'ont perçu et conçu l'unité de leurs œuvres qu'après leur création, ajoutant « un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime ». Proust décrit ce coup de génie, ce coup de maître comme un geste venu après-coup et l'on peut penser que, ici, c'est sa propre expérience de créateur qu'il transpose. Comme la *Recherche*, les œuvres du XIX^e siècle sont composées de « morceaux » mais de morceaux unifiés par une « unité vitale », organique, c'est-à-dire que l'artiste par cet ajout final donne une unité construite à une unité sous-jacente : cette unité tant célébrée et recherchée est à la fois déjà-là dans le processus de création de l'œuvre et en même temps à révéler¹⁴⁰. C'est exactement ce double mouvement qui semble présent dans l'écriture des brouillons. L'analyse de ce passage à laquelle se livre Antoine Compagnon montre bien en effet que cette préoccupation pour la question de l'unité de l'œuvre d'art date des années 1913-1914¹⁴¹, moment où Proust a commencé à rédiger un premier brouillon sur ce sujet. C'est en effet, dans ce passage de *La Prisonnière*, aux critiques à l'encontre de *Du côté de chez Swann*¹⁴² qu'il répond. Proust hésite ici entre deux conceptions de l'art, entre la décadence et l'organicisme, entre la partie et le tout. La *Recherche* répond à cette question par sa structure même, fondée sur une unité que le critique décrit en ces termes :

« à la fois préalable et postérieure, prospective et rétroactive, consciente et inconsciente, préméditée et cependant méconnue : ainsi l'œuvre serait à la fois organique et formelle, vitale et en même temps logique. »

Puis il ajoute :

« Voilà pourquoi la *Recherche du temps perdu* devait se boucler sur elle-même. Elle devait raconter l'histoire d'une vocation afin que la découverte après coup de l'unité de la vie par le héros fût le principe déjà mis en œuvre par le narrateur durant tout le livre, à l'insu du lecteur. »¹⁴³

L'œuvre semble tout à la fois en morceaux et indivisible, comme si chaque écriture et chaque réécriture faisaient revivre cette « illumination rétrospective » en se situant justement dans

¹³⁹ Il a été abondamment commenté. Cf. A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 32 et sq. S. Chaudier, *Proust et le langage religieux. La Cathédrale profane*, Paris, Champion, 2004, chapitre XIV (p. 442 et sq.). Voir aussi le chapitre 1 de la thèse de Francine Goujon, *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61*, op. cit.

¹⁴⁰ Une note de *Sésame et les Lys* (note 131) confirme cette idée en s'appuyant sur l'œuvre de Ruskin : « Il passe d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit des affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu'à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret, qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et la fait apercevoir magnifiquement étagé jusqu'à cette apothéose finale. » Cité par Anne Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », art. cit., p. 65.

¹⁴¹ Il cite des articles qui font suite à la parution de *Du côté de chez Swann*, la correspondance et un passage du Cahier 49 qui semble être un avant-texte de ce qu'on peut lire actuellement dans *La Prisonnière*. Voir par exemple la Lettre du 20 février 1913 à René Blum : « Quant à ce livre-ci, c'est au contraire un tout très composé, quoique d'une composition si complexe que je crains que personne ne le perçoive et qu'il apparaisse comme une suite de digressions. », *Lettres*, p. 606.

¹⁴² Voir A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 48 et tout le chapitre 1 « Le dernier écrivain du XIX^e siècle et le premier du XX^e siècle ».

¹⁴³ *Ibid.*, p. 49.

l'entre-deux, entre « l'ouvrier et le juge », à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, dans la fiction et dans le commentaire, comme l'écrit Proust, à propos des plus grands écrivains du XIX^e siècle :

« se regardant travaillé comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, [ils] ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas. »¹⁴⁴

Et justement, n'est-ce pas dans l'écriture du manuscrit que l'on voit à l'œuvre l'ouvrier et le juge, l'écriture scénarique telle qu'on l'a définie unissant et intégrant dans un même fil le récit et son propre commentaire ? On peut reprendre ici la conclusion d'Anne Herschberg-Pierrot dans son article consacré aux « Notes de Proust » :

« le mode d'écriture proustien ne différencie pas le texte et la glose : le texte intègre son commentaire. Au fil de la plume aussi, les indications métalinguistiques se mêlent au discours du narrateur, jusque dans le manuscrit – laissé inachevé – du *Temps retrouvé*. »¹⁴⁵

3.3 Le bœuf-mode, la robe, la cathédrale : une esthétique de la réplique

La fusion au sein de l'écriture du texte et de la glose est la traduction théorique d'une pratique constante des correspondances internes, ce que Proust appelle les « répliques » dans ses brouillons. Une note du Cahier 54, qui se situe au folio 35 r^o, précise ce que Proust entend par ce mot :

« Voici un passage qui sera avant dans la 1^{re} partie du livre quand je fais des promenades avec Albertine et auquel répondra comme une réplique un passage que je vais écrire après et qui se placera un peu avant ce qui vient de se terminer. » (Cahier 54, folio 35 r^o)

Comme au côté de chez Swann répond le côté de Guermantes, à chaque épisode correspond sa « réplique » qui est à la fois reduplication de l'événement, commentaire de celui-ci d'un point de vue autre et interprétation. Ainsi, dans le Cahier 54, on trouve parfois, directement l'une à la suite de l'autre, deux scènes destinées à deux volumes différents du roman. Prenons un exemple qui figure dans ce même cahier, celui des promenades nocturnes du héros et d'Albertine qui, ne parvenant à se quitter, se raccompagnent sans cesse. Le morceau finit sur ces mots :

« je rentrais dans l'humidité
me
du matin encore tout entouré de sa présence, je mettais au
lit, croyant la sentir contre moi, et audessus des rideaux de
la fenêtre, je voyais/nt cette ligne blanche qui indiquait qu'il
faisait déjà jour je me disais qu'il fallait que nous nous aimions

¹⁴⁴ *La Prisonnière*, III, p. 666.

¹⁴⁵ A Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 68.

bien pour ~~av~~ passer nos nuits ainsi. » (Cahier 54, folio 38 r°)

Puis Proust précise par un commentaire : « Maintenant la réplique » et il évoque le souvenir de ces nuits, souvenir transfiguré par la mort d'Albertine :

« cette raie blanche du jour que je voyais quand je la quittais encore radieux de ses baisers et qui me' avait fait dire tant de soirs « faut-il que nous nous aimions pour passer ainsi tant de nuits » cette raie du jour la même, froide, coupante, implacable, venait ~~enup~~ comme un couteau de m'entrer dans le cœur ». (Cahier 54, folio 39 r°)

La réplique est le mode particulier de la relecture *post-mortem*. La « ligne blanche » devient « coupante », « froide » et « implacable », elle prend les traits de la mort et réactive la comparaison avec le « couteau ». Le tragique naît ici du souvenir soudain et involontaire et de la mise en scène par l'écriture d'un avant et d'un après séparés par la mort. La réplique est réécriture d'un événement, rappel et souvenir de cet événement puis commentaire de cet événement et enfin réinterprétation tragique de celui-ci. Un peu plus loin dans le même Cahier, on trouve la note suivante : « Réplique quand elle est morte » (Cahier 54, folio 85 v°). C'est le même procédé qui est utilisé dans notre cahier, mais sans le mot réplique cette fois, au folio 56 r° :

« Pour ces choses de Paris je dirai quand elle sera morte [...] ». (Cahier 46, folio 56 r°)

L'écriture est sous-tendue par la réécriture et sans cesse tendue vers sa propre relecture, orientée par le tissage de correspondances internes. Si la réplique est un motif qui revient, elle sous-tend également une pratique d'écriture, la réécriture. Chaque ajout dans le roman est intégré et implique une réécriture au moins partielle de tout le roman. Sur le folio 50 r° du Cahier 46, on peut suivre pas à pas ce travail de construction auquel se livre Proust. Dans une première rédaction de ce passage (III Le soir de la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes), Proust écrit :

« Je pensai que
j'y verrais peut-être des jeunes filles, en tous cas
beaucoup de jeunes femmes, que je rentrerais peut-être
amoureux d'une mais qu'en tous cas je ne pourrais [la]
posséder le soir même et pour calmer l'agitation
ou je serais sans doute en rentrant, j'envoyai Françoise
~~chez Albertine~~ porter un petit mot à Albertine où je
lui demandais de venir à minuit. » (Cahier 46, folio 50 r°)

Il ajoute ensuite un « III jour du dîner avec M^{lle} de Silaria » dans lequel il précise qu'Albertine a maintenant « un appartement séparé au second » (folio 50 r°). Il réécrit ensuite l'épisode du soir de la soirée chez la Princesse ainsi :

Je pensai que
j'y verrais peut-être des jeunes filles, des jeunes
femmes, que je rentrerais peut-être amoureux

d'une, mais qu'en tous cas je ne pourrais pas posséder le soir même, et pour calmer l'agitation où je serais sans doute en rentrant, j'envoyai Françoise porter un petit mot à Albertine où je lui demandais, maintenant qu'elle avait un appartement séparé de venir à Minuit » (Cahier 46, folio 52.2 r°)

Le passage est presque identique mais Proust a immédiatement intégré le détail qu'il avait ajouté (l'appartement séparé) faisant profiter et enrichissant ainsi immédiatement le roman d'une nouvelle référence interne. Et c'est ainsi que fonctionnent généralement les réécritures par l'intégration d'éléments nouveaux successifs qui créent autour d'eux des réseaux de sens.

Et, toute la construction de l'œuvre repose sur ce principe d'écriture comme Proust le mentionne dans une lettre à René Blum :

« au point de vue de la composition, elle est si complexe qu'elle n'apparaît que tardivement quand tous les « Thèmes » ont commencé à se combiner ». ¹⁴⁶

Les notes marginales soulignent aussi ce travail d'enrichissement. On peut en trouver des exemples lorsqu'on observe les dossiers génétiques de certains épisodes du roman. Pour l'épisode du départ d'Albertine dont on trouve des pièces dans les Cahiers 54, 71 et 55, on s'aperçoit que la note qui figure sur le folio 101 v° du Cahier 71 : « il vaudrait peut-être mieux la mettre pour une autre séparation » est réalisée à l'étape suivante dans le cahier, la séparation se dédouble. De même au folio 45 r° du Cahier 55, l'indication « mettre [...] combien la souffrance est le meilleur psychologue » aboutit sur le folio 13 r° du Cahier XII dont la rédaction est ultérieure à un développement qui commence par « comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ». Il y a donc un dialogue constant entre la marge et le texte, visible dès lors que l'on classe les différentes strates d'écriture chronologiquement.

De la page au cahier et de l'espace graphique au morceau, la métaphore de la cathédrale employée par Proust pour décrire son œuvre rend bien compte de la manière dont il l'a construite, par morceaux qui se répondent, commentaires successifs et internes, répliques porteuses de la dimension du temps et du changement, unis pour former un tout, comme un Bergotte qui serait parvenu à ajouter une couche de peinture jaune ou plutôt comme Françoise cuisinant le bœuf-mode dont la cuisson laisse percevoir encore les morceaux mais instaure un lien qui rend inséparable la viande de la gelée¹⁴⁷. Au-delà des « morceaux », c'est donc

¹⁴⁶ Lettre du 23 février 1913, *Lettres*, p. 608.

¹⁴⁷ Voir IV, p. 612 et p. 941. La métaphore de la cathédrale, si elle est séduisante, a en effet quelque chose d'un peu ambitieux comme l'écrit Proust (IV, p. 610) qui reflète mal la lente élaboration, le travail manuel de

toujours l'ensemble qu'il faut considérer, dans les brouillons comme dans le texte publié, puisque les « morceaux » se répondent, se répliquent et glissent aisément d'un lieu à un autre. Les fameuses métaphores de Proust pour définir son œuvre – le bœuf à la mode, la robe ou la cathédrale – figurent toutes la question qu'il se pose dès 1913-1914. Comme l'a montré Antoine Compagnon, il s'agit de la question de la partie et du tout, la question du détail et de la composition, interrogation primordiale dès l'étape manuscrite et à laquelle Proust répond par cette écriture si particulière perceptible dès les brouillons : une écriture scénarique qui mêle texte et glose. Proust veut ainsi comme l'écrit Stéphane Chaudier « rendre impossible toute démarcation, toute césure entre discours esthétique et roman. Ils doivent se confondre. »¹⁴⁸

rapiécage, de montage et de collage des cahiers. Voir les remarques de F. Goujon qui met en avant la métaphore de la ravaudeuse dans son premier chapitre, *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61, op. cit.*

¹⁴⁸ S. Chaudier, *Proust et le langage religieux. La Cathédrale profane, op. cit.*, p. 443.

CHAPITRE 2

LE BROUILLON : ECRIRE, S'ECRIRE

« *Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens.* »

Marguerite Duras, *La Vie matérielle*¹⁴⁹

Proust rédige ses cahiers à la plume avec une encre noire, maintenant pâlie par le temps. Mais il utilise aussi parfois des crayons de couleur rouge ou bleu, comme une note qui figure sur une paperole du Cahier 57 attachée au folio 44 le montre :

« Mais penser que non seulement dans ce morceau mais partout il vaudra sans doute (?) mieux effacer les références trop particulières (je les souligne ici comme ex. au crayon bleu) ».¹⁵⁰

En juin 1913, il demande également à Louis de Robert de faire ce travail :

« Et si vous aviez la bonté de me signaler les parties qui vous semblent faire longueur, que je devrais supprimer (ou peut-être mettre en « notes » n'est-ce pas possible ?) en les marquant avec un crayon bleu ou rouge, ou noir, vous me rendriez un grand service. »¹⁵¹

Dans les deux exemples ci-dessus, la fonction de la couleur est précise : elle est une trace de relecture, destinée à marquer les passages à supprimer¹⁵². Dans les carnets¹⁵³, si la couleur atteste également une relecture, sa fonction est, semble-t-il, inverse : elle met en évidence les passages non encore utilisés et à intégrer dans les cahiers de brouillon ou dans le manuscrit. En ce sens, on pourrait dire que, dans les carnets, elle s'oppose à la rature puisque celle-ci a souvent pour objectif de signaler un passage déjà utilisé. Mais la couleur a encore une troisième fonction – annoter – et elle accompagne souvent les renvois importants à d'autres

¹⁴⁹ M. Duras, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, « folio », 2007 (1^{ère} éd. 1987), p. 33.

¹⁵⁰ Cité par A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 75.

¹⁵¹ *Lettres*, p. 623.

¹⁵² Le crayon bleu est aussi utilisé pour les corrections importantes. Voir *Lettres*, p. 559.

¹⁵³ Voir l'introduction d'Antoine Compagnon pour les *Carnets*. *Op. cit.*, p. 248.

cahiers. Passages à intégrer, à supprimer ou à déplacer : l'ambiguïté de l'utilisation de la couleur souligne combien les opérations ajouter, supprimer, déplacer que l'on pourrait considérer comme opposées sont finalement très proches dans la pratique proustienne du brouillon.

Dans le Cahier 46, l'usage est cependant plus restrictif. Il faut noter que la couleur est utilisée exclusivement pour renvoyer à d'autres parties du cahier. Ainsi, les signes de renvois très fréquents sont parfois dessinés au crayon bleu¹⁵⁴. Au folio 65 v°, le dessin d'une petite église est effectué en rouge, il renvoie au même dessin sur le folio 84 r°. Parfois, ce sont des mots qui sont écrits au crayon : le nom d'une page, la page « Amour » (folio 61 v°), est écrit au crayon rouge ainsi qu'une note qui figure au folio 56 r°, au crayon bleu. Dans les deux cas, il s'agit également de renvois¹⁵⁵ ; le crayon, trace d'une relecture, amorce la réécriture dans l'espace de la marge, de la paperole ou du cahier. Le cahier de brouillon a ceci de particulier qu'il porte la trace d'un double processus d'écriture : l'écriture de la fiction d'une part, puisqu'il s'agit avant tout de raconter une histoire, de créer des personnages et des situations, d'élaborer un récit ; l'écriture de l'écriture d'autre part, puisque l'auteur écrit pour lui à travers les différentes notes de régies, les renvois, les dessins, les ratures également un autre roman, celui qui raconte comment l'écriture advient sur la page. Écrire au brouillon, c'est donc tout à la fois s'écrire à soi-même et s'écrire soi-même puisque ces marques graphiques portent la double trace d'un narrateur (fictif) et d'un auteur (lui, bien réel). C'est cette spécificité de l'écriture au brouillon que ce chapitre voudrait souligner en montrant les particularités proustiennes. À partir de l'observation de la naissance de l'écriture et de l'analyse du système de ratures et de réécritures au sein du Cahier 46, on pourra montrer la continue réécriture à laquelle se livre Proust qui détermine aussi la naissance d'un espace tridimensionnel dans le cahier : recto/verso/paperole. Dans un deuxième temps, on s'intéressera à une autre spécificité de l'écriture au brouillon – les notes – et plus particulièrement à leur langage, qui fait avant tout du brouillon une écriture pour soi et, plus particulièrement pour Proust, un dialogue avec soi-même. La troisième partie sera consacrée à l'écriture de soi qu'implique si souvent le brouillon, mais qui, pour Proust, revêt un caractère particulier en amorçant la complexité du « je » dans l'œuvre.

¹⁵⁴ Voir les folios 51 r° et 50 v° ou le folio 51 v°. Au folio 54 v°, un passage qui figure en marge est également entouré d'un trait bleu. Il renvoie à la paperole correspondante, elle aussi entourée en bleu (paperole du folio 54 v°).

¹⁵⁵ La page « Amour » renvoie au f° 83 r°. La note du f° 56 r° renvoie à la paperole et indique son lieu d'insertion dans la page.

1. ECRIRE : RATURES, « AJOUTAGES »¹⁵⁶ ET REECRITURE

Si l'on considère l'écriture comme une simple trace, les brouillons d'écrivains comme Stendhal ou Valéry ont un aspect très différent du brouillon proustien. Alain Rey a ainsi relevé par décalque les lignes d'écriture et a montré que la page de Stendhal présente des « blocs et des directions graphiques », celle de Valéry « les lignes d'écriture ou de corrections » tandis que celle de Proust propose « les délimitations et les traces linéaires des annulations »¹⁵⁷. C'est cette pratique de l'écriture et de la réécriture que je voudrais analyser en m'intéressant aux figures de l'ajout¹⁵⁸ dans le Cahier 46. Il s'agit ici de comprendre l'ajout dans un sens large comme « toute phrase déposée » ainsi que l'a souligné Jacques Neefs¹⁵⁹, définition qui englobe bien sûr les additions et les réécritures mais également la rature et la suppression, considérées toutes deux comme des « ajouts négatifs ». Deux traits majeurs de l'écriture proustienne, qui sont aussi deux figures de l'ajout, me retiendront ici : d'une part, la rature dans ses relations avec la réécriture, puisqu'il semble que, dans le Cahier 46, l'une ne va pas sans l'autre et, d'autre part, l'écriture telle qu'elle apparaît sur les marges, sur les versos et sur les paperoles du Cahier : s'agit-il d'une écriture spécifique, d'une écriture marginale¹⁶⁰ ?

1.1 Ratures et réécritures

Au folio 62 r° du Cahier 46, un trait suivi de pointillés semble barrer la moitié supérieure de la page. Mais le long du trait, en diagonale, on trouve la note suivante : « Le milieu de ce trait ne barre pas ». Auto-correction, trait tracé par inadvertance, repentir ? Cette note me semble en tout cas symptomatique de la pratique de la rature dans le Cahier 46 : la rature ne barre pas, elle n'est pas destinée à supprimer mais à ajouter et à déplacer. Rature et « ajoutages » ne sont pas les traces d'actions opposées mais conjointes, voire similaires¹⁶¹ : la

¹⁵⁶ Proust utilise le terme dans les textes qu'on a réunis sous le nom de *Contre Sainte-Beuve*, dans la partie consacrée à Balzac et, c'est à propos de l'ajout par Wagner du morceau *L'Enchantement du Vendredi saint* à *Parsifal* qu'il emploie le mot « ajoutages » pour définir ces « beautés rapportées ». Voir *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 213-214. Ici, le terme désignera l'ensemble des additions.

¹⁵⁷ A. Rey, « Tracés », *De la lettre au livre - Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS, 1989, p. 49-53.

¹⁵⁸ Cette expression est empruntée au titre d'un recueil *Figures d'ajout* paru aux presses de la Sorbonne nouvelle en 2002.

¹⁵⁹ Voir l'article de P.-M. de Biasi, A. Herschberg-Pierrot et J. Neefs, « Ajout et genèse », *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 29.

¹⁶⁰ Comme l'a précisé Eugène Nicole, l'écriture marginale désigne « tout ce qui, dans le brouillon, n'appartient pas à la rédaction du texte proprement dit ». Voir « L'auteur dans ses brouillons : *Marginalia* des Cahiers de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n°39, 1989, p. 60.

¹⁶¹ Dans la première partie d'un article consacré à l'ajout, Jacques Neefs insiste sur le fait que la rature peut elle-même être considérée comme une forme d'ajout : « La rature elle-même, la suppression, le « repentir »

rature, dans le Cahier 46, tend à la réécriture. Simple biffure, hachure, pâtre d'encre ou croix de Saint-André, elle est multiforme¹⁶². Des trois fonctions qu'on lui attribue généralement, supprimer, c'est-à-dire annuler, supprimer en vue d'une réécriture ou encore déplacer¹⁶³ un segment de texte, elle ne conserve, dans les brouillons proustiens, que les deux dernières¹⁶⁴. La rature est tout entière orientée vers la réécriture à venir, réécriture qui, inversement, fonctionne elle-même souvent comme une rature puisqu'il n'est pas rare que Proust omette de barrer les segments qu'il réécrit ailleurs.

C'est sous la forme d'une croix couvrant l'ensemble du passage à supprimer qu'apparaissent généralement ces ratures visant à supprimer un texte ou une partie d'un texte. On trouve un exemple emblématique de cette pratique dans les premiers folios du Cahier 46. L'arrivée d'Albertine est en effet d'abord rédigée deux fois au folio 38 r° puis barrée d'une grande croix. Cependant, on remarque que la fin du passage située sur le recto suivant, qui est barrée elle aussi, ne comporte qu'une série de biffures successives. De même, la réécriture du passage au bas du même folio 39 r° est une nouvelle fois barrée à l'aide de biffures. Pour les réécritures suivantes – les quatrième, cinquième, sixième et septième – en revanche, la croix est à nouveau utilisée. Aux folios 43 r° à 46 r°, à la huitième rédaction du passage, Proust barre encore de nombreuses phrases mais, cette fois, à l'aide de biffures. Seul le début encadré de crochets et la fin du passage semblent subsister. Et pourtant, il sera réécrit une dernière fois dans le cahier. En effet, au folio 47 r°, on s'aperçoit que les passages barrés ont donné naissance non pas à *une* nouvelle visite d'Albertine mais bien à *deux* visites, preuve que la rature a bien cette fonction, que son nom suggère, d'« irradier »¹⁶⁵ l'écriture. À la première visite, le héros n'est pas là, mais Albertine laisse un mot destiné à celui qui, quoiqu'il ne soit plus intéressé par elle, aime à s'en souvenir comme d'une « relique » de Balbec. Et c'est seulement la seconde visite qui met en parallèle le désir du héros pour Mlle de Silaria et son indifférence pour Albertine – deuxième visite, une nouvelle fois barrée et réécrite au folio 47 v°. On peut donc, dans ce passage, distinguer trois types de ratures : la croix qui concerne généralement une ou plusieurs parties d'un texte de plusieurs lignes, la

pourraient être envisagés comme des « ajouts négatifs », comme des reprises qui déterminent plus de sens en ajustant telle ou telle sonorité, en déterminant telle ou telle image, en effaçant telle ou telle « explication », en intensifiant, par l'élosion, la portée dramatique d'un épisode. » P.-M. de Biasi, A. Herschberg-Pierrot, J. Neefs, « Ajout et genèse », *Figures d'ajout*, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁶² A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 67

¹⁶³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁴ Comme Almuth Grésillon l'a souligné, si « Proust rature énormément », il « ne supprime jamais rien définitivement ». A Grésillon, « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, p. 5. Il y aurait bien sûr des exceptions à ce constat, ne serait-ce que les ratures très ponctuelles.

¹⁶⁵ *Ibid.*

biffure qui apparaît aussi bien pour les textes longs que brefs et la réécriture qui joue finalement ici le rôle d'une rature puisqu'elle suffit à annuler la version précédente. Elles sont toutes trois l'amorce d'une réécriture.

Dans le cas que l'on vient d'évoquer, il s'agit de ratures qu'on pourrait appeler narratives, elles visent en effet à organiser le récit. On peut distinguer un autre type de rature, la rature stylistique, qui vise à modifier non pas le contenu narratif d'un texte mais son style, si tant est qu'on puisse les séparer l'un de l'autre. Ainsi, au folio 48 r°, Proust écrit « Elle me paraissait presque une autre », puis barre « une autre ». Mais là encore rature rime avec réécriture puisque, dans l'interligne supérieur, l'expression est remplacée par « ne plus être la même ». À ce titre, la scène où Albertine est revêtue d'un caoutchouc est révélatrice. Les deux premières rédactions de ce passage se situent au folio 63 r°, puis au folio 58 v° et sur sa paperole. Les ajouts qui figurent en marge du folio 58 v° sont barrés par des croix, sans doute parce que la paperole intègre ces additions. Ces premières rédactions ne sont pas barrées mais on s'aperçoit que, dans les rédactions suivantes, la comparaison avec saint Georges et, notamment, avec le tableau qui le représente par Mantegna ont disparu. Subsiste seulement un des motifs des premières rédactions : le lien entre le caoutchouc et le voyage¹⁶⁶. Là encore, seul le passage marginal est barré, les autres sont seulement réécrits. On peut dire, d'une part, que dans ces passages, rature et réécriture ont des rôles similaires et, d'autre part, qu'il s'agit d'un type de rature proche de la rature stylistique, la suppression du motif du chevalier et son remplacement par le motif de l'Ève de Vigny (folios 96 r° et 97 r°) obéit en effet à une logique esthétique¹⁶⁷. Et, c'est sans doute avec ce motif que l'on trouve un des seuls cas de rature suppressive. Paradoxalement, il faut noter que, comble de l'ambivalence, ces passages ne sont pas raturés. Si la rature ne sert pas seulement à barrer mais conduit aussi à réécrire, la réécriture, elle, peut constituer une forme de rature.

La rature est effectivement destinée à rayonner dans l'œuvre tout entière, tant les passages rayés sont fréquemment repris entre les lignes, sur les versos, dans une autre partie du cahier ou même dans un autre cahier. C'est le cas par exemple, dans le Cahier 46, du passage raturé sur le dernier folio qui fait le portrait de la Princesse Sherbatoff tenant à la main « la Revue des deux mondes » et la décrit comme « la dame à expression si antipathique » (Cahier 46, folio 101 r°) avec laquelle le héros a déjà pris le train. La même expression réapparaît en effet dans le Cahier dont la rédaction suit le Cahier 46, le Cahier 72,

¹⁶⁶ Voir le folio 96 r° et les marges des folios 96 r° et 97 r°.

¹⁶⁷ Pour une analyse littéraire de ces transformations, voir Partie III, chapitre 3. Pour une explication détaillée de l'ordre des réécritures de cette scène du caoutchouc, voir le chapitre 1 de la deuxième partie.

au folio 6 r^o. Le passage du Cahier 46 biffé n'est donc pas supprimé, comme on aurait pu le croire, mais déplacé. On pourrait objecter que si la rature ne supprime pas, une autre pratique proche et fréquente chez Proust pourrait jouer le même rôle : le découpage et l'arrachage de parties de folios ou de folios tout entiers. En effet, on peut y voir un procédé radical de suppression dont la trace n'est plus *graphique* mais *géographique* puisque le signe de la disparition est, en principe, visible dans l'espace de la page ou du cahier¹⁶⁸. Dans le Cahier 46, deux folios ont ainsi été arrachés après le folio 52 r^o. L'un d'entre eux, accompagné de multiples paperoles, a été retrouvé dans un cartonier par Chizu Nakano, comme on le verra¹⁶⁹. On peut s'interroger sur cette découverte, car, dès lors qu'il a pu ainsi être retrouvé, s'agit-il d'une véritable suppression du passage ? On peut penser que la suppression n'était pas définitive et peut-être même involontaire ou encore, puisqu'il s'agit d'un folio à la fois surchargé et primordial, que Proust désirait coller ce passage ailleurs et l'intégrer dans les Cahiers de mise au net. Quoi qu'il en soit, un autre folio atteste de cette pratique du couper/coller¹⁷⁰ dans le Cahier 46, le folio 77. Sa partie supérieure ainsi qu'un large morceau de la partie inférieure ont visiblement été découpés mais un morceau a pu être retrouvé¹⁷¹ dans le Cahier IV, cahier de mise au net, collé sur le folio 122 r^o¹⁷². Là encore suppression rime donc avec réécriture plutôt qu'avec annulation puisque cette pratique est loin d'être rare chez Proust. On retrouve en effet fréquemment des feuillets découpés ou arrachés des cahiers de brouillon collés dans les cahiers de mises au net ou sur la dactylographie¹⁷³.

Significativement, une note de régie située dans la marge supérieure du folio 48 r^o souligne le lien intime entre rature et réécriture : « ce que j'ai barré est au recto en face ». La rature dans les cahiers de brouillon, tout comme dans les carnets¹⁷⁴, n'est donc pas destinée à supprimer mais indique au contraire que le passage est ou sera réutilisé. Ce qui frappe dans « l'univers en expansion »¹⁷⁵ que constitue l'écriture proustienne, c'est bien cette impossibilité

¹⁶⁸ Il peut demeurer invisible lorsque le feuillet est arraché sauf à compter les différents feuillets qui constituent les cahiers de Proust.

¹⁶⁹ Sur ce folio et son importance dans l'étude génétique du cahier, voir le chapitre 1 de la partie II.

¹⁷⁰ Sur ce point, voir l'article de Claire Bustarret, « Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr>.

¹⁷¹ Je tiens à remercier Nathalie Mauriac Dyer qui a attiré mon attention sur ce folio.

¹⁷² C'est le contenu de la bulle du folio 77 v^o qui intéressait ici Proust.

¹⁷³ Pour cette pratique, voir l'exemple du Cahier 71 analysé par N. Mauriac Dyer. « Comment éditer les cahiers d'ARTP ? L'exemple de 'Dux' » *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°32, 2001-2002.

¹⁷⁴ Voir l'introduction d'Antoine Compagnon pour les *Carnets* qui précise que si certaines notes sont barrées, c'est que Proust les a utilisées dans son manuscrit ou dans ses cahiers de brouillon. *Carnets, op. cit.*, p. 248.

¹⁷⁵ Voir les propos de J. Neefs dans P.-M. de Biasi *et alii*, « Ajout et genèse », *art. cit.*, p. 29.

à supprimer totalement¹⁷⁶, la rature n'étant que le premier geste du déplacement et de la réécriture sur les marges, les versos et finalement, les paperoles.

1.2 Marges, versos, paperoles : notes et additions

« Noter ne signifie rien si l'on veut bien songer que les réalités ne nous apparaissent jamais que sous des apparences particulières d'où il faudra les dégager »¹⁷⁷ écrit Proust dans le Cahier 57 au folio 42 v°. Il refuse la littérature de notation, celle qui particularise et celle qui oblige à aller « prendre des notes »¹⁷⁸ sur le motif. Le travail de l'écriture commence à partir du moment où l'on s'extrait de l'observation pour faire apparaître la réalité et la reconstruire. Et en effet on ne lui connaît pas, à proprement parler, de notes semblables à celles de Zola ou Flaubert et recueillies sur le terrain¹⁷⁹. Si Proust tient bien des « carnets », ses notes ne sont que très rarement purement documentaires¹⁸⁰, y figurent plutôt des fragments de vie réelle, des recherches onomastiques, des récits de rêves, des remarques sur des oeuvres littéraires ou des idées pour le futur roman, puis pour le roman en cours. Seuls les tics de langage et les expressions verbales contenus dans les carnets pourraient s'apparenter aux notes prises par Zola et Flaubert¹⁸¹ puisqu'on peut penser qu'aussitôt entendues, elles sont ajoutées dans les carnets comme réserves d'expression pour le roman¹⁸². À ces rares « notations », se mêlent les « annotations », courts commentaires sur ce qui a déjà été écrit ou ce qui reste à écrire. Dans les cahiers de brouillon, on retrouve aussi ces deux types de notes, mêlés le plus souvent au sein d'espaces qui leur sont réservés : la marge et les versos. À ces lieux assignés pour la notation, Proust en ajoute un troisième, la paperole, ce papier collé qui ajoute un espace de plus au Cahier. Ces trois espaces ont pour fonction d'accueillir les notes et tous les

¹⁷⁶ On peut signaler cependant l'importance d'une suppression dont la mort de Proust a interdit de savoir si elle aurait conduit, elle aussi, à une réécriture, c'est celle que contient la dactylographie d'*Albertine disparue* retrouvée, étudiée et publiée par N. Mauriac Dyer. Voir notamment, *Les deux volets du Sodome et Gomorrhe III de Marcel Proust - Dossier critique et éditorial*, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1994, vol. 1, 320 p. et *Sodome et Gomorrhe III (La Prisonnière suivie de Albertine disparue)*, édition établie par N. Mauriac Dyer, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1993, 663 p.

¹⁷⁷ Cité par A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 69.

¹⁷⁸ III, p. 147.

¹⁷⁹ Pour ces deux écrivains, voir l'article d'Eugène Nicole, « L'auteur dans ses brouillons : *Marginalia* des Cahiers de Proust », *art. cit.*, p. 60. Il évoque notamment les carnets d'enquête de Zola qui contiennent par exemple des notes sur la vie des mineurs destinées à *Germinal*.

¹⁸⁰ Comme le souligne Eugène Nicole, les recherches documentaires de Proust passent souvent par la correspondance. Il cite par exemple les lettres de Proust qui demande à son interlocuteur des renseignements sur les papiers japonais ou sur les robes de Fortuné. *Ibid.*, p. 61. Anne Herschberg-Pierrot souligne également cet aspect des notes de Proust dans les carnets. Voir « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 62.

¹⁸¹ Pour les notes de Flaubert, voir l'article de Anne Herschberg-Pierrot, « La marge des notes », *Leçons d'écriture – Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, textes réunis par Almuth Grésillon et Michael Werner, Paris, Minard, Lettres modernes, 1985, p. 69-77.

¹⁸² Voir l'article d'Antoine Compagnon sur les carnets, « Disproportion de Proust [...] », *art. cit.*, p. 164. Il remarque que « les fragments des carnets sont exceptionnellement des notations simples ».

« ajoutages » qui, au fur et à mesure de la construction du roman, viennent le nourrir et l'alimenter. Chaque lieu de la note (marge, verso, paperole) a-t-il une fonction qui lui est propre ? Les versos sont-ils avant tout une réserve d'espace blanc destinée aux additions, c'est-à-dire à l'ajout ? Les marges ont-elles pour fonction de commenter, d'annoter, de greffer une glose autour du texte premier comme on peut le voir sur certains manuscrits médiévaux ? C'est à ces questions que je voudrais apporter des éléments de réponse grâce à l'analyse du Cahier 46 en étudiant successivement les versos, les paperoles et les marges.

Contrairement aux rectos, les versos n'adoptent pas toujours la forme du rectangle normé¹⁸³, mais se présentent plutôt comme une juxtaposition de blocs graphiques parfois clairement délimités par un trait de plume¹⁸⁴, d'autres fois, enchevêtrés¹⁸⁵, lorsque la page a connu plusieurs campagnes d'écriture successives. Les traces de corrections y sont souvent moins nombreuses que sur les rectos et la présence de signes de renvois, fréquente¹⁸⁶. Pour interpréter les « *marginalia* » de Proust, il faut également prendre en compte, au-delà de ces éléments paratextuels, les différentes fonctions que peuvent exercer les versos. Pour l'écrivain, la principale fonction du verso est de constituer une réserve de blanc destinée aux additions. Et, dans le Cahier 46, cela semble bien être la fonction que leur assigne Proust, puisque de nombreux versos sont vierges – 19 au total, en plus des 34 folios entièrement vierges du début du Cahier (folios 3 à 37) – ce qui représente près de 30% des versos du Cahier. En revanche, il faut constater que seulement 13 des 65 versos sont consacrés aux additions proprement dites, soit 20%. On remarque donc que la moitié des versos n'occupent aucune de ces deux fonctions, servir de réserves de blanc ou de lieux pour les additions. Ces autres versos contiennent pour moitié de véritables rédactions (le plus souvent de nouvelles rédactions de rectos barrés), mais également des notes commentant ce qui a été écrit ou ce qui reste à écrire.

Fonctions des versos dans le Cahier 46

	Nombre de versos blancs	Notes	Rédaction	additions
Partie 1 2r°- 46v°	9	42v° ; 46v°	2	

¹⁸³ Pour des exemples de versos adoptant cette forme, voir par exemple les folios 82 v° et 100 v°.

¹⁸⁴ Voir, par exemple, le folio 71 v°.

¹⁸⁵ Voir, par exemple, le folio 95 v°.

¹⁸⁶ Pour une typologie des éléments paratextuels à repérer dans l'unité paginale, voir A. Rey, « Tracés », *art. cit.*, p. 46.

46v°- 56v°		55v°	1	47v°-54v°	8	46v° ; 55v°	2
Partie 2 57r°- 101r°	10 ¹⁸⁷	57v° ; 62v° ; 63v° ; 65v° ; 66v° ; 67v° ; 79v° ; 89v° ; 94v°-95v° ; 96v° ; 99v°- 100v°	13	58v°-60v° ; 61v° 72v°-76v° 78v°	9	56v° ; 68v° ; 71v° ; 77v° ; 80v° ; 81v° ; 82v° ; 83v° ; 84v° (addition rédaction) ; 97v° ; 98v°	11
Total /65	19		16		17		13
Total /100	29%		25%		26%		20%

Cependant, ces chiffres ne doivent pas masquer l'hétérogénéité du Cahier dans ce domaine car entre sa première et sa deuxième partie dont on verra qu'elles appartiennent à des strates temporelles différentes et qu'elles obéissent à des fonctions narratives diverses¹⁸⁸, il existe une grande disparité. Notes et additions apparaissent fréquemment dans la seconde partie, tandis que, dans la première, les versos sont fréquemment vierges ou plutôt consacrés à la rédaction. Cela correspond d'ailleurs à une impression visuelle sensible au premier coup d'œil, l'écriture dans la première partie est moins dense. Mais une autre explication de ces différences peut être proposée lorsqu'on observe la répartition des paperoles qui, si elles commencent généralement par des notes, sont le plus souvent des additions¹⁸⁹ aux versos ou aux rectos sur lesquels elles sont collées.

Répartition des paperoles dans le Cahier 46

paperoles dans la partie 1 (folios 2 ; 38- 56)	46 v°, 51 r°, 51 v°, 52 v°, 52.2 r° (en bas), 52.2 r° (en haut), 54 v°	7
paperoles dans la partie 2 (folios 57-101)	58 v°, 68 r°, 74 v°, 76 r°, 79 r°, 96 v°, 97 r°	7

On compte sept paperoles pour chacune des deux parties. Mais le nombre de folios étant bien inférieur dans la première partie, on peut en conclure que les paperoles y sont plus

¹⁸⁷ Le folio 93 v° comporte un dessin.

¹⁸⁸ Voir partie II, chapitres 1 et 2.

¹⁸⁹ Sur la paperole et l'addition, voir le chapitre 1 de *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61* de F. Goujon. *Op. cit.*

fréquentes. L'hypothèse que l'on peut formuler est que si les versos ne contiennent que rarement une écriture additionnelle dans la première partie du cahier, c'est que les paperoles jouent justement ce rôle. En effet, les paperoles contiennent des additions comme le montrent les mots qui les amorcent qui constituent souvent la suite du folio auquel elles se rattachent ou encore les notes de régie utilisées par Proust qui précisent « pour ajouter ... »¹⁹⁰. Proust substitue donc la paperole aux versos dans cette fonction d'espace de l'addition, dans les cas, relativement fréquents, où le verso accueille une nouvelle rédaction.

Qu'en est-il de la marge ? On sait que Proust, le plus souvent, conserve la marge toute tracée des cahiers d'écolier sur lesquels il écrit¹⁹¹, du moins sur les rectos. En ce qui concerne les versos, la gestion de la marge est plus complexe. En effet, lorsqu'il s'agit de versos contenant des notes ou des additions, leur répartition sur la page se fait parfois en blocs¹⁹² plus ou moins denses et plus ou moins grands en fonction de la place restant sur la page mais, en général, sans souci de respecter le trait de marge¹⁹³. En revanche, sur les versos contenant de nouvelles rédactions, le plus souvent encore une fois, cette marge est respectée¹⁹⁴. C'est donc bien que la marge, pressentie comme l'espace de la note ou de l'addition, n'a pas lieu d'être lorsque le verso joue déjà ce rôle. On peut d'ailleurs confirmer cette proposition en prenant l'exemple des paperoles. Vécues comme des additions, elles ne possèdent pas d'espace marginal. Proust utilise à cet effet un papier différent de celui des cahiers. Souvent non ligné, il ne possède pas non plus de marge. Il s'agit le plus souvent de papier de brouillon ou de papier à lettre, comme le suggère la paperole du folio 79 sur laquelle figurent, au verso, les traces d'un début de lettre. Il semble donc que ce soit uniquement le processus de rédaction proprement dit qui appelle un espace marginal.

Si la page est l'espace du texte, de la rédaction, que dire de sa marge ? Comme l'écrit Jacques Neefs, « la marge fait limite où se distingue le texte, elle est côté, cadre, elle peut être aussi espace d'ajout, de commentaire, devenant lieu d'un texte dont la marginalité peut n'être que spatiale. »¹⁹⁵ L'écriture dans la marge est-elle une écriture en marge ou le lieu naturel de

¹⁹⁰ Pour la paperole du folio 51 v°, on trouve par exemple la note suivante : « Pour ajouter au bas de ce verso » et pour la paperole du folio 46 v°, « Capital^{issime} à mettre là. ».

¹⁹¹ Cependant, dans certains cahiers, la marge est encore agrandie jusqu'à former un tiers de la page. Voir, par exemple, dans le Cahier 54, les folios 11-28 r°.

¹⁹² Les additions aux rectos sont également mises en évidence visuellement par des bulles : folios 80 v°, 84 v°, 98 v°...

¹⁹³ Voir par exemple les folios 46 v°, 56 v°, 80 v°.

¹⁹⁴ Pour une exception à cette tendance générale, voir la rédaction des folios 82 à 84 v°.

¹⁹⁵ J. Neefs, « Marges », *art. cit.*, p. 57.

l'expansion du paragraphe comme l'indiquent Daniel Ferrer et Jean-Marie Rabaté¹⁹⁶ ? Dans le Cahier 46, la marge porte la marque des relectures successives du Cahier. Elle joue le rôle de *Nota Bene*. Ainsi, au folio 52 r° : « Ne pas oublier » est une adresse de l'auteur à ce destinataire qu'est lui-même. Comme la graphie différente le souligne parfois, par exemple, toujours sur ce même folio, « ajouter pour cette promenade » (folio 52 r°), elle est l'espace de l'auteur-relecteur et rejoint ici les gloses médiévales¹⁹⁷ comme autant de commentaires du texte premier. Espace des hypothèses, elle porte les traces de l'élaboration du roman en cours, de ses hésitations : « Peut-être pourrai-je mettre ma vie couchée » (folio 48 r°). Ou encore de ses corrections : « il vaudra mieux que ce soit le Dr Cottard... » (folio 63 r°). C'est en effet par cette phrase située en marge que Proust change le témoin de la scène de « la danse contre seins » qui était auparavant Elstir, le texte marginal devenant ainsi premier. Le texte semble ainsi passer « par-dessus la frontière du temps, par-dessus la frontière qui sépare la lecture de l'écriture »¹⁹⁸. La marge est bien cette « paroi osmotique » permettant la circulation entre les niveaux d'écriture décrite par Louis Hay¹⁹⁹.

Mais le plus souvent, elle est un espace de corrections et d'additions. Proust y introduit une expression plus recherchée d'un point de vue lexical : l'adjectif « enlaidi » qui complète « d'un menton noir » vient par exemple corriger une première version qui disait « me vit avec un menton noir » (folio 40 r°). C'est dans l'espace de la marge également que l'on voit naître une correction nettement plus substantielle, celle de la description d'Albertine en caoutchouc dont la sémantique guerrière disparaît progressivement au profit d'une image beaucoup plus apaisée en compagnie du poète (Éva) et en voyageuse (folios 96 et 97 r°)²⁰⁰. La marge est, là encore, corrective. Elle annule et développe une version antérieure et joue le rôle d'une réécriture. La marge s'engouffre également dans les lacunes du texte, par exemple en apportant des précisions supplémentaires. Ainsi, au folio 47 r°, lorsqu'il est question de la réapparition d'Albertine en l'absence du héros, Proust décide-t-il de préciser en marge qu'« Albertine a laissé un petit mot » (folio 47 r°). L'addition se poursuit ensuite en ces termes « je le parcourus et en lus la première ligne à Françoise ». Outre qu'elle a tendance à amplifier la première version, à la nourrir de l'intérieur, l'addition sert aussi à Proust à raconter. Les verbes au passé simple signalent en effet que, contrairement à Hugo²⁰¹ qui ajoute

¹⁹⁶ Voir l'article de Daniel Ferrer et Jean-Marie Rabaté, « Paragraphes en expansion », *De la lettre au livre - Sémiotique des manuscrits littéraires*, op. cit., 1989, p. 91-92.

¹⁹⁷ J. Neefs, « Marges », art. cit., p. 58.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 61, 62.

¹⁹⁹ L. Hay, « L'Écrit et l'imprimé », art. cit., p. 19.

²⁰⁰ Pour un développement sur ces changements et leurs interprétations littéraires, voir la partie III de ce travail.

²⁰¹ Voir l'analyse d'une page de *L'Homme qui rit* de Hugo effectuée par J. Neefs, « Marges », art. cit., p. 79.

des précisions historiques ou descriptives dans les marges, Proust, lui, consacre ses notes à augmenter la narrativité de son texte. On trouve un exemple particulièrement frappant de cette écriture marginale au début du Cahier. On s'aperçoit en effet que les nombreuses réécritures de la réapparition d'Albertine commencent presque toutes par « J'allais me raser quand Françoise... ». Le passage sans cesse réécrit n'a aucun ancrage temporel, ni absolu, ni relatif. Il flotte, comme en dehors de l'univers romanesque. Et, c'est d'abord en marge qu'apparaît la première tentative d'ancrage et donc la véritable introduction d'Albertine dans l'univers du côté de Guermantes :

« ~~Quand~~ Quand je rentrai
la soirée
(de chez M^e de
Villeparisis) Fran-
çoise me dit » (Cahier 46, folio 43 r^o).

Ainsi, cette arrivée est maintenant située dans la chronologie romanesque et introduite dans le récit. D'ailleurs, comme on le montrera de manière plus approfondie²⁰², c'est également dans la marge supérieure que Proust inscrira au folio 47 r^o le « I Après la Soirée de Mme de Villeparisis » qui permettra au récit de la première visite d'Albertine d'entrer vraiment dans le roman et de constituer ainsi la suite du « chapitre À l'ombre des jeunes filles en fleur » comme le souligne le verso situé en face.

Espace de la narration, espace de structuration, la marge est en même temps chez Proust « un espace d'amplification »²⁰³. C'est là que se constitue la « nourriture » du roman ou le « surpoids »²⁰⁴, comme le disait Montaigne à propos de ces propres commentaires des *Essais* toujours proliférants. Graphiquement, les marges présentent une écriture tout à fait particulière, très différente du reste des rectos. Elle est le plus souvent serrée, dense, fine et plus noire²⁰⁵. La graphie des lettres, si elle est plus régulière, est aussi beaucoup plus petite et, en général les caractères se réduisent au fur et à mesure que la marge se remplit et gagne le bas de la page, épousant ainsi les lignes principales pour l'encadrer d'un large L. Les ratures y sont aussi moins fréquentes, comme sur les paperoles. Lorsqu'il y a hésitation, c'est plutôt sur le point d'insertion de cette addition marginale que sur son contenu. Un bon exemple d'un tel ajout figure au folio 97 r^o. Sur ce folio en effet, l'ajout est si bien adapté à sa position sur la

²⁰² Voir le chapitre 1 de la partie II.

²⁰³ J. Neefs, « Marges », *art. cit.*, p. 67.

²⁰⁴ Montaigne écrivait à propos de ses commentaires : « ce ne sont que surpoids, qui ne condamnent point la première forme, mais donnent quelque prix particulier à chacune des suivantes » (*Essais*, III, 9). Cité par Jacques Neefs, *ibid.*, p. 63.

²⁰⁵ Peut-être Proust utilise-t-il pour ces ajouts une plume différente.

page qu'il s'arrête, comme c'est le cas le plus fréquent, à un centimètre du bord du papier²⁰⁶. Écriture et marge s'épousent mutuellement. La marge semble ainsi collée sur le folio et ressemble étrangement à une paperole de Proust de par sa forme, découpée en fonction de la taille de l'addition et collée sur le bord du cahier, comme de par sa fonction, ajouter. Proust signale d'ailleurs fréquemment la marge du texte en entourant son contenu d'un trait de plume, comme par exemple, au folio 79 r°. Et, de même que les paperoles dépassent parfois le folio en longueur²⁰⁷, il n'est pas rare que le contenu de la marge approche en volume celui des lignes principales. Au folio 79 r°, par exemple, on compte 291 mots dans les lignes principales et la marge contient seulement un tiers de mots en moins : 198 mots²⁰⁸. La marge du folio 50 v° qui est probablement la plus longue du Cahier compte 237 mots, nombre comparable à celui des lignes principales, 270. Ces divers exemples montrent combien le rôle de la marge est capital dans le processus d'amplification souvent décrit comme une des caractéristiques des brouillons de Proust. De l'addition à la notation, la marge est pleinement un laboratoire du romanesque.

L'écriture seconde, celle des marges, des versos et des paperoles finit ainsi par occuper une place presque aussi importante que la première rédaction des rectos, la réécriture s'ajoutant à l'écriture. C'est qu'à la bipartition habituelle versos pour les additions, marges pour les notes, Proust supplée donc avec une triade : les paperoles sont réservées aux additions, mais la fonction des versos comme des marges est mixte : s'y mêlent intimement écriture additionnelle et notes, écriture et commentaire sur l'écriture.

2. S'ECRIRE A SOI-MEME : LES NOTES, UNE ECRITURE DIALOGIQUE

« Les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence » écrit Proust dans *Le Temps retrouvé*. Pourtant, comme l'a souligné Jean Milly²⁰⁹, nombreux sont les commentateurs et les écrivains de son temps qui, comme Cocteau ou Gide, affirment que Proust a un style oral. Inversement, sa conversation renvoie, pour Paul Morand, à l'écriture, et plus précisément à l'écriture au brouillon :

²⁰⁶ Il faut noter que, cependant, dans certains cas, la marge ne suffit pas : Proust ajoute alors un papier collé au bas du folio. Voir par exemple le folio 76 r° ou le folio 79 r°.

²⁰⁷ Voir, par exemple, la paperole du folio 52.2.

²⁰⁸ Au folio 97 r°, l'addition de la marge (à gauche et en bas) contient 213 mots alors que les lignes principales en comptent 260.

²⁰⁹ J. Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, « Unichamp », 1983, p. 199.

« Ce monologue tortillé, arborescent, spirale, où le parleur n'arrivait pas à joindre les deux bouts, ressemblait à un brouillon, plein de pâtés et de ratures, de becquets, d'errata et de perfectionnements marginaux. »²¹⁰

De l'écriture, on est ainsi renvoyé à son verbe et à son élocution et de son phrasé à ses brouillons. C'est peut-être en effet dans le brouillon que l'on peut suivre au plus près l'éclosion de ce style qui tient, comme le montre ensuite Jean Milly, de l'oral et de l'écrit et qui consiste davantage en une *figuration*²¹¹ du style oral qu'en un véritable style parlé. Si la conversation de Proust ressemble à une page de brouillon, qu'en est-il du brouillon lui-même ? À travers l'étude des notes du Cahier 46, c'est à cet aspect que je voudrais m'intéresser : au langage et aux mots que Proust emploie et à leurs significations. En voyant ces notes comme le lieu d'un dialogue permanent entre deux paroles auctoriales : celle de l'auteur-scripteur et celle de l'auteur-lecteur. Le dialogue dont il sera question ici n'est pas le prolongement de la « causerie » contre laquelle Proust s'élève de manière si virulente mais il est premier. Il surgit dans l'avant de l'écriture, non pas poursuite écrite d'une conversation mondaine, mais dialogue intérieur entre l'auteur et lui-même.

2.1 Le langage des notes

Plusieurs articles sont consacrés à quelques-uns des aspects particuliers du langage des notes dans les brouillons de Proust : Antoine Compagnon, pour les carnets²¹², Anne Herschberg-Pierrot, pour le Cahier 57²¹³ et Eugène Nicole²¹⁴, pour l'écriture marginale dans les brouillons de Proust ; Florence Callu a également consacré un article au célèbre « capital, capitalissime »²¹⁵ qui ponctue si souvent les notes de Proust. Dans son article, Anne Herschberg-Pierrot définit les notes comme un « langage second sur du langage »²¹⁶. À partir de son étude du Cahier 57, elle précise ce qui caractérise plus particulièrement les notes de Proust :

« D'abord leur place, aux bords de la version rédigée, en marge et sur les versos du cahier. Mais la marginalité n'est pas signe de moindre importance. Au contraire, ce sont les notes ajoutées, et l'urgence de dire, soulignée sans arrêt par les « Faute de place je mets ici » qui prennent le devant de la scène de l'écriture »²¹⁷.

²¹⁰ Cité par Jean Milly. *Ibid.*, p. 200-201.

²¹¹ *Ibid.*, p. 202.

²¹² A. Compagnon, « Disproportion de Proust [...] », *art. cit.*

²¹³ A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*

²¹⁴ E. Nicole, « L'auteur dans ses brouillons : *marginalia* des Cahiers de Proust », *art. cit.*

²¹⁵ « 'Capital, capitalissime', un mode de composition chez Marcel Proust ? », *Leçons d'écriture – Ce que disent les manuscrits*, *op. cit.*, p. 79-89.

²¹⁶ A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 61. Elle souligne également leur absence d'autonomie référentielle. *Ibid.*, p. 62.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

Si l'espace de la note est bien le même dans le Cahier 46, il semble que le manque de place et que l'urgence à dire prennent une place beaucoup moins importante que dans le cahier étudié par Anne Herschberg-Pierrot. Dans notre Cahier, la limitation de l'espace apparaît dans la graphie à travers la taille des caractères qui deviennent parfois minuscules (par exemple, au folio 47 v°), à travers la sursaturation de certaines pages (folios 61 v° et 62 r°) ou encore par les renvois à d'autres folios : « ce que j'ai barré est au recto en face » (folio 48 r°) mais aussi à travers la fréquence des « ne pas oublier » (folios 52.2 r°, 62 r° et 94 v°) ou « penser à » (folio 95 v°) qui suggèrent une certaine urgence de l'écriture ou enfin, dans le tracé même des lettres qui témoignent de la vitesse de la plume sur le papier. Pourtant, contrairement à ce qui advient dans le Cahier 57, cet aspect n'est que rarement souligné par l'écrivain : seule la paperole du folio 52.2 précise qu'un morceau a été « collé faute de place »²¹⁸. En revanche, l'importance de ce qui doit être écrit – l'importance des ajouts – est sans cesse soulignée. Les traces de cette valeur des ajouts apparaissent dans la graphie : emploi de capitales (« AMOUR », folio 83 r°) ou de caractères plus gros, par exemple, pour signaler l'entrée dans un nouveau chapitre : « Je commence ici (en face tout ce qui concerne Albertine depuis Ba[lbec] le chapitre : Jeunes À l'ombre des Jeunes filles en fleurs) » (folio 46 v°) est graphié en très gros caractères et situé au milieu de la page. On pense aussi au soulignement : « très important » est souligné deux fois au folio 46 v°, et les titres qui figurent dans la première partie du Cahier sont également soulignés. Au-delà de ces éléments qui concernent la graphie et l'organisation de la page dont il a déjà été question, je voudrais m'intéresser ici à la langue de Proust dans les notes afin de montrer qu'au-delà de la reproduction d'un certain code de la note (phrases nominales, infinitifs, impersonnel...), les notes de Proust témoignent aussi d'une appropriation du langage par son auteur, qui révèle l'espace intime que constitue l'écriture au brouillon.

Pour commencer cette étude du langage des notes, je voudrais d'abord revenir sur les termes qui ouvrent les notes²¹⁹ et qui, par là, les signalent comme telles. Ces termes sont le plus souvent des verbes qui peuvent être des infinitifs – « ajouter », « dire », « ne pas oublier », « penser à »²²⁰ – ou, des verbes impersonnels – « il faudra » (folios 94 v°, 96 v°)²²¹. Si le mot « note » n'apparaît jamais directement dans le Cahier 46 pour signaler la note, on trouve en revanche une expression synonyme « Nota Bene » au folio 47 v° et « N. B. », au

²¹⁸ Dans le Cahier 54, on retrouve le « faute de place » du Cahier 57. Voir, par exemple, les folios 18 r° et 21 r°.

²¹⁹ A. Herschberg-Pierrot a montré que les additions commençaient, elles, fréquemment par « d'ailleurs ». Voir dans notre cahier des exemples sur la paperole du folio 51 v°, la paperole du folio 52.2 r° et sur les folios 80 v° et 81 r°. Voir P.-M. de Biasi, *et alii*, « Ajout et genèse », *art. cit.*, p. 38.

²²⁰ Pour des exemples d'infinitifs, voir les folios 57 r°, 62 v°, 94 v°, 95 v°.

²²¹ La première personne est rarement employée pour ouvrir une note.

folio 52 v°. Bien sûr, d'autres indices non verbaux signalent la note, au-delà de sa position à la marge du texte, sur les versos ou les paperoles et de sa forme, le plus souvent îlot noir dans le blanc de la page. Les parenthèses, par exemple, interrompent régulièrement le texte pour en souligner tel ou tel aspect. Par exemple, au folio 96 r°, lorsqu'il est question des relations entre Saint-Loup et Albertine et du fait que « un peu plus tard » « S^t Loup vint souvent [...] dire bonjour à la station de Drères* », une note, sans autre signe de rupture avec le fil de la narration que la présence de parenthèse, précise seulement :

« (penser à la mettre à son moment dans les retours Verdurin) » (Cahier 46, folio 96 r°).

La note peut ainsi se présenter tout aussi bien comme un bloc isolé qu'être intégrée au texte. Mais, ce qui la signale avant tout comme note, plus encore que sa position dans la page, c'est son vocabulaire et son style.

Quelles sont donc les particularités du langage de Proust dans les notes ? Du point de vue du vocabulaire, un mot revient très fréquemment dans ces notes, le fameux « capital ». Dans le Cahier 46, le mot « capital » et ses divers dérivés²²² sont relativement nombreux, une vingtaine, selon le décompte effectué par Florence Callu, moins toutefois que dans le Cahier 57 qui est plus ancien mais contient de nombreuses additions postérieures²²³ pour *Le Temps retrouvé* et plus que dans le Cahier 71²²⁴. Le Cahier appartient à cet espace d'entre-deux avant que l'urgence à dire ne devienne une préoccupation constante de l'écrivain et n'annonce sa mort, mais après qu'il a commencé le grand roman. Ajouté sur les versos, ou parfois en marge, le mot « capital » témoigne toujours d'une relecture du scripteur qui désigne par ce terme les passages à conserver ou, plus souvent, signale les ajouts à intégrer au texte du brouillon. Mais il semble que Proust fasse du terme un usage très personnel. En effet, s'il est employé en renfort du soulignement pour indiquer un passage qui semble particulièrement important ou encore écrit en lettres capitales (folio 53 v°), c'est avec une telle intensité et une telle fréquence qu'il semble parfois réactiver l'ancien sens de « qui peut coûter la tête, mortel »²²⁵. Florence Callu a noté les fréquents superlatifs « capitalissime » dont Proust affuble le mot. Dans le Cahier 46, « capitalissime » est presque aussi fréquent que « capital », et dans certains cahiers, le superlatif français est parfois redoublé d'un superlatif latin²²⁶,

²²² Au folio 79 v° du Cahier, on trouve un « capitalissimum » non recensé par Florence Callu.

²²³ Les rectos dateraient de 1911, tandis que les versos auraient été écrits dans les années 1916-1917. Voir A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 67.

²²⁴ Voir le tableau en annexe. Les cotes 16686 et 16697 appartiennent respectivement au Cahier 46 et 54. F. Callu, « 'Capital, capitalissime', un mode de composition chez Marcel Proust ? », *art. cit.*, p. 87-88.

²²⁵ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, vol. 1.

²²⁶ C'est parfois aussi la répétition qui marque l'intensité, comme dans cette phrase du Cahier 57, dans lequel on trouve « Capitalissime issime, issime de peut-être le plus de tte l'œuvre : quand je parle du plaisir éternel de la

« capitalissimus »²²⁷ ou « capitalissimum », mot qui apparaît d'ailleurs une fois dans le Cahier 46, au folio 79 v°, ce qui semble accréditer l'hypothèse d'un sens fort du mot chez Proust. De manière presque contradictoire, le mot conserve parfois la valeur sémantique habituelle. On le trouve à plusieurs reprises, intégré dans une phrase :

« Peut'être tout cela
mieux pour q. qu'un d'autre car bizarre que le lift m'écrive. Mais en
tous cas le mettre q. q. part ici ou ailleurs car c'est capital » (Cahier 46, folio 62 v°)

ou encore :

« Cette addition de ce verso est capitale » (Cahier 46, folio 80 v°)²²⁸.

Et si l'on observe plus attentivement son emploi dans le Cahier 46, on s'aperçoit que si, dans la première partie, le mot est accompagné de verbes comme « mettre », « dire » ou « ajouter »²²⁹, en revanche, dans la seconde, il tend à indiquer seul le début de la note²³⁰. Dès lors, on peut s'interroger sur la valeur du terme, a-t-il véritablement une « valeur d'icône »²³¹ ? Il tend en effet, à la fin du Cahier, à perdre cette fonction de soulignement et à fonctionner plutôt comme un signal de la note. Le mot « capital » serait, dans ce cas, un simple marqueur du caractère notatif du passage, par opposition au texte, à la rédaction, ce qui constituerait une autre explication de la multiplication de l'emploi de ce terme dans les cahiers d'après 1914 constatée par Florence Callu.

Enfin, il faut remarquer également – et c'est un troisième trait qui montre son appartenance en propre au vocabulaire proustien – que Proust personnalise parfois l'orthographe du mot en l'écrivant avec un K (folio 53 v°)²³². Cette tendance à personnaliser le lexique, et en particulier l'orthographe et la prononciation des mots, n'est pas rare chez Proust. On la retrouve par exemple dans les lettres à ses amis proches dans lesquelles, par exemple, il écrit « fesché » et « feschant »²³³. D'ailleurs, dans ses lettres intimes, la lettre K remplace souvent le C. Par exemple, « Karlilch » est mis pour « Carlyle »²³⁴, dans une lettre à Reynaldo Hahn ; de même que le son [ch], l'usage de cette lettre K semble d'ailleurs être un

cuiller, tasse de thé etc = art » (verso paperole du f°19). Voir *Matinée chez la princesse de Guermantes*, – *Cahiers du Temps* retrouvé, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 331.

²²⁷ Voir le tableau qui figure à la fin de l'article de Florence Callu, « 'Capital, capitalissime', un mode de composition chez Marcel Proust ? », *art. cit.*, p. 87-88.

²²⁸ Voir aussi le folio 53 v°.

²²⁹ Paperole du folio 46 v°, folio 53 v°, folio 54 v°, paperole du folio 54 v°, folio 57 r°.

²³⁰ Folios 63 v°, 66 v°, 79 r°, 84 v°, 94 v°.

²³¹ A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 68.

²³² Florence Callu précise que les graphies sont « variables » et note l'existence de « Kapitalissime », « KKKapitalissime », « CCCapitalissime ». Voir note 5, p. 89.

²³³ Voir dans *L'Œil de Proust* un dessin de Proust accompagné de ces deux mots dans une lettre adressée à Reynaldo Hahn. *Op. cit.*, p. 66.

²³⁴ *Ibid.*, p. 65.

trait récurrent de cette personnalisation du langage. Trace d'une écriture personnelle, intime, le langage de la note porte la marque non plus d'un dialogue avec l'ami, mais avec soi-même.

Autre témoin de ce dialogue entre l'auteur-scripteur et l'auteur-relecteur, la précision du lexique de l'écriture dans les notes. Au-delà des termes « cahier » et « page », dont on a vu qu'ils étaient fréquemment utilisés, Proust renvoie aussi à l'espace du Cahier à « ce qui vient avant » ou « après », ou encore au folio même avec l'emploi des termes « recto » ou « verso » et projette l'espace de l'œuvre publiée, dactylographiée et composée dans l'espace du cahier de brouillon, en annonçant un « alinéa » (folio 80 v^o). Si l'écriture des brouillons est labyrinthique, Proust laisse cependant des traces précises pour assurer la relecture de son propre cahier. À travers le système de renvois dont on a souligné la précision, mais encore par les notes de régie elles-mêmes :

« ce que j'ai barré est au recto en face
et Suivre les indications » (Cahier 46, folio 48 r^o).

À ces précisions concernant le fil de l'écriture et l'organisation du brouillon lui-même, presque maniaques parfois, lorsque Proust renvoie à une page qu'il situe « 22 pages moins loin » (folio 83 r^o), semble s'opposer l'imprécision qui gouverne le lieu d'insertion de certaines notes ou leur statut dans le roman. Ainsi les mots « quelque part » (folios 62 r^o, 67 v^o) ou « par ici » (folio 99 v^o) ou « ici ou ailleurs » (folio 62 v^o) « à un endroit » (folio 78 v^o) viennent souligner les hésitations de l'auteur. De même que les « sans doute » (folio 62 v^o) ou les très fréquents « peut-être » (une vingtaine) qui jalonnent le cahier, les modalisateurs, « je crois » comme « je pourrais », apparaissent régulièrement²³⁵. Ces deux aspects du style des notes – précisions et hésitations – s'ils pourraient apparaître comme contradictoires, témoignent cependant tous deux d'une des caractéristiques principales des notes de Proust, le dialogue constant de l'auteur par rapport à son propre texte. Si Proust est si précis, c'est qu'il entend être en capacité de se relire. S'il hésite, c'est là encore une forme d'interrogation de l'auteur sur son propre texte.

2.2 Oralités

Parmi les termes récurrents dans les brouillons de Proust, on trouve aussi le verbe « dire » : « dire mieux toujours » (paperole collée au-dessus du folio 52.2), « dire aussi (capital) » (folio 57 r^o) « cela expliquera sans le dire les descriptions » (folio 57 r^o), « il vaut mieux dire » (folio 62 v^o), « dire que » (folios 63 v^o, 89 v^o), « dire qd je suis jaloux » (folio 66 v^o), « (C'est pour montrer q. q un qui ne répond pas mais ne pas le dire) » (folio 78 v^o),

²³⁵ Voir les folios 42 v^o, 46 v^o, 75 v^o.

« dire cela mieux » (folio 94 r°), « bien dire » (folio 95 r°), « dire cela autrement » (folio 96 r°). En revanche, le terme « écrire », s'il apparaît très souvent dans le texte pour désigner une activité très fréquente des personnages du roman – écrire des lettres – ou pour évoquer l'acte créateur d'un écrivain ou d'un artiste, n'est pas employé par Proust dans ses notes pour désigner sa propre activité d'écrivain. Les deux seuls emplois du verbe figurent au folio 65 r° : « copier ce qui est déjà écrit » (folio 65 r°), « phrase écrite » (folio 65 r°). Écrire se réfère au passé, à la création achevée ; l'écriture au présent est une parole. Elle est vécue sur le mode de l'oralité. Il semble donc que le texte qu'il est en train d'écrire soit perçu davantage comme l'expression d'un dire sur le monde, d'une mise en mot sous la forme de parole que de texte.

Phrases simples, fréquence de verbes comme « mettre », « dire », « faire » témoignent aussi de l'oralité des notes. Les raccourcis de style, comme par exemple, dans le Cahier 46 « C'est pour montrer q. q un qui ne répond pas mais ne pas le dire » (Cahier 46, folio 78 v°) qui ont permis à Antoine Compagnon d'utiliser le terme de « *brevitas* »²³⁶ dans son étude sur les carnets témoignent également du rapport étroit que les notes entretiennent avec la parole. Les abréviations de l'écriture qu'on retrouve dans ce dernier exemple apparaissent ailleurs, dans le lexique même, avec l'usage du « etc », par exemple, au folio 53 v° : « mais peut-être sans laisser flore etc ? »²³⁷. La plupart du temps, le *et cetera* renvoie d'ailleurs à des passages déjà écrits. Dans ce dernier exemple, on peut remarquer également l'absence d'article devant le mot « flore » qui relève du style télégraphique ainsi que l'aspect elliptique de la phrase qui ne contient pas de verbe conjugué et qui juxtapose les termes « sans laisser » et « flore ». De même, il faut souligner l'absence possible d'un élément de la négation :

« À mettre pas au recto en face, mais au recto suivant » (Cahier 46, paperole du folio 54 v°).

Concernant l'usage de la négation, on peut encore ajouter que la négation lexicale s'obtient parfois seulement par l'emploi de *non*, comme par exemple au folio 78 v° : « à cause de non réponses ». Comme l'a souligné Antoine Compagnon, tous ces traits – ellipse, style télégraphique – sont d'ailleurs communs aux carnets et aux cahiers.

En ce qui concerne les verbes, on remarque là encore que leur flexion diffère de celle du langage écrit. On note l'emploi du futur périphrastique « je vais paginer » (folio 47 v°) à la place du futur simple et la fréquence d'utilisation du présent qui est également une des caractéristiques du langage parlé²³⁸. On retrouve dans ces notes encore d'autres particularités de la langue orale : la fréquence du pronom « cela » et notamment son emploi déictique,

²³⁶ A. Compagnon, « Disproportion de Proust [...] », *art. cit.*, p. 170.

²³⁷ Voir aussi la paperole du folio 52.2 et le folio 57 r°.

²³⁸ Voir M. Riegel, J-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, 1994, p. 35. Cette grammaire fait d'ailleurs explicitement le lien entre langage oral et brouillon.

comme par exemple, au folio 57 r°, lorsque Proust fait précéder un ajout de « Et ajouter à cela ». On peut y ajouter également l'usage du présentatif²³⁹, notamment de *il y a* dont on trouve un bon exemple au folio 89 v° :

« Dire que quand il y a des femmes qui ont l'air comme cela à Balbec je dis à Albertine que je ne crois pas qu'elles soient comme cela » (Cahier 46, folio 89 v°).

Cet exemple combine plusieurs caractéristiques de l'oral déjà mentionnées mais on peut noter également à la fois la répétition de termes – « dire » et « dis » – et la répétition de la structure *comme + pronom cela*, répétitions caractéristiques également du discours oral.

À ce style oral appartient également l'utilisation de phrases inachevées – « En arrivant chez la P^{cesse} de Guermantes etc ». (paperole du folio 52.2) – ou de phrases brèves : « je reprendrai ce que j'interromps ici » (folio 84 r°), très fréquentes dans les brouillons. Pourtant, même si elles sont rares, on observe quelques phrases longues dans les notes, comme par exemple, au folio 46 v° :

« Très important. Il faudra pendant que j'aime
Madame de Guermantes, par exemple le jour où je ^{pars* pour} ~~dois aller~~
chez
~~la voir avec S^t Loup~~, que Maman me dise que la
tante d'Albertine doit venir la voir, que peut-être Albertine
l'accompagnera ». (Cahier 46, folio 46 v°)

Parfois même, des phrases très longues et complexes. c'est le cas, toujours sur ce même folio, dans une autre note :

« Capitalissime
Pour ce que je
crois posséder
dans Albertine il
faudra que ce soient
quelques unes des
plus belles images de Balbec
par exemple les montagnes bleues
de la mer (que je pourrais peut-être
indiquer comme ^{re}aperçues quand j'entends
la musique le matin de sorte qu'Albertine me
rappelant la musique me rappelle²⁴⁰ les montagnes bleues²⁴¹
mais ce n'est pas nécessaire (~~car~~ d'autant plus
que la musique n'est peut-être que plus
tard » (Cahier 46, folio 46 v°).

Dans cette phrase, les subordinations sont en effet particulièrement nombreuses de même que les incises mais, malgré tout, le style reste très oral : raccourcis syntaxiques (« par exemple les montagnes bleues » ou « la musique n'est peut-être que plus tard »), néologisme

²³⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁰ Pour « rappelle ».

²⁴¹ Cette image se trouve dans *La Fugitive*. IV, p. 36.

« réaperçues », répétition (« Albertine », « me rappelant »/ « me rappelle [sic] »). Il semble ainsi que la phrase « laisse des traces de sa production »²⁴². Et le commentaire final « mais ce n'est pas nécessaire » rappelle une des caractéristiques du discours oral : « il arrive souvent au locuteur de commenter ce qu'il est en train de dire »²⁴³, en même temps qu'il suggère la polyphonie des notes et le dialogue qu'elles induisent entre la marge et le texte, mais aussi entre l'auteur et lui-même.

2.3 Dialogues

D'emblée, la présence d'un dialogue dans les notes est perceptible par l'emploi de structures interrogatives :

« N. B il vaudra mieux peut-être mettre le nez et les lèvres après les yeux ? » (Cahier 46, folio 52 v°)

ou

« Mettre les planètes à la fin du livre
tout en laissant peut-être le mot planète dans la page
précédente (mais peut-être sans laisser flore etc ?) »(Cahier 46, folio 53 v°).

Dans les deux cas, ces exemples témoignent des hésitations de l'écrivain sur ce qu'il vient d'écrire et d'un dialogue entre le texte et la note. Parfois même, la structure interrogative est employée pour interroger la note elle-même :

« Peut-être
faudrait-il que l'entrée dans l'
hôtel devant les glaces soit
d'Albertine au lieu de
S^lLoup mais je
ne crois pas » (Cahier 46, folio 46 v°).

Dans ce cas, le dialogue ne met pas en jeu les deux instances que sont l'auteur-scripteur et l'auteur-lecteur mais s'instaure au sein même de l'instance de l'auteur-lecteur. Le texte de la note porte ainsi la trace de l'évolution du roman et du processus psychique de la création en révélant les interrogations qui se font jour dans la pensée de l'écrivain. À la question : « Peut-être pourrai-je mettre ma vie couchée, mes sensations de saison avant ceci et après le milieu Guermantes » succède une réponse : « Mais cela mettrait peut-être la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes trop longtemps après ma connaissance des Guermantes. » (Cahier 46, folio 48 r°). Réponse qui apparaît parfois sous la simple forme d'un non : « non ceci vient avant » (Cahier 46, folio 84 r°). On remarque également la présence d'adverbes de discours dont on a un très bel exemple au folio 42 v°, avec la phrase suivante : « Décidément, je crois que cette promenade à l'Île ne sera que quand je m'amuse déjà avec Albertine. » L'adverbe

²⁴² Voir C. Blanche-Benvéniste, cité par la *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 35.

²⁴³ *Ibid.*, p. 36.

renvoie en effet au dialogue que tisse l'écrivain entre lui et sa propre production et fonctionne comme une conclusion intérieure mais dont les traces sont rendues visibles sur le papier.

On retrouve ainsi « la dimension interlocutive propre à l'avant-texte »²⁴⁴ dont Almuth Grésillon a montré l'importance chez Zola. Elle met en effet en évidence le paradoxe que le brouillon, qui est en principe un « écrit pour soi » et donc destiné à n'être lu que par l'écrivain, comporte une dimension interlocutive forte et elle en conclut que ce dialogue est un dialogue de l'auteur avec lui-même « et plus précisément de l'auteur-scripteur avec l'auteur-lecteur lisant son propre écrit, le commentant, l'interrogeant, l'évaluant »²⁴⁵. Dès lors, on peut voir les notes comme autant d'actes de langage impliquant les deux instances internes à l'auteur – le scripteur et le lecteur. Almuth Grésillon les classe en trois catégories : l'auto-injonction, l'auto-interrogation et l'auto-évaluation²⁴⁶. Tout comme pour l'avant-texte de *La Bête humaine* de Zola, ces trois fonctions des notes – s'évaluer, s'interroger et s'enjoindre – sont abondamment illustrées par le cahier. La fonction d'évaluation de la note est très fréquente. Il peut s'agir de commenter le style, comme dans le laconique « dire mieux »²⁴⁷ régulièrement employé par Proust, ou même l'action et les personnages du futur roman :

« Peut-être tout cela
mieux pour q. qu'un d'autre car bizarre que le lift m'écrive. Mais en
tous cas le mettre q. q. part ici ou ailleurs car c'est capital » (Cahier 46, folio 62 v°).

On perçoit ici très clairement les traces d'un dialogue intérieur entre l'instance écrivante (qui vient d'écrire une note pour une lettre du lift au narrateur) et l'instance qui lit (pour qui finalement une telle lettre serait curieuse et qui propose de reporter cette note pour un autre personnage). Pour Almuth Grésillon, tous ces énoncés évaluatifs se ramènent finalement à des énoncés performatifs virtuels du type « j'estime qu'il faut *dire mieux...* »²⁴⁸. En ce qui concerne l'auto-interrogation, il en a déjà été question précédemment car cette structure est fréquente. Chaque phrase interrogative des notes peut en effet être interprétée comme un acte de questionnement du type « je me demande si ». Il en va de même, pour l'auto-injonction. Entre dans cette catégorie bien sûr, toutes les notes commençant par un verbe à l'infinitif comme « mettre » ou « ajouter » dont on a déjà parlé. À chaque fois, il s'agit implicitement de se donner à soi-même un ordre, d'ordonner. Et ici *ordonner* revêt bien un double sens : il s'agit à la fois de se donner un ordre et d'organiser le récit à venir.

²⁴⁴ Voir A. Grésillon, « Le langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, p. 4.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁷ Voir par exemple la paperole du folio 52.2 ou le folio 94 r°.

²⁴⁸ A. Grésillon, « Le langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée », *art. cit.*, p. 15.

Toutes ces fonctions, comme l'a montré Almuth Grésillon, se ramènent donc à des questions que l'auteur s'adresse à lui-même. « Le langage de l'ébauche » est une « parole intérieure extériorisée » :

« l'avant-texte est comme une sorte de méditation à haute-voix sur la possible 'mise en œuvre', un jeu d'hypothèses, d'alternatives, de questions-réponses, d'auto-injonctions et d'évaluations auto-réflexives à propos d'un projet d'écriture, une parole de soi à soi, d'où devrait découler un acte, en l'occurrence un acte scriptural »²⁴⁹.

Le brouillon est orienté vers le faire, vers l'œuvre à faire, ce qui fait de lui un acte performatif. On en revient à la dimension de « projet »²⁵⁰ des notes, bien soulignée par Anne Herschberg-Pierrot dans son article sur les notes de Proust. Non seulement, le cahier de brouillon vise l'étape ultime²⁵¹ du « Livre »²⁵² ou de l'œuvre achevée et publiée et contient par là sa propre projection – l'œuvre future – mais il concentre également en lui-même son propre passé puisqu'il porte les traces successives de son écriture et de ses relectures. Écrire au brouillon, ce n'est pas seulement s'écrire à soi-même mais s'écrire soi-même.

3. S'ÉCRIRE SOI-MÊME OU LES REVELATIONS DU BROUILLON

Le 22 mai 1919, Proust écrit à son éditeur, Gallimard :

« Puisque vous avez la bonté de trouver dans mes livres quelque chose d'un peu riche qui vous plaît, dites-vous que cela est dû précisément à cette surnourriture que je leur réinfuse en vivant, ce qui matériellement se traduit par ces ajoutages. »²⁵³

Pour Proust, le brouillon porte la trace *matérielle* de sa propre vie. C'est en vivant qu'il ajoute et nourrit ainsi ses cahiers. Nourriture, infusion, vie, ce sont également les marques du corps qui sont transcrites dans les brouillons. On n'est pas loin de la jouissance dont parlent Almuth Grésillon et Anne Herschberg-Pierrot²⁵⁴ car comme l'a écrit Roland Barthes « écrire n'est pas seulement une activité technique, c'est aussi une pratique corporelle de jouissance »²⁵⁵. Le cahier, révélateur des pratiques d'écriture d'un écrivain dans ses aspects les plus techniques, possède aussi les aspects d'un journal intime. Journal intime d'une écriture certes, mais pas uniquement, on voit également s'entrecroiser entre les fils de l'écriture des traces d'une certaine réalité, voire d'une biographie. Il s'agit ici de relever les marques d'un moi intime et

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁰ A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 75.

²⁵¹ Voir E. Nicole, « L'auteur dans ses brouillons : *marginalia* des Cahiers de Proust », *art. cit.*, p. 65.

²⁵² Voir les notes du Cahier 57 relevées par A. Herschberg-Pierrot qui commencent par « pour le Livre ». « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 77.

²⁵³ *Lettres*, p. 901.

²⁵⁴ A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 72.

²⁵⁵ Cité par A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 43.

obscur qui affleurent par endroits, dans l'objectif, d'une part, d'en proposer l'interprétation et, d'autre part, de montrer combien le cahier de brouillon bouscule les catégories traditionnelles de l'étude littéraire : réalité/fiction, biographie/roman et auteur/personnage. Intrusions du monde réel dans le texte, confusion des *je* de l'auteur et du héros-narrateur, fusion de la note et du texte, le brouillon se situe toujours dans l'entre-deux, entre le mystère du jaillissement créateur et le processus de fabrication de l'œuvre.

3.1 L'infusion du moi

Sans aller jusqu'à tenter une interprétation toujours aléatoire de la graphie de Proust²⁵⁶, on peut dire que le Cahier 46 porte les marques de sa genèse et retrace ce qu'on pourrait appeler le journal d'une écriture et de ses accidents. Ainsi, Proust renvoie-t-il au folio 96 r° à une « page un peu déchirée par hasard » dont on n'a d'ailleurs pas pu établir où elle se trouvait. De même, lorsqu'il précise au folio 62 r° que « le milieu de ce trait ne barre pas », ce sont bien les aléas de l'écriture qu'il note, l'insertion du hasard et de l'aventure dans le processus créateur. Les notes consignent ainsi les différentes activités de Proust au jour le jour sur son brouillon, en même temps qu'elles projettent l'ombre portée de l'œuvre achevée sur celui-ci :

« Je reprendrai ce que j'interromps
ici. Mais en ce moment je continue sans plus m'
occuper de cette page et ½ et Donc ce qui
est ci dessous est la suite de 2 pages
moins loin au verso » (Cahier 46, folio 84 r°).

Quant aux taches d'encre, témoignage de cette activité, elles soulignent également la matérialité de l'écriture et la désignent d'abord comme une activité corporelle.

On pourrait interpréter également les dessins qui ornent les manuscrits de Proust comme une des traces du processus créateur. Le dessin pourrait marquer un moment de pause, d'attente avant la reprise du travail. Deux dessins figurent en effet dans le Cahier 46. Le premier, au folio 93 v°, qui représente probablement une cathédrale²⁵⁷, occupe environ les trois quarts de la surface du verso, le quart inférieur restant vierge. Il se situe en face du folio 94 r°, principalement consacré à décrire une dame qui lit la *Revue des Deux Mondes* dont le héros suppose qu'elle est « une tenancière de maison publique » (folio 94 r°) et dont on apprendra plus tard qu'elle est la Princesse Sherbatoff. Les relations entre le dessin et le texte

²⁵⁶ On peut noter, par exemple, la graphie altérée du haut du folio 78 v°.

²⁵⁷ Voir Annexe III.

semblent donc ici très lâches. Mais, comme l'a montré Serge Serodes²⁵⁸ dans un article qui entend proposer une approche sémiotique des dessins d'écrivains, l'auteur n'illustre pas toujours le texte dans les dessins. Il peut y avoir au contraire concurrence entre dessin et écriture. L'écrivain peut ainsi privilégier le dessin pour représenter ce qu'il voit (comme le peintre, son atelier) ou encore, ses obsessions²⁵⁹. Le dessin peut encore être la trace des ses tâtonnements devant la page blanche. Alors, Proust, à cet instant, hésite-t-il ? C'est possible car le début du folio 94 r° est barré en croix et se termine par une phrase inachevée : seul le premier mot « De » est écrit. Serge Serodes évoque également le cas où le dessin renvoie à l'idée de genèse et il cite justement l'exemple de Proust avec le dessin du Cahier 5²⁶⁰ qui figure une naissance hermaphrodite et pourrait en quelque sorte représenter la naissance de l'œuvre. N'en serait-il pas ici de même, puisqu'on sait que l'image de la cathédrale a hanté l'imaginaire proustien de l'œuvre ? S'il est difficile de savoir de quelle cathédrale il s'agit et si même il s'agit d'une cathédrale existante, en revanche, on sait que Proust dessinait ou décalquait fréquemment des monuments religieux ou des détails de ceux-ci, soit en s'appuyant sur le livre d'Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*²⁶¹, soit de mémoire.

Mais on peut peut-être proposer une autre hypothèse au sujet de ce dessin. En effet, lorsqu'on consulte le livre de Philippe Sollers qui contient un grand nombre de dessins de Proust, on aperçoit une autre cathédrale, celle d'Amiens²⁶². Beaucoup plus ancien, ce dessin était destiné à Reynaldo Hahn et, en dessous et au-dessus de celui-ci, on trouve une mention autobiographique : « Je n'irai pas gare ». Or il se trouve que notre dessin se situe juste après la rencontre de Charlus et Santois sur le quai de la gare et au moment où Proust raconte l'entrée du héros dans le wagon. S'agit-il alors de la réminiscence d'un souvenir personnel inconnu ? d'une rencontre dans une gare ? de la jalousie née de retrouvailles sur un quai ? ou encore d'une scène aperçue depuis un wagon ?

On sait, par ailleurs, que bon nombre des excursions de Proust avec ses amis proches ont eu pour objet la visite d'églises ou de cathédrales²⁶³. Peut-être est-ce ces voyages qu'il se

²⁵⁸ S. Serodes, « Les dessins d'écrivains – Prélude à une approche sémiotique », *Genesis*, n°10, 1996, p. 105 et sq. Voir également la définition du dessin d'écrivain qu'il donne à la page 98.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁶⁰ D'après Philippe Sollers, ce dessin est situé non pas au folio 110 mais au folio 115 de ce Cahier. *L'Œil de Proust*, op. cit., p. 103.

²⁶¹ Voir V. Greene et C. Szylowicz, « Le miroir des images : étude de quelques dessins médiévaux de Proust », *Bulletin d'Informations proustiennes*, 1997, n°28, p. 7 et sq.

²⁶² P. Sollers, *L'Œil de Proust*, op. cit., p. 42.

²⁶³ Voir par exemple les excursions d'avril 1903. *Lettres*, p. 187. En 1900, Proust s'intéresse déjà aux cathédrales. Voir la lettre à Marie Nordlinger datée du 7 ou 8 février 1900. *Ibid.*, p. 198-199. Voir également le

remémore ainsi. Le texte qui figure au folio 94 r° et qui est barré décrit Albertine en caoutchouc comme un « symbole du voyage ». Et l'on se souvient également de l'image du mécanicien en caoutchouc²⁶⁴ qui figure dans « Impressions de route en automobile », article publié dans *Le Figaro* en novembre 1907²⁶⁵ et qui rappelle les visites d'églises en automobile avec Albertine décrites dans *Sodome et Gomorrhe*²⁶⁶. L'église, c'est également le thème de l'autre dessin, celui qui figure aux folios 65 v° et 84 r° et qui renvoie à la fin du bonheur et au début de la jalousie. Allusion à la rupture d'avec Agostinelli qui a eu lieu, semble-t-il, lors d'un séjour à Cabourg et après une randonnée en automobile, qui sait, peut-être pour visiter une église ?

Les interprétations autobiographiques sont toujours un peu hasardeuses mais il faut constater que les allusions au réel dans les Cahiers ne sont pas si rares²⁶⁷. Antoine Compagnon a mentionné celle qui figure au folio 52 v° du Cahier 62 et qui est « exemplaire de l'intrusion mate de la vie dans le cahier »²⁶⁸. On en trouve également un certain nombre dans notre Cahier. À commencer par la lettre à Madame Scheikévitch de 1915²⁶⁹ sur laquelle on reviendra²⁷⁰ et qui recopie un long passage des folios 82 r° et 81 v° situé à proximité du dessin figurant une église ou une chapelle. Pour donner à sa correspondante une idée de la suite du livre, Proust lui raconte l'histoire d'Albertine et le début de la jalousie. Mais là encore, il ne s'agit que de raconter une fiction. D'autres détails du Cahier sont directement empruntés à la réalité. Outre les noms propres, notamment les noms de lieux²⁷¹, pour lesquels le brouillon se réfère parfois au réel par exemple, au folio 79 v°, une note précise « petite ville genre Villerville²⁷² », on pense au « genre 'fils Hermant' » (folio 97 r°) qui sert à décrire Santois et

dernier ouvrage de Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », 2008, p. 101.

²⁶⁴ « Mon mécanicien avait revêtu une vaste mante de caoutchouc et coiffé une sorte de capuche qui, enserrant la plénitude de son jaune visage imberbe, le faisait ressembler [...] à quelque pèlerin ou plutôt à quelque nonne de la vitesse. »

²⁶⁵ Comme le souligne J.-Y. Tadié dans sa biographie de Proust, le mécanicien est également « assimilé aux statues des cathédrales », comme, dans l'œuvre, Albertine sera comparée aux figures de Saint-André-des-Champs. *Marcel Proust II, op. cit.*, p. 46.

²⁶⁶ Voir, III, p. 401-402.

²⁶⁷ Voir E. Nicole, « L'auteur dans ses brouillons : *marginalia* des Cahiers de Proust », *art. cit.*, p. 66. Voir également « Les notes de Proust » de A. Herschberg-Pierrot, *art. cit.*, p. 77.

²⁶⁸ Il s'agit de la note suivante « 13 juin à 7 h moins 20 Céleste déclare impossible de faire un dîner pour 8 ¾ ». Voir « Disproportion de Proust [...] », *art. cit.*, p. 155. Il rapproche sur ce point les carnets du cahier d'addition qu'est le Cahier 62.

²⁶⁹ *Lettres*, p. 744-747.

²⁷⁰ Voir Partie II, chapitre 1.

²⁷¹ Antoine Compagnon note qu'ils sont en plus grand nombre dans les brouillons que dans le texte publié. « Disproportion de Proust [...] », *art. cit.*, p. 131.

²⁷² Petite ville du Calvados située entre Trouville et Honfleur.

qu'Antoine Compagnon a largement commenté²⁷³. On pense aussi à la mystérieuse adresse griffonnée à l'envers sur le premier recto du Cahier, « 90 b^d Rochechouart », qui désigne un bâtiment aujourd'hui disparu. S'agit-il, comme dans les carnets, d'une adresse de chauffeurs et de garage, ou encore de l'adresse d'un soldat ou d'un lieu de rendez-vous²⁷⁴ ? Est-ce la preuve que Proust emportait parfois ses cahiers lorsqu'il sortait de chez lui²⁷⁵ ? Un autre lieu figure au folio, il s'agit du « Café des sports » mentionné dans une note marginale du folio 81 r^o :

« mettre en son
temps. C'est
l'équivalent du
café des sports
maintenant » (Cahier 46, folio 81 r^o).

On retrouve également ce Café des Sports dans le Cahier 60²⁷⁶, en relation avec l'épisode « Santois et M. de Charlus ». Mais ici, le passage situé en face concerne Albertine et le héros et n'éclaire donc pas beaucoup la note car il s'agit de la réconciliation du héros après la scène de faux aveu. Peut-être, là encore, l'écrivain s'appuie-t-il sur une scène vécue pour écrire celle-ci²⁷⁷ ?

Enfin, une toute dernière note pourrait, elle aussi, avoir un caractère personnel :

« À un endroit mettre j'écrivis 3 fois à Cottard (par ex. pour lui demander si M^e Putbus était chez les Verdurin) il ne me répondit jamais (C'est pour montrer q. q un qui ne répond pas mais ne pas le dire). Il faudra qu'il soit très serviable en allant chez les Verdurin bien qu'à la 1^{re} minute je fusse froid à cause des non réponses il serait même mieux que la/les lettres fut/fussent pour lui demander q. q. vrai* service. Et qu'après il en rende un vrai (Robert) » (Cahier 46, folio 78 v^o).

Il peut s'agir ici de Saint-Loup qu'il appelle Robert, par exemple aux folios 95 et 96 r^o, mais étant donné le contexte – il est question du Dr Cottard – et la mise entre parenthèses du prénom, on peut supposer qu'il s'agit plutôt de son frère Robert Proust. Comme l'écrit Antoine Compagnon, « la frontière de la vie et du roman se défait »²⁷⁸.

²⁷³ Proust aurait rencontré le fils de Abel Hermant en 1908. On aurait prêté à celui-ci une relation homosexuelle avec son fils adoptif. La référence à Hermant figure également au f^o 40 r^o du Cahier 57. A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 135-136. Voir également la note 3 des *Carnets*, op. cit., p. 250.

²⁷⁴ A. Compagnon, « Disproportion de Proust [...] », art. cit., p. 157.

²⁷⁵ Comme l'a souligné Antoine Compagnon, on trouve plusieurs noms d'hôtels dans les carnets et une adresse qui n'est pas de la main de Proust. *Ibid.*, p. 157.

²⁷⁶ Cahier 60, f^o 53 r^o. Voir la note 3 de l'article de Francine Goujon, « Comment Morel devient 'la plus grande tante' », *Marcel Proust 3, Revue des Lettres modernes*, Paris-Caen, Minard, 2001, p. 106.

²⁷⁷ On peut noter également l'intrusion d'un « il » lors du faux aveu d'amour du héros. Cahier 46, f^o 78 r^o.

²⁷⁸ A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 129. Voir également sur ces rapports entre la vie et les brouillons tout le chapitre intitulé « Tableaux vivants dans le roman ».

Matériau de la fiction, étape de l'élaboration, le brouillon tient également le journal indirect d'une vie, d'une personne, d'une écriture. Loin des raisonnements de la critique et des controverses, il témoigne du fait que de la réalité à la fiction, il n'y a parfois qu'un pas. La littérature n'est pas ce monde clos dont certains ont pu rêver : la vie, et heureusement, infuse la littérature.

3.2 La confusion des je

Dans une note du Cahier 54, on trouve cette remarque : « comme c'est arrivé à la première rupture d'ailleurs en réalité » (Cahier 54, folio 10 r^o)²⁷⁹. Si le roman prend parfois pour base le réel, le plus souvent, l'intime *réel* est gommé au fur et à mesure des réécritures et la réalité laisse progressivement la place à la fiction. Et on ne peut assimiler l'œuvre de Proust à une autobiographie, même si c'est cette lecture un peu naïve que certaines éditions ont tendu à accréditer en illustrant la couverture du roman par des photographies de Proust à trois âges de sa vie²⁸⁰. Proust lui-même, on le sait, évoque « une espèce de roman » et ajoute, « c'est du roman que cela s'écarte le moins »²⁸¹. C'est pourquoi, on a pu parler plutôt d'autobiographie fictive au sens de roman prenant la forme de l'autobiographie, imitant l'autobiographie ou encore, si l'on suit la terminologie de Genette, d'« autofiction » c'est-à-dire « un récit où l'auteur se met lui-même en scène, plus ou moins nettement et plus ou moins nommément, dans des situations qu'il présente en même temps, plus ou moins fermement, comme imaginaires ou fictives »²⁸². Le héros de la *Recherche* serait à lire comme une transposition de soi en l'autre. Tout se passe comme si le Proust de *Jean Santeuil*, ouvrage fondé sur des éléments à forte teneur autobiographique mais écrit à la troisième personne, avait inversé les rapports de l'autobiographie et du roman en insufflant à la *Recherche* une dose autobiographique par l'usage généralisé de la première personne tout en s'accordant le libre cours des événements de la fiction ou du roman.

L'étude génétique nous permet également de nuancer l'approche inverse qui consiste à nier tout rapport entre auteur, narrateur et héros. Dans son article sur le paratexte, Gérard Genette met en évidence le statut ambigu du « je » de la *Recherche* qui apparaît non seulement dans le cours du récit mais aussi dans les titres des chapitres ou dans les sommaires comme, par exemple, « mort de ma grand-mère » dans lesquels le héros est toujours désigné

²⁷⁹ Voir également le folio 79 v^o et la note 3 de l'édition du *Cahier 54*, *op. cit.*

²⁸⁰ Gérard Genette l'a souligné dans son article, « Le paratexte proustien », *art. cit.*, p. 19.

²⁸¹ Lettre à René Blum, février 1913, cité par Gérard Genette. *Ibid.*, p. 29.

²⁸² G. Genette, « Le paratexte proustien », *ibid.*, p. 32. Voir également la communication de M. Miguet-Ollagnier au colloque international organisé par A. Compagnon et J. Y. Tadié du 20 janvier 2001 consacré à *Sodome et Gomorrhe*, communication intitulée « Sodome et Gomorrhe, une autofiction ? ».

par le pronom de première personne²⁸³ et il conclut : « le héros est anonyme parce qu'il n'est pas tout à fait autonome »²⁸⁴. De même, dans la correspondance de Proust et notamment dans la fameuse lettre-dédicace à Mme Scheikévitch de novembre 1915²⁸⁵ dans laquelle il raconte et annonce l'histoire d'Albertine, le « je » est à la fois celui de Proust, écrivain et auteur de la lettre et le « je » du héros-narrateur qui rencontre et aime Albertine. La même ambiguïté apparaît dans le statut du « je » au sein des cahiers manuscrits. Le récit étant à la première personne, le « je » semble avoir deux faces à la fois, par exemple au folio 42 v°, on trouve la note suivante :

« Décidément je crois que cette promenade à l'Ile
ne sera que quand je m'amuse déjà avec Albertine. Ainsi
une partie... » (Cahier 46, folio 42 v°).

Si le premier « je », hésitant sur l'ordre des épisodes est bien celui de l'écrivain, le second, en revanche renvoie au héros et à ses relations avec Albertine. Ce procédé est une constante des brouillons de Proust que Anne Herschberg-Pierrot a relevé dans son étude sur les notes du Cahier 57 :

« le « je » du scripteur aplatit la distinction entre auteur et narrateur, et [...] l'on passe sans transition du sujet de l'écriture au sujet de l'énoncé-personnage. »²⁸⁶

Cette confusion peut étonner chez un écrivain qui s'inscrit contre Sainte-Beuve et la critique biographique et pour qui « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices... ». Mais il ne faut pas oublier qu'elle s'inscrit dans une pratique générale du brouillon marquée par le composite, autant que par la composition.

3.3 La fusion de la note, de l'addition et du texte

Le dialogue inhérent au brouillon de Proust participe au brouillage des catégories, comme par exemple ici, en ce qui concerne les catégories de l'espace et du temps :

« Je reprendrai ce que j'interromps
ici. Mais en ce moment je continue sans plus m'
occuper de cette page et ½ et Donc ce qui
est ci dessous est la suite de 2 pages
moins loin au verso

où, comme grâce à quelque pédale, aurait pu
survivre la tonalité du bonheur (Non ceci
vient avant » (Cahier 46, folio 84 r°).

²⁸³ Gérard Genette souligne que d'autres romans à la première personne utilise la troisième personne pour les intertitres et autres sommaires. Il cite notamment l'exemple de *Gil Blas*.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁸⁵ Je rappelle que cette lettre recopie en partie le Cahier 46.

²⁸⁶ A. Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *art. cit.*, p. 77.

Présent et futur sont en constante interpolation. L'espace du cahier est un espace labyrinthique avec pour seul fil les notes de l'auteur qui elles-mêmes s'entrecroisent. Le spatial et le temporel échangent même leurs signes puisque *avant /après* et *loin/ci-dessous* en viennent à désigner une même réalité. À la fusion des « moi » et au brouillage des catégories temporelles et spatiales, il faut ajouter également la confusion des notes et des additions. En effet, les catégories qu'on a évoquées au fil de ces pages se trouvent sans cesse remises en cause par le brouillon lui-même. Au folio 62 v°, par exemple, le passage commence comme une note :

« N. B Ajouter Capital au recto précédent. Il vaut mieux dire : « il faut absolument que vous la rameniez » la fois (toujours au même recto où il ne la ramène pas. Ce sera un peu de sa faute, ~~il~~ ai pas pris le bon « je/j' ~~me suis trompé de~~ chemin, ça m'a un peu allongé elle venait de partir ». Il sentait que cela allait me le fâcher, aussi le dit-il en ricanant non pas ~~pa~~[rce] qu'il fût méchant mais parcequ'il était timide et croyait diminuer l'importance de sa faute en la traitant en plaisanterie » (Cahier 46, folio 62 v°).

Proust utilise le fameux « capital », souligné, et l'infinitif. Les temps majoritaires sont le présent et le futur. Mais l'introduction du discours direct entraîne un changement de l'énoncé : le discours devient récit, d'où l'emploi final de l'imparfait et du passé simple. Comme on a vu qu'il passait imperceptiblement du scénario à la rédaction²⁸⁷, Proust lie, dans un même mouvement d'écriture, la note à l'addition.

Et le procédé gouverne le cahier tout entier, notes et additions sont très souvent inséparables et la rédaction elle-même peut prendre naissance dans la note et se fondre en elle.

Dans son article sur « l'auteur dans ses brouillons », Eugène Nicole le souligne :

« il y a là sans doute un fait curieux. Curieux parce qu'il s'oppose à notre conception du système notatif comme démarqué du texte du brouillon, à la fois dans sa forme et dans sa position. Troublant même, puisque l'écriture nous apparaît pour ainsi dire interrompue par un élément qui n'est pas de même nature »²⁸⁸.

Ainsi, on trouve au bas du folio 95 v° ce qui commence comme une note :

« Il vaudra peut-être mieux que le retour ensemble par les prairies n'ait pas lieu le ... »

L'écriture se poursuit dans la marge en deux parties :

même jour,
ou bien, je
dirai ~~tu~~ dès
que j'eus compris
que même Al-
bertine l'eut-
elle voulu
elle ne pourrait
plus +
+

²⁸⁷ Voir partie I, chapitre 1.

²⁸⁸ E. Nicole, « L'auteur dans ses brouillons : *marginalia* des Cahiers de Proust », *art. cit.*, p. 64.

rencontrer
 St̄ Loup, je
 fus calme.
 Ainsi à
 peine le
 train fut-il
 reparti quand
 elle retomba
 dans mes bras, ma
 colère était passée
 et alors je pourrai
 dire voyageuse
 indolente. » (Cahier 46, folio 95 v°)

Les futurs (« il faudra », « je dirai ») signalent encore le style notatif au début du passage, mais très vite, le récit s'imbrique dans le discours avec l'emploi du passé simple et du passé antérieur. La dernière phrase met en évidence la fusion des deux types d'énoncé et la confusion entre note et texte. La transition entre les deux s'effectue par un simple mot de coordination « et ». En plus de l'opposition temporelle déjà décrite, on retrouve l'oralité de la note avec l'emploi du verbe « dire », le raccourci stylistique et la polyphonie : « voyageuse indolente » n'appartient pas au même niveau de discours que « je pourrais dire »²⁸⁹. De même, au folio 79 v°, le récit l'emporte progressivement sur la note :

« Dans les temps qui suivront qd je suis de temps en temps j'accompagne Albertine chez sa tante à²⁹⁰ (petite ville genre Villerville). Sans doute la ceinture d'occupations qui fa entouraient Albertine n'était plus aussi mystérieuse pour moi, mais elle avait un charme d'un autre genre. Anxieux quand elle Albertine me disait : « Non il faut que j'aille chez ma tante²⁹¹ de ce qu'elle pouvait bien aller faire, si elle me disait : « Mais pourquoi ne viendriez vous pas chez ma tante, alors tout d'un coup cette fin de journée si anxieuse se finissait dans ce calme divin des fins d'après-midi d'où un orage a été écarté. Et dans le petit salon de la villa donnant sur la salle à manger par une porte à coulisse qu'on faisait glisser dans ce moment même où j'avais des larmes de reconnaissance qu'on gard reçût, qu'on gardât le paria, je sentais bien que j'étais au contraire pour eux le héros de la fête. Tout mon idéal eût été qu'Albertine ne quittât jamais Villerville, pouvoir y posséder une villa attenante à la sienne ne jamais la quitter. Mais puisque ce ne pouvait être ainsi je tâchais de ne pas la voir trop souvent, pour ne pas avoir à recevoir trop souvent le choc de : « Demain je fais telle chose », pour ne pas avoir à obtenir d'elle trop souvent le calmant divin mais qu'elle n'eût peut-être pas indéfiniment multiplié de la ramener chez sa tante (peut-être petit milieu politique ; peut-être même ce que je lui dis chez M^e Swann là, et cela me plaît ainsi), M^e Cottard pourrait y venir. » (Cahier 46, folio 79 v°).

À la fin du passage, cependant, c'est le style de la note qui envahit de nouveau l'écriture en dessinant les virtualités possibles du roman : définition des personnages, intégration dans le récit, rapport avec les autres personnages du roman. Comme dans les carnets, les passages du

²⁸⁹ Voir également, un autre bon exemple de cette pratique au folio 94 v°.

²⁹⁰ Les noms de lieux ne sont pas encore tous fixés.

²⁹¹ Les guillemets ne sont pas refermés.

métalangage au langage sont incessants dans les cahiers²⁹². Si la note, de par sa position marginale au bord de la page ou du folio, surgit du récit, elle se transforme aisément en addition en développant les mots de la page, pour tout aussi vite, donner naissance à un nouvel objet d'écriture. C'est dans ce dialogue entre l'écriture marginale et le texte qu'on peut lire le processus de la création littéraire, c'est lui qui la nourrit. Et il s'agit ici également d'une esthétique de la *Recherche* qui ne fait pas de distinction entre la théorie sur le roman et le roman, le propos sur l'œuvre et l'œuvre.

C'est peut-être aussi que les sources du grand roman se lisent plus clairement dans les brouillons que dans les œuvres publiées : la *Recherche* est née d'un projet d'essai qu'on a appelé le « Contre-Sainte-Beuve » mêlé d'une discussion baptisée « Conversation avec maman ». Et effectivement, l'oralité de l'œuvre, la combinaison de la fiction et de l'autobiographique, de l'histoire avec sa théorie est particulièrement visible dans les brouillons. Ainsi, ce chapitre nous a conduit au cœur de l'écriture de Proust au brouillon. Depuis le mouvement de l'écriture que retracent les différentes figures de l'ajout, additions et ratures, jusqu'à l'écriture de soi en passant par l'écriture sur l'écriture que constituent les notes, nous avons pu constater que, écrire au brouillon, c'est toujours d'une certaine façon, s'écrire. Le brouillon est ce lieu intime où l'écrivain s'écrit en même temps qu'il écrit, se dit en même temps qu'il dit puisque l'écriture au présent chez Proust est une écriture orale, un dialogue avec lui-même autant qu'un dialogue avec son œuvre. Pourtant, à trop vouloir insister sur l'œuvre en train de se faire, on oublie souvent combien le brouillon porte les traces du rapport entre le moi et l'écriture, consignation du réel brut pour une part mais pas seulement, traces aussi d'un rapport de soi à soi que peuvent retranscrire les notes ou les dessins. Le brouillon, et ici le Cahier 46 a valeur d'exemple, se défie des genres et des étiquettes, brouillant les frontières entre le réel et la fiction, entre la vie et l'œuvre et même entre le texte et le commentaire sur le texte. Si ce qu'on a pu appeler outre-atlantique la « *french theory* »²⁹³ avait signé la mort de l'auteur, en même temps que celle du réel, l'étude des brouillons, en réintroduisant ces notions, tout en s'intéressant néanmoins à la fabrique du roman, permet de dépasser les vieux dilemmes concernant le monde et l'auteur qu'a mis en

²⁹² A. Compagnon, « Disproportion de Proust [...] », *art. cit.*, p. 163. A Herschberg-Pierrot le souligne également : « Un trait majeur de l'écriture proustienne est bien l'amplification par l'ajout du commentaire, et l'intégration du métalangage énonciatif à l'énoncé ». P-M. de Biasi, A. Herschberg-Pierrot, J. Neefs, « Ajout et genèse », *art. cit.*, p. 38-39.

²⁹³ Voir l'ouvrage de François Cusset, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2003, 360 p.

évidence Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*. La « pétition de principe »²⁹⁴ qui clôt le chapitre de ce livre intitulé « La littérature » – « la littérature, c'est la littérature » – pourrait peut-être ainsi être repensée à la lumière des apports de la critique génétique : la littérature serait alors ce qui naît après un long processus d'écriture où se mêlent écriture et commentaire sur l'écriture, vie des personnes et vie des personnages, réalité et imaginaire, présence d'un moi et *recréation* du moi en l'autre.

²⁹⁴ *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 48.

CONCLUSION

De l'étude du Cahier et des processus d'écriture qu'il recouvre – la reprise incessante de morceaux déjà écrits et leur intégration au roman tel que, progressivement, il se constitue – jusqu'à celle de l'écriture à travers ses ratures et ses ajouts, l'organisation en rectos, en versos et en paperoles, on a pu pénétrer au cœur du laboratoire proustien et avoir un aperçu de l'écriture en train de se faire telle qu'elle apparaît dans le Cahier 46. Au cours de ces chapitres, on a ainsi pu mieux cerner la pratique de l'écriture de Proust au brouillon qui se caractérise par un support – le cahier – et par la réécriture qui est une des marques de la fabrique de son texte. De la prévision à l'invention en passant par le hasard, le Cahier 46 est apparu comme un cahier composite. Il est à la fois un cahier de montage et de rédaction, qui contient les essais réitérés d'une même page, réorganise une matière parfois ancienne et prévoit l'à-venir de l'œuvre par une écriture scénarique qui se projette dans le futur. Composite, il l'est également par l'invasion du texte par la note et par la surimpression de nouvelles rédactions ajoutées au texte principal dans les marges, sur les versos et sur les paperoles.

Dans *Le Temps retrouvé*, Proust emploie deux métaphores pour décrire l'œuvre future, celles de l'architecte et de la ravaudeuse, métaphores que Francine Goujon oppose : « face à l'architecte muni du plan de l'édifice se dressent donc Françoise et ses paperoles »²⁹⁵. En effet si la première renvoie à l'idée de programme et de construction, l'autre, plus humble, propose une autre image de l'écrivain en mettant l'accent sur le travail de la main, du tracé, du découpage et de l'assemblage des morceaux. Au caractère dogmatique de la métaphore architecturale, répond l'anti-intellectualisme symbolisé par Françoise²⁹⁶. Les brouillons permettent précisément de repenser l'œuvre de Proust comme une construction de papier²⁹⁷, composée et construite certes, mais aussi victime des aléas de la vie quotidienne, des rencontres, de la maladie, de l'amour, de la mort et des attermolements de l'écriture : hasard, manque de place, déchirure, inadvertance du tracé. L'œuvre se présente ici comme une cathédrale, peut-être, mais de papier, telle celle qui figure au folio 93 v° du Cahier et qui semble nous montrer ses trois faces en même temps. Dôme presque oriental, double clocher

²⁹⁵ F. Goujon, *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61*, op. cit., p. 23.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Albertine est d'ailleurs comparée à une « héroïne qui n'existe que sur le papier », Cahier 54, f° 39 v°.

du toit, triple portail, Proust rassemble dans un même croquis le bric-à-brac hétéroclite des cathédrales. Est-ce pour mieux faire ressortir la construction de cet édifice ou au contraire réaffirmer le lien entre les différents pans du bâtiment ? Représenter l'entier de l'objet dans un espace à deux dimensions, imposer des liens entre des parties jusque là toujours séparées, dire tout avec rien : on pense, bien sûr, au cubisme naissant²⁹⁸. Serait-elle alors une métaphore de l'œuvre, cette cathédrale de papier qui nous assure au brouillon que toute la *Recherche* est bâtie sur ... du papier, raturé, écrit et réécrit mais du papier tout de même ? C'est vers les différentes pièces, parties et morceaux qui composent le tissu du texte du Cahier 46, à leur origine comme à leur organisation, qu'il faut maintenant se tourner.

²⁹⁸ Sur l'intérêt de la modernité pour l'inachevé, voir A. Grésillon, « Slow: work in progress », *Word & Image*, vol. 13, avril-juin 1997, p. 106-107.

PARTIE II
ECRITURE ET REECRITURE :
GENESE DU CAHIER 46

« Faire de son mieux. Refaire. Retoucher imperceptiblement encore cette retouche. 'C'est moi-même que je corrige, disait Yeats, en retouchant mes œuvres.' »

Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*²⁹⁹

Si Flaubert, comme Marguerite Yourcenar³⁰⁰, « importe » et « recycle »³⁰¹ dans son écriture d'autres documents qu'il a lus, copiés ou notés lors de ses voyages selon un processus que la critique génétique a baptisé du nom d'exogenèse³⁰², il faut bien convenir que l'écriture proustienne est le plus souvent, pour sa part, endogénétique en ce sens que, comme l'écrit Pierre-Marc de Biasi, elle « conçoit, élabore, transfigure la matière avant-textuelle sans le secours direct de documents ou d'informations externes, par simple formulation, transformation interne, ou reformulation du donné avant-textuel antérieur »³⁰³. C'est ce processus largement à l'œuvre dans le Cahier 46 que je voudrais étudier en montrant qu'il prend ici deux formes : une première forme qu'on pourrait qualifier de réécriture *interne* car elle se déroule à l'intérieur même du Cahier où chaque nouvelle couche d'écriture reprend et réécrit les strates précédentes et une seconde forme, *externe* cette fois, car elle a pour origine des éléments extérieurs au Cahier, et principalement, les cahiers de brouillon antérieurs.

Après avoir tenté de décrire et d'analyser l'écriture de Proust telle qu'il la pratique dans son cahier de brouillon, il convient maintenant de s'intéresser aux processus d'écriture et de réécriture à l'œuvre dans le Cahier. Comprendre la genèse du Cahier suppose d'abord de mieux connaître son organisation interne et les différentes couches d'écriture qui le composent, mais également de percevoir les rapports qui existent entre ce Cahier et les autres cahiers de brouillon de Proust à travers la reprise de métaphores, de motifs, d'épisodes et le jeu des réécritures qu'ils introduisent. L'enjeu de ce travail est double : comprendre la genèse

²⁹⁹ M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, « folio », 1974 (1^{ère} éd. 1958), p. 345.

³⁰⁰ Les carnets des « Mémoires d'Hadrien » en portent la trace.

³⁰¹ P.-M. de Biasi, « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et exogenèse » in *Le texte et ses genèses. Actes du Colloque international*, textes réunis et présentés par Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Nagoya University, « *International Conference Series* », 3, 2004, p. 7. L'exemple de Flaubert a été pris d'abord par Raymonde Debray-Genette, comme le souligne P.-M. de Biasi, lorsqu'elle a introduit ces termes dans la critique génétique. Dans les exemples d'exogenèses pris par P.-M. de Biasi on retrouve d'ailleurs cet auteur. Voir par exemple, *art. cit.*, p. 13.

³⁰² Voir la définition qu'en donne P.-M. de Biasi : « L'exogenèse désigne tout procès d'écriture consacré à un travail de recherche, de sélection et d'intégration qui porte sur des informations ou des éléments émanant d'une source extérieure à l'écriture, prélevée dans l'intertexte ou le contexte. ». *Ibid.*, p. 12.

³⁰³ *Ibid.*, p. 10.

du Cahier afin de parvenir à une datation plus fine de ses différentes parties et poser les jalons d'une meilleure connaissance de la genèse de l'œuvre en ouvrant le Cahier sur les autres cahiers du fonds Proust dans l'objectif de préciser ce qu'il en est de la reconstruction du roman pendant la guerre.

Cette partie sera consacrée à mettre en évidence le gigantesque travail auquel s'est livré Proust autour des années 1914-1915, travail qui consiste à réarticuler les milliers de pages dont il dispose déjà avec les nouveaux plans du roman qu'il entrevoit dès 1914 et qui aboutit à la recomposition du roman. La perspective sera donc ici élargie puisque je prendrai en compte non seulement le Cahier 46 lui-même, mais aussi les autres cahiers de brouillon dont on dispose. Dans un premier chapitre, je reviendrai sur ce Cahier et sur les différentes parties et blocs qui le constituent afin d'en préciser la chronologie relative et de proposer une nouvelle datation des différentes couches d'écriture superposées les unes aux autres. J'en viendrai ensuite, dans un second chapitre, à la place que le Cahier 46 occupe dans l'espace des brouillons de Proust. Il s'agit principalement de retrouver l'origine des différents motifs du Cahier dans les cahiers plus anciens et, en particulier, dans les cahiers dont la rédaction précède de peu celle du Cahier 46, les Cahiers 71 et 54 ; puis, d'étudier leur devenir dans les cahiers ultérieurs, les Cahiers 72 et 74, qui entretiennent des liens privilégiés avec le Cahier 46, et les Cahiers de mise au net (Cahiers III, IV et V).

CHAPITRE 1

PLANS, SCENARIOS ET REDACTIONS : HISTOIRE D'UNE ECRITURE

« Maintenant, voyons la coulisse, l'atelier, le laboratoire, le mécanisme intérieur selon qu'il vous plaira de qualifier la Méthode de composition. »

Charles Baudelaire³⁰⁴

Lorsque Proust commence à rédiger le plan qui figure sur la première page (folio 2 r^o) du Cahier 46, son objectif est d'intégrer Albertine dans la trame du roman : d'une part, il l'introduit dans l'univers parisien et mondain du héros, d'autre part, il en fait l'héroïne des épisodes de Balbec déjà écrits et à écrire. Comme le mentionne Antoine Compagnon dans la Notice de *Sodome et Gomorrhe*, le Cahier 46 est le « meilleur témoignage sur la recherche d'un nouvel équilibre romanesque après l'invention d'Albertine³⁰⁵. » La deuxième partie du Cahier, intitulée « Deuxième séjour à Balbec » (folio 57 r^o), est d'ailleurs assez proche du texte définitif. Il s'agit d'un deuxième et dernier séjour dans la station balnéaire, opposé au premier, puisqu'à l'arrivée dans l'inconnu s'oppose la recherche du « connu » (folio 57 r^o). Et c'est au cours de ce séjour qu'auront lieu les deux intermittences du cœur : « le chagrin de la mort de ma gd'mère » et la danse contre seins qui fait resurgir le regard de l'amie de M^{lle} Vinteuil lors de la scène de Montjouvain (folio 66 r^o). Il n'y a donc plus dans la deuxième partie du Cahier 46, comme le confirmera la reconstitution de l'histoire de l'écriture du Cahier que constitue ce chapitre, trois séjours (un séjour sans jeunes filles, un séjour avec jeunes filles, puis un troisième séjour où le héros soupçonne Albertine de saphisme), mais deux. En revanche, et c'est ce qui doit d'emblée attirer notre attention, il semble encore subsister trois séjours dans la première partie du Cahier, si l'on en croit les indications pour le « 3^e volume »,

³⁰⁴ Cité par L. Hay, *La Littérature des écrivains*, op. cit., p. 64.

³⁰⁵ III, p. 1236.

le fameux plan du Cahier 46 qui figure au folio 2 r°. En effet, le « 1^{er} chapitre » évoque un séjour à Balbec qui semble être un deuxième séjour avec « les filles », (il s'oppose au premier séjour sans jeunes filles du deuxième volume). Ce second séjour contient déjà la « douleur de la mort de la grand'mère » mais il se termine avec la « scène du lit », c'est-à-dire avec le baiser refusé par Albertine rappelé ici par les termes : « Albertine veut sonner je ne pense plus à elle ». Il suppose donc un troisième séjour ultérieur où le narrateur aura la révélation du saphisme d'Albertine. On peut donc déjà souligner que le plan qui ouvre le Cahier 46, dont la datation ainsi que la chronologie relative dans la construction du roman ont été si souvent discutées³⁰⁶, ne reflète pas l'état du roman dans la deuxième partie du Cahier, mais, dans la première partie du Cahier – c'est-à-dire tout ce qui précède l'indication du folio 57 r°, « deuxième séjour à Balbec » dont on a vu qu'elle marquait le début de la seconde partie et la recomposition autour des deux séjours.

Un rapide descriptif du début du Cahier peut permettre d'entrer plus avant dans les différentes couches scripturales, afin de montrer combien une analyse de détails de l'écriture et de la composition s'avère nécessaire. Les premiers folios du Cahier contiennent l'écriture et la réécriture (huit fois) d'une visite d'Albertine au héros. Ensuite, Proust note qu'il « commence ici tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre : A l'Ombre des jeunes filles en fleurs » (folio 46 v°). À partir de ce folio, on trouve en effet rassemblés les brouillons des différentes visites d'Albertine au héros à Paris (y compris la première rédigée sur les folios 38 r° à 46 r°) qui alternent avec les épisodes mondains, la Soirée de Mme de Villeparisis, le milieu Guermantes, le dîner avec M^{lle} de Silaria et la Soirée chez la princesse. Or, très vite, on s'aperçoit que ce passage (folios 46 v° à 56 v°) s'apparente à un plan puisque, intercalés entre les différents morceaux rédigés, figurent des titres numérotés :

« I Après la Soirée Villeparisis » (folio 47 r°)

« II Après la description du milieu Guermantes » (folio 48 r°)

« III Le jour du dîner avec Mlle de Silaria » (folio 50 r°).

Au plan qui figure au début du Cahier s'ajoute donc un nouveau plan différemment constitué³⁰⁷ et qui correspond plutôt à ce qu'on appelle habituellement « un scénario »³⁰⁸ puisqu'il possède bien le caractère prospectif du plan, mais qu'il contient aussi des passages

³⁰⁶ Voir *infra* le relevé des différents articles ou essais consacrés à cette question.

³⁰⁷ Contrairement au plan qui figure au folio 2 r°, on remarque par exemple l'emploi de la numérotation et du soulignement, la présence de titres en alternance avec de longs passages rédigés.

³⁰⁸ Pour une réflexion génétique sur la notion de scénario, voir par exemple « La projection du scénario » de Jacques Neefs. On rappelle qu'il définit les scénarios comme des « moments où la fiction est d'abord racontée sous une forme programmatique, ou disposée selon des régularités et des équilibres qui sont expérimentés, essayés, pour ainsi dire », *art. cit.*, p. 70.

rédigés. Plus loin dans le Cahier (folio 57 r^o) lorsque Proust écrit la nouvelle version du « 2^e séjour à Balbec », on retrouve à nouveau un scénario de ce type. Là encore, il s'agit d'un morceau à valeur prospective ou programmatique comme l'indique une formule telle que « d'abord je montre » (folio 57 r^o), morceau que Proust rédige sous forme de courtes phrases en renvoyant à des épisodes déjà écrits dans d'autres Cahiers. Mais, au fur et à mesure, la rédaction l'emporte sur la notation et le scénario devient récit. La frontière entre plans, scénarios et rédactions est donc bien ténue.

C'est sur cette complexité du matériau génétique que je voudrais m'attarder en mettant en évidence les différentes couches scripturales qui composent le cahier, en pensant les différentes strates de l'écriture à la fois comme des manifestations des grands bouleversements du roman mais aussi simplement comme des traces du temps, comme des marqueurs d'une temporalité propre à l'écriture. Tenter de découvrir sous le roman son archéologie, de mettre à jour les différentes couches d'écriture qui constituent le Cahier 46 pour en souligner l'architecture interne mais aussi en proposer une datation plus précise, tels seront les objectifs de ce chapitre. Pour ce faire, je m'appuierai sur un feuillet du Cahier longtemps considéré comme perdu mais qui a été retrouvé en 1989 par Chizu Nakano³⁰⁹. Ce feuillet qui contient la fin du scénario des folios 47 à 50 me permettra de proposer une nouvelle lecture du fameux plan du Cahier 46 et d'envisager ainsi sous un jour différent deux problèmes génétiques récurrents le concernant : le plan du Cahier 13 est-il postérieur à celui du Cahier 46 ou antérieur ? Comment dater ces deux plans ? À travers les réponses à ces questions qui ont fait l'objet de nombreuses études, on attend en fait la réponse à une autre question sous-jacente : comment Proust a-t-il composé son roman entre 1913 et 1915, comment l'histoire d'Albertine a-t-elle été intégrée au roman³¹⁰ ?

L'histoire de la reconstruction du roman que je voudrais ici proposer, histoire dont le Cahier 46 est la clé de voûte, commence donc au folio 2 r^o avec la question des différents plans et scénarios contenus dans le Cahier pour se poursuivre avec une confrontation de ces plans avec les autres plans du roman, confrontation qui permettra de dater plus précisément la première partie du Cahier. Enfin, grâce à l'étude de l'organisation de la deuxième partie du Cahier 46, je proposerai une chronologie d'ensemble pour la rédaction de ce Cahier.

³⁰⁹ Cf. C. Nakano, « Un reliquat inédit pour l'histoire d'Albertine », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°21, 1990, p. 75-82.

³¹⁰ Je reviendrai longuement sur ce point dans la troisième partie de ce travail plus précisément consacrée à l'analyse littéraire du Cahier en montrant la métamorphose du personnage d'Albertine et de ses relations avec le héros, puis ses répercussions sur le roman en étudiant comment le roman d'une fille dont il « s'amourache » devient une véritable tragédie passionnelle.

1. PLANS, SCENARIOS ET RESUMES AU SEIN DU CAHIER 46

Le plan pour le « 3^e volume » qui ouvre le Cahier 46 au folio 2 r^o est divisé en deux chapitres. Le premier est très brièvement résumé en quatre lignes et c'est plus précisément le deuxième chapitre situé à Paris que Proust va s'attacher à développer. Dans ce deuxième chapitre, on remarque la série de biffures successives suivies d'une réécriture qui laissent à penser que ce plan a été rédigé en deux fois. Dans la première couche d'écriture (ce qui est biffé), se trouvent mêlées les visites parisiennes d'Albertine ainsi que les différentes réceptions et visites mondaines, mais également d'autres épisodes représentés ici par les noms des personnages : Mlle de Forcheville, la Baronne Putbus, Gilberte³¹¹. La seconde couche d'écriture ne conserve du deuxième chapitre que son début (Mme de Guermantes - la Soirée Villeparisis), supprime les épisodes annexes pour se concentrer sur les visites d'Albertine entrecoupées par les visites mondaines. On pourrait dire avec Anthony Pugh³¹², dans son ouvrage *The Growth of À la recherche du temps perdu*, qu'il n'y a pas *un* plan du Cahier 46, mais deux plans successifs qui témoignent des premiers remaniements subis par le roman. Je voudrais m'attacher ici à mettre en évidence les différentes étapes génétiques de ce début du Cahier 46 (folios 2 r^o à 56 v^o) puisque c'est cette partie qui témoigne de la réorganisation du roman (la deuxième partie, à partir du 57 r^o, marquant l'achèvement de cette restructuration). L'objectif premier dans cette étude consacrée à l'organisation du début du Cahier 46, étant de déterminer la place respective dans la genèse de chacun des plans, scénarios ou résumés que contient la première partie du Cahier.

1.1 Sur un folio du Cahier 46 perdu, retrouvé et oublié

C'est dans une chemise rose faisant partie de ce qu'on appelle le « Carton »³¹³ que Chizu Nakano a retrouvé en 1989 une page « provenant d'un des Cahiers Guérin »³¹⁴. Comme elle l'a montré, il s'agit en fait d'un folio du Cahier 46³¹⁵, folio auquel s'ajoutent deux paperoles, l'une collée au-dessus du recto, et l'autre en dessous, paperole biface puisque Proust a écrit aussi sur le verso de cette deuxième paperole. Ce folio a des bords assez abîmés

³¹¹ Voir les commentaires d'Anthony R. Pugh sur la mention de ces personnages : le nom de Gilberte, par exemple, ferait référence à un épisode du Cahier 48. Cf. *The Growth of À la recherche du temps perdu*, vol. II, *op. cit.*, p. 761.

³¹² Nous suivons ici Anthony R. Pugh qui a étudié le plan du Cahier 46 comme deux plans successifs. *Ibid.*, p. 761-766.

³¹³ Pour ces recherches, voir l'article cité ainsi que la thèse de Chizu Nakano : *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume [...]*, *op. cit.*, p. 141 et sq.

³¹⁴ Cahier décrit ainsi : « feuille de coin carré, non filigranée, vergée, ayant 24 lignes, trait de la marge en simple rouge, de 16,8 cm x 21,8 cm. ». Voir C. Nakano, « Un reliquat inédit pour l'histoire d'Albertine », *art. cit.*, p. 76.

³¹⁵ Il est numéroté folio 52.2 dans notre transcription.

mais il est tout de même en grande partie lisible. Sur le recto, on trouve la fin d'un morceau sur l'amour du héros pour Mlle de Silaria qu'il met probablement en balance avec le désir pour Albertine³¹⁶. Ensuite, on remarque une série de chiffres romains : II et IV barrés, corrigés en IV. Puis figurent des notes pour l'insertion dans le roman de la soirée chez la princesse de Guermantes : le mot envoyé à Albertine pour qu'elle vienne le rejoindre à son retour, les réflexions sur le plaisir de la retrouver après la soirée et la nostalgie de Balbec qu'elle provoque (première paperole collée au dessus du folio) suivie par la comparaison avec le souvenir de Gisèle (dos de la paperole collée en dessous du folio). Au dos de la deuxième paperole collée en dessous du folio, on peut lire également le récit de la soirée, la mort de la princesse de Guermantes qui suivra son retour chez lui, la proposition de Mme de Guermantes de le raccompagner et son refus par peur de manquer Albertine qui est allée voir *Phèdre*, puis le retour du héros chez lui où Albertine n'est pas encore arrivée et enfin l'ordre donné à Françoise de changer l'abat-jour de sa lampe fait par Gilberte et dont il découvre tout d'un coup qu'il était « déchiré et fort laid ». Le verso du folio est entièrement constitué d'une description du baiser à Albertine.

Chizu Nakano a situé ce folio « entre le folio 51 v° et le folio 52 v° »³¹⁷ du Cahier 46 mais, en fait, on s'aperçoit qu'il prend plutôt la suite du folio 52. En effet, le folio 52 v° finit sur ces mots « Au fur et à mesure qu'ils s'approchaient de la joue, cette joue et la partie du cou qui », ce à quoi semble répondre le verso du feuillet qui commence par « la soutenait ». En ce qui concerne le recto, on ne peut s'appuyer sur les phrases car le feuillet est déchiré mais la fin du folio 52 r° contient une comparaison entre l'amour éprouvé pour Mme de Silaria et l'amour pour Albertine, thème qui ouvrirait le recto du feuillet. Ce folio devrait donc figurer après le folio 52, je l'appellerai folio 52.2. Le feuillet suivant semble d'ailleurs également manquer dans le Cahier car au bas du folio 52.2 v°, Proust note « suivre en face », mais ni la page foliotée 53 r° ni son verso ne constituent la suite de ce passage³¹⁸.

1.2 La fin d'un scénario

C'est de cette description du folio 52.2 que vont partir mes hypothèses. En effet, je voudrais montrer que la découverte du « nouveau » feuillet du Cahier 46 par Chizu Nakano dans le Cahier 46 et son remplacement correct (après le folio 52 r°) renouvellent les

³¹⁶ Ce passage est très abîmé.

³¹⁷ C. Nakano, « Un reliquat inédit pour l'histoire d'Albertine », *art. cit.*, p. 76.

³¹⁸ Ceci est confirmé par une remarque d'Anthony R. Pugh, qui ne prend pas en compte le feuillet retrouvé par Chizu Nakano et qui souligne qu'après le f°52 : « we do not have the next double sheet ». *Op. cit.*, p. 765. Takaharu Ishiki avait déjà remarqué qu'il manquait quelques feuillets entre le folio 52 et le folio 53. T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], *op. cit.*, p. 156.

perspectives de lecture du fameux plan du « 3^e volume » qui ouvre le Cahier 46 (dont on a vu qu'il s'agissait en fait de deux plans successifs). Ce travail est d'autant plus important que les études portant sur ce Cahier n'ont pas tenu compte de ce folio, même celle d'Anthony Pugh, *The Growth of À la Recherche du Temps perdu*³¹⁹.

Pour ce faire, nous allons nous intéresser au scénario du Cahier 46 (du folio 46 v° au folio 56 v°) dont le folio retrouvé met en évidence la métamorphose. Ce scénario est relativement complexe, puisqu'il s'agit en réalité de deux scénarios successifs. Le premier commence sur les rectos. Il est composé de titres suivis de longs passages rédigés et il est organisé de la façon suivante :

- « I Après la Soirée Villeparisis » (folio 47 r°)
- « II Après la description du milieu Guermantes » (folio 48 r°)
- « III Le soir de la Soirée chez la P^{cesse} de Guermantes » (folio 50 r°).

Puis cette troisième partie est barrée et corrigée en :

- « III Le jour du dîner avec M^{lle} de Silaria » (folio 50 r°).

Et on retrouve sur le feuillet découvert par Nakano une quatrième partie :

- « IV » (folio 52.2 r°).

On peut aisément rétablir le titre de la quatrième partie, le III est devenu IV, il s'agit du « Soir de la Soirée chez la P^{cesse} de Guermantes ». On appellera ce deuxième scénario (corrigé et allongé) le *scénario 2*. J'appellerai aussi *plan 1* et *plan 2*, les deux plans successifs situés au début du Cahier (folio 2 r°).

Une simple observation attentive du manuscrit autorise une première remarque : les titres du *scénario 1* ont été ajoutés dans la marge haute du manuscrit ou dans des passages laissés blancs. Le premier titre (I Après la Soirée de M^e de Villeparisis, folio 47 r°) est ajouté au-dessus de la première ligne dans la marge supérieure du folio et le second (II Après la description du milieu Guermantes, folio 48 r°) est ajouté dans le saut de ligne qui sépare les deux morceaux. Proust a donc d'abord écrit les deux passages rédigés : la réapparition d'Albertine et la visite où elle le chatouille et c'est seulement ensuite qu'il a ajouté les titres. La troisième partie (III Le Soir de la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes, 50 r°) semble, elle, être écrite dans la continuité de son titre. Une première rédaction que l'on pourra appeler *rédaction 1* a donc précédé la composition du *scénario 1*. On a donc le schéma suivant : rédaction du début du cahier (brouillon d'une visite à Albertine), *rédaction 1*, *scénario 1*, *scénario 2*.

³¹⁹ A. R. Pugh, *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 764-765.

À cette trame, je propose d'ajouter les autres éléments du début du Cahier dont on dispose à savoir le plan (plan 1 et 2) et les autres passages rédigés qui figurent entre les folios 2 r° et 56 v°. On aboutit ainsi à la chronologie suivante que l'analyse d'un épisode nous permettra de confirmer ensuite :

- 1) Brouillon d'une visite d'Albertine (folios 38 - 46 r°)
- 2) *Rédaction 1* (folios 46 v°; 47 r°-49 r°³²⁰)
- 3) *Plan 1* (folio 2 r° barré)
- 4) *Scénario 1* des différentes visites d'Albertine (folios 47 r°-48 r°-49 r°-50 r°)
- 5) Réécriture du plan : *plan 2* (folio 2 r°)
- 6) *Scénario 2* : réécriture du scénario (en partie sur les versos) et écriture (folios 51 r°-56 r°), puis ajout de la promenade à St Cloud sur le plan 2.

1.3 Histoire d'une chronologie

Pour confirmer cette hypothèse, je voudrais suivre les étapes de l'intégration dans la trame Guermantes du roman d'un épisode : la réapparition d'Albertine. Elle est liée à la soirée Villeparisis, épisode qui est mentionné dans le *plan 1*, dans le *scénario 1* et à toutes les étapes ultérieures. En effet, les premiers brouillons pour une visite d'Albertine (folios 38-46 r°) ne comportaient pas au départ d'indications temporelles, ni de liens avec le reste du roman : ils commençaient directement par « j'allais me raser quand... ». Et, la mention de cet épisode mondain n'apparaît que dans une addition marginale sur le folio 43 r° :

la soirée

« ~~Quand~~ je rentraï (de chez M^e de Villeparisis) Françoise me dit : « Monsieur ne s'imaginera jamais qui est venu » → ... Mlle Albertine » (Cahier 46, folio 43 r°).

Le terme « soirée » apparaît en ajout supralinéaire. Un premier projet prévoyait donc d'intégrer ce morceau sur la réapparition d'Albertine après une visite à Mme de Villeparisis³²¹ sans qu'il soit précisé qu'il s'agissait de la soirée. On peut penser que cette visite succédait plutôt à l'épisode de la « matinée Villeparisis » déjà rédigé dans le Cahier 39 (folios 32 r°-57 r°)³²². Ce premier projet apparaît à l'étape suivante, la rédaction 1. En effet, on s'aperçoit que dans cette première rédaction, Proust, après avoir noté « je commence ici tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre A l'Ombre des jeunes filles en fleurs » (folio 46 v°), reprend les termes de l'addition qui figurait sur le folio 43 r° :

~~A~~ ~~Quand~~ ~~En rentrant~~ je rentraï (de chez M^e de Villeparisis)

³²⁰ Seule la première moitié de ce recto appartient à cette couche d'écriture de la rédaction 1.

³²¹ Un premier ajout barré sur ce folio 43 r° indiquait d'ailleurs « Quand je rentraï de chez Madame de Guermantes Villepar » (le mot est inachevé), preuve d'une hésitation de l'écrivain quant à l'organisation des différents épisodes.

³²² Voir la notice de Thierry Laget, II, p. 1496.

Françoise me dit : « Monsieur ne devinera jamais qui
est venu, M^{lle} Albertine. » (Cahier 46, folio 47 r^o)

Le déplacement de la matinée vers la soirée n'a donc pas encore eu lieu à cette étape de la *rédaction 1*, il apparaît seulement ensuite dans l'ajout à l'addition du folio 43 r^o, puis encore à l'étape du *plan 1*. On peut donc confirmer que l'écriture du brouillon de la première visite est antérieure à la *rédaction 1*, elle-même antérieure à l'écriture du *plan 1*. Il faut dès lors supposer que Proust commence à écrire son cahier en laissant une grande quantité de pages blanches entre le folio 2 r^o sur lequel figure le plan et le folio 38 r^o, début des premiers morceaux rédigés³²³.

Quant au *plan 1*, il semble antérieur au *scénario 1* dans la mesure où il est beaucoup moins précis et beaucoup moins clair que le scénario³²⁴. Le *plan 1* présente une première organisation de la réapparition d'Albertine que le *scénario 1* architecture de manière plus rigoureuse en instaurant l'alternance entre les visites mondaines et les visites d'Albertine. De plus, d'autres épisodes annexes apparaissent dans ce *plan 1* à travers le nom de personnages comme Saint-Loup – Gilberte – Mlle de Forcheville. Et, si l'on poursuit le raisonnement précédent, on voit que ce plan s'appuie largement sur la *rédaction 1*. La première visite d'Albertine a lieu après la « Soirée chez M^e de Villeparisis » et, dans le plan, elle est annoncée dans ces termes : « Albertine vient me voir quelquefois. Plaisir sans sensualité ». Proust résume donc la première visite surprise d'Albertine telle qu'elle a été écrite sur le folio 47 r^o de la *rédaction 1*. Le caractère itératif du passage y apparaissait d'ailleurs déjà :

« Et ainsi chaque fois qu'elle ~~vint~~ fut
dans ma chambre – car elle revint assez souvent cet hiver
là » (Cahier 46, folio 47 r^o)

Il envisage ensuite une autre visite d'Albertine lorsqu'il a rendez-vous avec Mme de Silaria et cette fois, ce projet s'appuie sur les ébauches du début du Cahier puisque la comparaison entre la jeune fille et la femme apparaît dans les premières rédactions (dès le folio 38 r^o)³²⁵. Puis, il projette une troisième visite présentée ainsi : « Visite d'Albertine changée. Reste très longtemps. Caresses. Regard méfiant de Françoise » (folio 2 r^o) qui semble être un résumé de la deuxième visite de la *rédaction 1*. L'accent est déjà mis dans la *rédaction 1* sur son changement : « Il me semblait qu'il y avait quelque chose de changé en

³²³ Plusieurs explications sont possibles : Proust voulait peut-être insérer ici le premier chapitre décrit au folio 2 r^o.

³²⁴ Voir la remarque suivante d'Almuth Grésillon : « Chez beaucoup d'écrivains, on rencontre dans 'le premier jet' des termes assez généraux, des sortes d'archilèxèmes, qui lors de la réécriture sont remplacés par des termes plus précis, plus ajustés au contexte ou plus recherchés. ». Voir A.Grésillon, J.-L. Lebrave et C. Viollet, *Proust à la lettre, op. cit.*, p. 33.

³²⁵ Mais elle n'est pas reprise dans la *rédaction 1*.

elle » et sur le regard de Françoise qui est qualifié tour à tour de « divinateur », « irrité », « soupçonneux » et « méprisant ». De plus, la comparaison implicite dans le plan entre la scène du chapitre 1 « Albertine veut sonner je ne pense plus à elle » où Albertine refuse de se laisser embrasser et celle des caresses est soulignée dans la *rédaction 1* : « elle n'était plus l'Albertine qui ne s'était pas laissé[e] embrasser » (folio 48 r°).

Le *plan 1* résume donc la *rédaction 1* et l'intègre aux différents épisodes du roman avant que le scénario ne vienne le préciser en donnant un ordre et un rythme à des épisodes et à un plan qui n'étaient qu'ébauchés. Proust insère donc un titre avant et entre les deux visites rédigées dans la *rédaction 1* : « I Après la Soirée de Me de Villeparisis » (folio 47 r°) et « II Après la description du milieu Guermantes » (folio 48 r°) puis il poursuit l'écriture du scénario avec un « III Le soir de la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes » (folio 50 r°) qu'il rédige très brièvement ; une nouvelle visite d'Albertine est prévue après cette soirée en ces termes : « j'envoyai Françoise porter un petit mot à Albertine où je lui demandais de venir à minuit ».

Le *plan 2* reprend le *scénario 1* et le résume en respectant l'alternance stricte des visites d'Albertine et des visites mondaines. Comme dans le *scénario 1*, l'épisode de Mlle de Silaria est absent. Mais le *plan 2* prolonge le scénario puisqu'il annonce un épisode qui sera rédigé dans le *scénario 2* : l'attente d'Albertine et la fameuse phrase « Mieux vaut tard que jamais ». Une petite correction qui figure sur le *plan 2* confirme encore que lorsque Proust réécrit son plan, il a sous les yeux le *scénario 1*. Celle-ci apparaît à l'avant-dernière ligne du plan : « Soirée chez la duchesse de Guermantes » est modifié en « Soirée chez la P^{cesse} de Guermantes ». Cette erreur sur les noms ne se comprend en effet que si l'on se réfère au *scénario 1* sur lequel Proust indique après le titre « III Le soir de la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes », « Je rentre de chez la Duchesse ». C'est ici la proximité spatiale et sonore des deux noms sur le scénario qui explique la confusion de Proust dans le *plan 2*.

On peut ainsi comprendre la note du *plan 2* « écrite dans le même cahier » à propos de la « 1^{ère} réapparition d'Albertine ». Proust ne fait pas allusion à la première visite telle qu'elle était rédigée dans les premiers folios du Cahier mais sans doute plutôt à la *rédaction 1*, puisqu'il ne conservera du *scénario 1* que cette première visite, les parties II et III seront réécrites.

Un autre ajout qui figure au folio 42 v° vient encore confirmer cette hypothèse sur l'ordre des plans : « Décidément je crois que cette promenade à l'Île ne sera que quand je m'amuse déjà avec Albertine ». Proust transforme ici l'ordre des visites d'Albertine établi dans le *plan 1* puisque la promenade au Bois qui précédait les caresses avec Albertine dans la

première version du plan, la suit maintenant. On peut supposer que c'est à ce moment-là que Proust modifie son scénario et écrit le *scénario 2* en réintégrant l'épisode Silaria, mais cette fois après l'épisode des caresses.

La dernière étape est donc la réécriture du scénario (ce qu'on a appelé *scénario 2*) qui prolonge le *plan 2* en racontant ce qui suit le « mieux vaut tard que jamais » : le début de la jalousie du héros. C'est cette réécriture du scénario qui entraînera l'ajout sur le *plan 2* « promenade à St Cloud ». En effet, sur le *plan 2*³²⁶, l'épisode Silaria est seulement évoqué par l'ajout supralinéaire « Promenade à St Cloud » et on peut penser que cette addition a été effectuée juste après la réécriture du scénario dans le *scénario 2*, c'est-à-dire au moment où Proust a ajouté : « Le jour du dîner avec Mlle de Silaria » sur le *scénario 2*³²⁷. (entre la description du milieu Guermantes et la Soirée de la princesse). Il faut supposer que le *scénario 2* correspond au *plan 2* corrigé, donc que la rédaction du *scénario 2* est postérieure à la rédaction du *plan 2* (sans la correction). L'ajout de la « promenade à St Cloud » du plan constitue donc bien la dernière modification introduite par Proust dans ce début de cahier.

Cette chronologie générale (*plan 2* puis *scénario 2*) explicitée, je voudrais revenir plus en détail sur la réécriture du scénario (l'écriture du *scénario 2*) qui s'effectue en plusieurs étapes. En réponse à une interrogation située en marge du folio 48 r° : « Mais cela mettrait peut-être la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes trop longtemps après ma connaissance des Guermantes. », Proust note en face : « Il vaut mieux que la Soirée chez la P^{cesse} de Guermantes ne fût que bien plus tard (l'année suivante » (folio 47 v°). La visite d'Albertine où elle chatouille le narrateur (« II Après la description du milieu Guermantes », folio 48 r°) est maintenant intégrée au roman : elle a lieu le jour où le héros reçoit une lettre de Saint-Loup qui lui annonce le mariage et le divorce de Mme de Silaria et lui conseille de l'inviter (folio 47 v°). Il barre donc en croix le troisième épisode : « III Le Soir de la Soirée chez la P^{cesse} de Guermantes » (folio 50 r°) qu'il remplace par un nouveau titre : « III Le jour du dîner avec Mlle de Silaria » (folio 50 r°). Il biffe aussi la fin de l'épisode des chatouilles d'Albertine où le héros et la jeune fille fixent un nouveau rendez-vous (cinq dernières lignes du folio 49 r°) et il ajoute au bas du folio cette réponse d'Albertine : « Ce sera très commode l'année pro »³²⁸ qui se poursuit au milieu du folio 50 r° : « chaine parce que j'aurai mon petit appartement séparé au second ». Ensuite, Proust commence réellement à écrire une nouvelle

³²⁶ Anthony R. Pugh souligne lui aussi que cette deuxième version du plan semble avoir été écrite après que Proust a écrit les visites d'Albertine. *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 766.

³²⁷ Peut-être pour remplacer les épisodes sur Mlle de Forcheville – la baronne Putbus... présents dans la première version du plan.

³²⁸ La phrase qui n'est pas interrompue comme certaines analyses l'ont supposé. Cf II, p. 1218.

visite d'Albertine « le jour que M^e de Silaria m'avait fait fixer »³²⁹ (folio 50 r^o) mais il reprend ici la première visite d'Albertine qu'il avait déjà tenté d'écrire huit fois du folio 38 au folio 46 r^o et qui commence par « J'allais me raser quand... », visite qu'il poursuit sur les rectos en racontant la promenade à Saint-Cloud jusqu'au folio 52.2 sur lequel figure la quatrième partie du plan : le soir de la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes. Proust barre ensuite en croix l'épisode du *scénario 2* sur les folios 48 r^o et 49 r^o et réécrit cette visite sur le folio 47 v^o toujours avec le même titre : « II Après la description du milieu Guermantes ». Cette réécriture se poursuit sur les versos suivants³³⁰, jusqu'au folio 53 v^o³³¹ où la fonction des versos change : il ne s'agit plus d'une nouvelle rédaction continue mais de simples annotations.

Le *plan 1* du Cahier 46 est donc bien un plan pour le roman en même temps qu'un résumé des premières visites d'Albertine esquissées au début du Cahier et rédigées dans ce que j'ai appelé la *rédaction 1* ; de même, le *scénario 1* reprend le *plan 1*, le modifie, le rédige et l'organise. Le *plan 2* du Cahier 46 enfin, résume le *scénario 1* et à nouveau le corrige et le précise. Le *scénario 2*, quant à lui, amplifie le *plan 2* en proposant une réécriture plus développée des morceaux esquissés dans le *scénario 1*. Les scénarios et les plans imbriqués les uns dans les autres ont tour à tour pour fonction de programmer et de résumer. Dès lors, il ne faut pas concevoir la pratique du plan chez Proust comme un moment de pause dans l'écriture et de réflexion visant seulement à planifier la suite du roman. La valeur du plan semble plutôt conjoncturelle : le plan n'a pas pour fonction de prévoir l'ensemble du roman avant l'écriture, mais apparaît comme une étape dans une écriture en mouvement. Si bien qu'on pourrait dire qu'écriture et plan ne sont guère dissociables : le plan, comme la rédaction a à la fois valeur de programme, de résumé, d'organisation et d'amplification. Comme le montre bien d'ailleurs cette formule ambiguë qu'est le scénario, à la fois plan et rédaction³³². C'est sur cette reconstruction génétique du début du Cahier 46 que je voudrais m'appuyer pour reconsidérer maintenant la chronologie du roman.

³²⁹ La chronologie de l'écriture que nous proposons semble confirmée par le changement de nom du personnage : Mlle de Silaria est devenue Mme de Silaria.

³³⁰ Proust réécrit d'ailleurs l'arrivée d'Albertine sur le folio 48 v^o sans barrer la première version du folio 47 v^o et du début du folio 48 v^o.

³³¹ Il manque le folio 52 ter mais celui-ci semble poursuivre la rédaction du folio 52 v^o et du folio 52.2 v^o.

³³² Écriture et plan sont si liés qu'il arrive qu'un scénario devienne une nouvelle rédaction au fil de la plume. C'est le cas au début de la deuxième partie du Cahier 46 (f^o 57 r^o).

2. LES PLANS DU CAHIER 46 ET LES AUTRES PLANS DU ROMAN

Pour comprendre comment Proust a transformé son roman au cours des années 1913 à 1915, on peut ajouter à ce matériau génétique interne que constitue le cahier, des matériaux externes : les autres plans, scénarios et annonces du roman et en premier lieu, le plan du Cahier 13, que l'on a très souvent comparé à celui du Cahier 46. Un simple recensement des différents travaux réalisés autour de ces deux plans permet de montrer tout à la fois l'intérêt suscité par ce sujet depuis trente ans et la diversité des interprétations proposées ainsi que les arguments sur lesquelles elles s'appuient. Le tableau ci-dessous résume les principaux points de divergences concernant l'ordre et la datation de ces deux plans.

Datations des plans des Cahiers 13 et 46

Plan du Cahier 13 antérieur au plan du Cahier 46				
	Date	Référence	Datation des plans	
			Cahier 13	Cahier 46
K. Yoshikawa	1976 et 1978	Thèse, <i>Étude sur la genèse de La Prisonnière...</i> « Remarques... » p. 15-17 ³³³	printemps-été 1913	postérieur (1914 pour le Cahier)
A. Compagnon	1988	<i>Sodome et Gomorrhe</i> , III, p. 1236-1241	printemps-été 1913 ou 1913-1914	1914 ? postérieur au plan du Cahier 13
P-E. Robert	1988	<i>La Prisonnière</i> , III, p. 1630-1657.	1 ^{ers} mois de 1914	
P-L Rey	1988	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> , II, p. 1328-1329	entre mars et l'été 1913	
A R. Pugh	2004	<i>The Growth of ARTP</i> , p. 749 ³³⁴	1914	1914

³³³ K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.*, p. 21-24. K. Yoshikawa, *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, *op. cit.*

³³⁴ A. R Pugh., *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*

Plan du Cahier 13 postérieur au plan du Cahier 46				
T. Ishiki	1986	Thèse ³³⁵ , <i>Maria la hollandaise...</i> , p. 44-179	après mai 1914	octobre-novembre 1913
C. Nakano	1989	Thèse ³³⁶ , <i>De La Fugitive à Albertine disparue ...</i> : p. 156-160, p. 180, p. 194		Plan 2 : printemps 1914
F. Goujon	1990	« Des plans pour <i>Guermantes</i> » ³³⁷	avant mai 14	entre février et avril 1914
S. Kurokawa	1992	« L'Histoire d'Albertine dans la première partie du Cahier 71 » ³³⁸	mai 1914	entre janvier et fin avril 1914

Ce tableau met en évidence les deux hypothèses contradictoires formulées au sujet de ces deux plans. La première postule que le plan du Cahier 13 est antérieur à celui du Cahier 46. Elle a été défendue d'abord par Kazuyoshi Yoshikawa, puis par les éditeurs de Proust dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » mais a été ensuite remise en cause par plusieurs chercheurs dans les années 90³³⁹. Plus récemment, sans toutefois proposer de datation précise, Anthony R. Pugh l'a, à nouveau, soutenue³⁴⁰. Comme je le montrerai, c'est cette première hypothèse qui me semble la plus vraisemblable bien que quelques zones d'ombre persistent. L'enjeu de cette démonstration étant bien sûr d'une part de mieux comprendre l'évolution du roman dans ces années cruciales pour la création proustienne, d'autre part de tenter de dater de manière plus précise chaque étape de cette transformation. Je m'appuierai dans un premier temps sur la reconstruction génétique du début du Cahier 46 proposée précédemment pour le montrer. Et c'est seulement ensuite que je reviendrai aux arguments externes, ceux que l'on peut inférer de la lecture de la *Correspondance* ou des *Carnets*, arguments qui me permettront de proposer une datation des deux plans et du Cahier.

³³⁵ T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*

³³⁶ C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*

³³⁷ F. Goujon, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *art. cit.*, p. 51-65.

³³⁸ S. Kurokawa, « L'Histoire d'Albertine dans la première partie du Cahier 71 », *art. cit.*, p. 65-73.

³³⁹ T. Ishiki, F. Goujon, C. Nakano, S. Kurokawa.

³⁴⁰ Cf. *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.* Certains de ses arguments me semblent en effet pertinents. Deux épisodes du plan du Cahier 13 semblent indiquer que ce plan appartient à une strate d'écriture plus ancienne que celle du Cahier 46 : « la vie malade » qui apparaît très tardivement et la « soirée chez la Princesse » qui est seulement préparée par l'invitation reçue. Mais surtout le plan du Cahier 46 a supprimé l'épisode de la mort de la grand-mère et ne conserve que « la douleur de la mort de [l]a gd'mère » qui ouvre le troisième volume. L'épisode de la mort a donc été avancé dans le deuxième volume.

2.1 Le Plan du Cahier 13 et le Cahier 46

Le plan du Cahier 13 figure au folio 28 r° du Cahier³⁴¹, mais, de l'avis de l'ensemble des chercheurs³⁴², ni son contenu ni sa situation temporelle ne permettent d'établir un lien avec le reste du cahier. Il s'agit cette fois d'un plan pour la « 2^e année à Balbec » comme son titre l'indique et il semble relativement proche dans le temps de l'écriture du Cahier 46 puisqu'on y trouve une quasi-citation de ce cahier : « M. ne sait pas qui est là Mlle Albertine » qui renvoie à l'ajout marginal du folio 43 r°, première couche d'écriture du Cahier 46 :

la soirée

« ~~Quand~~ je rentraï (de chez Me de Villeparisis) Françoise me dit : « Monsieur ne s'imaginera jamais qui est venu » → ... Mlle Albertine. » (Cahier 46, folio 43 r°)

On peut donc penser que l'écriture du plan du Cahier 13 est contemporaine de l'écriture de cet ajout et de ce fait, sans doute postérieure à l'écriture des premiers folios du Cahier 46, brouillons pour une visite d'Albertine au héros à Paris. Cette hypothèse peut être confirmée par l'analyse du motif de la soirée Villeparisis, motif qui m'avait permis précédemment d'étudier le plan du Cahier 46 et d'établir la chronologie de la rédaction du début du Cahier. On observe que cette soirée qui apparaissait d'abord dans l'ajout marginal à la première visite d'Albertine du folio 43 r° et qui était présente à partir du *plan 1* et dans toutes les étapes ultérieures apparaît aussi à la fin du plan du Cahier 13. Le plan du Cahier 13 semble bien avoir été écrit après les brouillons de cette première visite d'Albertine.

On peut tenter de reconstruire les étapes de l'écriture des premiers brouillons des folios 38 à 46 r° au plan du Cahier 13. L'ajout du folio 43 r° vise en effet à intégrer la visite d'Albertine rédigée dans le Cahier 46 au plan du Cahier 13. Il l'intègre aux événements mondains du roman avec la visite à Mme de Villeparisis³⁴³. On peut noter qu'il s'agit d'abord d'une visite chez Mme de Villeparisis, le terme « soirée » est un ajout supralinéaire et postérieur. Et en effet, cela correspond aux indications de la dernière version du plan du Cahier 13 qui situe la visite d'Albertine intitulée « Mr. ne sait pas qui est venu Mlle Albertine » juste après une visite à Mme de Villeparisis. D'ailleurs, un premier ajout barré qui figure au bas de ce même folio 43 r° annonçait : « ~~Quand je rentraï de chez madame de Guermantes-Villepar~~ ». Il s'appuyait sur une version antérieure du plan du Cahier 13, avant l'ajout de la visite de Mme de Villeparisis mais après la biffure de l'épisode « Mort de ma

³⁴¹ Cf. Annexe I.

³⁴² Voir notamment K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.*, p. 15, note 3 et F. Goujon, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *art. cit.*, p. 53, note 1.

³⁴³ Ces visites à Mme de Villeparisis, la matinée et la soirée, sont déjà rédigées dans des cahiers plus anciens, les Cahiers 39 et 41 en lien avec la poursuite de la Duchesse. Voir la Notice la Pléiade de T. Laget, II, p. 1501-1502.

grand'mère », version dans laquelle la visite d'Albertine suivait directement le morceau intitulé « M^e de Guermantes » dans le plan du Cahier 13. Il semble dès lors assez clair que Proust s'appuie déjà au moment de l'écriture des ajouts sur ce folio 43 r^o sur un plan, celui du Cahier 13.

Par ailleurs, le plan du Cahier 13 correspond plutôt à l'étape génétique du *plan 1* et du *scénario 1* que du *plan 2* et du *scénario 2*. Il contient bien les mêmes épisodes mondains que dans le *scénario 1* :

- « I Après la Soirée Villeparisis » (folio 47 r^o)
- « II Après la description du milieu Guermantes » (folio 48 r^o)
- « III Le soir de la Soirée chez la Pcesse de Guermantes » (folio 50 r^o).

Mais il ne respecte pas l'alternance visite mondaine/visite d'Albertine que l'on trouve dans le *plan 2* puisque certaines visites mondaines se suivent (Soirée chez Me de Villeparisis – Milieu Guermantes) et que d'autres personnages apparaissent : la grand-mère, Montargis. On peut donc supposer que le plan du Cahier 13 est antérieur au *scénario 1*. Reste à savoir s'il précède ou non le *plan 1*³⁴⁴. En fait, un certain nombre d'éléments laissent à penser qu'il précède ce qu'on a appelé la *rédaction 1*. C'est ce que je voudrais montrer maintenant.

La *rédaction 1*, en effet, semble s'appuyer sur ce plan. Elle commence par ces mots :

« Quand j A-m Quand je rentrai
~~Quand En rentrant~~ (de chez M^e de Villeparisis)
Françoise me dit : « Monsieur ne devinera jamais qui
 M^{lle}
est venu, M^{lle} Albertine. » (Cahier 46, folio 47 r^o)

Elle reprend donc le plan du Cahier 13 et la note du folio 43 r^o dont on a vu qu'ils étaient contemporains et là, comme précédemment, il ne s'agit pas encore du retour de la *Soirée* de Mme de Villeparisis comme le titre, dont l'ajout est postérieur, l'indiquera. Proust intègre l'ajout du folio 43 r^o à sa rédaction puis réécrit la visite du folio 43 r^o. Cette réécriture est interrompue et suivie dans le Cahier 46 (folio 48 r^o), comme dans le plan du Cahier 13, d'une autre, la « visite d'Albertine où elle me chatouille » (plan du Cahier 13).

Un autre élément vient encore conforter cette hypothèse, le folio 46 v^o et son annonce, qui appartiennent à l'étape de la *rédaction 1*, semblent s'appuyer sur le Cahier 13 :

« Je commence ici (en
face tout ce qui concerne
Albertine ~~depuis Ba~~[lbec] le chapitre
: ~~Jeune~~ A l'ombre des Jeunes filles en fleurs) » (Cahier 46, folio 46 v^o).

³⁴⁴ Comme le remarque Anthony R. Pugh, la « soirée chez la P^{cesse} » est seulement préparée par l'invitation reçue dans le plan du Cahier 13, ce qui semble confirmer que ce plan appartient à une strate d'écriture plus ancienne que celle du Cahier 46.

Outre le fait que Proust semble ici faire allusion à un plan, puisqu'il évoque des chapitres et leurs titres, le premier titre barré dont il n'a écrit que les deux premières lettres « Ba » évoque bien entendu Balbec et peut faire penser au titre donné au plan du Cahier 13 : « 2^e année à Balbec ».

Dernier élément, la note qui figure dans la marge du folio 48 r^o, en face de la visite pendant laquelle Albertine chatouille le héros :

« Peut-être pourrai-je mettre ma vie couchée, mes sensations de saison avant ceci et après le milieu Guermantes. Mais cela mettrait peut-être la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes trop longtemps après ma connaissance des Guermantes. Pourtant cela serait bien qu'il fit un temps spécial que plus tard je me rappellerais et ce pourrait être ce jour là que j'aurai[s] reçu le matin l'invitation pour la soirée de la P^{cesse} de Guermantes. » (Cahier 46, folio 48 r^o)

Cet ajout marginal s'appuie en effet sur le plan du Cahier 13. Proust, après avoir écrit le plan du Cahier 13, la *rédaction 1* et le *plan 1*, s'interroge sur ce plan dont la chronologie était la suivante :

- 1) Visite d'Albertine et chatouilles
- 2) Milieu Guermantes
- 3) Vie couchée et invitation.

Il la remet en cause ici et propose le plan suivant :

- 1) Milieu Guermantes
- 2) Vie couchée et invitation
- 3) Visite d'Albertine et chatouilles.

Et cette nouvelle chronologie sera effectivement en place à l'étape suivante dans le *scénario 1*. L'analyse génétique comparée du plan du Cahier 13 et du début du Cahier 46 semble donc confirmer notre hypothèse : le plan du Cahier 13 est antérieur à celui du Cahier 46 mais contemporain de la rédaction des premiers brouillons de la visite d'Albertine dans le Cahier 46 (folios 38 à 46 r^o avant correction).

2.2 De la mort de la grand-mère à l'onomastique : réponse à quelques objections

Plus structurellement, on peut maintenant revenir sur le point autour duquel se sont cristallisées les divergences d'interprétation concernant la chronologie de la rédaction du plan du Cahier 46 et du plan du Cahier 13 : la mort de la grand-mère. Mon analyse tend à montrer, comme on l'a vu, que c'est la première hypothèse – le plan du Cahier 13 est antérieur au plan du Cahier 46 – qui s'avère la plus probable lorsque l'on étudie la composition de ce début du Cahier 46. Mais il reste un point à éclaircir : la disparition de la « mort de ma grand-mère » dans le plan du Cahier 46 qui ne conserve que « la douleur de la mort de ma g^d mère » en ouverture du troisième volume. Toutefois, avant d'essayer de comprendre pourquoi et

comment la « mort de ma grand'mère » (Cahier 13, folio 28 r°) a disparu dans le plan du Cahier 46, je voudrais revenir sur les arguments du débat au sujet de cet épisode clé du roman en répondant à quelques-unes des objections faites à cette hypothèse.

Le premier argument qui vient à l'esprit dans ce débat, c'est tout simplement que, du Cahier 13 au Cahier 46, l'épisode de la mort a été avancé dans le deuxième volume. Mais les principaux tenants de la position adverse, pour qui le plan du Cahier 46 est antérieur au plan du Cahier 13, soutiennent pour leur part que le plan du Cahier 13, qui n'indique ni les volumes, ni les chapitres, correspond à la fois au deuxième et au troisième volumes. Ils situent la frontière entre les deux volumes eux aussi après la mort de la grand-mère : la visite à Mme de Villeparisis est bien dans le deuxième volume (Guermantes I) tandis que les autres épisodes mondains sont dans le troisième volume (Guermantes II). Or, en plus des éléments déjà développés, on peut arguer que, si l'on suit ce raisonnement, Guermantes I dans le plan du Cahier 13 contient une visite d'Albertine en l'absence du héros (M. ne sait pas qui est venu ?), et Guermantes II, contient une et une seule visite réelle d'Albertine. Alors que la version publiée en contient trois comme le *plan 2*. De plus, on ne s'explique plus le trait vertical qui figure avant Paris sur le manuscrit du Cahier 13 et qui semble bien vouloir indiquer un espace, si ce n'est un changement de volume, au moins un changement de partie.

Un autre argument a souvent été utilisé³⁴⁵ pour défendre l'hypothèse que le plan du Cahier 13 est antérieur à celui du Cahier 46 : l'onomastique. Dans le plan du Cahier 13, on trouve en effet des traces de l'ancienne onomastique utilisée par Proust dans ses Cahiers des années 1910 (et jusqu'en 1913) avec les noms de Maria et Montargis. Cependant, comme certaines études³⁴⁶ l'ont souligné, les noms employés ne constituent pas une preuve absolue. Ils ne signifient pas nécessairement que ce plan appartient à une étape génétique antérieure à l'invention d'Albertine ou de Saint-Loup. On sait en effet que dans les manuscrits de Proust, l'écriture est souvent une réécriture. Il recopiait très souvent les morceaux contenus dans d'anciens cahiers et cette onomastique hésitante dans le plan du Cahier 13 pourrait être plutôt le signe d'une réécriture. Cependant, on peut aussi tenir le raisonnement suivant : si Proust a utilisé des cahiers anciens pour établir ce plan, c'est sans doute qu'il s'agit réellement d'une version plus ancienne. Autrement dit, quand Proust rédige le plan du Cahier 13, il utilise des éléments de cahiers plus anciens³⁴⁷ que lorsqu'il rédige le plan du Cahier 46. D'ailleurs, on

³⁴⁵ Cf. K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.* et les éditeurs de l'édition de la Pléiade.

³⁴⁶ Notamment F. Goujon, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *art. cit.*, p. 54.

³⁴⁷ Comme le montre Anthony R. Pugh, il s'agit des Cahiers 34 et 33 et du Cahier 64. *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 757. Francine Goujon note aussi : « la première partie du plan reprend

remarque que la compagne d'Albertine n'est plus Claire comme dans la première partie du Cahier 71, mais Andrée³⁴⁸, comme dans la deuxième partie. Et ce personnage conserve encore une certaine importance dans l'histoire d'amour du héros pour Albertine, importance qui ira en s'atténuant par la suite. Plus troublant peut-être, Proust utilise le nom générique « le peintre » pour désigner « Elstir », terme qui rappelle des brouillons plus anciens³⁴⁹.

Cette étude du lexique employé dans les deux plans peut justement constituer un troisième argument pour confirmer cette hypothèse de l'antériorité du plan du Cahier 13 par rapport à celui du Cahier 46. Un bon nombre d'expressions dans ce plan suggèrent l'ancienneté de ses sources : on peut citer le « jeu du furet » qui vient du Cahier 64 (folios 82 v° - 79 v°), la « scène du lit », terme employé dans le Cahier 64 (folios 90 v° - 89 v°) et dans le Cahier 29³⁵⁰ pour désigner le baiser refusé. Le même épisode sera désigné dans le plan du Cahier 46 par « elle ne veut plus sonner ». De même, pour désigner la visite d'Albertine où le héros se livre avec elle à des jeux sensuels, Proust emploie le terme « chatouilles » qui provient de cahiers plus anciens où cette scène avait lieu chez les Chemisey; dans le Cahier 46, il utilisera le terme « caresses ». Enfin, l'épisode Silaria est indiqué par l'expression « L'Île du Bois » comme dans des cahiers antérieurs, par exemple, le Cahier 48 (folios 14-15 r°) ou dans la première version du plan du Cahier 46. À ce moment-là, Mlle de Silaria-Quimperlé était liée à la Bretagne d'où l'importance de l'emploi du terme « île »³⁵¹. Dans la deuxième version du plan du Cahier 46, on trouve de manière plus neutre « promenade à S^t Cloud ».

L'étude du lexique allant dans le même sens que le travail mené sur les corrections et les ajouts des deux plans, le plan du Cahier 13 semble donc bien faire partie des avant-textes du plan du Cahier 46. Il nous faut maintenant dater les différentes étapes de la genèse de ce début du Cahier 46, ainsi que du plan du Cahier 13 en revenant notamment sur la place de l'épisode de la mort de la grand-mère.

exactement le deuxième séjour à Balbec du Cahier 64, dont l'héroïne est Maria ». Cf. « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *art. cit.*, p. 54.

³⁴⁸ A. R. Pugh, *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 758. Il est vrai qu'Andrée jouait déjà un rôle prépondérant dans les premiers brouillons des jeunes filles. Cf. Notice de P. L. Rey, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 1322.

³⁴⁹ Cf. Cahier 27, f° 59 r°. II, p. 1321. Françoise Leriche fait la même remarque à propos du Cahier 64 où, dans certains passages, Elstir est appelé « le peintre ». « Note sur le Cahier 'Querqueville', les thèses d'Akio Wada et de Takaharu Ishiki, et sur l'activité de Proust en 1909 », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°18, 1987, p. 13.

³⁵⁰ Cahier 29, f°s 1-11 r°. II, p. 1001.

³⁵¹ Les premières descriptions de la promenade au Bois pour préparer le dîner avec Mlle de Silaria ont lieu un jour de tempête et toutes les métaphores suggèrent un rapprochement avec la mer (châtaigne - coquillage...).

2.3 Récit de genèse du roman : 1913-1915

Il s'agit de situer dans le temps la chronologie relative des deux plans et des différentes étapes de rédaction du Cahier 46. Ce récit de genèse s'appuie sur la *Correspondance* de Proust, sur ses *Carnets* ainsi que sur les différentes études effectuées à ce sujet. La datation proposée aura donc un caractère hypothétique puisque l'on sait combien les informations données par Proust sur son travail prêtent toujours à multiples interprétations. Ce récit commence en octobre 1913, date à laquelle Proust publie *Du côté de chez Swann* et annonce les deux volumes suivants de *À la recherche du temps perdu* à paraître chez Grasset. Le second volume a pour titre *Le Côté de Guermantes* et le troisième, *Le Temps retrouvé*³⁵² :

Pour le 2^e volume, *Le Côté de Guermantes*

« Chez Mme Swann. – Noms de pays : le pays. – Premiers crayons du baron de Charlus et de Robert de Saint-Loup. – Noms de personnes : la duchesse de Guermantes. – Le salon de Mme de Villeparisis. ».

3^e volume, *Le Temps retrouvé*

« À l'ombre des jeunes filles en fleur. – La princesse de Guermantes. – M. de Charlus chez et les Verdurin. – Mort de ma grand-mère. – Les intermittences du cœur. – Les « Vices et les Vertus » de Padoue et de Combray. – <Madame de Cambremer> Mariage de Robert de Saint-Loup. – L'Adoration perpétuelle. »

Mais dès novembre 1913, Proust hésite sur le titre du deuxième volume : « peut-être le deuxième chapitre s'appellera *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* ou peut-être *Les Intermittences du cœur* »³⁵³ et il ajoute même ou peut-être « *l'Adoration perpétuelle* », chapitre qui doit pourtant figurer à la fin de l'œuvre. C'est dire si entre l'automne 1913 et 1914, la délimitation des volumes reste floue³⁵⁴. On peut quand même supposer que Proust a ici oublié un mot et que ces deux derniers titres sont plutôt des titres pour le troisième volume. Quoi qu'il en soit, à la fin de l'année 1913, il n'est pas encore certain de l'ordre dans lequel figureront les différents chapitres et comment s'articuleront les différents volumes.

Lorsqu'il écrit le plan du Cahier 13, ce sont les deux premiers chapitres « *À l'ombre des jeunes filles en fleur* », c'est-à-dire le second séjour à Balbec avec jeunes filles, et « *La princesse de Guermantes* » qu'il entend réarticuler. En effet, l'histoire d'Albertine commence à prendre une certaine importance et il veut l'introduire dans l'univers parisien du héros. Il avance la mort de la grand-mère puisqu'elle a lieu avant l'épisode de la princesse de Guermantes³⁵⁵, sans doute pour éviter la succession de ces deux morts, puisque celle de la

³⁵² Nous reprenons ici la transcription de Francine Goujon, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *art. cit.*, p. 52, note 2.

³⁵³ Lettre à René Blum, 5, 6 ou 7 novembre 1913, *Lettres*, p. 636.

³⁵⁴ C'est aussi l'interprétation qu'en donne Francine Goujon, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *art. cit.*, p. 55.

³⁵⁵ Mais ce plan n'est pas encore satisfaisant. Il n'y a qu'une seule visite d'Albertine le jour de l'Île du Bois où elle le chatouille, visite qu'il a d'abord tenté d'écrire sur les premiers folios du Cahier 46.

princesse devait avoir lieu après la soirée chez elle³⁵⁶. On sait par une lettre adressée à Jacques Rivière et datée du 30 avril 1914³⁵⁷ que la mort de la grand-mère clôt le deuxième volume à cette date-là. Le plan du Cahier 13 est donc antérieur au 30 avril 1914. Comme l'a relevé Francine Goujon³⁵⁸, en février 1914, Proust explique à un correspondant que son deuxième volume « semblera un peu vide ». On peut donc supposer qu'à cette date, la mort de la grand-mère est toujours située dans le troisième volume. Donc, le plan du Cahier 13 aurait sans doute été écrit entre le début du mois de février et la fin du mois d'avril 1914.

Le *plan 1* (Cahier 46, folio 2 r^o) entérine ce déplacement capital. La mort de la grand-mère³⁵⁹ a lieu dans le deuxième volume ; le troisième commence avec la « douleur de la mort de la grand-mère » qui évoque bien les premières intermittences du cœur³⁶⁰ puisqu'au folio 59 r^o du Cahier 46 si proche de la version finale, c'est une expression synonyme qui sera employée, le « chagrin de la mort de ma gd mère ». Cet épisode a lieu à Balbec dans le plan du Cahier 46, conformément à ce que semble suggérer la lettre à Rivière dans laquelle Proust note que la mort de la grand-mère pourra « se relier assez bien à ces pages sur Balbec »³⁶¹. Même si ce déplacement de la mort de la grand-mère avait été prévu depuis au moins la fin du mois d'avril 1914, on peut penser que ce plan n'a été écrit que plus tard³⁶², au moment où Proust introduit un pendant à la mort de la grand-mère suivie de son oubli et de sa résurrection, c'est-à-dire au moment où il envisage de faire mourir son héroïne³⁶³. Et cette mort n'était sans doute pas prévue à l'époque de l'annonce Grasset (octobre 1913), puisque dans cette annonce, la mort de la grand-mère étant située à la fin du roman, les morts d'Albertine et de la grand-mère auraient dû avoir lieu simultanément. On peut imaginer que

³⁵⁶ Proust semble sensible à ce genre d'argument puisqu'un ajout sur le folio 56 r^o du Cahier 46 indique : « Peut-être je ne mettrai la lettre de faire part Jupien et la mort de la P^{cesse} de Guermantes qu'après avoir vu Albertine pour que l'attente d'Albertine ne soit pas écrasée par le récit de la mort. »

³⁵⁷ Lettre à J. Rivière, *Correspondance*, texte présenté, établi et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, vol. XIII, 30 avril ou 1^{er} mai 1914, p. 169.

³⁵⁸ Francine Goujon, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *art. cit.*, p. 57.

³⁵⁹ En effet, le deuil d'Albertine parcourra le chemin inverse puisque la douleur sera d'abord intense, puis s'ensuivra l'oubli qui aura lieu justement ...en Italie.

³⁶⁰ Contrairement à ce que suggère Jo Yoshida dans « La Grand-mère retrouvée – Le procédé du montage des 'intermittences du cœur' », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°23, 1992, p. 64.

³⁶¹ Lettre à J. Rivière, 30 avril ou 1^{er} mai 1914 in *Correspondance*, *op. cit.*, p. 170.

³⁶² Le *plan 1* du Cahier 46 apporte encore une autre précision, l'organisation en volumes et en chapitres mais l'alternance des visites d'Albertine et des épisodes mondains reste floue et d'autres personnages apparaissent comme Gilberte, Mlle de Forcheville ou la Baronne Putbus ce qui prouve que l'histoire d'Albertine n'a pas encore atteint toute son ampleur puisque ces personnages introduisent déjà la fin du roman. Le *scénario 1*, puis le *plan 2* ont donc pour objectifs de restructurer la narration : ils la focalisent sur Albertine dans le respect de la stricte alternance épisode mondain/visite d'Albertine.

³⁶³ On trouve une allusion à cette mort dans le Cahier 29 : « Quant à Maria, je ne l'aimais plus du tout. Je ne dis pas qu'elle n'était pas tout de même à la racine de mon sentiment pour Andrée, que si par exemple elle fût morte, Andrée du coup n'eût pas perdu tout charme pour moi » (34 v^o). Cité par T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 50-62 ; mais cette allusion reste dans le domaine de l'irréel.

ce n'est que tardivement que Proust envisage de faire mourir Albertine, et, vraisemblablement, après la mort d'Alfred Agostinelli à la fin du mois de mai 1914. On a rappelé³⁶⁴ en effet le retentissement qu'a eu la relation de Proust avec Agostinelli dans la vie et dans l'œuvre de l'auteur. Le jeune homme, chauffeur, puis secrétaire de Proust, rentre précipitamment avec lui de Houlgate à Paris en août 1913. Il s'installe ensuite à Paris chez Proust avec sa compagne, puis s'enfuit au début du mois de décembre, et meurt finalement dans un accident d'aéroplane le 30 mai 1914.

Cette hypothèse, peut-être un peu hasardeuse³⁶⁵, d'un lien entre le roman et la vie de Proust a été observée à diverses reprises à propos d'Albertine mais surtout elle semble corroborée par le manuscrit. En effet, le bas du folio 56 r° (fin du *scénario* 2) et dernier morceau de cette partie du Cahier, fait référence explicitement à la mort d'Albertine : « Pour ces choses de Paris, je dirai quand elle sera morte ». Or ce morceau est situé dans la continuité directe avec ce qui précède, mais surtout avec ce qui suit, c'est-à-dire la deuxième partie du Cahier, celle qui s'intitule « deuxième séjour à Balbec » (dernier séjour avec la douleur de la mort de la grand-mère et l'épisode du saphisme)³⁶⁶. Et les premiers folios de ce nouveau scénario (à partir du folio 62 r°) utilisent des notes des *Carnets* 3 et 4 sur le langage du lift³⁶⁷ que l'on peut dater de septembre 1914³⁶⁸. Cette partie du Cahier semble donc postérieure au mois de septembre 1914.

Pourtant, une lettre adressée à André Gide le 10 ou 11 juin 1914³⁶⁹ indique que le « premier tiers du 3^e volume se passe du côté de Guermantes ». La question suivante se pose alors : Proust aurait-il déjà déplacé *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs* ? Ou est-ce un raccourci de langage qui oublierait les « jeunes filles » du *plan I* et ne tiendrait compte que des visites d'Albertine et des éléments mondains autour des Guermantes ? Je pense qu'on peut interpréter autrement cette information. Même si Proust a déjà déplacé la mort de la grand-mère à la fin du deuxième volume, il n'a pas pour autant obligatoirement rédigé le *plan I* et cette lettre pourrait en être la preuve. La décision de Proust de déplacer la mort de la grand-mère pourrait être ainsi bien antérieure à la fusion des deux séjours et indépendante de

³⁶⁴ Voir l'introduction générale.

³⁶⁵ C'est aussi celle que fait N. Mauriac Dyer dans son introduction à l'édition du *Cahier 54*, *op. cit.* p. XXI-XXIII. Cette édition propose une datation du début du Cahier 46 qui diffère légèrement de la nôtre : décembre 1913 à fin mai 1914.

³⁶⁶ De plus, T. Ishiki a noté que ce folio 57 r° reprend les épreuves Guermantes I de juin 1914. *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 167.

³⁶⁷ Les « n' » du lift, Carnet 3, f° 19 v° et Carnet 4, f° 13 v°. *Carnets*, *op. cit.*

³⁶⁸ En effet, ces notes semblent dater d'après le début de la guerre (Carnet 3, f° 15 r°) bien qu'on ne puisse ici être formel puisqu'il s'agit de versos.

³⁶⁹ *Lettres*, p. 690.

la rédaction du *plan 1*. Lorsqu'il écrit à Gide, c'est donc au plan du Cahier 13, toujours d'actualité à cette date, que Proust se réfère. Le trait vertical qui figure sur ce plan correspondrait donc bien à un changement de volume : « Paris Me de Guermantes » et le premier tiers du volume, conformément à cette lettre, se déroulerait bien « Du côté de Guermantes ». Si l'on en croit ce raisonnement, la rédaction du plan du Cahier 46 est donc postérieure à cette date du 10 juin 1914³⁷⁰.

Elle pourrait même être encore plus tardive. Une lettre du 24 octobre à Reynaldo Hahn évoque encore « À l'Ombre des jeunes filles en fleurs » comme une des parties du troisième volume³⁷¹. Comme le souligne Françoise Leriche dans son édition des *Lettres*, cela laisse à penser qu'à cette date, la fusion des deuxième et troisième séjours n'est pas encore effectuée et donc que la deuxième partie du Cahier est postérieure à octobre 1914. La lettre dédicace à Mme Scheikévitch datée de « peu après le 3 novembre 1915 » qui raconte l'histoire d'Albertine et la suite du roman et cite le folio 84 r° du Cahier 46 en fixe la borne terminale. En novembre 1915, la fusion des séjours est effectuée et le début de la deuxième partie du Cahier est achevé.³⁷²

Si le *plan 1* et le *scénario 1*, assez proches du Cahier 13, pourraient avoir été écrits peu après la fin du mois de mai 1914 mais sans doute plutôt au cours de l'été 1914, le *plan 2* et le *scénario 2* ainsi que la deuxième partie « 2^e séjour à Balbec » pourraient être bien postérieurs à cette date, et avoir été écrits à la fin de l'année 1914 – et en tout cas avant novembre 1915 comme le montrera l'étude de la deuxième partie du Cahier.

3. LES TROIS CAMPAGNES D'ECRITURE DE LA DEUXIEME PARTIE (folios 57 r°-101 r°)

À partir du folio 57 r°, Proust commence une nouvelle partie du Cahier séparée de la précédente par le titre « Deuxième séjour à Balbec ». Cette deuxième partie du Cahier raconte l'arrivée à Balbec et le chagrin de la mort de la grand-mère, les rencontres du héros et

³⁷⁰ Une note ajoutée sur le *scénario 2* semble confirmer cette datation relativement tardive de la rédaction du début du Cahier. En effet, au folio 52 r°, on peut lire la note suivante : « Ajouter dans cette promenade : çà et là devant le ciel bleu qui l'ensoleillait, quelque chêne énorme, isolé et mourant, était rose comme un pommier en fleurs. » Or, on retrouve une phrase semblable dans le Carnet 3, au folio 9 r° : « çà et là je voyais un immense marronnier rose ». Cette note barrée, ce qui suggère que Proust l'a utilisée dans un de ces cahiers, semble avoir été écrite entre le 30 avril 1914 et le 28 juin 1914. Proust n'a donc pu faire l'ajout correspondant sur le Cahier 46 qu'après le 30 avril 1914.

³⁷¹ *Lettres*, p. 708-709.

³⁷² *Lettres*, p. 744-746. Il cite aussi dans cette lettre les Cahiers 55 et 56.

d'Albertine, « la danse contre seins »³⁷³, les soupçons et la naissance de l'amour dans le cœur du héros, la visite impromptue de Mme de Cambremer, la rencontre de Charlus et du « jeune militaire » (qui deviendra Morel) et le voyage en train du héros en compagnie des invités de Mme Verdurin. C'est donc dans ces pages que se construit la liaison entre Sodome et Gomorrhe, comme l'a montré Antoine Compagnon, mais aussi comme on le verra, que la relation entre le héros et Albertine devient une véritable histoire d'amour et non plus simplement un jeu sensuel avec une jeune fille en fleurs. Se constitue aussi ce qui deviendra le leitmotiv de la liaison entre Albertine et le héros : l'alternance entre l'angoisse, l'attente, les soupçons et les moments de bonheur. On retrouve dans ces pages, les épisodes clés de *Sodome et Gomorrhe* : la « danse contre seins » et la rencontre entre Charlus et Santois, le futur Morel³⁷⁴.

Cette deuxième partie commence comme un scénario qui se transforme en rédaction au fil de l'écriture. Le titre marque donc non seulement un changement de partie mais aussi un changement de style puisque la fin de la première partie était rédigée. Mais ces différences entre la première partie et la seconde ne doivent pourtant pas masquer que la succession entre les deux parties du Cahier s'effectue sur une même page : il n'est donc pas certain qu'un intervalle de temps sépare la rédaction de ces deux parties. De plus, la thématique est conservée, il s'agit toujours des multiples visites d'Albertine au héros, cette fois non plus à Paris mais à Balbec. Quant à l'objet de ces pages, il reste le même, intégrer Albertine dans le roman et réorganiser des passages déjà écrits ailleurs (au moins au début) afin d'alterner les visites d'Albertine et les autres épisodes du roman.

Sur le plan génétique, on constate, comme pour la première partie, que Proust utilise presque tout l'espace blanc disponible et les versos des feuillets sont rarement vierges. Ces versos sont parfois utilisés pour des additions mais le plus souvent, dans cette partie, ils servent de réserve d'espace pour une nouvelle rédaction. Les rédactions se succèdent, mêlant toujours plus les différents fils de l'écriture si bien que cette deuxième partie se présente comme un écheveau de morceaux sans cesse réécrits dont il faut retrouver le fil et restituer la chronologie. On trouve des folios numérotés au début de la partie (folios 57 à 61 rectos et versos) mais aussi à la fin (folios 94 à 98 r°), des pages à nom comme la page amour (folio 83 r°) et la page « église » (dessin de Proust représentant une église sur le folio 84 r°) et des renvois d'un bout à l'autre du Cahier : « Ceci est la suite de 22 p. moins loin » (folio 83 r°). Il s'agit ici de démêler cet écheveau, de suivre le fil de l'écriture dans le dédale des pages.

³⁷³ Cette expression, comme on l'a vu, apparaît dans le plan du Cahier 13, f° 28 r°.

³⁷⁴ Sur tous ces points, voir la troisième partie de ce travail.

Or on peut dater avec une certaine précision deux folios du manuscrit, les folios 82 r° et 81 v°. En effet, dans une lettre-dédicace fameuse et précieuse datée de novembre 1915, Proust précise et résume la suite du roman pour Mme Sheikévitch et il recopie fidèlement ces deux folios. La rédaction de ces deux folios était donc terminée à ce moment-là et sans doute depuis peu pour que Proust prenne le temps de rouvrir son Cahier et de le recopier. Il reste à montrer comment s'organise l'écriture dans cette deuxième partie du Cahier et à compléter, à partir du point de repère que constitue cette lettre, la chronologie de la rédaction du Cahier proposée précédemment. Comme on le verra, c'est en trois couches scripturales successives que Proust a considérablement remanié et infléchi le roman pour parvenir finalement à un état du manuscrit relativement proche de la version publiée telle qu'on peut la lire dans l'édition de la bibliothèque de la Pléiade.

Je proposerai donc d'abord une chronologie de la rédaction de cette partie du Cahier, avant de la confirmer à travers l'analyse de la réécriture de certains épisodes comme la scène de la « danse contre seins » et l'épisode du caoutchouc d'Albertine puis de la comparer avec la version publiée pour tenter de percevoir les métamorphoses du roman au cours des années 1914-1915. Enfin, je tenterai de préciser davantage la datation du manuscrit à travers cette analyse.

3.1 Essai de chronologie : le « Deuxième séjour à Balbec » (folios 57 r° à 101 r°)

Dans un premier temps, Proust a commencé à organiser les différents éléments du roman déjà écrits dans d'autres cahiers. On en trouve la trace dans les nombreuses références à d'autres cahiers : Cahier « dux » aux folios 57 r° et 58 r° et Cahier « quand mon père partit vers l'Autriche » (Cahier 50) au folio 59 r° et dans le style utilisé qui est celui du scénario comme l'annonce d'emblée la formule « d'abord je montre » (folio 57 r°). D'autres éléments sur les premiers folios soulignent encore son caractère scénarique : utilisation du présent, brièveté des phrases, absence de travail stylistique avec, par exemple, la répétition de l'expression « venu chercher » six fois sur le folio 57 r°. Plus loin, Proust emploie un style presque télégraphique : « je me rappelle ma 1^{ère} arrivée, chagrin de la mort de ma grand'mère » (folio 59 r°) et les phrases nominales abondent : « Continuation de la description de mon chagrin au milieu de laquelle j'aurai intercalé cette visite » (folio 59 r°) et, comme cette même mention l'indique, le commentaire sur le travail à accomplir prend parfois le pas sur le récit.

Mais à partir des folios 62 et 63 r°, la rédaction l'emporte et seul l'emploi fréquent de l'itératif porte les traces d'une écriture scénarique : « certains jours où je ne pouvais résister

au plaisir d’embrasser Albertine » (folio 62 r°). L’hypothèse que j’aimerais proposer est qu’il s’agit là d’une première campagne d’écriture qui se poursuit jusqu’au folio 82 r°³⁷⁵. En effet, la suite du folio 82 r° se trouvant non pas sur le folio 83 r°, mais sur le folio 81 v°, on peut supposer que le folio 83 r° n’était pas vierge et donc que la page Amour était déjà écrite à ce moment-là. Or, la seule interruption plausible sur ce folio 82 r° se situe à la deuxième ligne du folio. Proust a barré la dernière phrase du folio 81 r° qui met en évidence la restauration de la confiance entre le héros et Albertine :

folio 81 r « °, Je sentais que j’avais réussi pour un soir moi qui
 avais d’habitude tant de peine à la voir comme je voulais
 les rendez vous qu’elle me refusait si facilement, pour
 folio 82 r° ~~une fête où elle avait à aller, pour un rien, j’avais réussi
 à m’en faire donner un par elle. »~~

On peut donc penser que cette phrase achevait d’abord le morceau sur la fin des soupçons envers Albertine et le retour de la confiance du héros après le récit des relations entre le héros et Albertine. L’annonce « j’aurais dû partir cette nuit là pour Paris sans revoir Albertine » (folio 82 r°) et la clause « comme grâce à quelque pédale, aurait pu survivre la tonalité du bonheur » (folio 81 v°) qui provient du Cahier 64³⁷⁶ seraient les fruits d’une réécriture de ce passage.

Dans un second temps, Proust a sans doute barré les folios 63 r° et 62 r° qui racontent le retour infructueux du lift que le héros a envoyé chercher Albertine et son probable mensonge pour expliquer cette absence et les a réécrits sur le folio 83 r° (la page Amour) et c’est seulement à ce moment-là qu’il a pu rédiger la fin du morceau du folio 82 r° qui se termine par « j’aurais dû partir ... » puis le folio 81 v°. Sur les folios 62 r° et 63 r°, on trouve en effet le passage suivant :

« [Je] ~~reçus seulement le lendemain une lettre où elle me disait~~
~~vint pas et m’écrivit le lendemain qu’elle n’était rentrée/rentrer~~
~~que le lendemain à~~ ³⁷⁷ . Mais j’eus l’impression qu’elle
 N.B J’ai bien dit Suivre au verso (càd.en face) mais j’ajoute q. q. chose
 aussi au verso suivant. (Cahier 46, folio 62 r°)
~~—avant et viendrait me voir le soir même si je le permettais~~
~~avait très bien eu mon mot et avait préféré avait. Je~~
~~connaissais trop peu ce qu’elle l’emploi habituel de son~~
~~temps, pour voir* me* affirmer qu’elle mentait [...] » (Cahier 46, folio 63 r°).~~

Et sur la page Amour (folio 83 r°), Proust commence par recopier ce passage en suivant les additions intralinéaires :

³⁷⁵ On peut relire également les pages de A. R. Pugh sur cette deuxième partie du Cahier mais il n’entre pas toujours dans les détails de la chronologie. *The Growth of À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 766-768.

³⁷⁶ Cahier 64, f° 81 r°. Voir le deuxième tableau du chapitre 2 de cette deuxième partie qui met en évidence les liens entre les différents cahiers et le Cahier 46.

³⁷⁷ Un blanc est laissé dans le manuscrit.

« Je reçus ~~seulement~~ le lendemain une lettre où elle me
disait qu'elle venait seulement de rentrer à ...³⁷⁸ n',
avait pas eu mon mot à temps et viendrait le ~~len~~ soir
même si je le permettais. Je ~~connaissais trop peu l'emploi~~
~~habituel de son temps pour affirmer qu'elle mentait [...]~~ ^{que j'eusse pu prouver} ~~en disant~~ » (Cahier 46, folio 83 r°).

Il s'agit bien là d'une réécriture. On peut penser aussi que la clause du folio 81 v° qui met l'accent sur le bonheur et l'amour et en même temps sur la menace qu'il constitue n'a pu être ajoutée qu'après la rédaction de la page Amour qui instaure une véritable relation amoureuse entre les personnages en mettant l'accent sur l'attente douloureuse du retour d'Albertine et sur l'hypothèse de son mensonge :

« [...] mais comme si
j'avais su ^{vérité} ~~hypothèse~~ d'une façon ~~probable~~
~~eût été pour moi une vérité indémontrable~~ mais a priori,
^{me} bien des choses et des gens
qu'Albertine ~~me~~ ^{me} ~~préférait à me voir des plaisirs~~ auxquels/auxquelles³⁷⁹
elle me sacrifiait ~~tout en souhait~~ quand elle pensait que
l'ignorerais
je ~~ne le saurais pas~~, je sentis à travers cette phrase
aussi bien qu'
~~en~~ de sa lettre ~~comme~~ à travers celle qu'elle m'avait dite
au téléphone le soir de la fête chez la P^{cesse} de Guer-
^{, version inexacte} de ce qu'elle avait fait destinée à me tromper
mantes ~~la trad~~ une traduction* douloureuse émanée ^{d'un} de
plaisir et d'un être que je ne connaissais pas ». (Cahier 46, folio 83 r°)³⁸⁰

Après la rédaction du folio 83 r°, puis des folios 82 r° et 81 v°, Proust poursuit ensuite l'écriture du Cahier dans l'ordre des pages (folios 84-85 r°) et rédige ce qui suit la phrase « où comme grâce à quelque pédale aurait pu survivre la tonalité du bonheur », comme l'indique la note qui figure sur le folio 84 r° : « ce qui est ci-dessous est la suite de 2 pages moins loin au verso » c'est-à-dire du folio 81 v°. Il s'agit, jusqu'au folio 85 r°, d'un nouveau passage sur les soupçons où l'amour du héros est comparé à une maladie qui l'intoxique, toujours menacé par les rechutes.

Mais très vite, Proust réorganise et réécrit ce passage. Il le réinsère à la suite de la « danse contre seins » sur le folio 66 r° comme l'indique la note qui figure en bas du folio 85 r° :

³⁷⁸ Proust laisse un blanc.

³⁷⁹ Proust a dû ajouter « et des gens » dans un second temps, ce qui explique l'accord au féminin.

³⁸⁰ Au folio 63 r°, on trouvait seulement :

« ~~cette phrase comme celle qu'elle m'avait dite au téléphone~~
~~le jour de la soirée de la Princesse de Guermantes, me parut~~
^{je me demand[ai]}
~~cacher quelque fête où elle avait préféré rester plutôt que~~
~~de venir à Balbec et quoique ayant eu mon mot à temps.~~
~~Je me demandai ce qu'on pouv[ait] quelles distractions si grandes~~
~~pouvait bien offrir~~ ~~et je conçus quelque jalousie que le~~
~~len[dein]~~ que le soir ses caresses effacèrent bien vite.

« Suivre bien avant à quelques
temps après j'étais entrain devant le G^d Hotel de tenir les
propos les plus humiliants à Albertine, Victoire me disant ce que vous
êtes changé pour elle » jusqu'à : où comme grâce à quelque
pédale aurait pu survivre la tonalité du bonheur » (Cahier 46, folios 85-86 r°).

Et il en réécrit le début sur le folio 65 v° sur lequel figure le dessin d'une église. Il instaure donc le motif de l'alternance du calme et des soupçons dès la fin de la « danse contre seins » et avant la visite de la baronne de Cambremer. L'écriture du folio 84 r° et sa réécriture sur le folio 65 v° semblent en effet contemporaines dans la mesure où l'on retrouve la même onomastique avec la présence de Claire absente des rectos du Cahier jusque-là.

C'est peut-être à ce moment-là, alors que le récit s'arrête encore à la clausule « où comme grâce à quelque pédale aurait pu survivre la tonalité du bonheur », que Proust décide d'ajouter un blanc sur le folio 82 v° matérialisé par « XXX » et de recommencer le récit par la discussion entre le héros et sa mère sur les *Mille et une nuits*, morceau qui se poursuit jusqu'au folio 84 v°. Une note du folio 82 v° le confirme :

verso
« Pour mettre après le ~~recto~~ précédent
(grâce à quelque pédale, survivre la tonalité du bonheur) » (Cahier 46, folio 82 v°).

Il rectifie alors sur le folio 84 r° la note qui indiquait que le passage sur les soupçons et la comparaison de l'amour à une maladie faisait suite à cette même phrase « où comme grâce à quelques pédale » en ajoutant : « Non ceci vient avant XXX ». On a là la confirmation que le passage sur les soupçons précède bien la clausule « où comme grâce à quelque pédale ».

Il poursuit ensuite l'écriture sur les rectos suivants en commençant par la formule « Alors voici ce qui vient » (folio 86 r°). Il s'agit toujours des soupçons à l'encontre d'Albertine mais Proust a, en quelque sorte, séparé en deux l'épisode. Un premier pan de l'épisode des soupçons suit la scène de la « danse contre seins » (celui qui contient la comparaison avec une maladie), le deuxième a lieu après la pause marquée par XXX : les deux scènes se répondent. Cependant on peut remarquer l'ambiguïté de la formule – « voici ce qui vient » – et en proposer une autre explication. Peut-être s'agit-il toujours ici de la suite de la « danse contre seins » ? Deux éléments pourraient confirmer cette hypothèse. Le premier est que, dans la version finale, cette scène de l'échange de regards à travers la glace du casino suit l'épisode de la « danse contre seins ». Le second est que cette note semble répondre à la note précédente qui affirmait « Non ceci vient avant » (folio 84 r°). De plus on remarque qu'ici la scène combine deux épisodes de *Sodome et Gomorrhe* le regard dans les glaces et la destruction des soupçons, épisodes qui prennent place l'un, juste après la scène de la « danse contre seins », l'autre, après le moment de répit marqué par la clausule « où comme grâce à

quelque pédale » dans le texte publié. Cette scène est d'ailleurs rédigée une première fois (folios 86 r° et 88 r°) puis barrée et réécrite sur les folios 88 à 90. Proust poursuit ensuite la rédaction jusqu'au folio 93 r° qui se termine sur une phrase inachevée. On peut supposer qu'il manque une page à cet endroit du Cahier, à moins, comme le suppose Anthony R. Pugh³⁸¹, que ce passage soit simplement abandonné puisqu'on ne le retrouve pas dans la version publiée.

C'est seulement après tous ces divers remaniements que Proust réorganise et complète ce qu'il a déjà écrit en numérotant de 1 à 5 les folios 57 à 61 recto puis en poursuivant la rédaction sur les versos : folio 60 v° (6), folio 59 v° (7), folio 58 v° (8). Il reprend ensuite le Cahier là où il en était resté, c'est-à-dire au folio 94 r° (9). Mais après avoir écrit les premières lignes seulement de ce folio, il décide d'inverser l'ordre de la page 8 et de la page 9 et rédige le passage numéroté 10 sur le folio 96 r°³⁸². Proust renvoie ensuite à un passage numéroté 11³⁸³ situé « bien avant » (folio 96 r°) mais que nous n'avons pu retrouver. Peut-être s'agit-il de la marge du folio 58 v° ainsi que de sa paperole puisque le même thème du caoutchouc y est évoqué mais aucun signe ne vient confirmer cette hypothèse. Il poursuit ensuite l'écriture du folio 96 r° (12), rédige le morceau numéroté 13 sur le folio 95 r°, puis les passages numérotés 14 et 15 sur les folios 97 et 98 r°. La numérotation s'arrête ici et Proust poursuit la rédaction jusqu'au folio 101 r°. Cette deuxième partie est donc bien constituée de trois couches d'écriture différentes : la première va du folio 57 r° au folio 82 r° (deux premières lignes), la seconde du folio 82 r° au folio 93 r°, la troisième commence sur les versos des folios 60, 59 et 58 pour se poursuivre sur les folios 94 à 101.³⁸⁴ Il s'agit maintenant à travers l'étude de quelques scènes d'en préciser la datation.

3.2 Autour de la scène du « gougnotage » : datation de la première campagne d'écriture

Pour rédiger le début de cette deuxième partie du Cahier 46, Proust s'appuie sur deux autres cahiers dont l'un est d'ailleurs cité explicitement : le Cahier 71 ou « Cahier Dux » et sur le Cahier 64 qui est plus ancien. Les chercheurs s'accordent généralement d'ailleurs pour dire que le Cahier 64 et même le Cahier 71 sont antérieurs au Cahier 46. Il s'agit ici, d'une part, de confirmer cette chronologie mais surtout à travers l'étude d'une scène particulière, la

³⁸¹ Voir *The Growth of À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 768.

³⁸² Le folio 96 r° prend la suite du folio 94 v° car, comme nous l'avons souligné, il y a eu une inversion dans l'ordre des folios 95 et 96 avant la foliotation de ce Cahier par la B. N. F. L'ordre des folios est donc le suivant : 94 v° - 96 r° - 96 v° - 95 r° - 95 v° - 97 r°. Voir volume II.

³⁸³ Un premier 11 et un premier 12 se situaient aux folios 95 r° et 97 r°.

³⁸⁴ Voir le tableau récapitulatif des trois grandes étapes successives dans la rédaction de cette deuxième partie du Cahier 46 – Annexe II

« danse contre seins » ou « scène du gougnotage », de poser les jalons qui permettront de dater de manière plus précise chacune des couches d'écriture de cette deuxième partie du Cahier. En effet, cette scène apparaît déjà dans les Cahiers 64 et 71 quoique sous une forme différente : il s'agit d'un baiser dans le cou et non pas encore de la « danse contre seins » qui est mentionnée seulement dans une note du Cahier 71 précisant :

« Et aussi M. de Faucompré qui me fait remarquer qu'elles jouissent en dansant les seins l'une contre l'autre ». (Cahier 71, folio 3 v°)

Pourtant, c'est la scène du baiser dans le cou qui joue dans le Cahier 71 le rôle que jouera la « danse contre seins » dans le Cahier 46. En effet, elle provoque déjà le rappel de la scène de Montjouvain :

« je ne sais pourquoi l'image de Mlle Vinteuil à côté de son amie dans la chambre de Montjouvain se présenta à mon esprit et j'eus brusquement le soupçon que de tels rapports pouvaient exister entre Claire et Albertine. » (Cahier 71, folio 6 r°)

La complexification progressive de la scène du Cahier 64 au Cahier 71, puis au Cahier 46 avec d'abord le simple baiser, puis le baiser suivi du rappel de la scène de Montjouvain qui introduit une dramatisation et enfin l'utilisation de la note pour transformer l'épisode du baiser en la grande scène de la danse nous assure que le Cahier 46 – pour ce passage tout du moins – est bien postérieur aux deux autres Cahiers. L'onomastique le confirme encore puisque dans le Cahier 64, Albertine s'appelle encore Maria et sa compagne Andrée ; pour devenir Albertine dans le Cahier 71, mais cette fois-ci, le nom de son amie est Claire. Dans le Cahier 46, les deux systèmes onomastiques sont mêlés et, si Maria ne fait que de brèves apparitions et est presque totalement supplantée par Albertine, son amie et complice se nomme tour à tour Claire ou Andrée, montrant bien par là que ce sont bien ces deux Cahiers qui ont servi à la rédaction de ce passage dans le Cahier 46.

Cette comparaison de la scène dans les trois Cahiers est particulièrement éclairante notamment en ce qui concerne la progression narrative. À peine esquissée en quelques lignes et peu dramatisée dans le Cahier 64, la scène reste encore peu développée dans le Cahier 71 et ressemble plutôt à une ébauche tant ses différents moments s'enchaînent les uns aux autres sans respiration et sans détours. Le Cahier 46 la développe tout en ajoutant différents épisodes³⁸⁵ qui l'annoncent et la prolongent en lui conférant une dimension narrative par la recherche d'effets de style et de dramatisation.

C'est donc une scène ancienne que reprend et développe Proust dans le Cahier 46. Mais on peut remarquer qu'au fil du temps, si la scène s'est enrichie, l'ordre des épisodes est resté intact jusqu'à la rédaction de la première version dans le Cahier 46. Ce qui tend à

³⁸⁵ Voir le tableau situé à la page suivante.

prouver qu'il s'agit bien, entre les folios 57 et 82, d'une première campagne d'écriture. D'autant plus que, lorsqu'on compare les différents épisodes contenus sur les rectos de ces folios avec la version publiée, on se rend compte que l'ordre des épisodes a changé. La « danse contre seins » est finalement imbriquée dans le récit de la soirée où Albertine ne vient pas et le regard jeté par Albertine dans la glace pour observer les filles la suit immédiatement. Il reste donc à montrer que la réorganisation de la scène dans les deux campagnes d'écritures suivantes aboutira à la scission de l'épisode du caoutchouc et de celui de « la danse contre seins ».

Ordre des principaux épisodes dans les Cahiers 64, 71, 46 et dans *Sodome et Gomorrhe*

Cahier 64	Cahier 71	Cahier 46 (57 r°- 82 r°)	Version publiée – <i>Sodome et Gomorrhe</i>
	arrivée à Balbec le directeur	Début du 2 ^e séjour à Balbec : - parle avec le Directeur - chagrin de la mort de la grand-mère - continuation du chagrin - visite d'Albertine de mauvaise humeur - visite d'Albertine : jeux - diverses mers - visites d'Albertine itérative (soir) - visite d'Albertine - chagrin diminue - visite à Elstir - visite itérative Albertine et le lift deux fois ne la trouve pas écriture du mot - visite : Albertine en caoutchouc	Chapitre II - le Directeur - comparaison des 2 séjours - intermittence : grand-mère - ne désire plus voir Albertine - revoit Albertine - chagrin diminue - description mer rurale - retour du chagrin - visite d'Albertine (cherchée par Françoise - visite itérative (lift)
Baiser dans le cou (Maria et Andrée)	baiser dans le cou de Claire	- « danse contre seins » au casino	- Albertine ne vient pas « danse contre seins » - retour au soir où Albertine n'est pas venue -attente et angoisse - regard dans la glace
Propos durs du héros « bonne pour les chiens »	propos durs « bonne pour les chiens »	- propos durs du héros contre Albertine « bonne pour les chiens » - Mme de Cambremer	- Mme de Cambremer
explication	-explication entre Albertine et le héros - déclaration par le héros de son amour pour Claire à Albertine + soupçons envers Claire comparaison avec un malade	- Albertine veut parler au héros + déclaration par le héros de son amour pour Andrée à Albertine + soupçons envers Andrée - diverses mers	- Albertine veut parler au héros (dans sa chambre) - aveu amour pour Andrée + soupçon envers Andrée - Albertine en caoutchouc

3.3 Écriture et réécriture de la scène du caoutchouc : les deuxième et troisième campagnes d'écriture

Si les deux premières campagnes d'écriture semblent séparées par un laps de temps relativement court, il n'en va sans doute pas de même pour la dernière. En étudiant de près cette partie du Cahier 46, on s'aperçoit en effet que la troisième réécriture ouvre une brèche dans le récit et y introduit une bifurcation. Après le récit de l'arrivée à Balbec et les premières visites d'Albertine, on se trouve face à deux suites possibles, la première, si l'on suit les deux premières campagnes d'écriture, nous conduit à la scène de la « danse contre seins » et la seconde, que l'on observe sur les versos des folios numérotés et sur la fin du Cahier, raconte comment le héros ramène un jour Albertine par le train, rencontre Charlus et le futur Morel puis se rend à une invitation chez les Verdurin. Cette incohérence du récit qui met de côté la scène de la « danse contre seins » laisse supposer que cette couche scripturale est plus tardive et que l'objectif de Proust n'est plus de réécrire cette scène mais de lui écrire un pendant avec la rencontre de Charlus et du jeune musicien. Cette dernière réécriture au trajet labyrinthique depuis les versos du début de la deuxième partie du Cahier jusqu'aux rectos de la fin du Cahier est avant tout une tentative de réorganisation, en portent trace les multiples ratures et réécritures qui la parsèment. Il s'agit d'une tentative pour intégrer au récit d'Albertine d'autres épisodes : la femme de chambre de la baronne Putbus et la soirée chez les Verdurin, mais aussi la scène de rencontre entre Charlus et Saintois, une tentative pour réécrire la scène du caoutchouc qui n'occupera que quelques lignes dans *Sodome et Gomorrhe* mais qui tient une large place dans le Cahier 46. C'est sur la réécriture de cette scène que je voudrais m'attarder car elle confirme la chronologie établie pour cette deuxième partie du Cahier³⁸⁶.

La première version de la scène se trouve au folio 63 r° et a donc été rédigée lors de la première campagne d'écriture. Proust situe d'abord la scène juste avant « la danse contre seins » au moment où le héros va chercher Albertine chez une de ses amies alors qu'elle revient d'une promenade à bicyclette. La scène est brève et Proust fait uniquement référence à « un jeune S^t Georges ». Lorsqu'il réécrit la scène lors de la troisième et dernière campagne d'écriture, c'est toujours le héros qui vient la chercher, mais cette fois, l'accent est d'emblée

³⁸⁶ L'analyse de cette scène me permettra par la suite de montrer l'évolution des références de Proust à propos d'Albertine depuis la Méduse et la tunique de Nessus, références antiques qui en font un personnage monstrueux jusqu'à l'Éva de Vigny qui la replace dans le contexte biblique de la femme coupable et pose les prémisses d'un Sodome et Gomorrhe dont il ne faut pas oublier qu'il s'ouvre justement sur un vers de Vigny : « La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome ».

mis sur le désir puisque cette visite est motivée par l'incapacité du héros à attendre le surlendemain pour voir Mme Putbus :

« et je poussais/poussai cette
imagination si loin, mon désir s'y appliqua avec tant de
précision et de violence que sachant que le dîner n'
je ne pus attendre
était que pour le surlendemain, —————jusque là [...]
et je partis voir Albertine
à Bréhainville où elle était chez des amis. » (Cahier 46, folio 59 v°)

La scène est cette fois beaucoup plus longue et donne lieu à de nombreuses réécritures (folios 58 v°, paperole du folio 58 v°, 94 r°, 96 r° et 97 r°). On remarque qu'elle a pris son autonomie par rapport à la scène de la « danse contre seins » et ne lui sert plus d'amorce. Elle change aussi de lieu puisqu'elle se déroule principalement dans le wagon du petit train. Cette dernière version, même si elle est plus longue, se rapproche donc sur ce point de la version définitive et la citation des vers de Vigny sur Éva apparaît.

Cette troisième étape dans la rédaction de la deuxième partie du Cahier pourrait donc être beaucoup plus tardive et dater de 1916, elle est en tout cas postérieure au mois de novembre 1915. En effet, comme je l'ai rappelé, nous disposons d'un élément permettant de dater de manière relativement précise la deuxième campagne d'écriture : Proust cite très longuement les folios 82 r° et 81 v° (« J'aurais dû... ») dans une lettre à Mme Scheikévitch qui date de novembre 1915. La citation est tellement proche du Cahier qu'il paraît évident que Proust avait son cahier sous les yeux pour écrire cette dédicace. On peut supposer que l'écriture de cette lettre est contemporaine de la rédaction de ce passage. Un autre élément de cette lettre relevé par Françoise Leriche dans son édition³⁸⁷ peut nous apporter encore une information : lorsque Proust raconte la suite du roman, il évoque les dîners chez les « Verdurin à la campagne ». Or, dans la dernière campagne d'écriture ces dîners n'ont plus lieu à la campagne mais dans la villa des Verdurin située près de Balbec. Cette dernière étape pourrait donc être beaucoup plus tardive.

Quant aux deux premières étapes, elles ont été écrites entre juin 1914 et novembre 1915. La première date qui correspond à celle retenue pour la datation de la première partie du Cahier est confirmée par une remarque de Takahuru Ishiki. Comme il le mentionne dans sa thèse de doctorat, le début de la deuxième partie du Cahier (folio 57 r°) reprend plusieurs éléments dans la description de Balbec (la « salle à manger bleue », « les soles ») qui

³⁸⁷ Voir *Lettres*, p. 744 et suivantes et la note 10 p. 747.

proviennent des épreuves de Guermantes I établies en juin 1914³⁸⁸. Quant à l'année 1917, il semble qu'on ne puisse pas imaginer une date ultérieure pour la rédaction de la fin du Cahier 46. En effet, c'est en 1917 que paraît la deuxième édition de *Du côté de chez Swann* qui comprend une table annonçant la parution d'un quatrième volume intitulé *Sodome et Gomorrhe I*³⁸⁹. La présence d'un plan pour ce volume et son organisation nette laissent à penser qu'à cette date, la rédaction du Cahier 46 est achevée.

L'étude précise des différentes couches d'écriture, la comparaison de scènes ou de passages avec celles et ceux d'autres cahiers ainsi que les éclairages apportés par les lettres nous permettent d'aboutir à une chronologie relativement précise – et j'espère assez fiable – de l'écriture du Cahier. Cette histoire d'une écriture est résumée dans le tableau qui suit pour plus de clarté. Nous manquons de données pour déterminer à quel moment exactement Proust a commencé à rédiger ses brouillons pour les premières visites d'Albertine. On peut seulement supposer que ces essais ne sont pas totalement étrangers à la rédaction du plan du Cahier 13, ce qui supposerait que Proust commence à écrire sur ce Cahier seulement en 1914. De plus, sa rédaction s'échelonne très probablement sur une plus longue période qu'on ne l'envisageait jusqu'à présent puisque la fin du Cahier aurait sans doute été écrite en 1916 et en tout cas entre novembre 1915 et l'année 1917. En proposant une datation précise, ce chapitre aura permis de montrer combien l'étude du cahier comme matériau génétique se révèle pertinente. Au-delà de la diversité des sujets, du labyrinthe des mots qu'il faut parfois aller chercher à l'autre bout du cahier, de l'entrelacs d'une écriture qui accumule sur une même page des traces d'époques différentes, l'étude du Cahier a bien un sens, elle permet d'approcher au plus près le travail de l'écriture et de l'écrivain et, par ce jeu même de l'écriture au sein des limites que représentent les deux pages de couverture, de comprendre quand et comment chaque passage a été écrit, corrigé, remanié.

Chronologie de la genèse du Cahier 46

Cahier 46 (38-46 r°)	Brouillons pour une visite d'Albertine	
Cahier 13 (28 r°)	Plan pour la 2^e année à Balbec	février-avril 1914

³⁸⁸ Il s'agit du placard 15 (NAF 16760). Voir T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], *op. cit.*, p. 165 et suivantes.

³⁸⁹ Voir A. Compagnon, « Sodome 1913 », *art. cit.*, p. 154.

Cahier 46 (46 v°-49 r°)	Rédaction 1 : 2 visites d'Albertine	
Cahier 46 (2 r°)	Plan 1 pour le 3^e volume	après le 10 juin 1914
Cahier 46 (47 r°-50 r°)	Scénario 1 I Après la Soirée de M ^e Villeparisis (47 r°) II Après la description du milieu Guermantes (48 r°) III Le soir de la soirée chez la P ^{cesse} de Guermantes (50 r°)	
Cahier 46 (2 r°)	Plan 2 pour le 3 ^e volume	
Cahier 46 (51 r°-56 r° et versos)	Scénario 2 I Après la Soirée de M ^e Villeparisis (47 r°) II Après la description du milieu Guermantes (47 v°) III Jour du dîner avec M ^{lle} de Silaria (50 r°) IV <i>Le soir de la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes</i> (52.2 r°)	
Cahier 46 (57 r°-82 r°)	Début du « 2^e séjour à Balbec	après juin 1914
Cahier 46 (82 r°-93 r°)	Deuxième campagne d'écriture	octobre 1914- novembre 1915
Cahier 46 (versos+ 94-101 r°)	Troisième campagne d'écriture	après novembre 1915

CHAPITRE 2

LE DIALOGUE ENTRE LE CAHIER 46 ET LES AUTRES CAHIERS

« Publier des ' avant-textes ', c'est placer, sur la route où s'engagent tant de théoriciens (avec pour léger bagage le compendium des théories du jour), le signe extérieur : Attention, travaux. »

Jean Starobinski

Les Cahiers de brouillon de Proust sont entrés à la Bibliothèque nationale de France en deux vagues successives. La première, en 1962, avec 62 cahiers de brouillon et 20 cahiers de manuscrit³⁹⁰, la seconde, en 1984, sous la forme de 13 cahiers, brouillons et manuscrits confondus, de la collection Jacques Guérin³⁹¹. C'est ainsi que l'on a redécouvert, notamment, le Cahier 71 (Dux), le Cahier 72 et le Cahier 74 (babouche) qui entretiennent les uns et les autres des rapports étroits avec mon objet d'étude, le Cahier 46. Il est vrai que, jusqu'à présent, pour des raisons de clarté, ce travail s'est cantonné à l'étude du Cahier 46 et ne s'est intéressé aux autres cahiers de brouillon que pour de rapides excursions. Ce chapitre a pour objectif de montrer que, pourtant, les cahiers sont liés les uns aux autres en soulignant combien le Cahier 46 s'est nourri de rédactions antérieures et dialogue avec d'autres cahiers contemporains ou postérieurs. Il s'agit ici de repérer les renvois et les jeux de réécritures d'un cahier à l'autre à partir d'une analyse précise des motifs, des métaphores ou des thématiques du Cahier 46. Ce travail a pour objectif d'en présenter l'inventaire et d'en recenser les sources ou les échos dans les autres cahiers en s'appuyant sur les différents travaux effectués à ce sujet.

³⁹⁰ Voir B. Brun, « Histoire d'un texte : les cahiers de la Recherche », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°16, 1985, p. 11.

³⁹¹ *Ibid.* p. 16.

Les principaux cahiers auxquels renvoie implicitement ou explicitement le Cahier 46 sont rassemblés dans le tableau³⁹² ci-dessous. Ils sont classés par grandes strates chronologiques comme il est habituel de le faire en génétique proustienne, même si, il faut le rappeler, certains versos ou additions marginales, ou même certains passages des cahiers, peuvent être largement postérieurs car Proust pouvait, à l'occasion, reprendre un cahier des années après sa rédaction.

Les principaux cahiers de brouillon cités dans le Cahier 46

Contenu	Datations	Cahiers	couleurs	Noms
Compléments pour Combray, Balbec et Paris	Été 1909	12	Cahier cartonné jaune à dos rouge	
		25	Cahier moleskine noire	
		26	Cahier moleskine noire	
Montage pour Balbec, Paris et Combray	1910	64	Cahier cartonné rouge	
		65	Cahier cartonné vert	querqueville
Brouillons pour le <i>Côté de Guermantes</i>	1910	41	Cahier moleskine noire	
		42	Cahier moleskine noire	
		43	Cahier moleskine noire	
La dernière partie du roman	1910-1915	47	Cahier moleskine noire	
		48	Cahier moleskine noire	
		50	Cahier moleskine noire	
Manuscrit pour le <i>Côté de Guermantes</i>	1912	34	Cahier couverture bibliophile à dos et coins verts	
2 ^e séjour à Balbec	1913	33	Cahier couverture bibliophile à dos et coins verts	Cahier fridolin
Le grand développement du roman	1913-1915	13 ³⁹³ , 28 r ^o	Cahier cartonné jaune	« Cahier jaune glissant »

³⁹² Le tableau s'appuie largement sur l'article « Cahiers » du *Dictionnaire Marcel Proust* rédigé par B. Brun et sur le descriptif du fonds Proust de la Bibliothèque nationale réalisé par Florence Callu (I, p. CXLV et *sq.*). Je reprends en partie la chronologie établie par Bernard Brun, mis à part pour les Cahier 72 et 74 qui sont, à mon sens, postérieurs au Cahier 46.

³⁹³ La rédaction du Cahier est antérieure mais ce folio, comme on l'a vu, est tardif.

		71	Cahier couverture bibliophile à dos et coins violets	Dux
		54	Cahier couverture bibliophile à dos et coins verts	Vénusté
		46	Cahier couverture bibliophile à dos et coins orangés	« Cahier orange »
Suite et ajoutages	1915-1917	72	Cahier cartonné rouge	
		74	Cahier cartonné jaune à dos bordeaux	babouche

Comme on peut le voir, les Cahiers auxquels le Cahier 46 est indissociablement lié sont très différents que ce soit du fait de leur type, de la période de leur rédaction ou des thèmes qu'ils développent. De même, les liens qu'ils entretiennent avec le Cahier 46 peuvent être de natures très diverses. Il peut s'agir de renvois explicites – Proust donne alors le nom du cahier ou sa couleur – ou, parfois, implicites – thèmes, personnages, métaphores ou épisodes reprenant des morceaux déjà écrits dans d'autres cahiers.

Ce chapitre, entièrement descriptif, se propose de poser un jalon dans la compréhension générale des brouillons de Proust en recensant les principaux motifs du Cahier 46 dont on peut suivre la trace dans les cahiers antérieurs avant de revenir sur quelques motifs du Cahier 46 repris dans deux cahiers ultérieurs. L'objectif de cet inventaire est d'abord de parvenir à montrer le véritable travail de tissage auquel se livre Proust qui, en écrivant un cahier, en reprend des dizaines d'autres. C'est ensuite de conforter la chronologie du Cahier établie dans le chapitre précédent, mais surtout de préciser la source d'un certain nombre de figures, de métaphores ou d'épisodes qui parcourent le Cahier 46. Sur le plan méthodologique, je tâcherai de tenir ensemble ces deux fils directeurs dont l'un est thématique – les motifs du Cahier 46 et leurs sources – l'autre, chronologique, avec la tripartition en trois strates des cahiers qui nous intéressent : les cahiers contemporains³⁹⁴ du Cahier 46 (Cahier 71 et Cahier 54), l'ensemble des cahiers antérieurs et, enfin, les cahiers ultérieurs (Cahier 72 et 74). C'est sur cette tripartition que s'articulera ce chapitre.

³⁹⁴ Il faut tout de suite noter que si ces deux cahiers sont contemporains du Cahier 46, c'est qu'ils datent tous (au moins en partie) de l'année 1914. Mais, comme on le verra, les cahiers 54 et 71 sont tout de même antérieurs au Cahier 46.

1. POINT DE VUE SYNTAGMATIQUE : LES CAHIERS 71 ET 54 (1913-1914)

Comme le Cahier 46, les Cahiers 54 et 71 appartiennent à la série des cahiers dits « bibliophiles »³⁹⁵. Leur rédaction précède de peu celle du Cahier 46 puisqu'on peut les dater des années 1913-1914. Ces deux cahiers, qui esquissent une première ébauche en continuels mouvements de la vie d'Albertine, sont en effet contemporains l'un de l'autre même si le Cahier 71 a été rédigé légèrement avant le Cahier 54. Le premier, entré tardivement à la Bibliothèque Nationale de France (ce qui explique que les études les plus anciennes ne le mentionnent pas) est un cahier à dos et coins violets appelé « Dux » par Proust. Il est consacré aux relations du héros avec Albertine à Balbec et aux premiers soupçons à son égard, puis à son enfermement et à sa disparition. Les folios 2 à 33 rectos racontent le début du séjour à Balbec, puis, après une série de folios vierges, les folios 58 à 101 r° relatent la « désolation au lever du soleil »³⁹⁶, partie probablement rédigée après le mois d'août 1913³⁹⁷. La fin du Cahier évoque le départ d'Albertine et pourrait dater d'après le mois de décembre 1913³⁹⁸. Le Cahier contient également sur les trois premiers versos un scénario qui esquisse le projet du roman, probablement plus tardif.

En ce qui concerne le Cahier 54 parfois appelé le « cahier vert » par Proust ou « Vénusté », il date principalement de l'année 1914. Dans son introduction pour l'édition Brepols/BnF³⁹⁹, Nathalie Mauriac Dyer fait l'hypothèse que la rédaction de ce cahier aurait commencé, en ce qui concerne les deux premières parties⁴⁰⁰ (1 v°- 9 r° et 10 r°- 27 r°), au plus tôt en décembre 1913⁴⁰¹ après la rédaction de la deuxième partie du Cahier Dux. L'annonce de la mort d'Albertine qui apparaît au folio 29 r° serait, quant à elle, postérieure à la mort d'Agostinelli, le 30 mai 1914. La fin du Cahier (recto) daterait, elle, d'octobre 1914.

Comme l'a montré Chizu Nakano⁴⁰², la première version de l'histoire d'Albertine, dans ces deux cahiers, est relativement simple et « conventionnelle » : « l'indifférence alterne avec

³⁹⁵ On peut citer dans cette série également les Cahiers 33, 34, 35, 44, 45, 55, 70, et 73. Voir l'introduction du *Cahier 54*.

³⁹⁶ III, p. 1862.

³⁹⁷ Comme le rappelle N. Mauriac Dyer dans l'introduction du *Cahier 54*, A. Chevalier a souligné le fait que le folio 38 r° mentionne « copier la lettre » ce qui semble renvoyer à une lettre réelle d'Agostinelli.

³⁹⁸ On sait en effet qu'au mois de décembre Agostinelli et sa compagne quittent le domicile de Proust qui les hébergeait depuis plusieurs mois pour Nice.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. XXIV.

⁴⁰⁰ Dans sa thèse, C. Nakano observe que pour ces deux premières parties, Proust utilise la page d'une manière spécifique, semblable à celle utilisée dans le Cahier Dux (il agrandit la marge jusqu'à la moitié du folio). Dans la suite du cahier, il respecte en revanche la marge du cahier d'écolier. Voir *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁰¹ Cette hypothèse repose sur la rupture entre Proust et Agostinelli qui a eu lieu en décembre 1913.

⁴⁰² C. Nakano, « Le Cahier 54 : fil conducteur de la métamorphose d'Albertine », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°38, 2008, p. 92-93.

la jalousie, puis après la rupture, la déploration alterne avec l'oubli ». Dans les feuilles laissées blanches de Dux, Proust insiste sur la rupture comme « moment d'actualisation de la 'fugitivité latente' de l'héroïne ». Dans le Cahier 54 ensuite, Proust reconstruit l'histoire autour d'une nouvelle charnière : la mort de l'héroïne. Comme l'explique Chizu Nakano, la fuite d'Albertine « est maintenant scindée en deux parties » : « dans la première, Proust fait alterner souffrance et jalousie ; dans la seconde, jalousie et oubli ». Avec l'introduction de la mort d'Albertine, ce ne sont pas seulement les thèmes, ni même uniquement le ton du roman qui change, c'est également la structure narrative de « l'Épisode »⁴⁰³.

Après cette brève présentation de « Dux » et « Vénusté » et de leur histoire, je voudrais reprendre quelques-uns des motifs communs entre le Cahier 46 et ces deux cahiers pour en retracer l'évolution et repréciser la chronologie déjà établie⁴⁰⁴. Deux passages du Cahier 46 pour lesquels Proust reprend largement ces deux cahiers m'intéresseront ici particulièrement, l'arrivée à Balbec et le deuxième séjour ainsi que la promenade au Bois qui prépare la rencontre de Mme de Silaria⁴⁰⁵.

1.1 L'arrivée à Balbec et le deuxième séjour

La rédaction de l'arrivée à Balbec et le récit du deuxième séjour dans le Cahier 46 sont largement préparés par la rédaction du Cahier 71 (folio 1 à 33 r^o) qui, elle-même, reprend parfois des éléments plus anciens (Cahier 64)⁴⁰⁶. Dès son ouverture, le récit de l'arrivée à Balbec dans le Cahier 46 (folio 57 r^o) réécrit celui du Cahier 71 et notamment le thème de l'indifférence du héros par rapport à Albertine et aux autres jeunes filles⁴⁰⁷. On remarque toutefois quelques différences, le prénom de la compagne de l'héroïne n'est plus Claire mais Andrée⁴⁰⁸ et la comparaison entre les deux séjours est développée dès la première phrase. Celle-ci est accompagnée, dans le Cahier 46, d'un renvoi au Cahier « Dux ». On peut penser qu'il s'agit de la phrase suivante du Cahier 71 :

« j'éprouvais de connaître tout le monde à
Balbec un plaisir très vif quoique moins
mystérieux que celui que j'~~avais~~ éprouvais ~~il y~~
la première année à m'y sentir dans un monde

⁴⁰³ C'est ainsi que Proust appelle l'épisode d'Albertine. Sur ce terme, voir le chapitre 1 de la troisième partie.

⁴⁰⁴ Voir le premier chapitre de la partie II.

⁴⁰⁵ La « danse contre seins » et la description d'Albertine en caoutchouc seront en effet largement explorées dans la troisième partie de ce travail.

⁴⁰⁶ Voir S. Kurokawa, « L'Histoire d'Albertine dans la première partie du Cahier 71 », *art. cit.*, p. 66 et III, p. 1055-1058. Dans ce Cahier, Balbec est encore appelé Querqueville. Une version antérieure de ce deuxième séjour à la mer figure dans les Cahiers 34 et 33 et dans le Cahier 65. Voir T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 135 et *sq.* ; p. 160.

⁴⁰⁷ Une phrase très semblable se trouvait déjà dans le Cahier 25. Voir T. Ishiki, *Ibid.*, p. 170.

⁴⁰⁸ Dans le Cahier 64, les deux personnages féminins sont Maria et Andrée. III, p. 1055.

inconnu. » (Cahier 71, folio 5 r°)

Cette mise en parallèle des deux séjours autour de l'opposition connu/inconnu semble nouvelle au stade du Cahier 71⁴⁰⁹ et encore embryonnaire. On peut penser que ce déplacement en ouverture et cet étoffement de la comparaison dans le Cahier 46 sont nés de la nouvelle structure en diptyque des séjours⁴¹⁰. En effet, dans le Cahier 71, le nombre de séjours effectués par le héros à Balbec⁴¹¹ était encore flou et les indications sur ce sujet semblent se contredire dans le Cahier⁴¹². Au folio suivant du Cahier 46 (folio 58 r°), Proust renvoie une nouvelle fois au Cahier Dux⁴¹³ sans réécrire la description du Directeur de l'Hôtel déjà rédigée au folio 3 r° du Cahier 71.

Dans le Cahier 71, les soupçons de saphisme du héros commencent aussitôt, avec le baiser dans le cou de Claire à Albertine (folio 6 r°). Dans le Cahier 46, les soupçons ne commencent que plus tard car, aussitôt après l'arrivée, Proust intercale les intermittences du cœur et le « chagrin de la mort de ma gd'mère » (folio 59 r°) et renvoie pour cette scène au Cahier 50⁴¹⁴. Il ajoute ensuite dans le Cahier 46 plusieurs visites d'Albertine simplement esquissées qui mettent en évidence la thématique de l'attente amorcée au début du Cahier avec les visites d'Albertine à Paris. La naissance des soupçons, dans le Cahier 46, ne commence qu'avec l'épisode de la « danse contre seins » (folio 65 r°)⁴¹⁵. Mais si le scénario est différent, Proust reprend du Cahier 71 deux éléments clés : le rire d'abord pour lequel il renvoie à une « phrase écrite » qui doit être celle qui figure dans la marge du folio 6 r° du Cahier 71 et qui commence en ces termes : « Et alors quand elle sera avec une autre personne (peut-être avec Andrée) elle rira (il faudra dire de quoi). »⁴¹⁶ Il réécrit ensuite le geste câlin⁴¹⁷ qui lui rappelle cette fois encore « l'image de Mlle Vinteuil ».

⁴⁰⁹ Cependant, elle était déjà esquissée dans le carnet 2 au folio 3 v°. *Carnets, op. cit.*, p. 151.

⁴¹⁰ Il faut noter cependant que Proust renoncera à exploiter cette comparaison dans *Sodome et Gomorrhe*, excepté dans la première phrase avec ce laconique : « Ma seconde arrivée à Balbec fut bien différente de la première ». III, p. 148.

⁴¹¹ Comme le début du Cahier 46, le Cahier 71 comprend encore plus de deux séjours à Balbec. Voir l'introduction du chapitre précédent.

⁴¹² Voir les remarques de F. Goujon, « Des plans pour *Guermantes* : structure du 'deuxième volume' », *op. cit.*, p.56. Pour preuve, on peut citer les références temporelles qui sont encore peu précises dans ce cahier : « l'année suivante » (f° 2 r°), « l'an passé » « il y a deux ans » (f° 6 r°).

⁴¹³ Ce passage ne semble pas non plus exister dans le Cahier 64 qui est uniquement consacré à ébaucher l'action romanesque.

⁴¹⁴ Cahier 50, folios 20 à 34 r°.

⁴¹⁵ Il faut remarquer également que le motif des jeunes pêcheuses qui précède, dans le Cahier 46, la « danse contre seins » (f° 64 r°) est présent dans le Cahier 54 aux folios 52 r°, 53 r°, 55 r°, 67 r°, 71 r°. Il est en lien avec la thématique du soupçon, comme le montre cette réflexion, au folio 55 r°, qui nous montre une Albertine « se cachant sous les planches de Balbec avec des pêcheuses pour regarder les pantalons des dames. »

⁴¹⁶ Dans le Cahier 34, on trouve déjà cette association d'une jeune fille avec la fleur de géranium au folio 47 v°.

⁴¹⁷ Le baiser dans le cou apparaît déjà dans le Cahier 64. Voir III, p. 1055. Pour le geste câlin, F. Leriche renvoie dans son inventaire au Cahier 26, f°s 46 r°- 46 v°.

Dans le Cahier 46, Proust réécrit également le refroidissement des relations entre le héros et Albertine qui, comme dans le Cahier 71, commence juste après la naissance des soupçons⁴¹⁸. Il réutilise les principaux éléments destinés à marquer le changement d'attitude du héros à l'égard d'Albertine et notamment la remarque « elle n'est pas bonne pour les chiens » (folio 8 r°)⁴¹⁹ de la petite poupine⁴²⁰ mais elle est mise cette fois dans la bouche de Victoire après une correction (folio 66 r°). On note cependant une différence majeure dans la réécriture : l'explication avec Albertine qui, dans le Cahier 64, comme dans le Cahier 71, en constitue la suite. Dans les deux cahiers les plus anciens, l'explication suivait de près les « paroles dures »⁴²¹ ; dans le Cahier 46 au contraire, elle est rejetée plus loin car Proust intercale le très long épisode de l'arrivée des Cambremer à cet endroit. La suite de l'explication (à partir du folio 77 r°) reprend assez fidèlement le Cahier 71 et intègre les ajouts des marges (l'aspect théâtral souligné au folio 9 r° par exemple) en les développant. Il faut remarquer toutefois que, dans le Cahier 71, la scène n'a pas encore l'intensité de bonheur qu'elle aura dans le Cahier 46 où elle est suivie d'un baiser et fonctionne comme une clausule marquant la fin du bonheur (folios 82 r°- 81 v°). Proust reprend ensuite, dans le Cahier 46, la métaphore de la maladie, de l'intoxication et des germes qu'il avait développée sur les folios 12 r°, 12 v° et 13 r° du Cahier 71⁴²² et réécrit la naissance des soupçons en réutilisant les métaphores du Cahier 71. Là encore, on peut remarquer que le travail de Proust consiste à introduire ces métaphores dans une narration suivie : la métaphore des « brillants pétales de velours noirs » (Cahier 71, folio 26 r°) pour désigner les yeux est reprise au folio 90 r° du Cahier 46 et celle de la « fenêtre close mais éclairée » (Cahier 71, folio 27 r°) est réécrite au folio 91 r° du Cahier ; de même, la métaphore des « voiles de pourpre » pour désigner les rougeurs de l'héroïne et ses mensonges ou encore celle du « gouffre inexorable » (Cahier 71, folio 28 r°) qu'est l'autre sont reprises au folio 93 r° du Cahier 46 mais elles sont intégrées de manière plus ferme au scénario d'ensemble de la naissance des soupçons.

D'autres scènes sont ébauchées dans le Cahier 71, celle d'Albertine s'appêtant pour voir le héros⁴²³ au folio 32 v° qui est intégrée aux visites d'Albertine précédant « les

⁴¹⁸ C'est également le cas dans le Cahier 64.

⁴¹⁹ Le Cahier 64 avait déjà fourni une première rédaction de ce passage. III, p. 1055.

⁴²⁰ Ce personnage apparaît depuis longtemps dans la nébuleuse des jeunes filles. Dans le Cahier 25, Mlle Floriot a un « visage poupin » (f° 40 v°). Voir T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine*, op. cit., p. 27.

⁴²¹ T. Ishiki remarque également qu'un passage similaire se trouvait dans le Cahier 25, au folio 46 v°, et dans le Cahier 65 au folio 88 v°. *Ibid.*, p. 170.

⁴²² Cette métaphore, sous une forme différente, était déjà présente dans le Cahier 64. Voir III, p. 1057. Mais elle apparaissait plus loin car Proust avait intercalé un épisode marquant l'apaisement des soupçons et la naissance de l'amour : la comédie de Marivaux. Sur ce point, voir la partie III, chapitre 1.

⁴²³ On peut penser que la scène rédigée au début du Cahier 46 où le héros se montre sans être rasé est destinée à former un contrepoint à celle d'Albertine faisant « beaucoup de toilette » (Cahier 71, f° 32 v°).

soupçons » au folio 61 r° du Cahier 46 ou encore les airs de l'orgue de barbarie (Cahier 71, folio 33 r°) repris au folio 60 r°. Proust emploie à nouveau, également, un motif structurant du Cahier 71 : les deux hypothèses⁴²⁴. Quant au motif du « rythme binaire »⁴²⁵ de l'amour qui apparaît plusieurs fois dans le Cahier 46 (folio 77 r° et paperole du folio 79 r°), il s'agit en fait d'une reprise du Cahier 54 :

« Très important. Au sujet de mes souffrances il faudra bien en établir le rythme. Quand, spontanément, ou par quelle cruelle disposition de mon corps, ou par quelque parole qu'on me disait, le ma jalousie se rallumait, je souffrais ~~un~~ martyr mais je haïssais Albertine ; et quand ces images s'effaçaient, quand une disposition plus douce régnait en moi, j'inclinai à la croire innocente, mais alors je la rapprochais de moi, je la revoyais bonne, douce, je voulais lui pardonner, l'embrasser, et ~~je souffrais~~, plus que quand j'étais jaloux, je souffrais qu'elle fût morte. Cette armature de la double souffrance pourra être étoffée de beaucoup des ~~tous les~~ développements notés dans ce cahier. Et ce même rythme commandera plus loin mes nouveaux désirs. » (Cahier 54, folio 42 v°)

Ce rythme de la souffrance qui est aussi celui de l'amour, mélange de douceur et de douleur, destiné dans le Cahier 54 à être une « armature » du récit est repris dans le Cahier 46, avant la mort, pour mettre en évidence que la jeune fille aux deux hypothèses entraîne nécessairement un amour binaire avec un rythme et un « contre-rythme », celui des « avances et des brouilles » (Cahier 46, folios 79 r° et paperole de ce folio).

Cependant ces différents épisodes du séjour à Balbec dont on a vu que beaucoup provenaient du Cahier 71 sont encore plus anciens puisqu'ils ont, pour la plupart, pour origine le Cahier 64⁴²⁶ : l'indifférence du héros, le geste d'Andrée embrassant Maria dans le cou, le faux aveu. On peut remarquer que Proust reprend directement la scène des jeunes filles regardées dans la glace du Cahier 64⁴²⁷ (elle n'apparaît pas dans le Cahier 71 et reste très fragmentaire dans le Cahier 54⁴²⁸) qui ouvre sur la théorie des deux hypothèses, elle aussi présente dès l'étape du Cahier 64⁴²⁹. Si on remonte encore dans la genèse, on retrouve quelques-uns de ces épisodes dans les Cahiers 25 (folios 47 r° - 37 r°) où il s'agit encore de

⁴²⁴ Voir le chapitre 2 de la partie III et le tableau qui récapitule les différents motifs du Cahier 46 et leur genèse, *infra*.

⁴²⁵ Voir aussi le chapitre 1 de la partie III.

⁴²⁶ Dans son article « Comment éditer les Cahiers d'ARTP ? L'exemple de « Dux » », N. Mauriac Dyer reprend dans un tableau les étapes génétiques antérieures et ultérieures à celles de « Dux ». D'après ce tableau, le Cahier 71 reprend les folios 87 v°, 86 v°, 84 v°, 85 v° et 70-69 v° du Cahier 64. *Art. cit.*, p. 32-34.

⁴²⁷ Voir l'esquisse de l'édition de la Pléiade. III, p. 1055-1058.

⁴²⁸ Cahier 54, f° 104 v°. Voir également la note du Cahier 54 pour ce folio.

⁴²⁹ Pour une analyse sur ce sujet, voir le chapitre 2 de la partie III.

Swann et de Maria ou encore de Solange, Septimie et Anna : l'indifférence à l'arrivée dans la ville du bord de mer, le faux aveu d'amour⁴³⁰, les soupçons⁴³¹ et la théorie des deux hypothèses. Des personnages comme la petite poupine qui apparaît aux folios 58 r°, 66 r° et 71 r° du Cahier 46 appartiennent à cette couche génétique ancienne : on la retrouve dans le Cahier 71 (folios 4 r°, 5 r°, 8 r°, 11 r°) mais également dans le Cahier 25 (folios 41 v° et 40 v°).

Le scénario qui figure sur les trois premiers versos du Cahier 71 préfigure les développements du Cahier 46. Les différentes visites d'Albertine apparaissent déjà, notamment celle où le héros envoie un « messager » – dans le Cahier 46, ce sera le lift (folio 62 r°) et Françoise (folio 60 r°). Les courts séjours d'Albertine chez des amies sont repris au folio 61 r° du Cahier 46 où le héros va la rejoindre (folios 59 v° et 63 r°) et les scènes d'attente d'Albertine esquissées dans le Cahier 71 sont longuement développées dans le Cahier 46. Dans le même registre, le scénario du Cahier 71 mentionne également les mots que le héros envoie à Albertine et qu'elle feint de ne pas recevoir, passage qui sera développé sur les folios 62 r°, 63 r° et 83 r° du Cahier 46. On peut penser que la rédaction de ce scénario est postérieure à l'écriture du début du Cahier 71 et sans doute même à l'ensemble du Cahier pour deux raisons : d'une part, il figure sur les versos et, d'autre part, il semble annoncer les visites à Albertine rédigées au début du Cahier 46. En effet, le début du scénario évoque une visite d'Albertine où elle est « grasse » et « rose », traits descriptifs qui reviennent au début du Cahier 46 pour évoquer la visite d'Albertine à Paris (folio 49 v°). De plus, le scénario évoque la scène du lit mentionnée également au début du Cahier 46 (dans le plan qui figure au folio 2 r°). On peut encore ajouter que la marge du folio 1 v° du Cahier 71 précise que « peut-être quelqu'un l'a initiée dans l'intervalle », réflexion que l'on retrouve au folio 51 r° du Cahier 46.⁴³²

Ces comparaisons entre les deux cahiers permettent d'observer que la deuxième partie du Cahier 46 est bien une réécriture du Cahier 71 et peuvent aussi nous donner des informations plus fines concernant la datation des différentes parties de ces cahiers et ainsi, préciser un peu les données développées dans le premier chapitre de cette partie. En effet, on peut penser que le scénario des folios 1 à 3 versos du Cahier 71 est antérieur au plan du

⁴³⁰ II, p. 927.

⁴³¹ II, p. 932-933.

⁴³² D'autres motifs qui joueront un rôle important dans le Cahier 46 apparaissent également sur ce scénario : le motif de l'attente, la soirée de la princesse en alternance avec les visites d'Albertine, le lien avec Mlle de Silaria, le rôle de Françoise qui tâche « de la dégoûter d'elle » (Cahier 71, f° 3 v°) et enfin l'esquisse d'une « danse contre seins ». Mais ce scénario semble évoquer plusieurs années et les visites d'Albertine se déroulent à Balbec même si, au folio 3 v°, il est fait allusion à des visites à Paris.

Cahier 13 et à celui du Cahier 46 car si les deux scènes du lit sont bien organisées comme « deux pendants » dans le Cahier 71 (folio 1 v^o), le décompte des années et des séjours reste encore flou et l’histoire d’Albertine n’est pas encore parfaitement intégrée dans les épisodes antérieurs⁴³³. De plus, une note d’un des *Carnets* de Proust peut permettre de préciser la datation de la première partie du Cahier 71 (folios 1 à 33 r^o). Elle figure au folio 25 r^o du Carnet 2 et annonce probablement le folio 5 r^o du Cahier 71 puisqu’on trouve à propos du Premier Président la même allusion aux « pommes des Hespérides ». Or cette note date probablement de mai 1913 puisque, au folio 23 de ce même carnet, il est fait allusion à Vington – et non pas Vinteuil – nom créé seulement en mai 1913⁴³⁴. On peut donc en déduire que ce début du Cahier 71 a été rédigé après le mois de mai 1913⁴³⁵. Dans la même note du carnet, apparaissent d’ailleurs à la fois les noms de Balbec et Montargis, et le nom de Maria est mentionné plusieurs fois⁴³⁶ ce qui pourrait corroborer cette datation. L’écriture de l’arrivée à Balbec dans la première partie du Cahier 71 pourrait donc dater de la deuxième moitié de l’année 1913 et ce ne serait qu’un an (au moins) plus tard que Proust la reprend dans le Cahier 46.

1.2 Mme de Silaria

Qu’il soit appelé Mlle de Quimperlé⁴³⁷ ou Mlle de Penhoët⁴³⁸ ou encore Mlle de Stermaria comme dans l’édition définitive, le personnage de Mme de Silaria apparaît très tôt dans les brouillons. Comme son nom le suggère, à toutes les étapes de la genèse, le personnage est rattaché à un lieu : la Bretagne. Avant de donner un bref aperçu de l’évolution du personnage dans les cahiers d’avant 1913, je voudrais revenir sur ce personnage dans les trois cahiers qui nous occupent.

Dans le Cahier 71, on trouve une seule mention du personnage, relativement tardive puisqu’elle figure sur le scénario du début du Cahier et renvoie à la promenade de l’Île du Bois avec Albertine. Dans le Cahier 54, en revanche, le personnage apparaît régulièrement en lien avec le désir et comme contrepoint à l’amour pour Albertine (folios 25 v^o, 26 v^o et 89

⁴³³ On pense, en particulier, aux épisodes mondains qui constituent *Le Côté de Guermantes*.

⁴³⁴ Voir l’article « Vinteuil » rédigé par F. Leriche dans le *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1048-1049.

⁴³⁵ Pour la datation du Cahier 71, voir l’article de Shuji Kurokawa (bien que toutes ses conclusions et ses démonstrations ne soient pas toujours convaincantes) : « L’Histoire d’Albertine dans la première partie du Cahier 71 », *art. cit.*

⁴³⁶ Par exemple, au folio 28 r^o de ce Carnet 2. *Carnets, op. cit.*, p. 193.

⁴³⁷ Pour ce nom, voir par exemple le Cahier 12, f^{os} 52 à 55 r^o et 66 à 73 r^o ou le Cahier 36, le Cahier 48 et le Cahier 65. Elle a porté un temps le nom de Mlle de Caudéran dans le Cahier 36. Ishiki a récapitulé les différents noms du personnage dans sa thèse. *Maria la Hollandaise et la naissance d’Albertine [...]*, *op. cit.*, p. 44 et sq.

⁴³⁸ Dans les Cahiers 36, 26 et 9 d’après Ishiki. *Ibid.*, p. 44 et sq.

v^o)⁴³⁹. Elle semble dans ce Cahier être amenée à jouer un plus grand rôle comme le montre cette note au folio 29 r : « J'avais connu et aimé Mlle de Silaria. Puis j'avais aimé Albertine. » (Cahier 54, folio 29 r^o). Elle faisait partie des amours du héros qui semble avoir véritablement eu une relation avec elle⁴⁴⁰ et, on remarque que, après la mort d'Albertine, il l'interroge pour « avoir des renseignements sur Albertine ». Il faut dire que le héros, à ce stade du Cahier 54, la soupçonne d'aimer les femmes (folios 28 v^o et 29 r^o). Le rendez-vous du héros avec elle et son annulation sont évoqués au folio 57 v^o et aux folios 63 et 64 versos.

Cependant, les ajouts sur les versos des folios 63 et 64 ne semblent pas se référer au Cahier 46 mais à une rédaction plus ancienne, celle du Cahier 48⁴⁴¹. On retrouve en effet le motif du coucher de soleil et de la terrasse de Saint-Cloud absentes du Cahier 46 dans le Cahier 48⁴⁴² mais, dans ce dernier cahier, le héros est seul pour aller commander le dîner dans l'île pour celle qui s'appelle encore Mlle de Quimperlé. Il faut ajouter que les versos du Cahier 48, sans doute plus tardifs, contiennent quelques ajouts modifiant les rectos qui instaurent un écho entre le Cahier 54 et le Cahier 48 : Mlle de Silaria y a la même fonction, montrer la contingence de l'amour⁴⁴³. Ils introduisent également le motif de la visite d'Albertine au héros le jour du rendez-vous avec Mlle de Silaria⁴⁴⁴ dans des termes assez proches de ceux du Cahier 46 : « Elle entra, rose, avec son chapeau plat un peu bas sur les yeux » (Cahier 48, folio 15 v^o). On peut penser que cette note annonce et précède la rédaction des visites d'Albertine au début du Cahier 46. D'ailleurs au folio 50 r^o, le Cahier 46 renvoie au cahier noir⁴⁴⁵ pour le récit de l'« anxiété » du héros avant le rendez-vous et pour le « récit de la promenade » (folio 51 r^o) qui fait allusion au même passage du Cahier 48 (folios 25- 27 r^o) et, toujours à ce même cahier noir, un peu plus loin, au sujet du télégramme (folio 52.2 r^o) : la dépêche qui annule la rencontre est en effet évoquée au folio 18 r^o du Cahier 48.

⁴³⁹ Aux folios 57 v^o et 63 v^o, elle est évoquée comme un amour possible afin de montrer la part de contingence qui existe dans la naissance de l'amour. Voir aussi le folio 64 v^o.

⁴⁴⁰ Voir également la réflexion de Brian G. Rogers qui note qu'on trouvait déjà une première esquisse de cette scène dans *Jean Santeuil* : « Henri propose à Françoise de dîner avec lui au restaurant de l'Île du Bois » mais « le souvenir d'une ancienne maîtresse empêche tout contact avec elle ». Voir « Le Côté de Guermantes II », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°20, 1989, p. 86.

⁴⁴¹ Voir T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], *op. cit.*, p. 156 et sq. et G. Tupinier, « Autour de cinq ébauches de Mlle de Stermaria », *Études proustiennes I, Cahier Marcel Proust 6*, Paris, Gallimard, 1973, p. 266. Dans le Cahier 36, le héros rencontre Mlle de Penhœt lors d'une fête de charité à l'Île du Bois (f^os 38 à 41 r^o).

⁴⁴² II, p. 1216.

⁴⁴³ Voir le folio 18 v^o du Cahier 48.

⁴⁴⁴ Voir le folio 15 v^o du Cahier 48.

⁴⁴⁵ « Copier ce qui est dans le cahier noir ».

Si la plupart des notes des Cahiers 48⁴⁴⁶ et 54 semblent ainsi appartenir à une couche génétique antérieure à celle du Cahier 46 et en préparer la rédaction, une notation en marge du folio 63 v° est plus incertaine. En effet, elle précise :

« à propos de Mlle de Silaria si elle était venue au Bois et 2^e d'Albertine quand je la revois après longtemps » (Cahier 54, folio 63 v°).

On peut se demander si l'écriture de cette note n'est pas postérieure à la rédaction des premières visites d'Albertine dans le Cahier 46. L'elliptique « 2^e d'Albertine » pourrait se rapporter à la deuxième visite d'Albertine, d'autant plus que Proust mentionne « après longtemps ». Si l'on reprend l'analyse ainsi que le tableau effectué dans le précédent chapitre, cette indication marginale pourrait correspondre à l'époque de la rédaction du *plan 1* du Cahier 46 (plan barré) et de la rédaction des deux visites d'Albertine sur les folios 46 v° à 49 r°. On y trouve cette mention de « longtemps » et il s'agit bien d'une deuxième visite d'Albertine. La notation du Cahier 54 d'après notre chronologie daterait donc, au plus tôt, de juin 1914.

Un autre élément commun peut permettre de continuer ce dialogue entre le Cahier 46 et le Cahier 54 autour de l'épisode de Mlle de Silaria : l'ajout sur l'arbre rose. En effet, au folio 52 r° du Cahier 46, on peut lire la note suivante :

« Ajouter dans cette promenade : çà et là devant le ciel bleu qui l'ensoleillait, quelque chêne énorme, isolé et mourant, était rose comme un pommier en fleurs. » (Cahier 46, folio 52 r°)

Or, on retrouve une phrase semblable, quoique sans doute légèrement antérieure comme l'indiquent différentes corrections, dans le Cahier 54, au folio 16 v°, accompagnée en marge de l'ajout suivant : « il vaudrait peut-être mieux mettre cela pour la journée ~~de~~/dans l'île avec Albertine ». Et on lit dans le Carnet 3, au folio 9 r°, une autre note concernant les arbres en fleurs : « çà et là je voyais un immense marronnier rose ». Cette note est barrée, ce qui suggère que Proust l'a utilisée dans un de ces cahiers, et semble avoir été écrite entre le 30 avril 1914⁴⁴⁷ et le 28 juin 1914⁴⁴⁸. Proust n'a donc pu faire l'ajout correspondant sur le Cahier 54 et le Cahier 46 qu'après le 30 avril 1914. On peut penser en effet, qu'après l'avoir notée sur son carnet, Proust a intégré la notation sur le Cahier 54 et c'est seulement en relisant son cahier qu'il a eu l'idée d'ajouter cette notation à la promenade d'Albertine⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Pour ses lignes principales, le Cahier 48 date de 1911 comme l'indique C. Nakano. *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 259.

⁴⁴⁷ Voir les comptes qui figurent au folio 8 r°. Carnet 3 in *Carnets*, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁴⁸ Au folio 12 r°, on trouve la nouvelle adresse du comte Louis Gautier Vignal, adresse à laquelle il emménagea le 28 juin 1914. *Ibid.*, p. 270.

⁴⁴⁹ On ne sait pas avec précision comment Proust utilisait ses cahiers mais on peut imaginer qu'il a relu le Cahier 54 au moment où il rédigeait le début du Cahier 46.

Une autre note sur Mlle de Silaria pourrait nous permettre de préciser la datation du Cahier 46. Elle figure sur les folios 29 r° et 28 v° du Cahier 54, en marge, et précise que « Mlle de Silaria avait mauvais genre »⁴⁵⁰. Or cette notation figure déjà sur le Carnet 4 au folio 19 v° qui date vraisemblablement d'après le mois de septembre de l'année 1914. La note du Cahier 54 serait donc postérieure à cette date. Et il faut remarquer que sur le folio 47 v° du Cahier 46, Proust modifie l'histoire de Mlle de Silaria qui s'est mariée et a divorcé après quatre mois de mariage : elle est devenue Mme de Silaria au stade de ce qu'on a appelé le *scénario 2*. Si Proust a écrit *Mademoiselle* et non *Madame* sur le carnet et sur le Cahier 54, ce pourrait être la preuve que le *scénario 2* est postérieur à septembre 1914 et cela confirmerait la datation établie dans le chapitre précédent. Même si, il faut le préciser, cette « preuve » reste fragile puisqu'elle repose sur une hypothèse : le nom « Anatole France » qui figure au folio 19 du Carnet référerait à l'article de celui-ci sur la guerre qui date du mois de septembre⁴⁵¹.

Un dernier élément est à remarquer qui pourrait contribuer à dater, au moins relativement, les différentes réécritures de l'épisode : son titre. En effet, on s'aperçoit que le premier plan du Cahier 46 intitule l'épisode « soirée où je dois voir Mlle de Silaria au Bois » mais que le second plan le nomme, dans un ajout ultérieur, « Promenade à St Cloud ». Or lorsqu'on reprend les différents brouillons relatifs à cette soirée, l'accent est mis dans les premiers brouillons sur l'aspect maritime de l'île⁴⁵² en liaison avec le projet de dîner avec la bretonne Mlle de Quimperlé. Avec l'évolution du projet et l'introduction d'Albertine dans cette promenade, celle-ci semble changer de nature : ce n'est plus seulement l'association d'une femme et d'un paysage, mais la comparaison entre deux amours ou deux désirs et, plus encore, la rédaction d'un épisode de l'histoire d'Albertine susceptible de devenir un souvenir pour après sa mort. Ainsi, dans le Cahier 54, c'est cet aspect qui apparaît : « je me demandais ce qu'elle avait peut-être fait pendant ce retour de St Cloud » (Cahier 54, folio 64 v°). Elle permet également de rapprocher la promenade d'une autre promenade qui a lieu dans la version définitive dans *La Prisonnière* et qui montre les désirs du héros pour les femmes

⁴⁵⁰ Il est vrai que cette notation apparaissait déjà dans le Cahier 36 (f° 37 r°) comme le mentionne G. Tupinier. « Autour de cinq ébauches de Mlle de Stermaria », *art. cit.*, p. 247. Mais la notation du Carnet et du Cahier 54 est plus précise puisqu'elle est liée à une remarque sur la beauté d'Andrée.

⁴⁵¹ En tout état de cause, la notation date d'après le commencement de la guerre puisqu'une allusion y est faite dans la phrase précédente. On pourrait également ajouter que Proust a pu ne pas actualiser le changement de *Mademoiselle* à *Madame* dans le Cahier 54.

⁴⁵² On voit ainsi progressivement se multiplier des métaphores autres que maritimes, notamment la comparaison d'Albertine avec une statue qui perdurera dans le texte définitif et qui permet d'introduire cette fois le thème des multiples Albertine.

inconnues qui passent⁴⁵³. On peut penser que l'évolution du nom de cette promenade marque l'évolution d'un projet. Une note située au folio 68 v° du Cahier 54 pourrait confirmer cette évolution : « je pourrais peut-être avant mettre l'automne et y situer la promenade à St Cloud le soir de l'île du Bois »⁴⁵⁴. Si l'on en croit cette hypothèse, il faudrait imaginer que les versos du Cahier 54 et les rectos de la fin du Cahier consacrés à cette promenade et qui évoquent très souvent « Saint-Cloud » sont moins anciens que les folios du début du Cahier 46 qui eux parlent de « l'Île du Bois ». Les marges du Cahier 46 semblent d'ailleurs amorcer cette transformation car on y trouve une allusion, au folio 25 r°, à Saint-Cloud et à la statue qui semble être une réécriture de l'ajout du folio 15 v° du Cahier 48 dont on a déjà parlé. Autres conséquences concernant la datation, le plan du Cahier 13 (folio 28 r°) qui mentionne également l'épisode sous le terme « l'Île du Bois » serait bien antérieur au plan du Cahier 46, tout du moins à sa deuxième version, de même que le scénario qui figure sur les folios 1 à 3 versos du Cahier 71 et qui mentionne encore « l'île du Bois ».

Ces deux épisodes, la promenade à Saint-Cloud et l'arrivée à Balbec nous ont permis de mettre en évidence les emprunts de Proust aux Cahiers 54 et 71 tant du point de vue des images, des personnages ou des thèmes que sur le plan de la structure romanesque, puisque ces deux cahiers constituent une première rédaction de « l'Épisode » d'Albertine. Mais comme on a pu également l'apercevoir, le Cahier 46 n'est pas seulement une réécriture et un montage des éléments des Cahiers 54 et 71, Proust utilise aussi un grand nombre d'autres cahiers parfois largement antérieurs.

2. POINT DE VUE PARADIGMATIQUE : LE VA-ET-VIENT ENTRE LES CAHIERS

En étudiant les Cahiers 54 et 71 et leur rapport avec le Cahier 46, on a déjà pu avoir un aperçu de l'entremêlement des Cahiers. On a vu que le Cahier 46, aux folios 57 r° et 58 r°, renvoyait explicitement au Cahier « Dux » (Cahier 71) et aux folios 50 r° et 52.2 r° au « cahier noir » (Cahier 48), mais il renvoie également à d'autres cahiers, notamment au Cahier 50, au folio 59 r°, en ces termes « Cahier quand mon père partit en Autriche » ou encore, au folio 52.2 r°, au Cahier « babouche » (Cahier 74). Plusieurs autres renvois semblent moins

⁴⁵³ Voir sur ce point *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 261-263. Chizu Nakano décrit le développement de cette promenade dans les Cahiers 53 et 73 et l'introduction des passantes inconnues.

⁴⁵⁴ Il faut remarquer que cette précision de saison - « l'automne » - est intégrée dans la réécriture de la visite d'Albertine au folio 47 v° du Cahier 46.

évidents à localiser. Si au folio 65 r^o, la « phrase écrite » sur le rire renvoie bien au Cahier 71 (folio 6 r^o), à quoi renvoie « la phrase à prendre dans le cahier rouge » qui commence par Andrée « vient à moi en glissant »⁴⁵⁵ sur ce même folio ? Proust cite aussi un Cahier rouge⁴⁵⁶ aux folios 58 v^o et 94 r^o dans lequel figurerait une « phrase sur l'amitié opposée aux filles ». Ce cahier pourrait être le Cahier 64⁴⁵⁷ puisque, au folio 109 v^o, Proust oppose au plaisir de la compagnie des jeunes filles, la stérilité de l'amitié :

n' elle pas

« L'amitié est un sentiment bien inférieur au plaisir que j'
au moins pour l'artiste, pour ceux⁴⁵⁸
éprouvais ; elle est a une abdication de notre personnalité ; ~~un renoncement~~
~~à vivre par nous même~~, en elle nous oblige à rectifier aussitôt seuls
l'ennui que nous éprouvons forcément* près de notre ami parceque ~~par~~ nous ne
pouvons nous plaire que dans la vie de notre personnalité, grâce à cette cordialité* factice
qui nous fait trouver* de l'émotion à nous rappeler les choses qu'il nous a dites,
à nous réjouir égoïstement (peut-être mettre un exemple, Montargis
viendra me voir et en le quittant j'aurai cette impression) de penser que notre
pauvre* petite personnalité est bien douillettement placée entre les récentes* amitiés
où nous nous sommes aperçus en beau, intelligents, adorés* et bons
qui font si grand cas de nous, qui nous aiment vraiment^{et}, des gens intelligents,
instruits, bons, et nous ~~ne~~ nous répétons* avec joie des traits de leur in-
telligence, de leur esprit, de leur culture, qui n'ont aucun rapport avec
ce que notre pensée quand elle travaille pour nous même cherche, tâche
d'approfondir, juge par conséquent intelligent, mais dont nous nous
réjouissons pour donner plus de ~~par~~ mérite à notre ami, plus de base à notre
amitié, plus de prix à la sienne, pour nous féliciter de notre vie, ~~pour~~
et à ce moment-là nous nous faisons une âme capable de trouver ces choses*
intelligentes, d'éprouver les sentiments qu'ils jugeraient bons, d'accomplir
tel acte délicat où nous sacrifions nous même, c'est à dire la seule chose
importante, au désir de les consoler d'une peine, de les accompagner dans
tel pas difficile, en un mot nous ~~nous~~ trahissons notre moi. » (Cahier 64, folio 109 v^o)

Cette phrase viendrait elle-même du Cahier 26 (folio 33 r^o) comme l'a souligné Françoise Leriche dans son inventaire du Cahier 64. Autre difficulté, au folio 90 r^o, Proust renvoie pour la métaphore de la « plaque noire » désignant les yeux d'Albertine à une phrase écrite dans le « cahier noir ou dans les autres ». On trouve de nombreuses métaphores sur les yeux noirs d'Albertine dans le Cahier 71 mais l'idée d'une « plaque » n'y est, semble-t-il, pas présente. En revanche, Proust fait peut-être ici allusion à un passage du Cahier 25 au folio 16 v^o où il est question, à propos de « l'être qui nous plaît » de la « plaque émaillée de ses yeux » et de l'impossible possession de sa pensée.

À ces mentions explicites, on pourrait encore ajouter un autre type d'auto-citation, les passages non-développés dans le Cahier mais qui renvoient à des passages rédigés, comme,

⁴⁵⁵ Certains chercheurs ont émis l'hypothèse qu'un Cahier rouge nous manquerait.

⁴⁵⁶ Pour cette question du Cahier rouge, voir T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 65 à 67.

⁴⁵⁷ C. Nakano avait émis l'hypothèse que ce pourrait être également le Cahier 72 dans un de ces folios manquants du début.

⁴⁵⁸ Phrase inachevée.

dans l'épisode de Mme de Silaria évoqué plus haut, « récit de la promenade », qui fait allusion à un passage rédigé dans le Cahier 48 et à la description du Bois. Je voudrais revenir à ces diverses auto-références qui parsèment le Cahier afin de dresser l'inventaire des renvois à d'autres épisodes ou à d'autres éléments rédigés dans les cahiers antérieurs. Pour simplifier l'exposition, je suivrai la division du Cahier établie dans le chapitre précédent : le premier temps sera consacré aux références contenues dans la première partie du Cahier, et le second à la deuxième partie⁴⁵⁹.

2.1 Les « choses de Paris » (Cahier 46, folios 2 à 56 v°)

La première partie du Cahier dans laquelle Proust a pour objectif d'introduire Albertine dans le roman renvoie plus ou moins explicitement à bon nombre d'épisodes déjà rédigés ailleurs. Par exemple, lorsque Proust commence au folio 46 v° à rédiger « tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre : À l'ombre des jeunes filles en fleurs », il se réfère au « chapitre II/ À l'ombre des jeunes filles en fleur » inscrit au folio 24 r° du Cahier 34 comme l'a montré Kazuyoshi Yoshikawa⁴⁶⁰. Ensuite, lorsqu'il introduit les visites d'Albertine au héros à Paris, il les insère dans la trame du roman déjà rédigée entre 1910 et 1911⁴⁶¹, et notamment entre les différents épisodes mondains de ce qui deviendra *Le Côté de Guermantes*. En ce qui concerne la « Soirée Villeparisis » qui apparaît au folio 47 r°, elle a été rédigée dans le Cahier 41 (folios 22 r°-31 r°) comme l'a montré Thierry Laget dans la notice de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade »⁴⁶². La description du « milieu Guermantes » prend place à sa suite, aux folios 31 à 67 rectos du même Cahier, puis dans le Cahier 42 (folios 1 à 52 r°) et, enfin, dans le Cahier 43 (folios 1 à 18 r°). Quant à la soirée de la princesse de Guermantes, elle est rédigée à partir du folio 28 r° du Cahier 43 et jusqu'à la fin du Cahier. La « vie malade » qu'il évoque dans les marges du folio 48 r° en utilisant l'expression « ma vie couchée » et qui dialogue avec le plan du Cahier 13 (folio 28 r°)⁴⁶³, elle, évoque les folios 40 à 63 r° du Cahier 50, comme l'a montré Takaharu Ishiki⁴⁶⁴. Il faut noter

⁴⁵⁹ Deux tableaux, à la fin de chaque partie, proposent une synthèse des différents motifs répertoriés dans le Cahier 46 et de leurs possibles origines.

⁴⁶⁰ Voir « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.*, p. 18.

⁴⁶¹ II, p. 1494.

⁴⁶² Voir le schéma récapitulatif qui figure dans le volume II aux pages 1496-1497.

⁴⁶³ Voir Partie II, chapitre 1.

⁴⁶⁴ *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 164-165. T. Ishiki précise que le folio 42 v° de ce Cahier 50 met en parallèle le narrateur avec la tante Léonie, tout comme Proust le fait dans une lettre du 6 février 1914 (selon la nouvelle datation de F. Leriche, voir *Lettres*, p. 668) dans laquelle il annonce à Jacques Rivière que dans le 3^e volume, on connaîtra les raisons « des

également qu'une addition dans la marge du folio 72 r° du Cahier 71⁴⁶⁵ semble évoquer ce passage du Cahier 50 : « Peut-être ici tout le morceau du 3^e volume sur la vie du convalescent ». On peut ici hésiter sur l'ordre de rédaction de ces différentes notes. En effet, on pourrait penser que la note du Cahier 71 est antérieure à celles du Cahier 13 et du Cahier 46 puisque cette « vie couchée » est encore située pendant qu'Albertine est prisonnière et non pas, comme dans les deux autres cahiers, au moment des visites d'Albertine à Paris. Pourtant, ces différentes esquisses se retrouveront intégrées, dans les volumes publiés, non pas dans *Le Côté de Guermantes* ou dans *Sodome et Gomorrhe*, mais dans *La Prisonnière*.

On peut suivre également la trace de ces différentes visites d'Albertine dans les autres cahiers. Comme on l'a déjà vu, ces visites d'Albertine à Paris ont déjà été évoquées dans le plan du Cahier 13 (folio 28 r°) mais aussi dans le scénario qui figure sur les premiers versos du Cahier 71 (folios 1 à 3 v°). Dans ce dernier cas, il semble que la frontière entre les visites à Balbec et à Paris ne soit pas encore nettement tracée. Les premières visites évoquées dans le Cahier 71 paraissent se situer plutôt à Balbec mais, au folio 3 v°, il est cependant question de l'exaspération de Françoise lors des visites d'Albertine à Paris. De plus, au folio 1 v° de ce même Cahier, un premier parallèle est tissé entre les deux scènes du lit et la marge souligne même qu'il s'agit de « 2 pendants opposés du dessin l'un chaste et l'autre libertin » ; il y est également question de l'initiation reçue par Albertine dans l'intervalle, thèmes que l'on retrouve dans les visites d'Albertine des premiers folios du Cahier 46. Au folio 51 v° du Cahier 46, on retrouve d'ailleurs la même idée : « c'était la scène inverse de celle qui s'était passée à Balbec » : la scène des chatouilles et du baiser répond donc à celle du baiser refusé dans le scénario du Cahier 71 comme dans le Cahier 46. Dans le premier cas, son coup de sonnette dans la chambre marque son refus, puis l'indifférence du héros⁴⁶⁶ ; dans le deuxième cas, il marque au contraire la possibilité d'un changement et la naissance ultérieure de l'amour.

Mais il faut remarquer également que ces visites d'Albertine à Paris sont déjà évoquées dans le Cahier 54 sous forme programmatique⁴⁶⁷ :

« j'aurai soin de préciser le moment où elle commença à me chatouiller méthodiquement les jambes, et qui est lié pour moi à la vision de sa figure abaissée vers moi, grasse, rose attentive, douce, timide » (Cahier 54, folio 17 v°)⁴⁶⁸.

manies de ma tante Léonie ». Si ce rapprochement est fondé, il pourrait confirmer la datation du plan du Cahier 13 (entre février et avril 1914).

⁴⁶⁵ Voir C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁶⁶ Voir le plan du folio 2 r° « Albertine veut sonner, je ne pense plus à elle ».

⁴⁶⁷ Ils apparaissent aussi sous forme de réplique, de ressouvenir après sa mort : voir sur ce point, le folio 48 v° et surtout le folio 51 v°. D'ailleurs, les chatouilles se transforment progressivement en caresses. Voir chapitre 1, partie III.

L'épisode des chatouilles, déjà évoqué dans le plan du Cahier 13, est cependant encore plus ancien, comme le mentionne une note de l'édition du Cahier 54 qui précise que, dans le Cahier 64, Maria chatouillait déjà le héros avec un brin d'herbe (folio 59 v°). La remarque sur le baiser pour lequel l'homme ne posséderait pas d'organe adéquat peut être également rapprochée d'une remarque antérieure du Cahier 71 qui mentionne que le héros n'avait pas « d'organe pour pénétrer son âme » (folio 87 r°). La scène du baiser du Cahier 46 reprend ainsi plusieurs éléments de cahiers antérieurs⁴⁶⁹ comme le bon pour un baiser de la paperole du folio 52 v° qui reprend le Cahier 64 (folios 60 v° à 57 v°)⁴⁷⁰ et le Cahier 25⁴⁷¹ ou encore la métaphore des planètes qui clôt le passage et est destinée à montrer l'éloignement des différentes Albertine, métaphore qui surgit, dans le Cahier 46, au folio 53 v° :

«~~elle~~ l'Albertine nouvelle entourée des souvenirs récents, propos qu'elle m'avait tenus, attitude nouvelle avec moi, lieux, saison différente, lieux nouveaux où je l'avais vue, qu'une force attractive faisait adhérer à elle en faisait comme une autre planète bien distincte de la 1^{re}» (Cahier 46, folio 53 v°)

Elle fait écho à cette même métaphore dans le Cahier 64 à propos de Maria, au folio 51 v°, où « tout ce qui la concernait » est « venu faire boule et planète nouvelle »⁴⁷². La métamorphose d'Albertine se marque également par son intelligence. Au folio 50 v° du Cahier 46, Proust note différents éléments montrant l'évolution de son esprit qui prouve qu'elle n'est plus celle qui était « si inculte à Balbec ». Ces développements étaient déjà amorcés dans le Cahier 54 sur une paperole du folio 34 r° sur laquelle Proust précisait que le héros n'aurait « pas plus admis qu'on me dise qu'elle n'était pas admirablement intelligente qu'un mari jaloux n'admet qu'il est trompé » et, dans le Cahier 71⁴⁷³, il écrivait aussi qu'il « semblait se greffer en elle une intelligence qu'on n'eût pas soupçonnée. » (Cahier 71, folio 89 v°)⁴⁷⁴. Dans le Cahier 33, il était mentionné au contraire que le héros n'aurait « pas su dire si Albertine était intelligente ou non » et qu'il avait « plutôt l'impression qu'elle ne l'était pas » (folio 11 r°).

⁴⁶⁸ Voir la note de ce folio dans l'édition du *Cahier 54*, *op. cit.*

⁴⁶⁹ B. G. Rogers dresse un parallèle entre cette scène et celle de *Jean Santeuil* dans laquelle Valentine refuse d'abord de se laisser embrasser puis masse le poignet du héros. Voir « Le Côté de Guermantes II », *art. cit.*, p. 83.

⁴⁷⁰ Voir l'inventaire de F. Leriche pour le Cahier 64.

⁴⁷¹ F^{os} 47 à 37 v°. Voir II, p. 929.

⁴⁷² Voir H. Yuzawa, *Souvenir du rêve et leçon du regard : étude génétique sur les jeunes filles à la plage d'après le manuscrit de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 1989, p. 232. Cette métaphore est selon lui également citée au folio 57 r°.

⁴⁷³ Voir la note de l'édition du Cahier 54.

⁴⁷⁴ Il faut souligner qu'il s'agit ici d'une métamorphose du personnage qui sera encore accentuée dans *La Prisonnière* avec les discussions sur l'art et notamment sur la littérature.

Un dernier motif apparaît sur ce Cahier en relation avec les « choses de Paris » (Cahier 46, folio 56 r°), le motif des « petits bleus » envoyés par Albertine ou retrouvés par le héros qui sont en lien avec la mort de l'héroïne puisque Proust note : « c'est ce petit mot que je retrouverai après sa mort (petits bleus) » (Cahier 46, folios 62 r° et 83 r°). Comme l'ont montré les éditrices du Cahier 54⁴⁷⁵, Proust inclut dans la liste des épisodes destinés à « faire bloc » (Cahier 54, folio 24 v°) l'attente d'Albertine autour du petit bleu (Cahier 46, folio 55 v°), ce qui laisse supposer que la rédaction de cette page du Cahier 54 est postérieure à la rédaction du début du Cahier 46. Cependant, il est à remarquer que le motif resurgit soudain dans la deuxième partie du Cahier 46 dans le même contexte, lors des scènes d'attente (folios 62 r° et 83 r°) et, cette fois, il s'agit des mots d'Albertine reçus par le héros.

Les motifs du Cahier 46 et leur genèse (folios 2 r° à 56 v°)

Cahier 25	Cahier 29	Cahier 64 et Cahier 65	Cahiers 41, 42 et 43	Cahier 48 Cahier 50	Cahier 33, Cahier 34	Cahiers 54, 71 et Cahier 13, f° 28r	Le Cahier 46 : principaux motifs
	C29, 2-11r ⁴⁷⁶					C71, 1v-3v	Scène du lit : f° 2r
				C48, 15v ⁴⁷⁷		C71, 1v-3v C13, 28 r	Visite d'Albertine à Paris : f° ^{os} 38r-46r
						C54, 17v C71, 1v-3v	Albertine, « grosse », « rose » : f° ^{os} 41r, 46r, 48v, 49v, 51r
		C64, 60r					toquet et mystère d'Albertine : f° ^{os} 39r, 40r, 41r, 43r, 44r, 46r, 51r
					C34, 24r ⁴⁷⁸		« tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre : À l'ombre des jeunes filles en fleurs » : f° 46v
			C41, 22-31r ⁴⁷⁹				Soirée de Mme de Villeparisis : f° 47r
						C54, 68v	automne : f° 47v (+58r)
			C41, 31-67r ⁴⁸⁰ C42, 1-52r C43, 1-18r				Milieu Guermantes : f° 48r
				C50, 40-63r ⁴⁸¹		C71, 72r ⁴⁸² C13, 28r	vie couchée : f° 48r

⁴⁷⁵ Voir la note du folio 24 v°, *Cahier 54, op. cit.*

⁴⁷⁶ II, p. 1000 et *sq.*

⁴⁷⁷ K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.*, p. 25.

⁴⁷⁸ « chapitre II/À l'ombre des jeunes filles en fleur ». *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷⁹ II, p. 1496-1497.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine [...]*, *op. cit.*, p. 164-165.

			C43, 28r- fin			C71, 2v C13, 28r	Soirée chez la princesse de Guermantes : f° 50r
				C48, 25r- 27r ⁴⁸³		C54, 25v- 26v, 57v, 63v, 64v- 89v C71, 2v	Mme de Silaria
				C48, 25r			anxiété : f° 50r
				C48, 15v			Arrivée d'Albertine
		C64, 59v ⁴⁸⁴ C65, 47v- 53v				C54, 17v C13, 28r	chatouilles : f°s 49v, 50v
						C71, 1v	parallèle scène du lit : f° 51v
						C71, 1 v	Albertine « initiée » : f° 51r
C25, 45v		C64, 60v- 57v					le « bon » pour un baiser : pap du f° 52v
				C48 25- 27r ⁴⁸⁵		C54, 63v, 64v, pap 81r	récit de la promenade : f° 51r
					C33, 11r	C54, pap 34r	intelligence d'Albertine : f° 51v
						C71, 89v ⁴⁸⁶	
						C54, pap 64v	motif de la statue : f° 52r
						C54, 16v	marronnier rose : f° 52r
				C48, 18r		C54, 57v, 63v-64v	rendez-vous et annulation : télégramme : f° 52.2r
						C54, 69v, 68v	Phèdre : f° 53r
C25, 34v- 33v ⁴⁸⁷		C64, 51v, 57v ⁴⁸⁸				C54, 24v, 70r	Métaphore des planètes : f° 53v
						C54, 24v	Petits bleus : f°s 55v, 56r, 62r, 83r

2.2 Cahiers, carnets et épreuves dans le « 2^e séjour à Balbec » (folios 56 r°-101 r°)

Au folio 57 r°, Proust commence le récit du second séjour à Balbec dont on a vu le caractère scénarique⁴⁸⁹ et observé les nombreux renvois à d'autres cahiers. On a déjà évoqué, également, les divers emprunts au Cahier 71 qui parsèment cette deuxième partie du Cahier. C'est pourquoi je voudrais revenir maintenant aux renvois effectués par Proust à d'autres

⁴⁸² C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁸³ K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914... », *art. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁴ *Cahier 54*, note du folio 17 v°.

⁴⁸⁵ II, p. 1216.

⁴⁸⁶ Voir la note du *Cahier 54* pour la paperole du folio 34 r°.

⁴⁸⁷ II, p. 1008.

⁴⁸⁸ H. Yuzawa, *Souvenir du rêve et leçon du regard [...]*, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁸⁹ Voir le chapitre 1 de la partie I.

cahiers plus anciens ou à d'autres étapes de l'élaboration de l'œuvre. Comment comprendre, par exemple, l'allusion à « la partie faite » (folio 57 r°) au sujet de divers épisodes concernant Balbec ? Takaharu Ishiki a émis l'hypothèse suivante⁴⁹⁰ : Proust ferait ici allusion aux épreuves de Guermantes I (juin 1914) et à ce passage :

« ce que je voulais maintenant c'était par un jour de soleil et de vent remonter de la place avec Mme de Villeparisis [...] qui m'annonçait que nous allions avoir à déjeuner des œufs à la crème et des soles frites ; c'était d'entrer à midi dans la salle à manger à travers le grand vitrage azuré [...] Je me rappelais certaines phrases de Bergotte sur les églises du Moyen Age et sur les mers brumeuses de Bretagne ».

Et on retrouve en effet dans le Cahier 46 « le déjeuner avec les vitres bleues », la sole qui est évoquée un peu plus loin au folio 59 r° ainsi que l'église et la mer mais à propos d'Elstir et non de Bergotte. Si l'on admet que Proust évoque bien ici les épreuves Guermantes, cela signifie également que ce folio a été rédigé après le mois de juin de l'année 1914, ce qui confirme, une fois encore, la datation du Cahier proposée dans le chapitre précédent.

Mais au-delà des références directes au travail d'élaboration de l'œuvre, ce sont parfois des motifs, des structures, des métaphores ou des personnages qui sont repris de cahiers antérieurs. Ainsi, les personnages des Cambremer, la baronne et sa belle-fille, qui apparaissent au folio 67 r° avec leur visite au héros, s'ils n'étaient pas mentionnés dans les Cahiers 71 et 54, ne sont pas pour autant des personnages nouveaux. Seul leur nom l'est puisque, d'après Ishiki, ce nom est apparu sur les épreuves de *Swann* en octobre 1913⁴⁹¹. Dans les cahiers plus anciens, comme le Cahier 64, ces deux personnages portaient le nom de Chemisey. D'ailleurs, avec la visite des Cambremer, le Cahier 46 se contente, pour une bonne part, de réécrire des passages déjà rédigés ailleurs. En effet la description de l'arrivée de Mme de Cambremer dans sa calèche⁴⁹² (folio 67 r°) et les détails de son costume (folio 70 r°) ne sont pas nouveaux : ils proviennent du Cahier 12 (folios 89 r°- 95 r°)⁴⁹³. Issue également de ce Cahier, la question de la prononciation de certains noms propres même si le choix des noms est différent dans le Cahier 46. Conformément au changement de nom des personnages, il ne s'agit plus de la prononciation du nom Chemisey (Chemisez et Ch'misey, folios 63 à 65 r° et 63 v°) mais de Chenonceaux (qu'on prononce Ch'nonceaux, Cahier 46, folio 73 r°).

Un dernier épisode du Cahier qui se retrouvera également dans *Sodome et Gomorrhe* prend son origine, comme l'épisode des Cambremer, dans un cahier plus ancien : l'épisode

⁴⁹⁰ T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], *op. cit.*, p. 167-168.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁹² La Baronne est évoquée aussi aux folios 118 à 124 et 63 à 68 r°.

⁴⁹³ T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], *op. cit.*, p. 173. Il note également que si la description de la Baronne est très similaire à celle du Cahier 46 ; celle de sa belle-fille a davantage changé.

des invités du wagon. Il apparaissait déjà dans le Cahier 47⁴⁹⁴ aux folios 15 à 22 r° et on y trouvait la description de la princesse de Sherbatoff aux folios 18 à 20 rectos⁴⁹⁵ car l'épisode faisait partie du chapitre de l'annonce Grasset « Charlus et les Verdurin », prévu dès la parution de *Swann* en 1913.

Quant aux stations du chemin de fer et aux divers noms de villes ou de villages du côté de Balbec, on remarque qu'en dehors de Balbec ville et Balbec plage, on trouve le plus souvent un blanc dans le Cahier 46 ou diverses autres indications montrant que le système des noms propres n'est pas encore en place. Par exemple, au folio 79 v°, le héros « accompagne Albertine chez sa tante à ⁴⁹⁶ » et Proust ajoute entre parenthèses « petite ville genre Villerville » ; au folio 58 v°, il note Bréhainville mais il précise, toujours dans une parenthèse, « changer les noms ». On retrouve ce dernier nom aux folios 59 v° et 94 r° et même sur les *Carnets*⁴⁹⁷. Diverses lectures ont d'ailleurs été proposées de ce nom de ville et on a pu parfois y lire Brébainville⁴⁹⁸. Cependant, le fait qu'il existe une rue qui porte ce nom de Bréhainville⁴⁹⁹ à Illiers-Combray semble conforter notre lecture. D'autant plus que bon nombre des noms employés dans ce Cahier sont en fait des noms réels, pour la plupart normands : Villerville, Denville (folio 99 r°), Livry (folio 60 v°) et Bricqueville⁵⁰⁰ (folios 59 v°- 60 v°). Doncières (folio 94 r°) que l'on retrouvera dans la *Recherche* existe aussi mais il ne s'agit pas d'une commune normande puisque la petite ville est située dans les Vosges⁵⁰¹. À partir de ce recensement, il semble qu'on puisse conclure que le système a évolué depuis le Cahier 71 (folio 1 v°) et le Cahier 54 (folios 66 v°, 67 v°, 68 v°) dans lesquels apparaissait fréquemment le nom d'Apollonville ou Arolonville comme dans le Cahier 28⁵⁰² ou le Cahier 34. En effet, ce nom forgé sur le suffixe *-ville* qui rappelle la Normandie ne semble, lui, ne renvoyer à aucun nom propre réel. Quelques-uns de ces noms apparaissent également dans les *Carnets*, comme par exemple Montempuis (Cahier 46, folio 96 r°) ou Épinay (Cahier 46, folio 60 v°)⁵⁰³ ou dans d'autres cahiers : Villerville, par exemple, apparaît dans le Cahier 33 (folio

⁴⁹⁴ Voir K. Yoshikawa, *Étude sur la genèse de La Prisonnière [...]*, *op. cit.*, p. 65 et « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 ... », *art. cit.*, p. 8.

⁴⁹⁵ Voir C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁹⁶ On trouve aussi au folio 98 r° la « gare de xxx ».

⁴⁹⁷ Carnet 2, folio 23 v°. *Carnets*, *op. cit.*, p. 187-188.

⁴⁹⁸ A. Compagnon l'a transcrit en Brébainville. Voir III, p. 1089.

⁴⁹⁹ Il s'agit du nom ancien d'une seigneurie.

⁵⁰⁰ Bricqueville apparaît également dans le Cahier 54 sous la forme Bricqueville-l'Orgueilleuse aux folios 34 v°, 35 v°, 57 r°, 58 r° et 61 v°.

⁵⁰¹ La ville d'Épinay apparaît également au folio 60 v°.

⁵⁰² II, p. 977.

⁵⁰³ Voir Carnet 4, folio 51 v°. *Carnets*, *op. cit.*, p. 415.

11 r°)⁵⁰⁴. Plus que dans la réalité, Proust aurait en fait trouvé ces noms dans l'ouvrage de Cocheris⁵⁰⁵ sur les étymologies afin de préparer la suite du roman⁵⁰⁶. Enfin, on remarque que quelques autres noms réapparaîtront ultérieurement puisque certains sont repris dans le plan des stations du petit train que Proust dresse dans le Cahier 72 (folio 35 r°)⁵⁰⁷ : c'est le cas de Doville et de Doncières.

Un dernier motif est directement extrait des carnets : le langage du lift. Ses tics verbaux qui apparaissent dès le folio 62 r° : « en allant n'en bicyclette » et « elle vient n'avec moi » ont été notés auparavant dans les deux derniers carnets. Or il semble que ces notes des Carnets 3 (folio 19 v°) et 4 (folio 20 r°)⁵⁰⁸ sur cet ajout du *n* dans la prononciation datent d'après le début de la guerre (août 1914)⁵⁰⁹. Ces éléments nous permettent de confirmer la datation de cette partie du Cahier qui a bien été rédigée après l'été 1914.

Les motifs du Cahier 46 et leur genèse (folios 57 r° à 101 r°)

Cahiers 12, 25, 26 et 32	Cahier 38	Cahiers 64 et 65	Cahiers 47 et 50	Cahiers 71 ⁵¹⁰ et 54 ; Cahier 13, f° 28 r°	Cahier 46
C25, 47v-37v		C64, 87v ⁵¹¹ C65, 89v		C71, 1-33r	Arrivée à Balbec et deuxième séjour : f° 57r
				C71, 5r C13, 28r	Comparaison entre deux séjours : f° 57r
				C71, 3 r-5r	Description du directeur de l'hôtel : f° 58r
			C50, 20-34r		« Chagrin de la mort de ma grand'mère » : f° 59r
				C71, 33 r	Orgue de barbarie : f° 60r
				C71, 32v C54, 42v	Visites d'Albertine Albertine s'apprêtant (f° 61r)
				C71, 1v, 2v	attente : f° 61v
				C71, 1v	messagers : lift (f° 62r) et Françoise (f° 60r)
				C71, 2v, 9v C54, 50v ⁵¹²	héros va chercher Albertine chez des amies : f° 59v- 63r

⁵⁰⁴ Voir l'index établi par T. Ishiki. *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], vol. 2, p. 341.

⁵⁰⁵ Voir également la longue note d'Antoine Compagnon sur les noms de villes. II, p. 1042-1044.

⁵⁰⁶ Cela ne nous permet pas de dater le Cahier car les notations figurent sur un verso. On peut penser cependant qu'elles sont tardives, la fin du Carnet 4 datant de la guerre, peut-être de 1917. Voir l'introduction du Carnet 4, *Carnets, op. cit.*, p. 337-339.

⁵⁰⁷ Voir sa transcription, III, p. 1246.

⁵⁰⁸ *Carnets, op. cit.*, p. 280 et 368.

⁵⁰⁹ Le 19 r° du Carnet 4 date d'après août 1914 puisqu'il y est fait allusion à la guerre (« bataille »).

⁵¹⁰ Pour les rapports entre le Cahier 71 et les autres cahiers, voir « Comment éditer les Cahiers d'ARTP ? L'exemple de 'Dux' » de Nathalie Mauriac Dyer, *art. cit.* Je reprends les données mentionnées dans ce tableau.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*

			C71, 2v	mots non reçus : f ^{os} 62r- 63r - 83r
			C54, 50v,70v C71, 9v	Albertine en caoutchouc : f ^{os} 63r, 94r, 58v, pap 58v, 96r, 97r
			C54, 52r, 53r, 55r, 67r, 71r	les pêcheuses : f ^o 64r
C26, 46r-46v ⁵¹³			C71, 6r	La « danse contre seins » : f ^o 65r
		C64, 25r		La maison du peintre : f ^o 65 r
			C71, 3v	le rire : f ^o 65r
				« Andrée vient à moi en glissant »(<Cahier rouge) : f ^o 65r
		C64, 87v ⁵¹⁴ C65, 88v ⁵¹⁵	C71, 6r-8r	Refroidissement des relations héros- Albertine : « pas bonne pour les chiens » : f ^o 66r
C12, 89-95r ⁵¹⁶ 4r-66r, 63-68r, 63v				Les Cambremer : f ^{os} 67r-76v
C32, 41-42r ⁵¹⁷		C38, 3v ⁵¹⁸		« soleil rayonnant » : f ^o 74v
	C38, 7- 8r ⁵¹⁹			comparaison des mouettes à des nymphéas : f ^{os} 71v-72v
C25, 46v ⁵²⁰		C65, 88v ⁵²¹	C71, 9r	L'explication entre Albertine et le héros : f ^{os} 76-77r
C12, 44-46r ⁵²² C25, 27v- 24v ⁵²³ ; 44r-43r C25, 47v-36v ⁵²⁴		C64, 71v, 76r, 75r	C71, 7r-13r, 31v, 38r C54, 94r	les 2 hypothèses : f ^{os} 76r, 90r
		C64, ⁵²⁵	C71, 23r, 9r	faux aveu d'amour : f ^{os} 77r-79r
			C54, 42v	le rythme binaire : f ^{os} 77r, pap 79r
		C64, 81r ⁵²⁶		« comme grâce à quelque pédale » : f ^o 81v
C25, 46v-37v ⁵²⁷		C64, 87v-86v ⁵²⁸		Les soupçons : f ^{os} 79-93
		C64, 76r ⁵²⁹	C71, 102r C54, 104v-103v	jeunes filles regardées dans la glace : f ^{os} 88r et 90r
C25, 16v				métaphore « plaque noire » : f ^o 90r

⁵¹³ D'après F. Leriche dans son inventaire du Cahier 64.

⁵¹⁴ D'après F. Leriche dans son inventaire du Cahier 64.

⁵¹⁵ T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], *op. cit.*, p. 70.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 173 ; p. 144.

⁵¹⁷ II, p. 901.

⁵¹⁸ II, p. 905.

⁵¹⁹ II, p. 961.

⁵²⁰ D'après T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine* [...], *op. cit.*, p. 170.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² II, p. 931.

⁵²³ Voir les notes du Cahier 54.

⁵²⁴ II, p. 927.

⁵²⁵ II, p. 927.

⁵²⁶ A. Pugh, *The Growth of À la recherche du Temps perdu*, vol. 2, p. 761, n. 75.

⁵²⁷ II, p. 927.

⁵²⁸ III, p. 1057.

⁵²⁹ III, p. 1055-1058.

		C64, 86v ⁵³⁰		C71, 11r, 12r 12v, 13r	métaphore maladie et intoxication : f ^{os} 90r, 65v
				C71, 26r	métaphore des brillants pétales : f ^o 91r
				C71, 27r	métaphore « fenêtre close mais éclairée : f ^o 93r
				C71, 28r	métaphore des « voiles de pourpre » : f ^o 93r
				C71, 28r	métaphore de « l'abîme inexorable » : f ^o 93r
C26, 33r ^{o531}		C64, 109v			« Phrase sur l'amitié opposée aux filles » : f ^{os} 94r et 58v
		C64, 47-46r			Albertine et St Loup : f ^o 96v
			C47, 22-23r ⁵³²	C71, 98v C54 97v-99v, 6r, 2-9r	Rencontre Charlus-Santois : f ^{os} 95r, pap 96v, pap 97r, 97r
			C47,15-22r ^{o533}		Les invités du wagon : f ^{os} 97v-101r

3. LE CAHIER 46 ET SES « SUITES » : LES CAHIERS 72 ET 74

Après avoir étudié les liens entre le Cahier 46 et les autres cahiers antérieurs ou contemporains, je voudrais maintenant m'intéresser à deux cahiers postérieurs au Cahier 46 mais qui, sous diverses formes, renvoient au Cahier 46. Il s'agit des Cahiers 72 et 74. Le premier est un cahier rouge qui est considéré comme la suite du Cahier 46 et, effectivement, il relate l'arrivée en train des invités chez les Verdurin, le dîner qu'ils organisent, les relations entre Charlus et le futur Morel appelé ici « le flûtiste » ainsi que les promenades en automobile du héros avec Albertine. Le second⁵³⁴ est un cahier cartonné jaune à dos bordeaux auquel Proust a donné le nom de « babouche », tantôt au pluriel, tantôt au singulier. Ce Cahier dont on a souvent dit qu'il était un cahier d'additions contient un certain nombre d'éléments destinés à compléter le Cahier noir dit « Serviette », le Cahier 57⁵³⁵, mais également le récit du mariage du jeune Cambremer ainsi que des notes pour le mariage de Saint-Loup⁵³⁶. Comme l'a remarqué Chizu Nakano⁵³⁷, il était destiné au départ à faire la charnière entre l'histoire d'Albertine et le dernier volume. Et, en effet, on peut lire, inscrit sur la couverture le numéro

⁵³⁰ N. Mauriac Dyer, « Comment éditer les Cahiers d'ARTP [...] », *art. cit.*, p. 33.

⁵³¹ Voir l'inventaire de F. Leriche pour le Cahier 64.

⁵³² A. Compagnon, « Sodome 1913 », *art. cit.*, p. 161.

⁵³³ Voir K. Yoshikawa, *Étude sur la genèse de La Prisonnière [...]*, *op. cit.*, p. 65 et « Remarques sur les transformations subies par la Recherche autour des années 1913-1914 ... », *art. cit.*, p. 8.

⁵³⁴ Sur ce cahier, nous renvoyons au chapitre 4 de la thèse de C. Nakano intitulé « La Recherche en 1915 » et en particulier à sa première partie « La fugitive dans le Cahier « Babouche(s) ». De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu », *op. cit.*, p. 162 et *sq.*

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 162-165.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 165.

VIII bis de la main de Proust, preuve qu'il appartenait à la série des Cahiers 72, 53, 73, 55, 56, 74 et 57 numérotés de IV à IX. Ce Cahier est donc largement postérieur au Cahier 46. Comme le Cahier 72 qui renvoie explicitement au « cahier orange » au folio 38 r°, le Cahier 74 a des points de rencontre avec le Cahier 46 qui, au folio 52.2 r°⁵³⁸, mentionne le Cahier babouche. Pour ce travail, j'évoquerai également les Cahiers III, IV et V qui sont en fait les cahiers de mise au net de cette partie du roman et qui, bien que rédigés plus tard, peuvent parfois apporter leur éclairage sur l'évolution d'un motif ou une datation.

Pour mettre en évidence l'échange entre ces cahiers tout en soulignant l'évolution des motifs comme de la structure du roman dont ces brouillons témoignent, il m'a semblé préférable, comme précédemment, de croiser les cahiers et de procéder par thèmes. Trois éléments constitutifs du dialogue entre le Cahier 46 et les cahiers postérieurs m'intéresseront ici tout particulièrement : la discussion sur l'art avec les deux Cambremer à laquelle fait écho le Cahier 72, l'évolution du personnage de Charley, l'amant de Charlus, qui apparaît dans le Cahier 46 comme dans le Cahier 72 et, pour finir, la mort de la princesse de Guermantes évoquée au folio 11 v° du Cahier 72 mais qui était déjà notée sur les folios 52.2 r° et 56 r° du Cahier 46 et qui renvoie également au Cahier 74.⁵³⁹

3.1 Chopin et Poussin, de l'art des Cambremer

Dans le Cahier 72, on trouve plusieurs allusions au Cahier 46. La plus explicite, au folio 38 r°, renvoie au « Cahier orange » pour la description des invités des Verdurin dans le wagon. Or juste avant ce renvoi (« suivre ici... »), on trouve, dans le Cahier 72, une phrase inachevée : « Je ne m'étais pas rendu compte à quel point » (Cahier 72, folio 38 r°). C'est que Proust reprend ici le début d'une phrase déjà rédigée dans le Cahier 46 sur le folio 98 r° « à quel point tous les invités de Mme Verdurin », corrigée par une bulle du folio 97 v° en « le petit clan » qui se poursuit par la description des invités attendant le train. Ainsi Proust entend intégrer après le folio 98 r° toute la fin du Cahier 46, du folio 97 v° au folio 101 r°. Puis « une fois le dîner des Verdurin fini » comme il l'indique au folio 39 r°, suivra une conversation du héros avec sa mère sur un éventuel mariage avec Albertine. Peut-être Proust comprend-il d'ailleurs dans cette fin du « cahier orange », le début du Cahier 72 dont les folios 1 à 7 semblent prendre directement la suite du folio 101 r° du Cahier 46. Même si cette hypothèse est rendue incertaine par la déchirure que porte le folio 1 recto du Cahier 72 et le découpage

⁵³⁸ Pour mémoire, il s'agit d'un folio tombé (ou arraché) du Cahier 46 et retrouvé par Chizu Nakano. Voir *supra*, Partie II, chapitre 1.

⁵³⁹ C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 165.

probable d'un folio précédent⁵⁴⁰, elle reste tout de même probable. En effet, le Cahier 46 se termine par une phrase inachevée dont on peut imaginer que Proust a rédigé la fin dans un autre cahier et il serait logique que ce soit justement le Cahier 72 puisque les thématiques des deux cahiers (début de l'un et fin de l'autre) sont voisines : ils dressent tous les deux le portrait de la princesse Sherbatoff et racontent l'attente des convives qui la cherchent désespérément dans le petit train.

Le dialogue entre les deux cahiers se poursuit au folio 12 v° du Cahier 72 avec une allusion à la discussion sur l'art entre le héros et les Cambremer qui apparaît en ces termes : « Il faudrait mieux mettre Chopin pendant la visite à Balbec et Poussin ici. »⁵⁴¹ En effet, dans le Cahier 46, pendant la visite des Cambremer au héros au Grand-hôtel, Proust fait allusion plusieurs fois, aux folios 72, 73 et 74 v°, à Poussin et à sa série de tableaux intitulée *Les quatre Saisons*. Mais la musique apparaît également un peu plus loin, au folio 75 v°, sur une note marginale qui ajoute Chopin et Debussy comme références artistiques :

« Je crois qu'il faudrait mettre dans cette visite Chopin + et Debussy [...] et [parler] du regard soulagé et reconnaissant [...] que me lance la vieille Cambremer car je crois qu'on n'aura plus l'occasion de la revoir. » (Cahier 46, folio 75 v°)

Cette note semble avoir été écrite avant la rédaction du Cahier 72 puisque Proust n'envisage pas encore l'avenir du personnage de la Baronne de Cambremer et les liens entre Féterne et la Raspelière. Mais, dès cette époque, une autre note dans la marge supérieure du folio (à laquelle renvoie la croix après « Chopin ») précise que Chopin connaît un renouveau dont Mme de Cambremer n'est pas encore informée. Cette discussion sur l'art qui apparaît sur les versos du Cahier 46 semble donc datée d'avant la rédaction du Cahier 72.

Le folio 12 v° du Cahier 72 reprend ici plusieurs éléments déjà amorcés dans le Cahier 46. Le « bruit réprobateur » émis par Mme de Cambremer lorsqu'elle entend prononcer le mot de Chopin, dont une première rédaction barrée précisait « ~~en faisant claquer ses~~ » renvoie en effet au « miam » ou au « miaou » du folio 72 v° du Cahier 46 ; de même, le morceau de Chopin que le héros propose de faire jouer au flûtiste est un *Nocturne* (Cahier 72, folio 12 v°), *Nocturne* qu'il citait en exemple du renouveau de gloire que connaissait Chopin dans le Cahier 46. Mais la discussion sur l'art du Cahier 72 fait aussi écho à celle du Cahier 46 du point de vue de la construction syntaxique. La phrase du héros dans la scène du Cahier 46 qui met en évidence le snobisme des positions de Mme de Cambremer prend en effet la forme suivante :

« Mais

⁵⁴⁰ La bulle du folio 1 recto n'est reliée à rien.

⁵⁴¹ Voir l'inventaire de ce Cahier effectué par Aude Lemonnier.

et
Madame, Monet et Degas considèrent Poussin comme un
très grand peintre » (Cahier 46, folio 73 v^o)

Et on retrouve une structure syntaxique semblable dans le Cahier 72 : « Mais Chopin est un des musiciens que Debussy et Fauré aiment le plus » (Cahier 72, folio 12 v^o). De même, la réponse finale de Mme de Cambremer est construite de manière similaire par l'emploi de « comme si »⁵⁴². Les deux discussions sont proches aussi bien du point de vue du ton (ironique), que du sujet ou de la construction syntaxique. D'ailleurs Proust mentionne et fait lui-même le rapprochement entre les deux scènes dans le Cahier 72 : « je continuais à suivre la méthode défensive qui m'avait si bien réussi à l'égard de Poussin ». C'est peut-être cette proximité qui fait que Proust songe, comme la note dans la marge supérieure de ce même folio l'indique, à échanger Poussin et Chopin. Mais il reste que la discussion sur Chopin semble plus adaptée au contexte musical de la rencontre avec le flûtiste dans le dîner Verdurin, tandis que Poussin, dont Proust avait souligné les effets de lumière, s'adapte particulièrement bien à la visite au Grand-Hôtel et à son arrière-plan : le coucher du soleil sur la mer. Pourtant, lorsqu'on observe la mise au net du passage sur le Grand-Hôtel contenue dans le Cahier IV⁵⁴³, on se rend compte que Proust a effectivement intégré Chopin à la discussion sur l'art : on y retrouve l'idée évoquée dans le Cahier 72 par Mme de Cambremer que Chopin n'est pas un musicien (folios 98 et 99) et l'idée énoncée par le héros que Chopin est le musicien préféré de Debussy (folio 100 et paperole). Poussin, quant à lui, n'est cependant pas évincé puisqu'il apparaît également aux folios 94 et 95, toujours dans les mêmes termes. En revanche, la discussion sur l'art disparaît finalement du dîner Verdurin. Comme on l'a vu, Proust a dû finalement préférer fondre les deux discussions si proches l'une de l'autre pour éviter toute redondance. L'édition publiée maintiendra ce choix d'une seule discussion sur l'art.

3.2 Les rencontres ferroviaires : Félix, Santois, Charley et Bobby

La rencontre entre Charlus et Santois (le futur Morel) a déjà fait couler beaucoup d'encre⁵⁴⁴. Je voudrais ici revenir sur les lentes métamorphoses du nom du personnage, de

⁵⁴² Dans un cas, dans le Cahier 46, on trouve « comme si le jugement favorable qu'elle n'allait pas tarder à porter sur Poussin... ». Dans l'autre, dans le Cahier 72, « comme si cette opinion de l'auteur de *Pelléas* n'avait été qu'un brillant paradoxe ».

⁵⁴³ NAF 16711. Voir la transcription qu'en donne Kaeko Yoshikawa dans sa thèse. *La Genèse des Cambremer dans À la recherche du temps perdu : esthétique et snobisme*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1997, vol. 2, p. 78 à 84.

⁵⁴⁴ Voir la bibliographie sur ce sujet dans le chapitre 3 de la partie III.

l'instrument dont il joue ainsi que sur les lieux de sa rencontre avec Charlus. Dans le Cahier 46, il est d'abord présenté comme un « jeune militaire » dans la musique, puis comme un « clairon » et il est ensuite appelé Santois sur la paperole du folio 96 v°. Mais, ce qui a été rarement remarqué, le nom Charley⁵⁴⁵ apparaît déjà sur une autre paperole, celle du folio 97 v°. Un peu après, dans le Cahier 72, l'amant de Charlus est appelé Charley ou « le flûtiste » (folio 2 r°)⁵⁴⁶ mais l'onomastique n'est pas encore bien fixée puisque, au folio 48 v°, Proust ajoute « donner un meilleur nom »⁵⁴⁷.

Pourtant, l'onomastique du personnage a déjà connu bon nombre de changements. Dans le Cahier 54, le personnage est mentionné dans les premiers folios du Cahier (folios 2 à 9 r°) sous le nom de Félix de même qu'à la fin (folios 97-99 v°) et au folio 98 v° du Cahier 71, il est décrit comme un pianiste. On peut remarquer également que le nom de Santois⁵⁴⁸ figurait déjà dans un cahier plus ancien, le Cahier 50, mais il s'agissait d'un ajout aux folios 64 et 65 r°, peut-être plus tardif. Cependant son origine est encore plus ancienne puisqu'il apparaît déjà dans le Cahier 51 (folios 9 r°-10 r°) de 1909 comme le mentionne Laurence Teyssandier⁵⁴⁹ et il s'agit déjà d'un musicien effectuant son service militaire. Le lieu de la rencontre est aussi une gare mais encore située à Paris (la gare Saint-Lazare). Comme dans le Cahier 71, le personnage est encore, à cette époque-là, un pianiste mais ne porte pas de nom. Dans le Cahier 47 (folio 22 r°)⁵⁵⁰ que l'on date généralement de l'année 1911, le musicien est toujours anonyme, mais il est décrit comme « militaire » et pianiste, la rencontre ayant lieu, cette fois encore, à la gare Saint-Lazare. Dans le Cahier 46, cette rencontre est, comme dans le Cahier 72, déplacée du côté de Balbec et une note précise même le nom de la gare : Doncières⁵⁵¹.

Plus tard, dans le Cahier 73, il prend le nom de Bobby et de flûtiste devient violoniste dans un ajout au folio 34 r° de ce Cahier⁵⁵². Dans le Cahier V de mise au net, il s'appelle encore Santois, peut-être sous l'influence du Cahier 46 que Proust réécrit ici, mais, sur une

⁵⁴⁵ Dans le Cahier 74, il est appelé Charley ou Charlie.

⁵⁴⁶ Dans le Cahier 73, légèrement postérieur au Cahier 72, il sera parfois violoniste comme dans les volumes publiés. Voir L. Teyssandier, « La rencontre de Charlus et de Morel sur le quai de la gare de Doncières : une réécriture de dernière minute », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°37, 2007, p. 32.

⁵⁴⁷ Dans le Cahier 73, il sera appelé tantôt Charley, tantôt Bobby, tantôt Santois.

⁵⁴⁸ Ce nom réapparaîtra dans la dactylographie de *Sodome et Gomorrhe II* avant d'être remplacé par celui de Morel. L. Teyssandier, « La rencontre de Charlus et de Morel sur le quai de la gare de Doncières : une réécriture de dernière minute », *art. cit.*, p. 32

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 32

⁵⁵⁰ Une transcription de ce passage se trouve dans l'article d'A. Compagnon « Sodome 1913 », *art. cit.*, p. 161.

⁵⁵¹ Contrairement à ce qu'affirme L. Teyssandier, « La rencontre de Charlus et de Morel sur le quai de la gare de Doncières : une réécriture de dernière minute », *art. cit.*, p. 34.

⁵⁵² C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 315.

paperole attachée au folio 19 r°, il est précisé que le « jeune clairon » tient « enveloppé dans sa gaine un violon ». De même sur le folio 19, le nom de l'instrument figure en ajout supralinéaire. La rencontre, largement développée par rapport au Cahier 46, a lieu également à Doncières. À l'étape de la mise au net, le lieu de la rencontre et l'instrument du musicien sont donc fixés mais il faudra attendre les épreuves du *Côté de Guermantes I*⁵⁵³ pour voir apparaître le nom finalement choisi par Proust pour son personnage : Morel.

3.3 Mort et résurrection de la princesse de Guermantes

Deux notes du Cahier 46 renvoient au Cahier 74, le Cahier « babouches ». La première est située au folio 56 r° :

« N. B.
[Peut-être je ne mettrai la lettre de faire part
Jupien et la mort de la P^{cesse} de Guermantes
qu'après ~~cette soir~~[ée] avoir vu Albertine pour que l'
attente d'Albertine ne soit pas écrasée par le récit de la mort ».] (Cahier 46, folio 56 r°)

Et l'autre, qui fait explicitement référence au « cahier babouches », se trouve au folio 52.2 r° :

« Voir cahier noir et cahier babouches et mort
de la P^{cesse} de Guermantes qui suit mon retour
chez moi. » (Cahier 46, folio 52.2 r°)

Dans ces deux notes figurent plusieurs motifs développés dans le Cahier 74 – la mort de la princesse, la question du mariage en lien avec la visite d'Albertine. On peut remarquer en outre que ces deux notes concernent également la restructuration du roman que ce soit sous forme d'hypothèse, pour la première, ou d'affirmation, pour la seconde. Il s'agit dans les deux cas de réorganiser la fin du roman dont l'apparition d'Albertine a bouleversé la structure. Dans le plan de 1913 en effet, comme le rappelle Chizu Nakano, deux motifs servaient de clôture au roman : l'épisode de la princesse de Guermantes constituait la fin du parcours de mondanité du héros tandis que le double mariage, entre la fille de Jupien et le Marquis de Cambremer d'une part et entre Gilberte et Saint-Loup d'autre part, montrait les transformations profondes du monde romanesque de la *Recherche*.

On remarque encore que ces notes, qui sont des ajouts postérieurs à la rédaction de cette partie du Cahier, dialoguent avec une note du Cahier 74⁵⁵⁴, située au folio 76 r° :

« Peut-être vaudrait-il mieux mettre ces diverses
réflexions sur la lettre de faire-part ou seulement sur
la mort de la P^{cesse} de Guermantes après la soirée
avec Albertine, voir le mieux. » (Cahier 74, folio 76 r°)

⁵⁵³ Voir l'article « Morel » rédigé par F. Goujon, *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 649.

⁵⁵⁴ Nous suivons toujours les analyses de Chizu Nakano.

Lors de la première rédaction qui figure sur les folios 70 à 76 du Cahier 74, le personnage d'Albertine n'apparaissait pas encore. Les rectos relataient une rencontre entre la princesse et le héros qui permettait à celui-ci de comprendre l'amour de la princesse pour Charlus ; elle lui conférait le rôle de messenger en lui confiant des lettres pour Charlus. À la détresse de la princesse amoureuse, Proust opposait les aventures de Charlus avec un conducteur d'omnibus. Et c'est le lendemain du jour où le héros avait lui-même déposé une lettre d'elle au Baron qu'il apprenait la mort tragique de la princesse. Toutefois, ce récit était présenté, dans le Cahier 74, comme une anticipation de la suite du roman qui en venait finalement à la soirée chez la princesse et aux fiançailles du Marquis de Cambremer (folio 75 r°) :

« j'ai anticipé sur les temps et il me faut rétrograder à cette soirée chez la princesse, pour les fiançailles du Marquis de Cambremer » (Cahier 74, folio 76 r°)

L'épisode de la mort de la princesse était donc vraisemblablement une annonce de la suite du roman qui venait couper le récit de la Soirée chez elle ainsi que celui des fiançailles. Cependant, juste après avoir annoncé qu'il anticipait, Proust reprend le procédé pour raconter cette fois la rencontre du héros avec le conducteur d'omnibus désiré par Charlus et cette nouvelle anticipation s'achève sur ces mots : « En rentrant etc suit mon attente d'Albertine » (Cahier 74, folio 76 r°). L'ordre des épisodes est donc cette fois le suivant : mort de la princesse, retour du héros chez lui puis attente d'Albertine. L'ajout qui figure sur le folio 52.2 r° du Cahier 46 modifie une fois encore l'ordre des épisodes : le récit de la mort de la princesse⁵⁵⁵ est retardé et intervient juste après le retour du héros chez lui, après la Soirée chez la princesse. Dans la note finale de ce passage du Cahier 74 (folio 76 r°), il propose ensuite de retarder une nouvelle fois la mort de la princesse ainsi que, éventuellement, la lettre de faire-part, et de la situer plus tard, après la soirée avec Albertine qui suit la soirée chez la princesse. Sur le folio 56 r° du Cahier 46, Proust confirme cette position en la justifiant : le récit de la mort de la princesse risquerait d'« écraser » l'attente d'Albertine. Mais là encore, le modalisateur « peut-être » suppose que des changements sont encore possibles.

La même hésitation en ce qui concerne le mariage et sa place dans le roman apparaît au folio 56 r° du Cahier 46. Dans le Cahier 74 en effet, une note suggère que cette annonce du mariage pourrait également avoir lieu juste après l'attente d'Albertine :

« Peut-être vaudra-t-il mieux mettre ici la fin de la matinée l'attente d'Albertine et après la soirée avec Albertine parler du mariage » (Cahier 74, folio 14 v°).⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Dans la version du Cahier 74, la princesse, amoureuse de son cousin Charlus, se suicidait en s'empoisonnant (voir le folio 75 r°).

⁵⁵⁶ C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 180.

Plus loin dans le Cahier 74, la question sera résolue différemment. Proust, en effet, envisage finalement que la mort puisse « avoir lieu au moment du voyage à Venise » (Cahier 74, folio 110 v^o), les trois lettres annonçant le décès et les deux mariages seraient reçues en même temps par le héros. Proust retrouve ainsi la première rédaction de ce passage qui figurait, comme l'indique Chizu Nakano⁵⁵⁷, dans les folios 34 à 40 r^o du Cahier 50 et, c'est peut-être à ce Cahier que Proust entendait se référer, lorsqu'il évoquait au folio 52.2 r^o du Cahier 46 un « cahier noir ». Dans ce cahier plus ancien (1910-1911⁵⁵⁸) qui mettait en scène Montargis et les Chemisey, c'était au retour du voyage en Italie et après la rencontre avec la femme de chambre de la Baronne Putbus que le héros et sa mère découvraient les lettres de faire-part annonçant les deux mariages, amorçant les regrets de la mère concernant la mort de la grand-mère. En revanche, le motif du faire-part de décès était absent.

Dans la mise au net (Cahier III), l'attente d'Albertine, sa visite tardive et les réflexions qu'elles suscitent chez le héros sont considérablement développées. Le motif de la mort de la princesse disparaît. Si la princesse s'empoisonne, elle finit cependant par se rétablir (Cahier III, 34 à 35 r^o⁵⁵⁹). Ces différents remaniements sur le Cahier 74 et sur le Cahier 46 pourraient donc avoir eu lieu avant 1916 ou 1917, date du début de rédaction des 20 cahiers de mise au net, peut-être même plus tôt si l'on retient les conclusions de Chizu Nakano. Pour elle, en effet, la rédaction du début du Cahier et le triple motif de l'alliance imprévue, de la fausse invitation et de la lettre de faire-part est évoquée en juin 1915 dans une lettre de Proust adressée à Lucien Daudet⁵⁶⁰. Il faut noter également à la suite de Chizu Nakano que la dactylographie corrigée d'*Albertine disparue* analysée par Nathalie Mauriac Dyer supprimera ce motif du mariage.

À travers ces différents renvois de cahiers ultérieurs au Cahier 46 qui mettent en évidence combien, tard dans la genèse de l'œuvre, le dialogue entre les cahiers est abondant, on a pu voir l'évolution complexe de certains motifs du Cahier. Recomposition d'une scène, d'un personnage ou même de la structure du roman, les Cahiers qui prennent la suite du Cahier 46 poursuivent leur incessant travail de remaillage.

Ainsi, le Cahier 46 qui avait pu apparaître comme le fruit de la lente évolution de motifs antérieurs est lui-même à son tour attaqué et retravaillé de l'intérieur dans les cahiers

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁵⁸ Selon la datation de C. Nakano, *ibid.*, p. 176.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 191 et 198.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 167-168.

de brouillon ultérieurs et dans les cahiers de mise au net. Le dialogue entre les différents cahiers, qu'il soit explicite, notamment dans le discours injonctif des différentes notes ou dans les renvois à des parties du roman déjà écrites, ou implicite, avec la réécriture de motifs ou de morceaux déjà rédigés ailleurs, est donc constant dans le Cahier 46. Au terme de ce chapitre, il faut souligner combien les apports des cahiers antérieurs sont nombreux dans ce Cahier. Proust y assemble des motifs et des épisodes déjà écrits dans les Cahiers 71 et 54 ou même avant, dans les Cahiers 64 et 25 en particulier, autour du personnage d'Albertine. Avec cette étude synthétique, on peut également remarquer le travail de reconstruction et de montage auquel Proust s'est livré avec l'invention d'Albertine en intégrant son personnage féminin à ce qui devait constituer *Le Côté de Guermantes*. La brève incursion dans quelques cahiers postérieurs au Cahier 46 permet encore de montrer que, lors de la rédaction des Cahiers 72 et 74, cette restructuration du roman n'est toujours pas achevée. Proust continue à proposer diverses hypothèses pour intégrer la fin du roman telle qu'il l'avait envisagée et déjà partiellement écrite avec la nouveauté que constituait la tragédie d'Albertine. Enfin, l'étude des différents motifs qui parcourent le Cahier, si elle n'a pas permis d'apporter de nouvelles précisions sur la datation générale du Cahier, a toutefois confirmé la datation envisagée dans le chapitre précédent. Les différents motifs repérés ici ont ainsi permis de souligner les liens qui existent entre le Cahier 46 et les autres cahiers de brouillon de Proust, inscrivant par là même le Cahier dans la grande histoire de la genèse de l'œuvre proustienne et ouvrant de ce fait à son interprétation littéraire qui sera l'objet des chapitres suivants.

CONCLUSION

Ce que le manuscrit nous a dévoilé, c'est « l'histoire de l'œuvre, sa gestation »⁵⁶¹ comme le carnet ou le journal de *L'Éducation sentimentale* ou des *Frères Karamazov* auquel Édouard, « l'écrivain » des *Faux-monnayeurs*, rêvait. Autrement dit c'est « l'histoire du livre », la construction du roman lui-même que l'on peut suivre pas à pas, si ce n'est jour après jour, du moins mois après mois, au cours de l'année charnière qu'est l'année 1914. Ce « Journal » de l'œuvre peut-être « plus intéressant que l'œuvre » ne la remplace pas, comme le *Journal des Faux-Monnayeurs* ne remplace pas *Les Faux-Monnayeurs*, mais l'accompagne, ou plutôt lui donne une autre dimension, celle du temps contre l'immuable, celle du mouvement contre l'œuvre figée.

L'étude génétique du cahier comme objet en soi a permis de suivre au plus près les transformations internes successives du « 3^e volume », du projet initial, annoncé par le plan, de trois séjours à Balbec jusqu'au projet de deux séjours dans la deuxième partie du Cahier, depuis l'arrivée d'Albertine dans le roman avec ses visites ajoutées aux Guermantes jusqu'à son intrusion dans le cœur du héros de la seconde moitié du Cahier. C'est donc à la fin de l'année 1913⁵⁶² ou au début de 1914 que Proust commence à écrire les premiers brouillons d'une visite d'Albertine au héros à Paris. À partir de là, il rédige le premier plan pour son roman qui figure dans le Cahier 13 (folio 28 r^o) entre les mois de février et d'avril 1914 et retourne au Cahier 46 pour écrire, à la suite de la première, les deux visites d'Albertine. À ce moment-là, il reprend le début du Cahier 46 pour y noter le plan du « 3^e volume » sans doute en juin 1914 (vraisemblablement, après le 10 juin). Il développe ensuite cette matière dans un premier scénario, revient au plan, le biffe en partie, puis le réécrit, modifie à nouveau le scénario et poursuit l'écriture des visites d'Albertine jusqu'au « 2^e séjour à Balbac » (folio 57 r^o) qu'il relate jusqu'au folio 82 r^o. Pour cette deuxième partie du Cahier, on a vu qu'il y avait encore une deuxième campagne d'écriture entre le mois d'octobre 1914 et le mois de novembre 1915 et une troisième et dernière campagne, après novembre 1915 et avant la parution de la deuxième édition de *Du côté de chez Swann* en 1917. Le Cahier retrace donc

⁵⁶¹ Cette citation et celles qui suivent sont extraites de l'œuvre de Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, « folio », 1994, (1^{ère} éd. 1925), p. 186.

⁵⁶² On peut imaginer que cette rédaction a lieu après la publication de *Swann* (14 novembre 1913) mais il faut bien noter que ce n'est qu'une conjecture.

l'évolution du roman pendant sans doute presque trois années. Campagnes d'écriture et modifications de plan proposent une organisation romanesque nouvelle, mais fondée sur la reprise de motifs antérieurs présents dans les autres Cahiers d'Albertine ou même, dans les cahiers d'avant sa « naissance ». Comment comprendre ce réagencement d'une matière ancienne et ces réécritures ? Ce sont les transformations du projet romanesque au cours de l'année 1914 et des années de guerre qu'il faut maintenant souligner, transformations qui se traduisent par la reprise, dans un agencement nouveau, des éléments antérieurs contenus principalement dans les Cahiers 54 et 71, mais aussi dans les cahiers des *Jeunes filles* encore plus anciens comme le Cahier 64. Je voudrais maintenant en venir à ces métamorphoses dont le manuscrit porte les traces pour proposer une interprétation littéraire des différents motifs, de leur évolution et de leur chronologie dont l'objectif est de parvenir à une interprétation de cette reconstruction du roman autour du personnage d'Albertine.

PARTIE III
DU ROMAN DES FILLES AU ROMAN
D'ALBERTINE :
GOMORRHE ET LA MORT

« *Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient [...] je voudrais le faire entrer dans ce roman* ».

André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*⁵⁶³

Proust s'est longtemps interrogé sur le genre du livre qu'il voulait écrire : « faut-il en faire un roman ? une étude philosophique ? suis-je romancier ? » écrit-il dans un carnet⁵⁶⁴. Plus tard, « l'incertitude sur la forme d'art »⁵⁶⁵ se poursuivra et le projet d'essai deviendra un projet de roman. En 1912 encore, alors même qu'il prévoit déjà que l'œuvre aura deux ou trois volumes, il prend le temps de justifier le genre de « l'ouvrage » : Mémoires pour sa « liberté de ton » mais roman pour « sa composition très stricte »⁵⁶⁶. Il évoque « une espèce de roman »⁵⁶⁷ ou affirme « c'est encore du roman que cela s'écarte le moins »⁵⁶⁸, tout comme Gide réfléchissant sur *Les Faux-Monnayeurs* remarque que sa future œuvre ne sera « assimilable à rien d'autre ». Ainsi que l'a souligné Louis Hay, « ce livre à rien comparable »⁵⁶⁹, c'est précisément le roman au XX^e siècle qui « subvertit l'une des plus anciennes formes littéraires ». La distorsion majeure que les deux écrivains font subir au roman sera d'intégrer, au sein du roman même, la question du roman et de sa construction. Le héros vit son histoire avec Albertine déjà comme un roman et, dans les *Jeunes filles*, il se dit que c'était avec elle qu'il aurait son roman⁵⁷⁰. Plus tard, Proust accentuera la confusion en parlant lui-même de « tout [s]on roman avec Albertine »⁵⁷¹ à Jacques Boulenger. L'écriture se fait réflexive si bien que le roman devient l'histoire d'une genèse.

Après avoir précisé l'organisation du Cahier 46 et reconstitué la genèse du roman depuis l'année 1913 jusqu'aux années 1916-1917, il reste à comprendre le sens de cette évolution, à reconsidérer la fabrication de l'action du roman et la construction du personnage d'Albertine mais aussi la constitution et la désintégration du « 3^e volume ». Le point de départ

⁵⁶³ Cité par L. Hay, « Autobiographie d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », *La littérature des écrivains, op. cit.*, p. 300.

⁵⁶⁴ Carnet 1, f^o 11 r^o in *Carnets, op. cit.*, p. 50.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Lettre à A. Bibesco que F. Leriche date de « peu avant le 25 octobre 1912 », *Lettres*, p. 575.

⁵⁶⁷ Lettre à R. Blum du 20 février 1913, *ibid.*, p. 604.

⁵⁶⁸ Lettre à René Blum du 23 février 1913, *ibid.*, p. 608.

⁵⁶⁹ L. Hay, « Autobiographie d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », *La littérature des écrivains, op. cit.*, p. 301.

⁵⁷⁰ II, p. 268.

⁵⁷¹ Lettre du 12 juillet 1921, *Correspondance*, vol. XX, p. 396.

de cette interprétation pourrait bien être cette note de Jean-Yves Tadié dans son Introduction Générale d'*À la recherche du temps perdu* :

« si l'on compare les brouillons que nous publions et la version définitive, où Albertine évince la jeune fille et la femme de chambre, on s'aperçoit que l'invention d'Albertine a comblé un vide immense, parce qu'à des amourettes sans conséquence, à des flirts passagers s'est substituée, violente, tragique, la grandeur d'une passion racinienne. »⁵⁷²

Le roman des filles s'est transformé en un roman d'Albertine, un roman tragique gouverné par la mort nouvelle de l'héroïne et par l'intrusion d'une sexualité trouble et troublante, issue des cahiers antérieurs mais métamorphosée, méconnaissable par la profondeur qu'elle acquiert, bref un roman qui mêle Gomorrhe à la mort. Dans un premier temps, je reviendrai sur la « péripétie » d'Albertine pour montrer la constitution de cet épisode dramatique qui n'était pas prévu dans les cahiers de brouillon antérieurs aux Cahiers 54 et 71 et sur la reconstruction du personnage d'Albertine dont le statut change : elle n'est plus seulement une des filles, elle devient la protagoniste du roman. Puis, j'approfondirai l'étude du personnage en explorant le territoire de Gomorrhe et ses métaphores afin de montrer le tournant que constitue la scène de la « danse contre seins » dans le Cahier et de proposer une nouvelle lecture de cette fameuse scène qui tienne compte de son lieu de naissance, le Cahier 46, et des épisodes connexes que sont l'arrivée d'Albertine en costume de caoutchouc entourée des « jeunes pêcheuses » et le « débarquement des Cambremer ». Du personnage, j'en viendrai enfin au roman et à sa reconstruction autour de Sodome et Gomorrhe à travers la liaison qui s'esquisse entre les deux personnages qui les symbolisent, Albertine et Santois, liaison qui s'effectue par l'intermédiaire du dialogue constant entre deux poètes : Baudelaire et Vigny.

⁵⁷² I, p. LXXX.

CHAPITRE 1

LA PERIPETIE D'ALBERTINE

« Il y a quatre espèces de tragédies [...] : la tragédie complexe dont l'ensemble est occupé par la péripétie et la reconnaissance ; la tragédie comportant un événement pathétique [...] ; la tragédie de caractère [...] ; la quatrième étant le spectacle [...] »

Aristote, *Poétique*⁵⁷³

« Péripétie »⁵⁷⁴, « action dramatique »⁵⁷⁵, c'est souvent au théâtre que Proust emprunte son vocabulaire pour désigner l'Épisode⁵⁷⁶, c'est-à-dire l'histoire d'Albertine telle qu'il l'a rédigée dans les Cahiers 71, 54 puis 46 et introduite progressivement dans le roman en cours. C'est, d'une part, parce que le tragique de la vie fait soudain irruption dans le roman sans y avoir été attendu et, d'autre part, que Proust entend donner un relief particulier à cet Épisode. Comme l'a montré Nathalie Mauriac Dyer, Proust utilise ici le lexique de la *Poétique* d'Aristote, la *péripétie* y désigne « le renversement dramatique », « le coup de théâtre »⁵⁷⁷ et c'est bien ainsi que résonne le bouleversement du roman amorcé en 1913 et en 1914 et amené par le personnage qui « joue le plus grand rôle »⁵⁷⁸ : Albertine.

Comment l'Albertine dont le héros « s'amourache » (Cahier 13, folio 28 r°) devient-elle un temps l'objet d'un amour dominé par des sentiments violents : la jalousie, la

⁵⁷³ Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de Poche », 1990, p. 113.

⁵⁷⁴ Dans la lettre à Mme Scheikévitch citée dans ce cahier (Cahier 46, f° 81 v°) datée par F. Leriche de « peu après le 3 novembre 1915 », Proust évoque Albertine en ces termes « le personnage qui joue le plus grand rôle et amène la péripétie ». *Lettres*, p. 744.

⁵⁷⁵ Lettre à Gallimard du 30 novembre 1921 à propos de Sodome III. *Lettres*, p. 1050.

⁵⁷⁶ C'est en effet ainsi que Proust désigne la partie du roman consacrée à Albertine. Comme l'a remarqué Maurice Bardèche dans *Marcel Proust romancier*, Proust a noté sur le Cahier 53 « Deuxième partie de l'Épisode ». *Op. cit.*, vol. 2, p. 211.

⁵⁷⁷ « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, p. 3.

⁵⁷⁸ C'est en ces termes que Proust présente Albertine dans la lettre dédicace à Mme Scheikévitch de novembre 1915. *Lettres*, p. 744.

possessivité, la passion ? Comment la « gosse »⁵⁷⁹ de Balbec devient-elle un personnage au destin tragique à propos duquel Proust écrit sur le Cahier 71 : « cette curiosité amènera enquête, enquête méfiance, méfiance départ, départ mort, en q. q. semaines » (Cahier 71, folio 24 v^{o580}) ? L'histoire des transformations du plan du Cahier 13 au plan final du Cahier 46 retracée dans les chapitres précédents n'avait pas seulement pour objectif de livrer une reconstitution de l'archéologie du roman, elle prétendait aussi œuvrer à son interprétation en repérant les grandes fractures, les ruptures mais aussi les points d'achoppement et les dérives insensibles qui ont jalonné son écriture. Cette histoire, dans les cahiers qui nous occupent, est l'histoire d'un bouleversement, l'histoire d'une métamorphose, celle d'Albertine : comment elle est devenue la protagoniste du roman.

Lorsque Proust commence à rédiger le Cahier 46, il dispose de deux cahiers écrits durant les années 1913-1914, le Cahier 71 et le Cahier 54⁵⁸¹, et de divers cahiers antérieurs sur lesquels il peut s'appuyer, notamment le Cahier 64 qui montre les relations du héros avec un certain nombre de jeunes filles (Maria, la lycéenne, Andrée, Lucile...) dont il s'éprend successivement. On peut y ajouter également le plan du Cahier 13 écrit vraisemblablement, comme on l'a vu⁵⁸², juste avant le plan qui figure au début du Cahier 46. À la lecture de ces différents cahiers, ce qui frappe avant tout, c'est leur différence de ton. Dans les cahiers antérieurs à 1913-1914, en effet, semble exister une distance entre le narrateur et le héros : le narrateur observe les jeux amoureux du héros et les commente comme des expériences sensuelles. Ce qui paraît central, c'est le plaisir que ces différentes jeunes filles peuvent provoquer chez le héros et la réussite ou non de la séduction. Dans les cahiers de 1914, au contraire, même si la sensualité ne disparaît pas, elle s'approfondit parce qu'elle est associée aussi à une certaine souffrance. Elle n'est plus seulement un jeu. On sent que se referme autour du héros un piège, celui de l'amour. Plus tard, les jeux amoureux seront rejetés dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et les volumes suivants de ce qui devait constituer *Sodome et Gomorrhe*⁵⁸³ se consacreront à la dimension dramatique – naissance de l'amour, fuite, mort et, dans un dernier temps, oubli – et à la dimension tragique de la passion : le plaisir lié à la souffrance, la jalousie, l'angoisse. Il s'agit de montrer que ce glissement progressif du roman

⁵⁷⁹ C'est Albertine qui emploie ce terme à propos d'une autre jeune fille en fleurs : Gilberte.

⁵⁸⁰ Cité dans l'article de Shuji Kurokawa « L'Histoire d'Albertine dans la première partie du Cahier 71 ». *Art. cit.*, p. 68.

⁵⁸¹ Voir l'introduction de N. Mauriac Dyer pour le *Cahier 54*, *op. cit.*, p. XXII-XXV. La rédaction du Cahier 54 commencerait en décembre 1913.

⁵⁸² Voir le chapitre 1 de la partie II.

⁵⁸³ Comme l'a souligné N. Mauriac Dyer, Proust avait prévu plusieurs volumes répondant aux titres de *Sodome et Gomorrhe* : Sodome et Gomorrhe III, IV et même V et VI. Voir la présentation de l'édition de *La Prisonnière* et *Albertine disparue (Sodome et Gomorrhe III)* et notamment la chronologie, p. 51.

de la séduction et de la déception vers le roman tragique d'un amour correspond à la naissance d'Albertine comme personnage et à un recentrement de l'action du roman sur l'histoire d'Albertine.

Je m'attacherai d'abord à mettre en évidence le changement de ton imposé au roman de 1912⁵⁸⁴ dans les Cahiers 54, 71 et 46 par la création et les transformations de l'histoire d'Albertine au cours des années 1913 et 1914⁵⁸⁵, pour montrer ensuite les répercussions que la tragédie d'Albertine aura sur le roman en cours en ce qui concerne les personnages et la structure romanesque. Pour finir, je mettrai l'accent sur l'action en étudiant la dramatisation à laquelle se livre Proust dans le Cahier 46.

1. LE CHANGEMENT DE TON DU ROMAN

« Dans la 2^e partie du roman la jeune fille sera ruinée, je l'entretiendrai sans chercher à la posséder par impuissance du bonheur » (Carnet 1, folio 3 r^o).⁵⁸⁶

Dès la rédaction de son premier *Carnet* en 1908, Proust avait envisagé d'introduire dans son futur roman un personnage féminin autour duquel se grefferait une histoire d'amour malheureuse. Il s'agissait surtout, comme une note elliptique l'indique peu après, d'« Amour mensonge ». Dans le Cahier 64 qui date de 1909-1911⁵⁸⁷ et que Proust a rédigé après avoir rempli de nombreux cahiers d'écolier, le projet semble assez proche :

« Mais ce qui devra dominer ces amours c'est qu'on dit je n'aime pas. Querqueville sera dominé par les noms, par les filles, redevenues mystérieuses si aimées et les deux aimées* n'étant recherchées la 1^{re} que pour connaître les autres, la 2^e que pour voir la 1^{re}, l'amour qui ment, et ma grand'mère » (Cahier 64, folio 2 r^o).⁵⁸⁸

Il y est toujours question des mensonges de l'amour. La mystification occupe le plus grand rôle et l'amour se présente comme un jeu de dupe dont l'objet est indifférent.

Il en va tout autrement avec l'apparition d'Albertine dans les Cahiers 71, 54 puis 46. C'est cette différence de ton que je voudrais mettre en évidence en m'attachant à montrer les métamorphoses de la comédie de l'amour et le surgissement de l'angoisse dans le roman.

⁵⁸⁴ Il s'agit du roman précédant l'invention d'Albertine. En juin 1912, il comprend pour le premier tome dont la dactylographie fait 712 p. : « Combray », « Un amour de Swann », un troisième chapitre sur les amours du héros avec Gilberte qui s'arrête à la fin du séjour à Balbec ; pour le deuxième tome, les épisodes mondains autour des Guermantes, les amours du héros, Charlus et le séjour en Italie. Voir l'introduction de F. Leriche dans son édition des *Lettres*, p. 544.

⁵⁸⁵ Ce travail se poursuit en 1915 et sans doute en 1916 dans le Cahier 46. Voir la datation des différentes couches scripturales du Cahier effectuée dans le chapitre 1 de la deuxième partie.

⁵⁸⁶ *Carnets*, op. cit., p. 35.

⁵⁸⁷ Voir la note d'A. Compagnon. III, p. 1860.

⁵⁸⁸ Transcription effectuée par F. Leriche dans son inventaire du Cahier 64.

1.1 Du marivaudage⁵⁸⁹ à l'amour

Le passage qui raconte la naissance de l'amour dans le Cahier 64 s'ouvre sur ces mots « Un jour il fut décidé qu'elle devait jouer dans une comédie de Marivaux... » et raconte comment le héros qui a prévu de voir jouer Maria⁵⁹⁰ assez loin de Querqueville annule tout au moment où il s'aperçoit qu'elle ne jouera pas et découvre ainsi son amour pour elle : « Je l'aimais ». L'amour n'y est encore qu'un jeu de séduction auquel s'exerce le héros auprès de chacune des jeunes filles successivement. Dans le Cahier 29⁵⁹¹, il est placé sous le signe du marivaudage :

« Quand j'aimais Maria avec espoir de l'aimer longtemps je lui disais : 'je vous aime pour peu de temps, vous pourrez prolonger en m'aimant, soyez peu gentille je vous aimerai moins'. Quand je l'aimais sans guère d'espoir je lui disais : 'J'aime vraiment Solange, à cause de cela ne voyez Maria que devant moi'. Quand je sentis que Solange ne m'aimait plus je lui disais que je ne l'aimais plus [*un mot manquant*], plus guère n'osant dire tout à fait, pour tâcher de ne pas lui ôter le désir de me ramener si elle le voulait » (Cahier 29, folio 11 r°).⁵⁹²

Les jeunes filles sont interchangeable, l'amour naît de la feinte des sentiments et de la jalousie : il s'agit bien ici d'un amour de comédie tout extérieur et sans profondeur. Comme le précisait un brouillon du Cahier 25, il faut « jouer ce jeu de l'amant, même de l'amant trompé, même de l'amant malheureux »⁵⁹³. D'ailleurs dans les différents cahiers qui évoquent la naissance de l'amour pour les jeunes filles, il est souvent question du jeu⁵⁹⁴. Ainsi au folio 82 v° du Cahier 64, il est fait mention d'une partie de furet⁵⁹⁵ associée à la sensualité de « jeux rien moins qu'innocents »⁵⁹⁶. Et on remarque que les lieux de jeux et de plaisirs sont les mêmes :

« Nous filions elle, son cousin et moi soit quand il faisait trop chaud dans sa chambre, soit pour nous promener, et généralement dans ce petit bois où nous avons joué au furet. » (Cahier 64, folio 60 v°)⁵⁹⁷

L'accent est mis sur la séduction et sur le plaisir, comme dans ce passage du Cahier 64 où l'héroïne s'appelle cette fois Rolande :

« il vaudra mieux mettre cela l'année suivante parce qu'elle aura engraisé vulgaire* et que je coucherai avec elle. Marquer que ~~le~~ son couchage ne naît pas de son amitié mais son amitié de son couchage,

⁵⁸⁹ C'est le terme employé par Maurice Bardèche dans *Marcel Proust romancier, op. cit.*, vol. 2, p. 26.

⁵⁹⁰ Cahier 64, f° 86 v°. Proust l'appelle un peu plus loin Anna comme dans le Cahier 25 qu'il reprend pour écrire ce passage.

⁵⁹¹ La note de P-L. Rey le date de 1909. II, p. 1867.

⁵⁹² II, p. 1003.

⁵⁹³ Cahier 25. Voir II, p. 929.

⁵⁹⁴ Les jeunes filles sont associées au jeu comme le montre la belle comparaison utilisée dans le Cahier 26 : « Comme ces poètes primitifs qui dans une épopée ou dans un drame font tenir tous les genres, épopée, poésie lyrique, théodicée, histoire, quand cette jeune fille et ses compagnes allaient d'un endroit à un autre, quittaient les chevaux de bois pour aller jouer aux barres, ou leur mère pour aller danser, dans ce court plaisir d'un trajet à un autre, elles mêlaient tous les jeux. ». II, p. 954.

⁵⁹⁵ On retrouvera ce jeu dans les *Jeunes Filles*. II, p. 258 et II, p. 273.

⁵⁹⁶ Cahier 12, f° 124 v°. Cité par F. Leriche dans son inventaire du Cahier 64.

⁵⁹⁷ Transcription effectuée par F. Leriche dans son inventaire pour ce cahier.

comme chez certaines femmes ravissantes mais faciles chez qui le regard qui semble l'offre d'un coup semble en même temps l'offre d'une amitié ». (Cahier 64, folio 105 r°)⁵⁹⁸

Il s'agit d'une note mais le ton dénote une certaine distance de l'écrivain par rapport à ces personnages et même, comme il le remarque lui-même avec ironie, d'une certaine vulgarité. Le ton de ces premiers cahiers de brouillon semble souvent d'ailleurs étonnamment moderne et étonnamment oral. Les versions publiées seront à la fois plus châtiées et plus stylisées, les « vulgarités » y seront éliminées⁵⁹⁹. Dans ce même cahier, on retrouve le terme de « lever » à propos d'une cycliste « vicieuse » (Cahier 64, folio 128 r°), il y est encore question d'un « couchage » mais cette fois avec « celle aux joues vernies » (Cahier 64, folio 101 v°). De même, dans le Cahier 25, une des jeunes filles, Mlle Floriot, est décrite comme « même pas embrassable »⁶⁰⁰. L'humour et la comédie règnent en maîtres et la description de l'homosexualité féminine n'y déroge pas :

« Pour une des gousses

*Elle avait l'air/ Tour à tour agenouillée <virginale et hommasse> poétique et gargantuesque, agenouillée/ taille/ martiale et agenouillée, elle avait l'air tour à tour d'une vierge suppliante et d'un troupiier condescendant ». (Cahier 64, folio 134 r°)*⁶⁰¹

Le terme argotique de « gousse », qui aurait d'abord désigné une « chienne » au Moyen Âge, employé pour évoquer l'homosexualité féminine, de même que la métaphore marquée par l'alternance caricaturale de la vierge et du troupiier en font un passage comique. On trouvera également dans le Cahier 71 le mot « gougnotage » (folio 1 v°) lui aussi issu de l'argot pour désigner les relations entre femmes. Les Cahiers 71 et 54 semblent faire la transition entre ce vocabulaire emprunté à l'argot, ou du moins au langage familier, et celui de la *Recherche* qui respectera davantage les normes lexicales, du moins en ce qui concerne l'homosexualité féminine. On peut remarquer que les déviations du langage seront d'ailleurs interprétées et commentées dans l'œuvre publiée. C'est le cas, par exemple, dans *La Prisonnière* pour l'expression « se faire casser le pot »⁶⁰² employée par inadvertance par Albertine et qui sera ressentie par le héros comme une marque de son appartenance à un monde interlope. De ce point de vue, il faut donc distinguer trois groupes de cahiers : le Cahier 64, le Cahier 25 et toute la série des cahiers évoquant les jeunes filles rédigés avant 1914, les cahiers de

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ Le titre choisi *Sodome et Gomorrhe* pour évoquer les questions de sexualité met en évidence cette tentative pour poétiser les relations sexuelles. L'effet aurait été tout autre avec le titre « la Gousse et la Tante », termes fréquemment employés, comme on le verra, dans les brouillons.

⁶⁰⁰ II, p. 1009. Ici, le sens du mot est « qui ne veut pas se laisser embrasser » et non le sens « actuel », d'ailleurs rarement attesté par les dictionnaires de « qu'on ne peut embrasser ». Mais il semble que, dans les deux cas, le terme soit argotique. Ce terme est absent du *Trésor de la Langue Française* ([www.http://atilf.atilf.fr/tlf.htm](http://atilf.atilf.fr/tlf.htm)) comme du *Dictionnaire historique de la langue française* de Alain Rey, *op. cit.*

⁶⁰¹ Voir la transcription de F. Leriche dans son inventaire du Cahier 64.

⁶⁰² III, p. 840.

transition (Cahiers 54 et 71) ainsi que le Cahier 46 et les cahiers postérieurs. Dans les premiers, l'homosexualité est encore associée à l'univers de la comédie, au ridicule, au jeu et emprunte le langage vulgaire d'un groupe. Les seconds amorcent la transition en associant thématique tragique et vocabulaire grossier et ce n'est qu'à partir de la fin de 1914 et de la constitution du roman d'Albertine que la référence à la veine comique dans le langage comme dans les thèmes est abandonnée en ce qui concerne l'homosexualité féminine⁶⁰³.

Dans les cahiers d'avant 1914, il n'y a donc pas de lien entre l'homosexualité féminine et le tragique : les relations avec les jeunes filles sont perçues comme des jeux sensuels destinés au plaisir du héros. Le Cahier 46 marque une rupture avec cette sérénité humoristique et sûre d'elle-même du héros. Une comparaison entre le plan qui ouvre ce cahier et celui du Cahier 13 qui, comme je l'ai montré⁶⁰⁴, le précède de peu permet de le souligner. Au-delà du vocabulaire argotique, c'est tout le lexique amoureux qui semble évoluer au cours de l'année 1914. Ainsi, à propos d'Albertine dans le Cahier 13, Proust utilise le verbe « s'amouracher » et non pas *aimer*. Et on remarque dans ce plan tout un champ lexical du vocabulaire amoureux – « gentillesse », « Déception définitive », « chatouilles » – qui a une connotation sensuelle et affective et n'introduit pas l'amour-passion et ses profondeurs décrits dans le Cahier 46 et plus tard dans *Sodome et Gomorrhe*. D'ailleurs, il faut souligner que les « chatouilles » du plan du Cahier 13 associées au jeu et à l'enfance sont devenues dans le Cahier 46 des « caresses »⁶⁰⁵ (Cahier 46, folio 2 r°) en même temps qu'ont disparu les termes « gentillesse », « déception » ou la mention des « jeux de furet ». On retrouve encore dans ce plan du Cahier 13 le marivaudage des premiers brouillons avec l'alternance des désirs tournés tantôt vers Andrée, tantôt vers Albertine (« Désirs disponibles se retournent vers Andrée »). Et, la première visite d'Albertine au héros à Paris est introduite par la phrase de Françoise : « Mr ne sait pas qui est venu Mlle Albertine » qui donne à celle-ci l'aspect familial d'une « surprise de l'amour » ; dans le plan du Cahier 46, cette visite sera introduite plus sobrement par les mots : « 1^{ère} réapparition d'Albertine »⁶⁰⁶.

On peut également percevoir cette différence de ton lorsqu'on compare la scène d'échange de regards dans la glace avec les jeunes filles dans le Cahier 46 (folios 89-90 r°) et dans son avant-texte, le Cahier 64 :

⁶⁰³ Elle est en revanche très présente en ce qui concerne l'homosexualité masculine, notamment autour du personnage de Charlus.

⁶⁰⁴ Voir Partie II, chapitre 1.

⁶⁰⁵ En ce qui concerne le plan, le mot « chatouilles » apparaît toutefois dans la rédaction du passage dans ce cahier.

⁶⁰⁶ De même, la « mort de la grand-mère » dont on voit les multiples déplacements à l'œuvre dans le Cahier 13 semble s'approfondir et prendre une dimension psychologique puisqu'il est cette fois question de la « douleur de la mort de ma gd'mère ».

« Soit que Maria lui eût dit mes soupçons, soit qu'elle les eût devinés ou pour toute autre raison, elle avait confirmé q.q. phrase vague et nette que Maria avait dite sur leur horreur des gousses. Et je ne peux pas dire que je surpris rien qui prouvait qu'elles m'avaient menti. » (Cahier 64, folio 75 r°)⁶⁰⁷

Dans le Cahier 46, le terme « gousses » disparaît pour devenir « leur vice » et le mot « horreur » est attribué à Claire dans une phrase au style direct. La remarque presque naïve du héros a été remplacée par une réflexion sur la douleur :

par moments
 « De sorte que ~~si autrefois~~
 encore
 renaissait ~~maintenant non plus~~ éveillant ~~en moi toujours~~ une
~~quand je ne connaissais pas Albertine, j le mystère~~
 le mystère curiosité mais ~~elle~~ maintenant aussi douloureuse que jadis elle était enivrante
 qu'autrefois, quand je ne connaissais pas Albertine,
 j'avais imaginé derrière la plaque noire » (Cahier 46, folio 90 r°).

De même, la description des yeux de l'héroïne qui apparaît dans le Cahier 64 se transforme :

« Parfois ~~je la trouvais~~
 effrontée* quand une jeune fille causait avec nous, je ~~la~~ voyais entrer la regardant avec une
 un sérieux,
 attention, dans une rêverie profonde ; elle voyait que je m'en apercevais et alors elle détournait
 les yeux. D'ailleurs cela pouvait être seulement une manière de regarder qu'elle avait. » (Cahier 64,
 folio 75 r°)

D'objective et neutre dans le premier cahier, elle devient subjective et inquiétante dans le second :

« ~~Ces yeux Je les voyais parfois, tandis que ces yeux veloutés et doux,~~
 ses yeux. ~~Parfois quand je causais avec une jeune fille surtout~~
 [...] quand
 Je me demandais ce qu'ils cachaient sous leurs brillants pétales
 si cette jeune fille était Claire je voyais ces yeux immobiles
 derrière lesquels j'aurais jadis tant voulu pénétrer
 de velours noirs, quand, tandis que je causais avec une jeune fille
 d'Albertine comme isolés de* je les surprénais parfois, ces beaux yeux veloutés
 immobilisés
 qui étaient fixés sur mon interlocutrice, isolés de tout dans*
 se isolés
 dans une sorte de contemplation muette profonde e s'abstrayant
 ils eussent
 ce qui les entouraient dans le recueillement où on fait une prière
 de tout comme si ils avaient été entraînés de faire une prière*. Ils
 Ils cachaient
 la finissaient aussitôt si Albertine n'avait Que cachaient
 peu
 ils rien peut-être rien, peut-être seulement le fait la vague songerie » (Cahier 46,
 folio 90 r°).

⁶⁰⁷ Voir II, p. 1058. Comme on l'a vu (partie II, chapitre 2) cette scène n'est pas réécrite dans le Cahier 71.

Du Cahier 64 au Cahier 46, le passage se développe, le mystère d'Albertine s'approfondit : ses yeux deviennent un masque, une barrière contre son intériorité. Quant au héros, comme dans le passage précédemment cité, il ne remet plus en cause les observations qu'il vient de faire. Son doute lui aussi acquiert une certaine profondeur et ses soupçons grandissent. Ce qui a changé entre le Cahier 64 et le Cahier 46, c'est le surgissement de l'angoisse et de la douleur.

1.2 « le surgissement entier de cet être mauvais »⁶⁰⁸

Une note du Cahier 33 qui date sans doute de 1913-1914 montre la naissance de l'angoisse du héros pour tout ce qui concerne Albertine :

« si j'apprenais tout à coup qu'Andrée venait d'arriver à Balbec auprès d'elle pendant que j'étais à Paris, c'était comme si on avait arraché le pansement de la blessure et le flux de mes angoisses se remettait à couler. [...] je courais comme un fou chez l'un, chez l'autre, m'informais qui était à Balbec, qui pouvait me seconder, je télégraphiais au Directeur, j'écrivais au lift, à Elstir. » (Cahier 33, folio 3 v°)⁶⁰⁹

L'accumulation des propositions juxtaposées, la métaphore concrète de la blessure et du pansement qu'on arrache : l'écriture semble être ici au plus près de l'angoisse, peut-être parce qu'elle se fait autobiographique⁶¹⁰. Son ton angoissé annonce celui que prendra soudain le roman au cours de l'année 1914 avec la rédaction des Cahiers 71, 54 et 46. Proust fait de son angoisse personnelle et de ses souffrances un élément romanesque et, avant de « copier » la réalité du départ et de la mort de celui qu'il aimait, invente le développement infini des soupçons qui enserrant « la prisonnière ». Une phrase ajoutée par Proust sur un verso du Cahier 71 pourrait définir le ton donné au roman à partir de 1914 :

Car il faudra masser
tout cela et cette
curiosité amènera
enquête, enquête
méfiance, méfiance
départ, départ mort, en
q.q. semaines.

« Je mettrai quelque part et probablement quand elle m'a dit qu'elle connaissait M^{lle} Vinteuil.

Alors la curiosité heureuse que j'avais eue de sa vie, de ce qu'elle faisait, de ses goûts, se changea en une curiosité terrible de sa vie, de ses/ce qu'elle faisait de ses goûts. » (Cahier 71, folio 24 v°)

La curiosité du héros devient « terrible » et l'angoisse l'emporte comme une vague douloureuse. Mais ce qu'il faut souligner, c'est que, très vite, cette angoisse qu'il vit comme inséparable de l'amour amorce une douleur plus réelle : celle de la disparition de l'être aimé au sens propre comme au sens figuré. La force du roman, lisible dans l'écriture de ces cahiers,

⁶⁰⁸ II, p. 953. Il s'agit ici d'une citation du Cahier 26 à propos de la mort.

⁶⁰⁹ Cahier 33, f° 3 v°. Cité par T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la Recherche du temps perdu*, op. cit., p. 140-141.

⁶¹⁰ Peut-être s'agit-il d'une reviviscence du premier départ d'Agostinelli à Cabourg, le 13 août 1913, où Proust l'accompagnait, à moins qu'il ne s'agisse d'une première écriture de la véritable fuite d'Agostinelli, à Nice, en décembre 1913.

réside dans le fait d'avoir su lier les soupçons d'un jaloux aux souffrances éprouvées par celui qui perd un être cher afin d'introduire dans le roman l'histoire d'un drame qui s'enchaîne comme un destin et par où advient le tragique.

On peut lire ce changement de ton dès la rédaction du plan du Cahier 46. Les trois visites d'Albertine s'y enchaînent en effet aux visites mondaines sans autres épisodes annexes⁶¹¹. Le désir va *crescendo* de la réapparition aux caresses et ces visites sont déjà orientées vers l'angoisse par une précision qui suit la mention des « caresses » : « le regard méfiant de Françoise ». La fin du plan avec l'attente et le « mieux vaut tard que jamais » qui marque la première véritable crise de jalousie sonne le glas du marivaudage en introduisant les thèmes de l'attente et du destin. L'angoisse perle dans la succession des trois visites d'Albertine organisées pour faire monter la tension :

écrite

« Retour de cette soirée : 1^{re} réapparition d'Albertine (dans le même cahier). Visite chez les Guermantes. Visite d'assez

~~Un jour~~ Albertine après une longue absence d'elle. Reste Promenade à S^t Cloud

très longtemps. Caresses. Regard méfiant de Françoise. Soirée chez la duchesse de Guermantes, retour, attente d'Albertine, Princesse

mieux vaut tard que jamais. » (Cahier 46, folio 2 r^o)

La brièveté des phrases et l'enchaînement des événements mettent en évidence le sentiment d'angoisse qui dominera dans le Cahier et notamment, avant même la révélation de la « danse contre seins », dans la dernière visite d'Albertine au héros, celle qui a lieu après la soirée de la princesse de Guermantes :

« Pour mettre quand elle est là et que je suis calmé (capitalissime) le soir de la soirée Guermantes. Mon angoisse finie se résolvait dans une joie émue, ravie. » (Cahier 46, folio 53 v^o)

Angoisse de l'attente avant le coup de téléphone d'Albertine, angoisse née aussi du « mieux vaut tard que jamais » que rapporte Françoise et qui rend « toute [s]a souffrance »⁶¹² au héros, angoisse dont le point d'acmé est le « téléphonage » d'Albertine :

« il me sembla que c'était mon cœur encore et pas seulement la sonnette qu'une main sans pitié agitait désespérément. C'était Albertine. » (Cahier 46, folio 53 r^o)

⁶¹¹ Chizu Nakano note à juste titre que « c'est parce qu'il a pensé que les 'visites d'Albertine', entraînant le long drame de l'héroïne, ne pourraient pas suivre l'épisode de la rencontre avec Gilberte annonçant vraisemblablement l'avant-dernier motif du roman : le mariage de celle-ci ; que l'auteur a préféré ouvrir l'espace du roman après 'l'attente' d'Albertine pour recevoir le volume à venir de l'histoire d'Albertine. Le remaniement de ce plan nous fait ainsi voir le moment d'éclatement du 'troisième et dernier volume' du roman sous la pression du drame d'Albertine. » *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 195.

⁶¹² Cahier 46, f^o 55 r^o.

Toute une série d'images, de métaphores et de comparaisons mettent en évidence cette angoisse. Une autre face d'Albertine se découvre, ce n'est plus l'Albertine « jadis connue dans les soleils de Balbec » (Cahier 46, folio 54 r°), mais celle des « profondeurs nocturnes » (Cahier 46, folio 54 r°) et cette Albertine rappelle au héros le mal qu'il a éprouvé lorsqu'il était enfant :

« je sentis que tentait douloureusement de s'adapter pour n'en plus faire qu'un sentiment infiniment doux et terrible, ce tendre besoin d'un être comme je l'avais autrefois de maman quand Françoise venait me dire à Combray qu'elle ne pourrait pas monter me dire bonsoir. » (Cahier 46, folio 54 r°)

Albertine ne fait plus seulement partie des filles, elle est aussi le double de Maman et génère cette ambivalence des sentiments, cette alternance de joie et d'angoisse qui est le propre de l'amour⁶¹³. La naissance de l'angoisse confère donc une certaine profondeur temporelle au personnage d'Albertine. C'est elle qui relie le héros à son passé et à sa mère en même temps qu'elle jette les ponts vers un avenir impossible, où ses profondeurs deviendraient limpides :

« je me rendais compte combien je l'avais peu connue alors et mon insouciance d'alors en laissant dans la nuit tout ce qu'elle faisait augmentait ma jalousie et mon désespoir de ne jamais ressaisir tout ce passé » (Cahier 46, folio 56 r°).

Les scènes d'attente et d'angoisse s'accroissent d'ailleurs dans le Cahier avec les diverses attentes à Balbec dans lesquelles la scène inaugurale de l'attente après la soirée Guermantes est rappelée ainsi que son lien avec les angoisses enfantines. Elles culminent avec la scène où finalement Albertine ne vient pas et qui marque la naissance de l'amour :

« Deux ou trois fois déjà des
ondes s'étaient ainsi
déplacées en moi et
 j'avais l'amour
 latent qu'on porte en soi
 avait eu la velléité de
 se mettre en marche
 vers Albertine. Mais
 comme un moteur qui
 ronfle sur lui-même
 sans produire de mouvement
 il avait fini par s'
 arrêter. Un der-
 nier mouvement allait
 déterminer la
 mise en
 marche » (Cahier 46, folio 61 v°).

Ces scènes d'angoisse font office de préparations à l'histoire d'amour avec Albertine, elles sont les « fugitifs essais d'un amour pour Albertine contre lesquels tant d'autres éléments entraient en lutte » (Cahier 46, paperole du folio 54 v°). Et elles visent à instaurer le rythme

⁶¹³ Voir Cahier 46, f° 53 v°.

qui sera celui de l'amour proustien : le « rythme binaire » ou l'alternance de la douceur et de la douleur :

« Ensuite parce que si multiple que soit l'être
que nous aimons ~~il est avant cela double, sa, ces diverses~~
n'importe laquelle
de ces personnalités peuvent/peut se présenter sous deux jours entièrement contraires,
diverses
celui où elle nous apparaît ^{selon qu'elle nous} comme nôtre et celui où désirant ~~quelqu'un d'~~ autre être.
~~Et la première a juste de/ De la première émane une puissance qui nous permet~~ Elles La
première a ~~justement toute~~ la puissance qu'il faut particulière qu'il faut pour nous
empêcher de croire à l'existence de la seconde. La douceur qui émane de la première
supprime les douleurs qui naissaient de la seconde, ~~car elles sont précisément les causées~~
~~par un même~~ car douceur et douleur ne sont que deux aspects contradictoires
successifs
seulement en apparence d'un même état. » (Cahier 46, folio 80 v°)

C'est la définition de l'amour qui est ici en cause puisque sa douceur est indissociablement liée à la douleur qu'il provoque. En adoptant cette vision pessimiste et en infléchissant son roman du plaisir vers la souffrance, c'est la tonalité même de son roman que Proust modifie.

Autour du personnage d'Albertine, le roman s'ouvre donc à une autre temporalité, non plus plaisir du ressouvenir mais angoisse de l'attente, irruption de la mort et remémoration vaine de l'absente. La deuxième version du plan du Cahier 46 met l'accent sur cette dimension temporelle tragique. Le temps comme un étau se resserre, comme le soulignent toutes les formules lapidaires de ce second plan : « réapparition », « assez longue absence », « reste très longtemps », « attente » et l'expression finale « Mieux vaut tard que jamais ». Albertine est percée à jour par « le regard méfiant de Françoise » qui la désigne comme coupable. Si l'on suit notre hypothèse, c'est que ce changement de lexique marque un changement de destin : Albertine n'est plus seulement destinée à partir, elle est destinée à mourir.

2. LA TRAGÉDIE D'ALBERTINE

Dans le Cahier 54 dont certains passages au moins semblent écrits sous le coup de la mort d'Agostinelli tant la douleur éclate à chaque page, l'aspect tragique de la vie d'Albertine est sans cesse souligné :

« Tout cela qui n'était pour moi que souvenir avait été pour elle action, action précipitée comme celle d'une tragédie, vers une mort si rapide. » (Cahier 54, folio 76 v°)⁶¹⁴

⁶¹⁴ Je cite ici la transcription effectuée par Nathalie Mauriac Dyer, Francine Goujon et Chizu Nakano. Toutes les citations de ce cahier proviennent de cette transcription publiée dans le *Cahier 54, op. cit.*

Ce qui explique sans doute la différence de ton entre les premiers brouillons et les cahiers d'après 1914, c'est que l'héroïne n'était pas au départ, semble-t-il, destinée à mourir. En effet, ce thème récurrent autour de la jeune fille dans le Cahier 54 et qui apparaît dans certains ajouts du Cahier 71⁶¹⁵, puis dans le Cahier 46, n'apparaît pas dans les cahiers antérieurs⁶¹⁶. Dans le Cahier 46, il est fait allusion quatre fois à la mort ultérieure de l'héroïne dans des notes destinées à écrire les fameuses répliques, c'est-à-dire à prévoir les futures allusions à la vie antérieure avec Albertine. Ainsi, dès le folio 56 r°, on trouve cette mention : « Pour ces choses de Paris je dirai quand elle sera morte »⁶¹⁷.

Or cette mort va insuffler un nouveau départ à l'œuvre et, en conférant au personnage central un destin, l'ouvrir sur la dimension tragique. C'est à cette dimension tragique que je voudrais m'attacher maintenant en montrant d'abord que, en 1914, on assiste à un recentrement du roman autour du personnage d'Albertine qui élimine les autres jeunes filles des brouillons antérieurs pour devenir la protagoniste du roman. Ensuite, je voudrais établir qu'Albertine devient ainsi un personnage tragique qui réunit deux côtés auparavant séparés dans la psychologie proustienne : la culpabilité autour du thème de la mort et la sensualité, grâce notamment au déplacement de l'épisode de la mort de la grand-mère.

2.1 La naissance d'Albertine

Si l'on reprend les deux plans déjà évoqués, celui du Cahier 46 et celui du Cahier 13, on s'aperçoit que, au fur et à mesure des réécritures, Albertine devient progressivement la protagoniste de l'histoire. Entre le plan du Cahier 13 et le plan du Cahier 46, Andrée, dont le nom apparaissait à trois reprises, est supprimée⁶¹⁸. De même, les autres femmes désirées dont les noms figuraient sur la première version du plan du Cahier 46 disparaissent sous la biffure : Mlle de Silaria, Mlle de Forcheville comme la femme de chambre de la baronne Putbus. Albertine se retrouve au centre des désirs du héros, au centre du roman. Sur ce point, le Cahier 46 représente d'ailleurs un tournant puisqu'il a justement pour objectif de réintroduire dans la trame romanesque antérieure un personnage vu comme central après l'écriture des

⁶¹⁵ Voir les folios 10 v°, 24 v°, 69 v° et 88 v°.

⁶¹⁶ On trouve une note à ce sujet dans le Cahier 50 au folio 36 r° mais il semble que cette note soit postérieure au reste du Cahier.

⁶¹⁷ On trouve également des allusions à la mort au folio 55 v° et à « un petit bleu » retrouvé après sa mort aux folios 62 r° et 83 r°.

⁶¹⁸ Elle a un temps supplanté Maria aux yeux du héros dans le Cahier 29 : « Quant à Maria, je ne l'aimais plus du tout. Je ne dis pas qu'elle n'était pas tout de même à la racine de mon sentiment pour Andrée » (f° 34 v°). Cité par T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la Recherche du temps perdu*, op. cit. p. 60.

Cahiers 54 et 71. Faire entrer le personnage dans la vie parisienne du héros avant les révélations de la fin de *Sodome et Gomorrhe* dans l'édition finale et la naissance de l'amour, voilà en quoi consiste le travail de Proust dans la première partie du Cahier. Il s'agit d'écrire ce processus qui transforme un personnage distant, extérieur au héros, intéressant d'un point de vue romanesque seulement par ces jeux avec le héros (jalousie, jeux sensuels...) en un personnage doté d'une profondeur et d'une individualité propre ; et ensuite, de décrire l'évolution du héros lui-même qui tombe amoureux. C'est d'ailleurs ce que suggère Proust dans une note du Cahier 71 :

« Chaque fois que je pensais à Albertine, j'avais si envie de l'embrasser que malgré moi mes lèvres faisaient le mouvement de lui donner un baiser. Par là je rapprochais de moi, j'intériorisais presque, ~~l'image que je me faisais d'el[le]~~ son image, tandis que l'image des autres êtres, restant purement visuelle quand je pensais à eux, je la voyais assez loin de moi, dans le vide, mais comme un objet distant. ~~Bientôt sans y prendre garde~~ Puis je ne pensai plus jamais à Albertine ~~que comme entièrement possédée par moi. Je faisais instinctivement~~ qu'en faisant ~~le~~ mentalement le geste de refermer mes bras sur elle, de cacher sa tête contre ma poitrine. Bientôt sans que j'y prisse garde elle m'était devenue tout à fait intérieure. » (Cahier 71, folios 19 v°- 20 v°)

Évolution du personnage et évolution romanesque ont lieu conjointement par une double intériorisation, au niveau des personnages d'abord – l'amour permet au personnage d'Albertine d'entrer profondément dans l'intériorité du héros – sur le plan romanesque ensuite, puisqu'on assiste au même processus de migration dans la genèse : Proust en approfondissant le personnage d'Albertine supprime la distance qui pouvait exister entre le narrateur et les personnages féminins antérieurs à sa création.

Ce recentrement du roman sur le personnage d'Albertine, manifeste dans les Cahiers de 1914, est perceptible également dans la genèse du roman tout entière. Si l'on reprend l'historique établi par Pierre-Louis Rey dans son édition des *Jeunes filles*⁶¹⁹, on s'aperçoit, d'une part, que le motif des jeunes filles est très ancien puisqu'il apparaît dès les Cahiers 2 et 3 de 1908⁶²⁰ et, d'autre part, que les noms de ces jeunes filles ont considérablement évolué au fil du temps. Dans le Cahier 26 par exemple, comme Pierre-Louis Rey le mentionne, « quatre d'entre elles se détachent : Mlle Swann, Mlle de Forcheville, Mlle de Quimperlé et Rolande ». Dans le Cahier 12, c'est ensuite « une brune espagnole », plus loin appelée Maria qui domine la scène, accompagnée de son amie Andrée. Dans le Cahier 25, c'est le couple Anna-Septimie qui apparaît ainsi qu'une Mlle Floriot et qu'une lycéenne. Même si certains traits de ces

⁶¹⁹ Voir également la thèse de doctorat de T. Ishiki. *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la Recherche du temps perdu*, op. cit., p. 50.

⁶²⁰ Il sont parfois appelés « cahiers Sainte-Beuve ».

jeunes filles les rapprochent d'Albertine ou d'Andrée, il reste difficile à ce stade de percevoir dans ces personnages les futures héroïnes du roman.⁶²¹ Dans le Cahier 64, le premier rôle revient cette fois à Solange et c'est son amie qui se nomme Maria. De même, dans les Cahiers 29 et 27, on voit défiler tour à tour Maria, Mlle Floriot, Hélène, Simone et Andrée. Comme l'a souligné Pierre-Louis Rey, en 1909-1910, les incertitudes de l'onomastique reflètent « l'hésitation sentimentale du héros »⁶²². C'est à partir des Cahiers 33 et 34 que la présence d'Albertine est attestée mais ce nom cohabite encore avec celui de Maria et ces mentions du nom d'Albertine témoignent fort probablement d'une réécriture plus tardive. Un peu plus tard, c'est avec les Cahiers 71 puis 54 et 46 que l'onomastique se fige et que l'héroïne prend son aspect définitif : elle sort de « la masse amorphe des jeunes filles » et s'individualise.

Mais la critique a recensé d'autres sources à l'origine du personnage d'Albertine. Antoine Compagnon commente en ce sens la disparition de deux personnages importants dans les brouillons: la femme de chambre de la baronne Putbus (Cahier 36, 48 et 50) et la jeune fille aux roses rouges (Cahiers 49 et 43) auxquelles il ajoute également Mlle de Quimperlé⁶²³. Avec ces trois personnages qui sont en quelque sorte des types – « l'adolescente perverse » pour Mlle de Quimperlé⁶²⁴ ou la jeune fille aux roses rouges, et la « femme corrompue »⁶²⁵ pour la femme de chambre – le thème féminin se limitait encore à « une rêverie sensuelle »⁶²⁶. Pourtant, le processus de « remplacement » par Albertine de ces personnages semble relativement complexe. Si l'on observe le Cahier 46, on s'aperçoit que la naissance d'Albertine n'a signé la mort que de la jeune fille aux roses rouges, les deux autres personnages féminins subsistent encore dans la trame narrative du futur roman.

En ce qui concerne Mlle de Quimperlé, appelée dans ce cahier Mlle de Silaria – et qui deviendra Mme de Stermaria dans l'édition finale – on peut penser que c'est sa proximité avec la mer qui la dessert. En effet, comme ses divers noms l'indiquent, elle est, dans les premiers textes, étroitement associée à la Bretagne. Cette référence perdure assez longtemps puisque dans le Cahier 48 qui raconte la visite au Bois destinée à préparer le dîner prévu avec Mlle de Quimperlé, la description du bois de Boulogne, sous l'influence du personnage, prend des allures bretonnes :

« Je marchai à l'abri sous les arbres comme dans une des grottes sous-marines, mais je l'entendais [le grain] qui courait et déferlait sur le rivage immense de leurs cimes. Je savais que le temps n'était pas

⁶²¹ P. - L. Rey remarque à cet égard que Mlle Floriot préfigure Albertine tout autant qu'Andrée. II, p. 1319.

⁶²² II, p. 1321.

⁶²³ Voir III, p. 1206-1208.

⁶²⁴ G. Tupinier fait de « l'inconnue du bal » (la jeune fille aux roses rouges) la source du personnage de Mlle de Caudéran. Voir « Autour de cinq ébauches de Mlle de Stermaria », *art. cit.*, p. 241-242.

⁶²⁵ III, p. 1206.

⁶²⁶ III, p. 1909.

pour effrayer Mlle de Quimperlé et moi, il me rendait cette soirée plus belle, car il ferait de l'île une île déserte, marine, battue par les orages. »⁶²⁷

Ces influences maritimes disparaissent dans le Cahier 46⁶²⁸, lorsque Proust reprend la description du Bois aux folios 51 et 52 r°. Dans ce cahier, la référence maritime semble d'ores et déjà l'apanage d'Albertine qui est souvent décrite « devant la mer » (Cahier 46, folio 44 r°), un grand nombre de références l'associant en effet à Balbec :

« et à force d'être restée toujours dans mon souvenir, au bord des vagues, Albertine était devenue sonore comme un coquillage » (Cahier 46, paperole du folio 46 v°).⁶²⁹

C'est dire que l'invitation au voyage présente dans le personnage de Mlle Quimperlé-Silaria, comme l'a montré Takaharu Ishiki⁶³⁰, ne disparaît pas mais se métamorphose pour devenir une caractéristique⁶³¹ d'Albertine⁶³². Dès lors, Mlle de Silaria ne subsiste que comme la laitière ou les différentes « filles du peuple »... figures fugitives du désir du héros.

Pourtant, il faudrait remarquer que le personnage de Mlle de Quimperlé subit également un autre infléchissement. Elle n'est plus dans le Cahier 46 « l'adolescente délurée »⁶³³ du Cahier 36 décrite par Antoine Compagnon : elle a vieilli et est devenue Mme de Silaria. Pourtant, ce mariage n'en fait pas non plus une dame intouchable car dans une deuxième version de la lettre que Saint-Loup écrit au héros, il est précisé qu'elle « a divorcé après 4 mois de mariage » (Cahier 46, folio 47 v°). Tout se passe comme si c'était maintenant au deuxième type de personnage féminin qu'on avait à faire – la femme corrompue – car elle semble offrir un contrepoint sensuel au désir pour Albertine, tout comme sa consœur la femme de chambre de la baronne Putbus.

Comme Mlle de Silaria⁶³⁴, présentée comme une femme « facile » par Montargis-Saint-Loup⁶³⁵, « prête à [se] profaner et à [se] prostituer » (Cahier 12, folios 54 r°-55 r°)⁶³⁶

⁶²⁷ Voir l'Esquisse XXVII. II, p. 1215.

⁶²⁸ La mention de la Bretagne à propos de Mme de Stermaria réapparaît dans *Le Côté de Guermantes* quoique brièvement. II, p. 680-681. Et on retrouve aussi certains éléments marins du Bois, moins abondants toutefois que dans les premiers cahiers. II, p. 683.

⁶²⁹ Le thème du coquillage apparaît au folio 48 r° et sur la paperole collée au-dessus du folio 52.2 r°. Au folio 46 v°, Albertine est également associée aux « montagnes bleues de la mer ».

⁶³⁰ Voir *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la Recherche du temps perdu* et l'article de F. Leriche « Notes sur le Cahier 'Querqueville' » [...], *art. cit.* Ce thème était également présent dans le personnage de Maria qui représentait la Hollande.

⁶³¹ Voir par exemple la paperole collée au-dessus du folio 52.2 du Cahier 46 : « D'ailleurs, j'avais ~~toujours~~ ce désir de retrouver en elle Balbec ».

⁶³² C'est aussi l'avis de E. G. Marantz qui note plus généralement « la distribution à Albertine du rôle primitivement tenu par Mlle de Stermaria ». Voir « L'infini, l'inachevé et la clôture dans l'écriture proustienne : le cas de Mlle de Stermaria », *Études françaises*, vol. 30, n°1, 1994, p. 54.

⁶³³ III, p. 1207.

⁶³⁴ Dans certains brouillons, c'est la bretonne Mlle de Penhoët qui est « déclassée » et n'a pas « très bon genre » (Cahier 36, f° 37 r°). Voir G. Tupinier, « Autour de cinq ébauches de Mlle de Stermaria », *art. cit.*, p. 247.

pour le héros, la femme de chambre apparaît plusieurs fois dans le cahier⁶³⁷ et à chaque fois en lien avec le plaisir et, notamment, avec le motif des maisons de passe dont Saint-Loup a affirmé qu'elle les fréquentait (Cahier 46, folio 59 v°)⁶³⁸. Aux folios 59 v° et 60 v°, le héros fait même venir Albertine pour « compenser » son désir pour la femme de chambre. Or, il faut rappeler que, avant l'introduction d'Albertine, ce personnage jouait un rôle narratif primordial⁶³⁹, notamment dans les Cahiers 47, 48 et 50⁶⁴⁰, puisque le héros partait sans cesse à sa poursuite et qu'il finissait par la rencontrer lors du voyage en Italie. Dans le texte final comme dans les cahiers de brouillon, le personnage est associé au plaisir des sens et dans le Cahier 47, il était mentionné qu'elle aimait aussi les femmes⁶⁴¹. La femme de chambre, de même que Mlle de Quimperlé, appartient à l'ancienne couche narrative du roman. On retrouve, dans ces recherches d'un plaisir exclusivement sexuel, les anciennes amours vulgaires du héros, son désir de « levage » et de « couchage », et c'est peut-être une première explication du peu de place qui leur sera réservé dans la version finale du roman.

Mais en même temps, on s'aperçoit que la sensualité associée à la femme ne disparaît pas totalement du roman, même si elle se discipline. Proust la transpose à l'intérieur même du personnage d'Albertine. La deuxième explication de la disparition des deux personnages est donc connexe : Albertine en devenant la protagoniste prend le rôle de *la Femme* et intègre les différentes caractéristiques des personnages féminins antérieurs. D'ailleurs le rôle qui est dévolu à la femme de chambre de la baronne Putbus diminue en même temps que celui d'Albertine augmente. Dans le Cahier 46, comme dans le Cahier 54, les deux personnages cohabitent. Le motif de la quête de la femme de chambre parcourt les textes et fonctionne comme un contrepoint sensuel à l'amour pour Albertine :

« Qui sait si M^e Putbus n'
 était pas ~~ehe~~[z] en ce moment à demeure chez M^e Verdurin. Je
 pourrais peut-être voir sa femme de chambre le soir même.
 Comme Robert m'avait dit qu'elle allait dans les maisons
 de passe, je pouvais sans invraisemblance, me figurer que
 je la serrerais facilement dans mes bras ; et je pouvais/poussai cette
 imagination si loin, mon désir s'y appliqua avec tant de
 précision et de violence que sachant que le dîner n'

⁶³⁵ Voir le Cahier 43 et l'introduction de l'esquisse VI (III, p. 962) et également le Cahier 46. Pour un parallèle entre les deux personnages, il faut souligner qu'elles concilient toutes deux des contraires. II, p. 975 et G. Tupinier, *ibid.*

⁶³⁶ Voir l'étude de E. G. Marantz, « L'infini, l'inachevé et la clôture dans l'écriture proustienne : le cas de Mlle de Stermaria », *art. cit.*, p. 52.

⁶³⁷ Voir Cahier 46, folios 2 r°, 59 v°, 60 v°, 78 v°.

⁶³⁸ Voir aussi III, p. 93.

⁶³⁹ Elle est tout de même objet de discussion dans la *Recherche*. Voir l'index des noms propres. IV, p. 1560.

⁶⁴⁰ Comme l'a montré K. Yoshikawa, il s'agissait alors de la partie centrale du roman « entre *Guermites* et *Le Temps retrouvé* » rédigée en 1910-1911. Voir « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.*, p. 8.

⁶⁴¹ Voir aussi le Cahier 47, f° 2 r° et III, p. 94.

était que pour le ~~surlendemain,~~ ^{je ne pus attendre} ~~_____~~ ^{642.} jusqu'à la
~~et priai* le cycliste d'aller à Bricqueville me~~
~~ramener Albertine « Cela ne vous gênera pas, mais il faut~~
~~absolument qu'elle vienne »~~ et je partis voir Albertine
à Bréchainville où elle était chez des amis. » (Cahier 46, folio 59 v°)⁶⁴³

Comme l'indique une note du Carnet 3⁶⁴⁴, la femme de chambre participait à la chaîne des amours du héros qui allait de Gilberte à Albertine. Dans le Cahier 54⁶⁴⁵, elle semble même succéder à Albertine puisqu'elle provoque un souvenir de l'Albertine disparue :

« et puis un mot que j'entendrai dire ou que je lirai (peut être la femme de chambre de M^e Putbus me dira : « Couche-toi d'abord, je vais m'asseoir en attendant au coin du lit, tu verras* » me ~~faisait~~ fait tout d'un coup tenir mon cœur, car « m'asseoir au coin du lit » me fait penser aux soirs où Albertine me disait « Poussez-vous que je m'asseye sur le lit. » Et aussitôt une ancienne image de mon bonheur revivait en moi percée au cœur, comme ces images saintes qu'on perce dans les messes noires. » « Qu'est que [sic]tu as tu as l'air triste ». » (Cahier 54, folio 92 r°)

Si la femme de chambre est étroitement associée au plaisir, elle l'est également comme ici à la mort ou à la transgression. Dans le Cahier 47, le désir du héros de fréquenter le monde et de voir la femme de chambre suscite une vive opposition de la part de la grand-mère⁶⁴⁶. D'ailleurs, les rencontres du héros avec la jeune femme, quand elles ne sont pas seulement imaginées⁶⁴⁷ mais réelles, s'intercalent entre les réminiscences de la grand-mère ou de sa mort et les cauchemars du héros manifestant sa culpabilité par rapport à cette mort. Dès lors, la question de savoir pourquoi le rôle de ce personnage est mineur dans le roman final trouve sa réponse : l'intérêt du personnage résidait dans ce lien entre la sensualité, la culpabilité et la mort (par l'intermédiaire de la grand-mère), or ce rôle est finalement dévolu à Albertine. En effet, on remarque que Proust reprend pour Albertine plusieurs des thèmes développés autour du personnage de la femme de chambre. On retrouve autour d'Albertine, outre la sensualité – et en particulier l'amour des femmes – associée à la culpabilité, l'opposition de la mère à l'amour du héros pour elle qui répond à l'opposition de la grand-mère dans les cahiers plus anciens, le voyage à Venise concentrant tous ces thèmes autour du ressouvenir et de l'oubli, de la mort, de la sensualité et du personnage maternel ou grand-maternel.

⁶⁴² On ne distingue ni mots ni lettres sous la rature.

⁶⁴³ Voir aussi les folios 2 r°, 59 v°, 60 v° et 78 v° du Cahier 46.

⁶⁴⁴ Carnet 3 in *Carnets*, f° 16 v°, *op. cit.*, p. 276.

⁶⁴⁵ Une autre note, sans doute postérieure, du Cahier 54 envisage la suppression de la femme de chambre et son remplacement par les blanchisseuses : « remplacer la femme de ch. de M^e P. par les blanchis. (ou autres petit fem) » (f° 20 v°).

⁶⁴⁶ Voir K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.*, p.8.

⁶⁴⁷ C'est seulement, semble-t-il, aux folios 13 r°-16 r° du Cahier 50 qu'une véritable relation s'instaure entre les deux personnages. *Ibid.*, p. 10

On peut donc dégager deux sources différentes, toutes deux à l'origine de la naissance d'Albertine. D'une part, les jeunes filles qui apparaissent dans la « nébuleuse » et qui échangent fréquemment leurs caractéristiques et, d'autre part, deux individualités propres fortement caractérisées mais qui tiennent peu de place dans la trame d'ensemble : la femme de chambre et Mlle de Quimperlé. Les premières semblent avoir surtout joué un rôle dans la structure narrative et dans l'élaboration des principales scènes du roman : le furet, la scène du lit, la « danse contre seins »... Les secondes ayant, quant à elles, insufflé au personnage d'Albertine des thèmes et des motifs romanesques et, en particulier, le lien entre sensualité, cruauté et culpabilité⁶⁴⁸. Rassemblant en un seul personnage ce qu'il esquissait dans plusieurs, Proust tente de construire un personnage féminin qui soit véritablement un protagoniste, une femme imaginaire et profonde sur laquelle pourra se greffer « la péripétie », par laquelle le tragique entrera dans le roman.

2.2 La culpabilité et la mort : de la grand-mère à Albertine

Non seulement, Albertine occupe désormais une place centrale dans le roman mais elle change de statut, elle n'est plus une des « filles » mais son destin la transforme progressivement en un personnage tragique. Une note du Cahier 54 souligne le parallèle entre les deux grandes morts du roman, la mort de la grand-mère et la mort d'Albertine :

« Marquer à un certain endroit qu'il n'en est [pas] pour Albertine comme pour ma g^d mère. Pour ~~Alb~~ ma g^d mère l'impression de sa tendresse, de mon besoin d'elle renaît à Balbec après une longue interruption. Pour Albertine peut-être à cause de son départ préalable etc il n'y a pas reviviscence, Albertine n'a pas cessé de vivre en moi. » (Cahier 54, folio 65 v^o)⁶⁴⁹

« Ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente »⁶⁵⁰, elle se trouve finalement intégrée au nœud de culpabilité qui forme le cœur du roman. Et c'est peut-être dans cette notion de culpabilité que se trouve la clé de ce retournement d'un roman « des filles » à un roman tragique. Dans le Cahier 54 rédigé peu de temps après la mort d'Agostinelli, on trouve des traces de ce lien entre mort, culpabilité et sensualité autour du personnage d'Albertine :

« L'attrait de ma fortune l'avait portée vers moi./, la jalousie m'avait fait

⁶⁴⁸ On peut remarquer cependant que pour T. Ishiki, les multiples jeunes filles ont également un rôle thématique puisqu'elles proposent, de Mlle Caudéran-Quimperlé jusqu'à Maria la Hollandaise, une invitation au voyage. Voir sur ce point la thèse de T. Ishiki, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu* et l'article de F. Leriche « Notes sur le Cahier 'Querqueville', les thèses d'Akio Wada et de Takaharu Ishiki, et sur l'activité de Proust en 1909 », *art. cit.*, p. 11 et 12.

⁶⁴⁹ Voir le Cahier 54, *op. cit.*, vol. 2, p. 144.

⁶⁵⁰ Préface de *Phèdre* de Racine. *Phèdre*, Paris, Larousse, « classiques », 1990, p. 32.

la retenir. Peut-être sa bonté ou son intelligence, ou le sentiment de sa culpabilité et sa ruse lui avaient fait accepter, rendre* plus en plus dure cette captivité jusqu'au moment où elle s'était évadée et s'était tuée sur ce cheval qu'elle n'aurait pas eu sans moi » (Cahier 54, folio 76 v^o)⁶⁵¹.

Il y a là sans doute une explication biographique et psychologique : Albertine emprunte à Agostinelli sa mort tragique et, à Proust, sa propre culpabilité par rapport à cette mort. Mais sans négliger ces explications externes, on peut tout de même tenter de comprendre ce retournement grâce à des considérations génétiques. En effet, ce qui semble clair dans les brouillons antérieurs, c'est le lien entre les jeunes filles et la sexualité, le désir. Mais, vraisemblablement, la notion de culpabilité n'apparaît pas dans les cahiers rédigés avant 1913-1914 autour de ces personnages des jeunes filles. C'est sans doute qu'à cette époque la culpabilité est encore fixée sur le personnage de la grand-mère.

Si l'on en croit les études effectuées sur ce sujet⁶⁵², la culpabilité du héros autour de la mort de la grand-mère est très présente dans les premiers brouillons. Les rêves du héros notés dans les Cahiers 48, 50⁶⁵³ et 65 en portent la trace. Aux folios 40 à 42 r^o de ce dernier cahier, on peut lire par exemple :

« Mon Dieu plus de dix mois que je n'ai écrit à ~~Maman~~ ma Grand'mère. Ah ! comme elle doit être malheureuse ... elle doit être persuadée que je l'oublie depuis qu'elle est morte ». ⁶⁵⁴

Dans un autre passage du même cahier, cette culpabilité va même plus loin, puisque l'auto-accusation se transforme en accusation : la grand-mère est « fâchée », d'une tristesse « furieuse et rancunière » (Cahier 65, folio 42 r^o) et c'est elle qui détourne la tête en voyant son petit-fils⁶⁵⁵; de même dans le Cahier 50, où « ses regards étaient indiciblement tristes, mais aussi pleins de colère de rancune » (Cahier 50, folios 19 r^o- 18 ter v^o). Comme dans le plan du Cahier 13 où elle est encadrée par les deux scènes de sensualité, l'une, rêvée avec Mme de Silaria et l'autre, réalisée avec la « visite d'Albertine où elle me chatouille », dans les Cahiers 48 et 50, la mort de la grand-mère est liée aux rendez-vous d'amour⁶⁵⁶ avec Juliette (Cahier 48)⁶⁵⁷, avec la femme de chambre de la baronne Putbus (Cahier 47, folio 44 r^o) ou avec Mme du Change (Cahier 47, folio 47 r^o). Kazuyoshi Yoshikawa le souligne dans son

⁶⁵¹ Voir la transcription dans le *Cahier 54*, *op. cit.*, vol. 2, p. 166.

⁶⁵² Cf. J. Yoshida, « La grand'mère retrouvée – Le Procédé du montage des 'intermittences du cœur' », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°23, 1992, p. 43-64 et le chapitre d'A. Compagnon intitulé « Ce frémissement d'un cœur à qui on fait mal' » dans *Proust entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 155-160.

⁶⁵³ Notice du « Côté de Guermantes II », II, p. 1210.

⁶⁵⁴ Cité par J. Yoshida, « La grand'mère retrouvée – Le Procédé du montage des 'intermittences du cœur' », *art. cit.*, p. 50.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵⁶ Et, comme le souligne Jo Yoshida, la mort de la grand'mère est liée « à diverses tentatives pour rejoindre des femmes désirées ». *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

article consacré aux transformations de la *Recherche* en 1913 et 1914, en citant le folio 47 r° du Cahier 47⁶⁵⁸ :

« je la trouvais [la grand'mère] bien égoïste d'être si longue, de risquer de me mettre en retard quand elle savait que je devais revoir M^e du Change et dîner à Ville d'Avray ».

Puis il ajoute : « le contraste voulu par l'écrivain nous paraît évident entre la maladie de la grand-mère et les préoccupations mondaines et sensuelles du héros ».

Si l'on reprend les plans du roman des années 1913-1914, on voit très nettement ce lien établi entre la mort de la grand-mère, les intermittences du cœur et la sensualité. En octobre 1913, dans l'annonce Grasset, la fin de la *Recherche* suit le plan suivant : la mort de la grand-mère est située tout à la fin du roman après le chapitre « M. de Charlus et les Verdurin ». Lui succèdent, « les intermittences du cœur », « les 'Vices et les Vertus' de Padoue et Combray », « Madame de Cambremer », « Mariage de Robert de Saint Loup » et « L'Adoration perpétuelle ». On peut supposer que le chapitre sur les intermittences du cœur est suivi directement par la rencontre de la femme de chambre à Padoue. Albertine n'est pas encore la protagoniste du roman. Avec l'introduction d'Albertine, le plan se modifie peu à peu. D'abord dans le plan du Cahier 13 : la mort de la grand-mère est encore liée au thème sensuel mais cette fois, il ne s'agit plus de la femme de chambre mais d'Albertine. La mort de la grand-mère est située entre une visite d'Albertine et la rencontre (ou le projet de rencontre) avec Mme de Silaria. Le plan du Cahier 46 avance encore la mort de la grand-mère puisqu'il la situe non plus dans le troisième mais dans le second volume, le troisième s'ouvrant sur les intermittences du cœur, immédiatement suivies par le thème sensuel, comme le précise l'indication « les filles ». Mais le désespoir et le motif tragique semblent rejetés sur Albertine avec le « regard méfiant » que Françoise porte sur elle, le motif de l'« attente » et le « mieux vaut tard que jamais ». Le lien externe entre la culpabilité associée à la grand-mère et la sensualité associée aux différentes jeunes filles et femmes qui attirent le héros se transforme, au cours de la genèse, en un lien interne – autour d'un seul et même personnage – Albertine. Dès lors, culpabilité et sensualité pourront être pleinement liées.

C'est peut-être ce qui pourrait expliquer le déplacement de la résurrection de la grand-mère. En effet, dans la version finale comme dans la deuxième partie du Cahier 46⁶⁵⁹, la

⁶⁵⁸ Voir K. Yoshikawa, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *art. cit.* p. 9.

⁶⁵⁹ On peut penser que « la douleur de la mort de ma gd'mère » mentionnée dans le plan du folio 2 r° a déjà lieu à Balbec.

résurrection de la grand-mère a lieu à Balbec⁶⁶⁰ et non plus à Venise ou Milan. Et, en faisant ce déplacement, Proust semble du même coup faire disparaître les traces de cette culpabilité autour du personnage de la grand-mère qui, dans *À la recherche du temps perdu*, est toute tendresse pour le héros. Mais, à mon sens, il ne s'agit que d'un déplacement car Albertine hérite de ce thème de la culpabilité. D'ailleurs, le personnage de la grand-mère dans les brouillons était présenté comme ambivalent. Plusieurs épisodes mettent en scène son conflit avec son petit-fils⁶⁶¹ ou encore sa « cruauté morale »⁶⁶² à l'égard de celui-ci. De même, l'attitude du héros vis-à-vis d'elle apparaît, dans le Cahier 71, dans toute son ambiguïté :

« Ne pas manquer de dire.

Avec la jalousie, La tendresse familiale que j'éprouvais pour elle
 était peut-être la cause de ces brusques colères où j'
 avais le même besoin de la torturer qu'autrefois ma
 croyais
 grand'mère et je ~~ne me rendais pas~~ comme autrefois
 toujours aisé
 pour ma grand'mère qu'il serait ~~temps~~ pour moi d'effacer
 les traces de mes colères. » (Cahier 71, folio 45 v°).

La culpabilité du héros qui affirme ailleurs « je voudrais pouvoir réparer »⁶⁶³ se lit clairement dans ces quelques lignes, en même temps que le transfert de cette culpabilité sur le personnage d'Albertine. Par le recentrement opéré sur une nouvelle héroïne au destin tragique, emprisonnant en son sein, comme dans un cercle, les thèmes de l'angoisse, de la culpabilité et de la mort, le roman de Proust en 1914 accède au tragique.

3. DRAMATISATIONS

C'est au moment où le tragique entre dans le roman que Proust tente également de le dramatiser. Dans *Albertine disparue*, le héros, après le départ d'Albertine, lit la *Phèdre* de Racine comme « une prophétie des épisodes amoureux de [s]a propre existence »⁶⁶⁴ et réécrit ainsi l'histoire d'Albertine comme une tragédie racinienne⁶⁶⁵ avec, de même, un départ où

⁶⁶⁰ Brian G. Rogers note aussi que « l'épisode racontant la mort de la grand-mère fut à l'origine associé à l'amour et à des sentiments de culpabilité, qui disparaissent progressivement. ». Cf. « Le Côté de Guermantes II », *art. cit.*, p. 90.

⁶⁶¹ Voir le Cahier 65, f^{os} 26-29 r°.

⁶⁶² Cahier 34, f^{os} 47 r°-48 v°.

⁶⁶³ Cahier 65, f^{os} 32-34 v°.

⁶⁶⁴ IV, p. 43.

⁶⁶⁵ Il faut souligner que la matière même de l'histoire d'Albertine dès l'écriture du Cahier 54 lui apparaissait comme une matière littéraire, romanesque. Francine Goujon a montré et analysé la fréquence de l'emploi du mot « roman » dans le Cahier 54. Voir « Écriture réflexive et genèse d'Albertine dans le Cahier 54 », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°38, 2008, p. 73-87.

« l'être indifférent nous [étant] retiré, nous ne pouvons plus vivre »⁶⁶⁶. Cette relecture parallèle à laquelle se livre Proust au début d'*Albertine disparue* met en évidence la nouvelle direction qu'il entend imprimer à son roman. Cette théâtralisation tragique, le Cahier 46, comme les autres cahiers de 1914, en porte la trace. Et ce sont ces traces que j'explorerai ici en montrant que Proust travaille dans deux directions : d'une part, il dramatise l'histoire d'Albertine en soulignant la théâtralité du personnage et en introduisant le motif racinien qui deviendra progressivement un leitmotiv et, d'autre part, il reconstruit la structure du roman et des scènes dans lesquelles Albertine apparaît pour que cette partie du roman se dessine comme une « action précipitée vers la mort » (Cahier 54, folio 76 v°).

Pour commencer, je m'intéresserai à une scène particulière absente des brouillons antérieurs du roman, celle où Albertine est dans la chambre du héros et où Françoise apporte les lampes car elle me semble un exemple-type de cet effort de dramatisation du roman. Ensuite, je reviendrai sur le motif théâtral présent dans le Cahier 46 afin d'en souligner les enjeux pour m'attarder finalement sur ce qu'on pourrait appeler une écriture tragique en montrant à la fois l'évolution de la structure narrative et le travail métaphorique qu'entraîne la nouvelle dimension tragique du roman.

3.1 Le Crime d'Albertine ?

La scène des premières caresses entre Albertine et le héros à Paris dans le deuxième chapitre du plan du Cahier 46 est destinée à faire pendant à la scène du lit de Balbec où Albertine avait refusé de se laisser embrasser. Après une première écriture sur les rectos (folios 48-49 r°), Proust développe ensuite la scène sur les versos (folios 47 v° - 52.2 v°) et la dramatise. Il met d'abord l'accent sur les changements d'Albertine :

« À l'âge
qu'elle avait on
change vite. Elle
ne me paraissait plus
la même . » (Cahier 46, folio 47 v°)

Son visage et même son vocabulaire se sont modifiés (Cahier 46, folio 50 v°). Proust souligne ensuite les nouvelles possibilités que ces changements offrent au héros, puis, il met l'accent sur les sentiments qu'éprouve Françoise pendant cette visite :

« Elle ne partit que
quand Françoise lui jetant un regard de/di^{irri[té]} ~~haine et~~
~~mé[prisant]~~ ~~soupe[çonneux]~~ et méprisant ~~vint me dire que~~
vinateur*
m'annoncer

⁶⁶⁶ IV, p. 42.

~~mais en mettant dans ces mots~~

sur un ton
réprobateur ~~le dîner était servi~~ » (Cahier 46, folio 49 r°).
et funèbre
que le dîner
était servi

Les rédactions successives amplifient et développent la scène afin de lui donner une véritable dimension théâtrale. Le « regard méfiant » de Françoise du plan (folio 2 r°) et des premiers brouillons du Cahier, comme le folio 49 r°, se fait tour à tour « méprisant », « irrité », marqué par le « courroux » ou encore « divinateur », « réprobateur » et même « funèbre ». C'est sans doute que la scène a une fonction d'annonce : annonce des relations entre Albertine et Françoise mais surtout annonce du destin d'Albertine. Sous le regard de Françoise, Albertine est peinte sous les traits d'une coupable comme le marque l'emploi de termes comme « immoralité », « condamnât », « soupçonnant » (Cahier 46, folio 51 v°). Lorsque Françoise vient apporter les lampes, la lumière devient la métaphore de ce regard : « en dardant à la fois un regard introspectif et réprobateur, et à la fois la lumière crue de la lampe sur le visage d'Albertine ». Et le morceau se termine sur le folio 51 v° par ces mots « Françoise avait le visage terrible de la Justice mettant à jour le Crime ».

D'après les notes de Thierry Laget et Brian G. Rogers pour l'édition de la Pléiade, Proust fait allusion à un tableau du peintre néoclassique Pierre-Paul Prud'hon peint en 1808, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*⁶⁶⁷. Or, dans ce tableau, le crime apparaît sous la forme d'un homme aux pieds duquel gît un corps sans vie. La déformation que fait subir Proust au titre de l'œuvre – « poursuivant » remplacé par « mettant à jour » – s'explique aisément par le rôle joué dans ce tableau par la lumière. En effet, le tableau laisse dans l'ombre le crime. Il n'est éclairé que par le flambeau que porte la Vengeance qui apparaît sous les traits d'une femme ailée. Ce que poursuit la jeune femme, c'est le criminel qui s'enfuit, son meurtre accompli, le poignard encore à la main. Mais le tableau met surtout l'accent sur la victime et sur son corps qui apparaît en pleine lumière, lumière non plus du flambeau mais de la lune qui semble surgir un bref instant d'entre les nuages. Or, la victime est un jeune homme dont le peintre souligne la jeunesse et la beauté. Cette mise en lumière qui est aussi une mise en valeur du corps, Proust la souligne à son tour dès l'étape manuscrite et jusqu'à la version éditée : « Le visage d'Albertine ne perdait pas à être ainsi éclairé » (Cahier 46, folio 51 v°). Ce qui a sans doute intéressé Proust dans ce tableau, c'est l'accent mis sur le corps et son aspect sensuel jusque dans sa pose qui suggère autant l'abandon à la volupté que la mort. Il a pu y voir un crime ambigu, un meurtre peut-être mais l'arme du

⁶⁶⁷ *Le Côté de Guermantes*, II, p. 1717, note 4. Dans *Le Côté de Guermantes*, le titre du tableau sera « La Justice éclairant le Crime ». II, p. 655.

crime reste dans l'ombre et aucune blessure n'apparaît sur le corps de la victime ; plus sûrement, comme la position phallique du poignard le suggère, une faute sexuelle, la marque de Sodome dans ce fuyard aux traits mâles qui continue à fixer le corps du jeune éphèbe même dans la fuite. S'agit-il ici pour Proust d'une allusion à la double et trouble sexualité⁶⁶⁸ d'Albertine et à sa mort ? En tout cas, il est clair qu'elle apparaît comme fautive et que la faute est ici un péché de chair puisque cette scène précède juste celle du baiser.

On peut remarquer aussi que Proust a supprimé l'allusion à la vengeance dans le titre du tableau, peut-être pour mieux masquer les sentiments de Françoise et mettre l'accent sur la culpabilité d'Albertine. C'est pourtant ce sentiment qui explique et éclaire le mieux, semble-t-il, les rapports conflictuels des deux personnages. Le rôle de Françoise comme instigatrice du soupçon apparaissait déjà dans un brouillon du Cahier 71 (folio 1 v° à 3 v°) qui est probablement antérieur au plan du Cahier 13⁶⁶⁹. Cet autre « scénario » est un premier récit du commencement de l'amour pour Albertine qui finit par « la danse contre seins » mais qui semble se dérouler entièrement à Balbec. La révélation de l'homosexualité d'Albertine était d'abord, dans ce scénario, amorcée par Françoise qui avouait au narrateur : « on ne cause pas bien d'elle », puis « Monsieur n'a pas remarqué la manière qu'elle embrasse ses amies. Il doit se passer de drôle de choses entre ces filles là » (Cahier 71, folio 3 v°).

Le motif du crime parcourt les brouillons de 1914. Il figure déjà dans le Cahier 71 soit qu'Albertine y tienne la place de victime : « et si tout de même elle était partie, je l'aurais assassinée : je l'aimais » (Cahier 71, folio 69 r°)⁶⁷⁰ soit que le héros lui-même se présente comme une victime de ses propres « souvenirs qui [le] torturent » (Cahier 54, folio 77 v°) dans une métaphore poignante :

« Et ainsi ma mémoire était comme une collection infinie de poignards, massues, d'armes étranges et cruelles » (Cahier 54, folio 77 v°).⁶⁷¹

La passion s'associe au crime et c'est en vivant cette folie passionnelle pendant laquelle le héros est prêt « à partir avec un revolver » (Cahier 54, folio 21 v°) pour la poursuivre qu'il comprend⁶⁷² les vers de Baudelaire « si le viol, le poison, le poignard, l'incendie »⁶⁷³ qu'il

⁶⁶⁸ Cette référence au tableau figure encore dans l'édition finale. On peut l'ajouter à la série « d'allusions, fort discrètes, au thème de l'ambivalence sexuelle, préparant les développements de *Sodome et Gomorrhe* et de *La Prisonnière* » que soulignent les éditeurs du *Côté de Guermantes*. II, p. 1716.

⁶⁶⁹ C'est ce que pense Anthony Pugh, *The Growth of À la Recherche du Temps perdu*, *op. cit.*, p. 756. Dans ce Cahier 71, il y a encore une hésitation sur le lieu du commencement d'amour pour Albertine : est-ce Balbec ou Paris ?

⁶⁷⁰ Voir sur cette question la note du Cahier 54 pour le folio 28 v° in *Cahier 54*, *op. cit.*

⁶⁷¹ D'autres « crimes » sont évoqués dans ce Cahier 54 : au folio 39 r° l'arme est un couteau, aux folios 59 r° et 61 v°, il s'agit de poison et, au folio 62 v°, de flèche. Voir la note du folio 77 v° du Cahier 54 in *Cahier 54*, *op. cit.*

⁶⁷² Voir les folios 21 v° et 23 r° du *Cahier 54*.

jugeait auparavant « ridicule » (Cahier 54, folio 21 v^o)⁶⁷⁴. La passion et la jalousie entraînent le crime et la peinture des vices de l'homme du poème liminaire des *Fleurs du Mal* « Au lecteur » – avec ses excès –, devient le reflet de ce que vit le héros ; de la même façon que, comme on l'a vu, dans *Albertine disparue*, le héros comprend l'argument de *Phèdre* en le vivant. La comparaison entre Baudelaire et Racine très souvent renouvelée par Proust⁶⁷⁵ et dont on a souligné qu'elle s'appuie sur le « contraste entre la noblesse du style et l'immoralité du sujet »⁶⁷⁶ naît peut-être aussi de cette insistance, commune aux deux écrivains, sur la violence dévastatrice des passions. Proust a pu y retrouver une proximité entre l'amour et la haine que met en évidence la culpabilité, un certain « naturalisme »⁶⁷⁷ qui explique également la référence constante aux deux auteurs et le rôle qu'ils tiennent dans la structure narrative de l'œuvre publiée⁶⁷⁸.

Le crime, qui tient une grande place dans l'œuvre des deux auteurs, semble presque légitimé dans le poème de Baudelaire. Mais n'est-ce pas également le cas dans la relecture que Proust fait du tableau de Prud'hon ? Là encore, sont mêlés les plaisirs du corps et le crime et, si on en fait une lecture pédérastique qui fut certainement celle de Proust, devant la beauté du jeune mort, le crime n'est plus tout à fait coupable et c'est bien à cette justification⁶⁷⁹ ou à cette explication du crime qu'il s'emploie. Dans la discussion sur Dostoïevski de *La Prisonnière*, le héros prendra de même la défense de l'écrivain mais tout aussi bien des criminels :

« En ce sens il devait être un peu criminel comme ses héros, qui ne le sont pas d'ailleurs tout à fait, qu'on condamne avec des circonstances atténuantes ».⁶⁸⁰

⁶⁷³ Voir « Au lecteur » dans *Les Fleurs du Mal*. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 6.

⁶⁷⁴ Dans *La Prisonnière*, le héros se dit « stupéfait » de ces vers, puis ajoute « tout cela me semble aussi loin de moi que possible », refus de la réalité, réinvention du personnage du héros ou amorce pour un démenti ultérieur ? III, p. 881.

⁶⁷⁵ Pour une analyse de cette comparaison, voir l'ouvrage d'Antoine Compagnon. *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 101-107.

⁶⁷⁶ F. Goujon, « Racine », *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 836.

⁶⁷⁷ Voir les propos de Paul Bénichou sur Racine dans *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1997 (1^{ère} éd. 1948), p. 175 à 209.

⁶⁷⁸ Sur Baudelaire, voir le chapitre 3 de cette troisième partie. Baudelaire semble en effet jouer un rôle structurant de clôture et d'ouverture des grandes scènes du roman. Pour la désolation au lever du soleil, voir la communication de N. Mauriac Dyer intitulée « Pistes baudelairiennes dans les cahiers d'Albertine » lors du colloque *Genèse, édition, interprétation : Les brouillons de Proust*, Paris, 21-22 mars 2008. En ce qui concerne la scène de faux aveux, voir le chapitre 3 de cette partie. Le rôle de Racine sera plutôt celui d'un leitmotiv à double face, tragique pour Albertine et parodique, dans le motif pédérastique.

⁶⁷⁹ « Justification » est peut-être un terme un peu fort mais il faut souligner que l'article « Sentiments filiaux d'un parricide » a été censuré par *Le Figaro* car, comme Proust le précise dans sa Correspondance, « la fin était immorale et constituait un éloge du parricide ». Voir l'article sur ce sujet du *Dictionnaire Marcel Proust* rédigé par F. Goujon. Op. cit., p. 930.

⁶⁸⁰ III, p. 881.

Proust avait déjà évoqué ce sujet dans « Sentiments filiaux d'un parricide »⁶⁸¹, article dans lequel il soulignait justement déjà ce qu'Anne Henry appelle « la réversibilité des sentiments »⁶⁸² et leur brusque mutation en leur contraire. Il met l'accent à la fois sur « la folie » et « le sang » qui se déchaînent dans ce crime atroce mais aussi sur son « atmosphère de beauté morale » et sur « l'humanité » du criminel. Et, ce qui est intéressant, c'est que le genre tragique, là encore, lui permet de comprendre et de lire le geste de Henri van Blarenberghe. Proust ne renie pas, bien au contraire, « la fatalité » dans l'explication de ce crime⁶⁸³. Comme l'a montré Francine Goujon, c'est également le lien avec la mère qui est en question, le criminel rejoint ici « la foule des fils meurtriers inconscients de leur mère »⁶⁸⁴. On voit, de même, dans la *Recherche*, avec l'épisode de Montjouvain que, si un crime a bien été commis – cracher sur l'image du père – les deux femmes ne sont pas pour autant des « brute[s] criminelle[s] »⁶⁸⁵ : c'est grâce à l'amie de Mlle Vinteuil que ce dernier, par ses œuvres, retrouvera une vie après la mort.

Cette image particulière du crime renvoie sans doute à un grand scepticisme concernant la justice. Comme l'a souligné Antoine Compagnon, les images de la Justice dans *À la recherche du temps perdu* sont ambivalentes, en particulier, la toute première dans *Du côté de chez Swann*, celle peinte par Giotto et que Proust décrit comme une femme qui ressemble aux bourgeoises « enrôlées d'avance dans les milices de réserve de l'Injustice ». De même, ici, dans la scène du crime de Prud'hon revisitée par Proust, c'est Françoise dont on connaît les partis pris⁶⁸⁶ qui prend le rôle de la Justice. Or on peut remarquer que dans le tableau de Prud'hon, ce n'est pas la Justice mais la Vengeance qui tient un flambeau à la main. Cette substitution montre bien que Justice et Vengeance ne sont pas, aux yeux de Proust, si antagonistes. C'est toujours l'œil qui regarde qui produit sa propre interprétation et, ce que Proust cherche à mettre en évidence à travers les grandes scènes du roman et leur retour récurrent dans la narration, c'est la diversité des interprétations. Si pour certains, la scène de Montjouvain est un crime, pour d'autres, elle ne sera que le plaisir charnel de deux perverses qui pour jouir ont besoin de profaner ; de même, c'est Françoise qui interprète les

⁶⁸¹ Cet article est paru dans *Le Figaro* du 1^{er} février 1907 après l'assassinat par Henri Van Blarenberghe de sa mère et son suicide. Cette famille faisait partie du cercle de connaissance des Proust et Proust était en correspondance avec le fils meurtrier.

⁶⁸² A. Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2000, p. 23

⁶⁸³ Pour A. Henry et V. Descombes pourtant, il n'y aurait pas de destinée chez Proust. Voir V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Les Editions de Minuit, « Critique », 1987, p. 224.

⁶⁸⁴ Dans son article du *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 930-931.

⁶⁸⁵ *Écrits mondains*, Paris, U.G.E., « 10-18 », 1993, p. 444.

⁶⁸⁶ Voir le rappel qu'en fait Proust à la page précédente dans l'édition définitive. Françoise adopte en effet le point de vue de la cuisinière contre celui des parents du héros. III, p. 654.

relations d'Albertine avec le héros comme criminelles et il ne s'agit que d'une lecture parmi d'autres, le héros, pendant la scène, propose d'ailleurs une autre lecture : ce qui l'intéresse lui, c'est sa dimension esthétique et les changements d'éclairage produits par l'arrivée de la lampe. Image d'une justice condamnée ? Crime légitimé ? Non, il s'agit sans doute plus simplement d'une constatation plus générale de la pluralité des êtres dans les circonstances et dans le temps. Pour Proust, comme l'a montré Antoine Compagnon, il existe une parenté entre le crime et le vice⁶⁸⁷ et l'Albertine présentée d'emblée comme criminelle par cette comparaison avec le tableau de Prud'hon sera décrite tout au long de la *Recherche* comme vicieuse avant même qu'on ne soupçonne la nature de sa faute. D'un point de vue plus général, on peut penser que le discrédit qui pèse sur la Justice dans la *Recherche* et qu'a mis en évidence Antoine Compagnon relève peut-être d'une mise en cause de la morale ou de la moralité. La morale n'est qu'une lecture parmi d'autres, qu'un code auquel chaque individu peut adhérer ou non. Ainsi la lecture de Françoise condamnant la visite d'Albertine est fondée sur « l'immoralité », de même la lecture de l'épisode de la « danse contre seins » proposée par Elstir au folio 65 r° sera une lecture morale de l'épisode⁶⁸⁸. Deux lectures remises en cause par le héros qui dans un cas comme dans l'autre préfère en envisager la dimension esthétique. Ce n'est d'ailleurs pas à une loi morale en soi que semblent obéir les personnages mais seulement à une « jurisprudence familiale » (Cahier 46, folio 78 v°). On n'est pas loin ici de l'atavisme et il semble que chez Proust la moralité ne se présente jamais comme un absolu.

3.2 Théâtralités

La théâtralité de cette scène, où Françoise, en apportant les lampes, éclaire les rapports entre les personnages est encore soulignée par la comparaison de Françoise avec deux acteurs du XIX^e siècle, Henry Irving et Frédérick Lemaître⁶⁸⁹, pour son don à « mettre des intentions terribles même dans l'arrangement matériel des choses ». Proust met l'accent sur « sa mine grimée » (Cahier 46, folio 54 r°) et Françoise sera également comparée à la Berma, pour son art à manifester la fatigue que lui inflige la visite tardive d'Albertine. La dramatisation de l'histoire d'Albertine s'accompagne ainsi d'une multiplication des références au théâtre. Dans les grandes scènes du roman en effet, celles qui doivent rester dans l'œil du lecteur car elles alimentent toute l'œuvre à venir, Proust soigne la mise en scène et multiplie les références au théâtre. On a ainsi remarqué que le héros se comportait en spectateur de Mlle Vinteuil et de

⁶⁸⁷ A. Compagnon, « Vérité et justice », in *À la recherche d'Albertine disparue*, [en ligne], disponible sur le site internet *fabula*, <http://www.fabula.org>, p. 8.

⁶⁸⁸ Sur ce point, voir le chapitre 2 de cette partie III.

⁶⁸⁹ Le premier est célèbre pour son interprétation des grands rôles du théâtre shakespearien, le second pour ses rôles dans les grands drames romantiques. Cf. les notes du *Côté de Guermantes*, vol. II, p. 1717, n. 2 et n. 3.

son amie à Montjouvain dans une scène que le texte compare à celles qu'on pourrait voir « à la lumière des rampes de théâtre de boulevard »⁶⁹⁰. Scène de théâtre encore que la « danse contre seins » dont Antoine Compagnon a écrit qu'elle était « la plus théâtrale de toutes »⁶⁹¹, de même que les scènes de soupçon avec la présence des jeunes filles « actrices de la plage » et du héros accompagné d'Elstir⁶⁹² en position de spectateurs du « spectacle de cette jeunesse » (Cahier 46, folio 64 r°). Théâtre encore que l'attitude d'Albertine faisant semblant de ne pas voir les jeunes filles qui la regardent dans le miroir du petit casino dont un ajout précise d'ailleurs que l'une d'elle est « actrice » (Cahier 46, folio 89 r°). Un passage du Cahier 33 souligne qu'Albertine est « une femme de théâtre » (folio 60 r°) et dans le Cahier 46, on trouve une longue métaphore sur le « théâtre du monde » :

« La faute en est à ce que le monde
~~théâtre du~~
généralement* habité dispose de moins de décors que d'acteurs, et de moins d'acteurs que de situations périclées de « situations ». De sorte qu'on retrouve forcément dans des endroits chaque* « situation » n'a pas ses acteurs pièce, chaque périclé, chaque « situation » n'a pas ses* acteurs qui ne soient qu'à elle ni des décors qui ne servent à rien d'autre. De sorte
réciproquement
qu'il n'y a pas fait* utilisation privilégiée⁶⁹³ et ex et réciproquement exclusive des ac-
emploi
teurs, des décors, des pièces. De sorte que le même acteur se retrouve dans des lieux différents, dans d'autres « situations », de même que des périclées nouvelles ont lieu dans la même chambre qui av où tout un un tout autre drame s'était passé, De/de même* les ree[naissance] retours a de même inversement un même acteur se retrouve dans des « situations différentes » dans d'autres lieux, où on le reconnaît. Ce qui serait d'un pauvre expédient si c'était un artifice de roman mais ce qui donne à la vie ce charme romanesque des « reconnaissances » dans certaines comédies de Shakespeare, où un personnage est ~~ret~~ pris pour autre qu'il n'était, ou bien revient là où on ne l'attendait pas. » (Cahier 46, paperole du folio 96 v°)

On peut rattacher un grand nombre de scènes du Cahier à cette vision du *theatrum mundi* : le monde est un théâtre et chacun joue un rôle. C'est sur ce mode que se présente par exemple la scène de faux aveu de l'amour du héros pour Andrée à Albertine :

« Je le lui fis avec une franchise et une simplicité dignes du théâtre mais qu'on n'a dans la vie que pour raconter les amours que l'on ne ressent pas. » (Cahier 46, folio 76 v°)

Outre les imbroglios de cet aveu doublement indirect, on remarque dans cette scène la joie ressentie par le héros qui se sent « heureux comme quelqu'un qui touche à un but depuis longtemps désiré » (Cahier 46, folio 76 v°). C'est le faux aveu d'un « amour imaginaire »

⁶⁹⁰ J.-Y. Guérin, « Théâtre », *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1000.

⁶⁹¹ La scène est « fortement dramatisée au début et à la fin du récit », notamment par les « interventions prophétiques du narrateur ». Voir « La danse contre seins », in *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS éditions, « Textes et Manuscrits », 1996, p. 81.

⁶⁹² Dans le Cahier, c'est en effet d'abord Elstir qui commente la scène de la danse : Cottard n'apparaît que dans une note. Voir Partie III, chapitre 2.

⁶⁹³ Proust n'a pas fait les rectifications d'accords.

(Cahier 46, folio 78 r°) pour une autre qui semble être le préalable de la possibilité de parler « avec douceur », de parler d'amour. Cette thématique de la vie comme théâtre qui semble être renforcée par les ajouts successifs – les mentions du théâtre apparaissent le plus souvent en addition ou sur des paperoles⁶⁹⁴ – rejoint celle des apparences trompeuses et le motif tout aussi théâtral du déguisement : « mine grimée » (Cahier 46, folio 54 r°) de Françoise qu'on a déjà évoquée, « joues avivées de fard » (Cahier 46, folio 95 r°) de Charlus mais aussi déguisement « incognito » (Cahier 46, folio 75 v°) des mouettes en fleurs, « déguisement sordide et suranné » (Cahier 46, folio 75 v°) de la musique de Chopin pour la belle-fille de la baronne de Cambremer, et au-delà toute la thématique théâtrale greffée autour du personnage de la Berma.

Deux interprétations au moins sont possibles de cette résurgence théâtrale. La première est interne : ces différentes mentions fonctionnent en écho avec les grandes scènes parfois invraisemblables du roman – voyeurisme, reconnaissance, quiproquo – et notamment dans le Cahier avec l'arrivée théâtralisée de la baronne devant le Grand-Hôtel ou encore la rencontre de comédie de Charlus et Santois. Cette veine comique qui apparaît également à la fin de l'épisode où Françoise apporte les lampes et, à cause d'une erreur de conjugaison (« que j'éteinde »), provoque le rire d'Albertine, pourrait d'ailleurs ressortir à l'esthétique non plus de la tragédie classique mais du drame, voire même du mélodrame⁶⁹⁵. Aux acteurs auxquels est comparée Françoise, Irving et Lemaître, toujours dans cette scène, on peut ajouter, dans la scène des Cambremer, les références à deux mélodrames *Latude ou 35 ans de captivité* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt publié en 1834 et *Léonore ou l'amour conjugal* de Jean-Nicolas Bouilly. Du tragique au mélodramatique, la référence au théâtre dans les grandes « scènes » du cahier est une constante.

Mais on peut proposer une autre interprétation de ce motif du théâtre du monde, d'ordre historique cette fois. En effet, il semble trouver sa source dans un certain pessimisme lié à ce qu'on a appelé la « crise du sujet » et qu'on retrouve dans nombre d'œuvres de cette première partie du siècle⁶⁹⁶. Comme l'écrit Anne Henry dans *La Tentation de Marcel Proust*, la *Recherche* « est issue d'une dépression, inséparable d'un sentiment de culpabilité qui

⁶⁹⁴ Voir l'expression « théâtre du monde » qui est un ajout intralinéaire sur une paperole collée sur un verso (f° 96 v°). De même les comparaisons de Françoise avec les deux acteurs se situent sur une paperole (celle du folio 51 v°).

⁶⁹⁵ M. Bardèche avait déjà souligné cet aspect de l'esthétique proustienne : « cette péripétie philosophique est ménagée avec le même artifice que les coups de théâtre que nous prodiguent les auteurs de mélodrames, et, comme eux, elle n'est qu'un coup de tonnerre, une intervention des Dieux » in *Marcel Proust romancier, op. cit.*, vol. 1, p. 251. Voir aussi l'article de N. Mauriac Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », *art. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁶ On peut citer par exemple *Alexis* de Marguerite Yourcenar ou encore *L'Immoraliste* d'André Gide.

suscite un besoin de justification dont le niveau véritable est à situer. »⁶⁹⁷ Et, si l'on suit les analyses de Vincent Descombes sur Proust⁶⁹⁸, on voit que, pour lui, Proust invente « une nouvelle figure, proprement moderne, du genre tragique » où il n'est pas nécessaire d'avoir réellement « fait quelque chose »⁶⁹⁹ pour qu'il y ait faute. Ainsi, dans la *Recherche*, le héros s'accuse de crimes qu'il n'a pas commis comme d'avoir assassiné sa grand-mère et Albertine⁷⁰⁰, d'avoir fait violer une morte⁷⁰¹ ou accuse Albertine de relations gomorrhéennes. Il n'y a pas besoin d'action pour qu'il y ait faute ou comme l'écrit le philosophe :

« À qui la faute ? Selon la perspective du monde à celui qui a fait quelque chose, à celui qui a provoqué, par son initiative, un changement malheureux de l'état du monde. Mais, selon la rhétorique du soi, le sujet est coupable d'avoir tiré un plaisir d'une expérience, d'avoir cultivé certaines impressions. »⁷⁰²

Selon cette perspective, le tragique chez Proust est intérieur, il naît du sentiment de la faute et l'esprit humain ne peut s'empêcher de lire les morts comme des crimes et les souffrances comme des punitions. De là, sans doute, la remise en cause de la justice qui déclare coupable celui qui est également victime et qui n'absout pas le crime passionnel. Dans *Albertine disparue*, Proust écrira :

« Et pourtant à mon avis elle avait été une victime, une victime peut-être pas tout à fait pure, mais dans ce cas coupable pour d'autres raisons, à cause de vices dont on ne parlait point. »⁷⁰³

Pour inscrire ses personnages et ses actions dans un volume d'« action dramatique »⁷⁰⁴, Proust multiplie les versions de son histoire. Mais s'il adopte une vision du « dehors »⁷⁰⁵ pour raconter ce qui arrive aux personnages comme Mme de Cambremer, en revanche, pour ce qui concerne Albertine et ses soupçons, c'est une autre rhétorique qui affleure, la rhétorique de soi, celle du dedans. Albertine, comme Proust l'écrit souvent, est une héroïne intérieure et la « forme littéraire » de l'histoire d'Albertine est la tragédie. La dernière visite d'Albertine, celle qui a lieu après la soirée chez la princesse de Guermantes et qui marque le commencement de la jalousie et de l'amour aura lieu après qu'Albertine aura assisté à une représentation de *Phèdre*⁷⁰⁶ sur les conseils du héros. Comme Phèdre, elle est tout à la fois

⁶⁹⁷ A. Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, op. cit., p. 22.

⁶⁹⁸ Elles se rapprochent sur ce point de celles de Anne Henry. *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹⁹ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, op. cit., p. 223. C'est aussi le point de vue de J.-Y. Tadié qui voit dans le Narrateur « l'un des premiers grands coupables du XX^e siècle » « de cette culpabilité sans cause apparente ». *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, p. 72.

⁷⁰⁰ Cf. *Albertine disparue*, IV, p. 78.

⁷⁰¹ Cf. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 578.

⁷⁰² Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, op. cit., p. 223.

⁷⁰³ IV, p. 195.

⁷⁰⁴ Lettre à Gallimard du 30 novembre 1921 à propos de Sodome III. *Lettres*, p. 1050.

⁷⁰⁵ Je reprends ici les analyses de V. Descombes dans le chapitre « l'invention de la vie intérieure », *Proust. Philosophie du roman*, op. cit.

⁷⁰⁶ On trouve aussi une allusion à *Esther* dans le Cahier 54, f^o 20 v^o.

coupable et innocente, comme Phèdre, elle a sa passion « en horreur »⁷⁰⁷. Elle avoue au héros « qu'Andrée et elle avaient pour ces choses une égale horreur »⁷⁰⁸ (Cahier 46, folio 81 r°) et un peu plus loin, c'est dans la bouche d'Andrée que Proust place cette remarque :

« Oh ! là dessus je suis comme Albertine, il n'y a rien qui nous fasse horreur à toutes les deux comme cela. » (Cahier 46, folio 89 r°)

Cette intertextualité racinienne⁷⁰⁹ qui nourrira le personnage dans le texte publié semble donc apparaître dès les brouillons de 1914⁷¹⁰. Ce qui est intéressant dans le Cahier 46, c'est que le motif racinien et l'allusion à Phèdre surgit dans les marges du textes (Cahier 46, folio 52.2 r°). C'est, semble-t-il, le contexte dramatique de l'attente d'Albertine après la soirée, perçue comme un premier signe de l'amour, qui fait surgir la référence⁷¹¹. Cette visite semble d'abord programmée sur un verso du Cahier 54 :

« Jamais je ne le pourrais plus. Albertine était morte. Le soir où j'étais allé chez les Guermantes, et où je lui avais donné les places pour la soirée de Phèdre, ~~je l'av~~ j'étais rentré à minuit pour la voir, j'étais arrivé toute ^{avais attendu} ~~la nuit~~ jusqu'à deux heures. Françoise était couchée, elle l'avait réveillée et Françoise m'avait dit comme pour me dire que' Albertine ne se souciait pas de moi (mettre en son temps qu'en arrivant comme elle lui disait : Vous venez bien tard Mademoiselle Albertine elle avait répondu : ~~Mieux~~ ~~rien~~ ^{Mieux} en haussant les épaules Mieux vaut tard que jamais. » (Cahier 54, folio 68 v°)

La notation « mettre en son temps » suggère que le passage du Cahier 46 correspondant n'est pas encore écrit et la référence à Phèdre apparaît dans un contexte de remémoration de la morte⁷¹². Mais on remarque que la référence à Phèdre est absente du Cahier 71⁷¹³. Cette multiplication tardive des références à l'œuvre racinienne ne peut qu'alimenter une vision tragique de l'amour placé sous le signe de la culpabilité. Et il y a chez Proust un plaisir de la

⁷⁰⁷ On a aussi rapproché la mort d'Albertine de celle d'Hippolyte. Voir l'ouvrage de Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Champion, 2005, p. 282-284.

⁷⁰⁸ On doit cependant nuancer cet argument car le mot « horreur » pour désigner les relations entre les jeunes filles était déjà présent dans le Cahier 64. Voir l'inventaire de F. Leriche.

⁷⁰⁹ Racine est l'écrivain le plus cité de la recherche Voir J.Y Guérin, « Théâtre », *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 998 et François Kessedjian, « Proust et Racine », *Europe*, n°49, fev-mars 1971, p. 28 et sq.

⁷¹⁰ À la lumière du Cahier 46, il faut donc souligner que les premiers jalons du motif racinien apparaissent bien avant la fin de la guerre, sans doute dès 1914 contrairement à ce qu'on a d'abord cru. Voir A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 80.

⁷¹¹ Mais Phèdre apparaît cependant plusieurs fois ensuite dans le corps du texte. Voir notamment les folios 52. 2 r° et 53 r°.

⁷¹² Pour ce cahier, voir également le folio 61 v° et la paperole du folio 64 v°.

⁷¹³ Phèdre apparaissait également dans des textes plus anciens, comme l'a montré S. Landes-Ferrali, sous forme de citations plus ou moins intégrées à la narration ou encore de dédicaces dans *Les Plaisirs et les Jours*. « Variations proustiennes autour de trois vers de Phèdre », *Bulletin Marcel Proust*, n°49, 1999, p. 129 à 136.

remémoration du crime⁷¹⁴ et une réécriture infinie de cette scène inaugurale. Si Proust, comme Marie Miguet-Ollagnier l'a montré, reprend la structure fondamentale héritée de la Bible du couple faute/châtiment⁷¹⁵, les coupables se transforment en victimes et la relation entre la faute et le châtement, relation de causalité, se complique et se démultiplie, comme si finalement plus qu'une logique – la faute impliquant le châtement –, c'était des instantanés que Proust voulait montrer. Il reprend une structure judéo-chrétienne, mais comme toujours, il s'en sert librement. La structure faute/châtiment lui permet de resserrer l'unité de son livre en créant des échos, un jeu de questions/réponses entre les différentes parties de l'œuvre.

3.3 L'attente, la douleur et la mort : structures parallèles et métaphores

La structuration de son œuvre importait plus que tout à Proust et, à la parution de *Swann*, il louait Jacques Rivière d'avoir su deviner que son œuvre était une « construction »⁷¹⁶. L'histoire d'Albertine, avec tout ce qu'elle comporte de biographique et de dramatique, est cependant une reconstruction. C'est sur point que je voudrais insister en soulignant les efforts de restructuration auxquels Proust se livre au fur et à mesure que la vie lui donne la matière de son œuvre. On voit très bien, déjà, dans le Cahier 71 et dans le Cahier 54, à côté de l'écriture-déversoir, diverses tentatives pour donner une structure romanesque à l'ensemble et pour organiser la matière de l'œuvre. Par exemple celle-ci, dans le Cahier 54 qui annonce la rédaction du Cahier 46 :

« Il serait bien de parler à peine d'elle quand elle vit et cet amour éclate à son départ, sa mort et les révélations » (Cahier 54, folio 29 v°).

Dans le Cahier 46, cette écriture organisationnelle va prendre le pas sur l'écriture de soi et l'épanchement, au point qu'on pourrait dire que l'ensemble du cahier est assemblage, réécriture, restructuration du roman en cours.

Le premier projet de Proust en rédigeant la première visite d'Albertine dans le Cahier 46 était d'instaurer un parallèle entre l'amour pour Albertine et l'amour pour Mlle de Silaria afin de montrer qu'au départ Albertine n'était qu'un « empêchement » (Cahier 54, folio 29 r°) pour le héros et, également, que cet amour pour Albertine n'était aucunement nécessaire, qu'il était le fruit du hasard. D'où la phrase sans cesse réécrite qui compare la vie à un atelier d'artiste :

⁷¹⁴ Comme Paul Ricœur l'a écrit, « le péché représente une certaine promotion de la conscience de soi ». *Philosophie de la volonté II. Finitude et Culpabilité*, Paris, Aubier, « Philosophie », 1988, p. 398.

⁷¹⁵ Cf. *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1982. Voir le chapitre 2 de la Partie II intitulé « Mythes de la faute et du châtement ».

⁷¹⁶ Lettre à Jacques Rivière du 6 février 1914, *Lettres*, p. 667.

« Notre vie comme un atelier garde mêlées et
remet de temps en temps sous nos yeux, quelle que
soit celle qui excite en ce moment notre ardeur,
les ébauches abandonnées où avait cru pouvoir se
fixer notre besoin d'un grand amour. » (Cahier 46, folio 51 r°)

Or il faut remarquer que ce projet semble évoluer au fur et à mesure des transformations que subit l'histoire d'Albertine dans les Cahiers 71 et 54. En effet, l'ajout marginal des folios 43 r° et 46 r° qui complète la première « réapparition » d'Albertine dans le Cahier 46 fait écho au Cahier 54. Le « Monsieur ne s'imaginera pas qui est venu ... Mlle Albertine » (Cahier 46) répond au « Mlle Albertine m'a fait préparer ce matin ses affaires » et au « Mlle Albertine est partie » (Cahier 54)⁷¹⁷ lancinant que se répète le héros dans sa souffrance. Dans les deux cas, les paroles sont prononcées par Françoise, travaillent toutes les deux sur l'effet de surprise et, dans leur brièveté, soulignent le revirement de l'action qu'elles introduisent. Proust écrit donc la « réapparition d'Albertine » en fonction de son départ dans un rigoureux parallélisme de structure. De même, l'annonce de la mort d'Albertine surgira brutalement du télégramme de la tante dans une formule brève et intense « Ma pauvre petite Albertine n'est plus » (Cahier 54, folio 29 r°) destinée à entrer en écho avec les deux actes précédents du drame⁷¹⁸. Dans les trois cas, l'annonce est suivie d'une remémoration des souvenirs d'Albertine. D'ailleurs, Proust hésite souvent sur l'emplacement de certains morceaux qui peuvent se situer « soit après la mort, soit après son départ »⁷¹⁹.

De même, les scènes d'attente mettent en place cette structure dramatique. La première, celle de l'attente d'Albertine qui suit la soirée Guermantes et sa déclaration « mieux vaut tard que jamais », fait office de scène inaugurale et sera sans cesse rappelée dans les scènes suivantes. Proust note au folio 56 r° :

« L'attente où j'étais d'elle certains soirs ~~et~~, comme
celui où Françoise m'avait dit sa réponse : « mieux vaut
impatiente
tard que jamais » déjà ~~anxieuse alors et assez~~ alors,
~~anxieuse al[ors]~~ devenait aujourd'hui anxieuse » (Cahier 46, folio 56 r°).

Il instaure le thème de la douleur :

« j'éprouvais une souffrance spéciale où le
charme d'Albertine était mêlé à l'idée de sa
continue absence et ⁷²⁰l'attente dans la nuit. » (Cahier 46, folio 57 r°)

Proust souligne même un peu plus loin que l'attente est le lieu de naissance de l'amour :

⁷¹⁷ Cahier 54, f^{os} 10, 11, 12 r° et sq.

⁷¹⁸ Sur ces « clôtures intermédiaires », voir l'article de N. Mauriac Dyer « Proust et l'esthétique de la clôture intermédiaire », *art. cit.*

⁷¹⁹ Voir Cahier 54, f^o 14 v° et C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 114.

⁷²⁰ Il manque la préposition « à ».

« pour peu qu'elle soit l'attente d'un être
cette anxiété tandis que les heures passent avant
même que nous l'ayons* revu* s'est changée en amour. » (Cahier 46, folio 61 v°)

Et la scène primitive de l'attente à Paris après la soirée Guermantes vient se greffer automatiquement sur les autres scènes d'attente ultérieures qui auront lieu à Balbec dans la deuxième partie du Cahier :

~~«+ l'entourait d'une agrandissait d'une indétermination que
d'autres attente⁷²¹, celle du soir où après la fête chez ~~dont*~~ la P^{cesse}
douloureuse entendue que comme douloureuse à laquelle le
d'attentes pareilles* le soir Albertine de Guermantes Albertine
souvenir de la nuit où elle m'avait téléphoné si bizarrement
après la soirée chez la Princesse de Guermantes, et aussi peut-être aussi de
tant de soirs plus anciens
ces ~~nuits~~ où j'avais tant souffert que ma mère fut restât sans monter dire
soirs
bonsoir, à causer et à se plaire avec des étrangers ».~~(Cahier 46, folio 61 v°)

Comme celle-ci, ces attentes renouvellent le souvenir de l'attente primitive, celle du baiser du soir de la mère. Cette attente, à la fois source de l'amour et jalon dans la progression narrative de l'histoire d'Albertine, se marque par une série de métaphores empruntées au domaine de la physique. Ainsi aux « ondes » de douleur causées par la première attente d'Albertine lors de la soirée Guermantes répondent les ondes qui « s'étaient déplacées » en lui lors de l'attente à Balbec et où l'amour « avait eu la velléité de se mettre en marche » (Cahier 46, folio 61 v°). On retrouve également des métaphores qui désignent la douleur comme un phénomène non plus ondulatoire mais électrique dans le Cahier 54 qui évoque « l'instantanéité pour ainsi dire électrique de la douleur » (Cahier 54, folio 23 v°)⁷²². Comme le souligne une note sur le même folio, pour nous « dessiner » les êtres « tels qu'ils nous apparaissent nous ne représenterions que des souffrances cardiaques, des heures d'attente »⁷²³. Les deux motifs de l'attente et de la souffrance physique sont donc liés.

On peut s'interroger également sur un autre motif récurrent dans ce cahier et destiné lui aussi à donner sa structure au roman : le motif de la statue. Il semble avoir un rôle symbolique tant Proust s'attache à le développer. Son expression la plus frappante se situe lors de la promenade à Saint-Cloud où Albertine, montée sur un tertre et regardant la statue de Saint-Cloud, ressemble elle-même à une statue. Plus tard, sur la paperole collée au-dessus du folio 52. 2 r°, elle sera comparée à un marbre antique :

« Albertine, même à Paris, était
~~un peu~~ une parcelle exilée de Balbec, comme
rosés et dorés autant* qu'elle

⁷²¹ « Attentes » pour « attente ».

⁷²² Voir aussi le folio 93 r° et la note correspondante dans le *Cahier 54*.

⁷²³ Proust ajoute ensuite : « des lectures d'indicateur, des équivalences d'argent, des résolutions de suicide. »

ces marbres antiques qui ~~semblent encore~~ ~~regardent même~~
~~dans un semblant~~ ont si longtemps regardé la mer
 ionienne, qu'ils semblent encore la voir dans le/la M
 salle de musée où ~~on va chercher~~ faute de pouvoir
 partir en voyage, on va les jours où on a un
 trop grand désir de la Grèce » (Cahier 46, paperole collée au-dessus du folio 52.2 r°).

Mais dès la première visite, le vocabulaire employé annonçait cette métaphore : elle est comparée à une « statuette » (Cahier 46, folio 38 r°)⁷²⁴ à qui les plaisirs de Balbec confèrent une « patine voluptueuse » et l'amour du héros pour elle à une « ébauche ». Si, comme le montre Nathalie Mauriac Dyer⁷²⁵, le motif apparaît à propos de nombreux personnages de la *Recherche* dans des situations les plus diverses, il surgit néanmoins de façon particulièrement prégnante dans la description de la mort de la grand-mère et dans la fin de la *Recherche* avec le « bal de tête ». C'est qu'il est lié au temps qui passe⁷²⁶, ce que les occurrences présentes dans le cahier suffisaient à souligner⁷²⁷. Albertine en statuette résume « le plaisir de tant de journées passées sur la digue » (Cahier 46, folio 38 r°). La métaphore suggère les couches de temps fossilisées dont un être est composé, d'où ses rapports avec la mort. Dans les déplorations du Cahier 54, le motif de la « statuette rose » « détruite » apparaît en effet au folio 38 v° comme une des images d'Albertine :

« Si tout cela n'existait plus, ~~Albertine n'~~ que pouvais-je
 disant
 souhaiter entendre Albertine. En me ~~montrant~~ ce que'on
 pouvait me faire retrouver d'elle, on me faisait sentir
 justement, parceque cela y manquait, ce que je souhaiterais
 retrouver d'elle, ce qu'à vrai dire j'appelais « elle » et qui
 même si elle eût vécu eût changé, se fût détruit mais peu à
 peu, tandisque cela m'avait été dérobé tout d'un coup et peu à peu
 détruit, comme une statue qu'il eût été sacrilège de me dérober
 et qu'un Dieu eût brisé pour la punir, pour qu'elle ne
 connût point la déchéance et pour que je ne la susse* pas sur
 d'autres autels. Alors il valait mieux essayer puisque je
 ne pourrais pas la retrouver essayer [sic] d'en aimer une autre. » (Cahier 54, folio 58 v°)

Brian G. Rogers a souligné le rôle structurant du motif. Proust, en supprimant de l'épisode de la promenade à Saint-Cloud le passage sur les « mésanges bleues » et en lui substituant le motif de la statue, « prolonge la conclusion de l'épisode sur la grand-mère » : « l'agonie de la

⁷²⁴ La comparaison d'un personnage féminin à une statuette apparaît déjà dans le Cahier 64 au folio 60 r°. Voir l'inventaire du Cahier 64 de F. Leriche.

⁷²⁵ « Statue », *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 957-959.

⁷²⁶ Voir également sur ce point et sur les rapports entre Rodin et Proust l'article de N. Mauriac Dyer, « La sculpture dans la hiérarchie proustienne des arts », *Marcel Proust 6, La Revue des Lettres modernes*, 2007, p. 83-101.

⁷²⁷ B. G. Rogers souligne l'origine du motif de la statue dans la description d'Albertine à Saint-Cloud : *Jean Santeuil*. Les nymphes du parc sont transformées en statues « gracieuses » et figées dans un « mouvement de fuite qui ne les emportait pas ». Voir « Le Côté de Guermantes II », art. cit., p. 87.

grand-mère annonçant l'éveil du narrateur »⁷²⁸. On peut aussi penser que, tout comme la comparaison avec la peinture de Prud'hon annonçait le crime d'Albertine, la comparaison d'Albertine avec une statue annonce sa mort. Mais peut-être faut-il y voir également un motif littéraire et rappeler les vers de Baudelaire « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre » car on retrouve chez les deux écrivains la même opposition entre deux motifs, celui de la pierre, de la statue (« je hais le mouvement qui déplace les lignes ») et celui ondulant, mouvant du serpent dans l'évocation de la femme. Ainsi le caoutchouc d'Albertine « matière durcie » est également parcouru de « serpents ».

Si l'écriture de la mort chez Proust est sans cesse une réécriture, réécriture des textes qui l'ont précédé mais également reconstruction de la matière réelle délivrée par la vie, de même, comme il l'a écrit dans le Cahier 54, « la mort ne fait que biffer ce qui existe ». Autrement dit réel et fictif sont indissociablement liés et la mort et l'écriture fusionnent. C'est bien le sens de la relecture de *Phèdre* dans *Albertine disparue* ou des tragédies grecques dans « Sentiments filiaux d'un parricide ». C'est également le sens des nombreuses métaphores du Cahier 54 qui font d'Albertine vivante ou morte un personnage de roman⁷²⁹, au point que Proust établit, dans ce même cahier, un parallèle entre « tous les romans qu'[il a] vécus » et « tous les romans qu'[il cherche] à construire » (Cahier 54, folios 94 r^o et 96 v^o).

L'irruption d'Albertine dans le roman scelle donc la naissance d'un nouveau roman, dramatique, dense, resserré. Proust dans le Cahier 55, sans doute en 1915⁷³⁰, tentait de définir le roman à venir, définition qui semble en partie correspondre à la dramatisation à l'œuvre dans le Cahier 46 :

« Si la force m'était donnée d'
 écrire je n'en userais pas avec le lecteur comme la vie
 en avait usé avec moi. [...]
 et je montrerais en un mot ~~ette~~ cette
 mince couche de superficie que nous croyons la réalité
 et au-delà de laquelle nos yeux vont si peu que ce qu'
 il y a dessus, et cela ferait le livre, puis brusquement
 tout d'un coup, et vite
 dans un dernier chapitre, brusquement comme on retour-
 ne une ruche d'abeilles assez pour qu'elles n'aient pas le
 temps de s'échapper, je montrerais l'autre face [...]
 En somme ~~en se~~ brusquement un second
 roman qui serait le même vu par d'autres yeux, ~~br~~ épilogue
 un
 si l'on veut [...]
 , un second roman, si je

⁷²⁸ « Le Côté de Guermantes II », *op. cit.*, p. 87.

⁷²⁹ Voir F. Goujon, « Écriture réflexive et genèse d'Albertine dans le Cahier 54 », *art. cit.*, p. 78.

⁷³⁰ Voir les propos de J. Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, p. 201-202.

suppose l'histoire racontée ici comme un roman, où ce qui
-y
est apparaît ça et là, serait au contraire resserré ;
[...] en une ~~survenue~~
foudroyante accumulation foudroyante et condensée » (Cahier 55, folio 82 r°- 81 v°).⁷³¹

Ce fantasme littéraire du retournement parfait, ce n'est donc pas à la vie qu'il l'emprunte. Il est le produit d'une stylisation, et on peut déjà en voir les prémisses dans la « péripétie » d'Albertine telle que Proust la raconte dans le Cahier 46 et dans laquelle il concentre, condense, théâtralise en mêlant les esthétiques et les motifs depuis le mélodrame jusqu'à la tragédie. Or ce tragique dont on a montré à la fois la source et les procédés dans le Cahier 46, s'il succède au comique du motif des jeunes filles et à la comédie de l'amour est, au fur et à mesure des réécritures, mis à distance, sur le mode parodique⁷³², d'où l'esthétique du mélodrame ou encore la réplique pédérastique du motif racinien dans *Sodome et Gomorrhe*⁷³³.

Quant à la protagoniste et à sa naissance, s'il y a bien un accouchement du personnage d'Albertine⁷³⁴, visible dans le Cahier 54, il ne faudrait pas croire pour cela à une naissance sans gestation. L'histoire est aussi celle d'une évolution au fil du temps, celle d'une « exfoliation »⁷³⁵. Ce qui est essentiellement neuf dans le personnage de 1913-1914, c'est d'abord son destin, elle doit partir et ensuite mourir ; ce qui est nouveau encore, c'est le relief donné au personnage féminin et sa forte individualité, mais aussi sans doute le rapport que le héros-narrateur entretient avec elle. Contrairement aux autres personnages qui sont vus de l'extérieur et qu'on perçoit toujours accompagnés de l'ombre portée du narrateur, Albertine, objet de tous les mystères, s'ouvre à toutes les interprétations et le héros semble incapable d'en livrer une vision claire même fausse. Née sans doute du *vécu*, Albertine n'appartient pas au réel mais déjà au monde la fiction, elle est avant tout un personnage romanesque, théâtral sans doute parce que, d'emblée, pour Proust, comme il le fait dire par son héros, « la vie de bain de mer et la vie de voyage [...] font comprendre que le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de 'situations' », si bien que « les

⁷³¹ Le texte étant assez long, je coupe une partie des additions ainsi que certains passages.

⁷³² C'est également le cas de plusieurs vers de Phèdre qui apparaissent dès *Les Plaisirs et les Jours* mais sont repris sur le mode parodique dans la *Correspondance* de Proust et finalement dans la *Recherche*. Voir sur ce point l'article déjà cité de S. Landes-Ferrali « Variations proustiennes autour de trois vers de Phèdre ».

⁷³³ Cette notion de « retournement » ou de « reconnaissance » appartient aussi à la tragédie selon Aristote. La poétique de la surprise qui mêle coup de théâtre et reconnaissance si elle peut être synonyme pour nous de comique relève en fait du tragique aristotélicien. Voir sur ce point l'article de N. Mauriac Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », *art. cit.*

⁷³⁴ Voir F. Goujon, « Écriture réflexive et genèse d'Albertine dans le Cahier 54 », *art. cit.*, p. 74 et *sq.*

⁷³⁵ Cette métaphore apparaît sur la paperole du folio 103 v° du Cahier 54. *Ibid.*, p. 75.

‘reconnaisances’, pauvre expédient des œuvres factices, exprimeraient au contraire une part importante de la vie, si on savait aller jusqu'au romanesque vrai.»⁷³⁶

⁷³⁶ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 255. Une première esquisse de cette phrase figure dans le Cahier 46 sur la paperole du folio 96 v°.

CHAPITRE 2

LA « DANSE CONTRE SEINS » ET LES METAPHORES DE GOMORRHE

« Il y a bien une mort et une nudité entrelacées au milieu d'une fête : il y a le souverain « toucher de Thanatos » faisant corps, soudainement, avec celui d'Éros. »

Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*⁷³⁷

Scène inaugurale de la période des soupçons, symbolique s'il en est du personnage d'Albertine, la scène de la « danse contre seins » a été abondamment commentée⁷³⁸. Située dans la version publiée au cœur de *Sodome et Gomorrhe*, elle se déroule à Balbec, dans la salle de danse du casino. Le héros y observe la valse d'Albertine et d'Andrée et, grâce à une remarque du Docteur Cottard, comprend qu'elles sont « au comble de la jouissance. Car c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent » (Cahier 46, folio 66 r^o) comme le précise l'avant-texte en une phrase que Proust conservera dans la version finale de *Sodome et Gomorrhe*.

Dans ses premiers récits écrits dans les années 1890, Proust évoquait déjà les relations homosexuelles⁷³⁹. Dans « Avant la nuit »⁷⁴⁰, par exemple, il narrait la confession d'une femme sur le point de mourir à son ami, non sans ambiguïté d'ailleurs puisque l'aveu y était toujours indirect. On peut suivre ensuite ce motif dans les différents cahiers de brouillon depuis le

⁷³⁷ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 1999, p. 93.

⁷³⁸ Par exemple, A. Compagnon dans *Sodome et Gomorrhe* (vol. III), dans *Proust entre deux siècles* et dans « La 'danse contre seins' », *art. cit.*, p. 79-97. Voir aussi Raymonde Coudert, *Proust au féminin* Paris, Éditions Grasset et Fasquelle/Le Monde de l'éducation, « Partage du savoir », 1998 et Julia Kristeva, *Le Temps sensible*. Paris, Gallimard, « nrf Essais », 1994.

⁷³⁹ Le dispositif narratif de cette nouvelle est cependant complexe. L'homosexualité est bien le sujet de la nouvelle mais elle est toujours évoquée indirectement. Voir l'article de Catherine Viollet, « 'La Confession d'une jeune fille' : aveu ou fiction ? », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°22, 1991, p. 7-24.

⁷⁴⁰ Publiée en 1893 dans la *Revue blanche*.

Cahier 64 et le Cahier 71 jusqu'au Cahier 13⁷⁴¹ où apparaît cette expression de la « danse contre seins », motif qui sera ensuite développé dans le Cahier 46, peut-être après une première rédaction inconnue à ce jour comme le suppose Antoine Compagnon⁷⁴².

La valeur de la scène dans laquelle le travail de l'écriture est encore loin d'être achevé tient au rôle unificateur qu'elle joue, synthèse de motifs déjà présents dans l'œuvre mais qui vont ici prendre leur sens. Proust lui attribue avant tout un rôle symbolique dans le récit ; pas seulement en aval, mais aussi en amont puisqu'elle ouvre pour le héros sur une « *terra incognita* » dont il souligne explicitement le rôle ultérieur dans la version publiée :

« Le mal que m'avaient fait ses paroles concernant Albertine et Andrée était profond, mais les pires souffrances n'en furent pas ressenties par moi immédiatement⁷⁴³ ».

Et c'est effectivement à la suite de cette scène que commence l'ère du soupçon et que le héros se fera déchiffreur des signes de Gomorrhe car Gomorrhe, comme le mentionne Proust dès 1909-1911⁷⁴⁴ dans le Cahier 64, n'est qu'une hypothèse : elle n'apparaît pour un œil clairvoyant et averti comme celui du héros que sous la forme de signes à interpréter faisant d'Albertine un livre infini. Cette métaphore textuelle qui a fait l'objet du livre de Gilles Deleuze⁷⁴⁵, si elle permet d'analyser le héros-narrateur comme un lecteur de signes, rôle sous lequel il se présente souvent lui-même peut, à un autre niveau, celui non plus des personnages et de la diégèse mais de l'écriture et de la genèse, se percevoir dans une écriture qui fait signe. En effet, comment, du point de vue de Proust, écrire et décrire une scène ouverte qui puisse être la source de multiples interprétations ? D'abord, bien sûr en adoptant le point de vue subjectif, mais aussi en employant une écriture qui suggère plutôt qu'elle ne dit, l'écriture métaphorique. Ici, il faut entendre le mot « métaphore » au sens large conformément à l'usage qu'en fait Proust réunissant sous ce terme toutes les images – métaphores, comparaisons, métonymies – qui associent deux termes et qui laissent planer derrière le terme figuré « sa valeur spécifique », même « voilée »⁷⁴⁶. L'objet de ce chapitre sera de montrer que la « danse contre seins » est le point focal du Cahier et de l'histoire d'Albertine, le lieu de renaissance des métaphores de Gomorrhe d'abord, mais aussi le lieu de mise en scène de sa propre interprétation, mise en scène qui préside à la naissance du texte. Dans ce but, je m'appuierai à la fois sur les quelques pages du Cahier qui contiennent l'épisode et sur ce qui le précède, la

⁷⁴¹ Cahier 13, folio 28 r° ; Cahier 71, folio 3 v°.

⁷⁴² A. Compagnon, « La 'danse contre seins' », *art. cit.*, p. 93-94.

⁷⁴³ III, p. 193.

⁷⁴⁴ Selon la datation d'Antoine Compagnon. III, p. 1860.

⁷⁴⁵ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Quadrige », 1996 (1^{ère} éd. 1964), 219 p.

⁷⁴⁶ Voir l'article « image » du *Dictionnaire de rhétorique* de Georges Molinié, Paris, Librairie générale française, « Le livre de Poche », 1992, p. 169.

première apparition d'Albertine en caoutchouc puis la visite chez Elstir et ce qui le suit, l'arrivée des Cambremer et la discussion sur l'art qui la clôt. Du peintre fictif aux peintres réels, la scène se trouve ainsi encadrée par l'art pictural ; cette double référence me conduira à revenir sur deux des peintres que Proust a le plus cités dans la *Recherche*, Gustave Moreau – modèle d'Elstir – et Vermeer dont Mme de Cambremer cite le nom.

La première partie de ce chapitre étudie les métaphores de Gomorrhe qui prolifèrent autour du personnage d'Albertine dans le Cahier en les inscrivant d'abord dans une histoire, celle de la Belle Époque, en même temps que dans une esthétique, celle de l'Art nouveau, car si Albertine est née d'une métaphore – la « fille-fleur » dont le titre « À l'ombre des jeunes filles en fleurs » choisi très tôt rappelle l'origine – elle rassemble progressivement autour d'elle les métaphores Art nouveau de cette période de la Belle Époque où la femme est mise sur un piédestal et se fait tour à tour fleur et animal, et toujours, ondoyante, impassible et polymorphe. Cette représentation d'un personnage féminin ambivalent, situé à la fois dans l'« entre-deux siècles » et dans l'entre-deux sexes me permettra de revenir sur la figure de la femme-homme – et sur son corollaire celle de l'homme-femme – pour montrer que dans ce Cahier, elles se profilent seulement, avec l'abandon progressif de deux personnages stéréotypiques et clairement lisibles : la tante et la gousse. Enfin, je montrerai la spécificité de Gomorrhe affirmée dès l'étape du Cahier 46 : Gomorrhe se lit, se suppose alors que Sodome s'impose par « une révélation » comme le soulignera l'ouverture de *Sodome et Gomorrhe* dans la version publiée. Gomorrhe, en effet, n'est qu'une hypothèse et entraîne le héros dans une entreprise de déchiffrement incessant.

1. ALBERTINE 1900 : LA DANSE DE LA « FEMME-FLEUR »

Proust s'est intéressé à l'Art nouveau⁷⁴⁷, en témoignent plusieurs lettres échangées avec ses connaissances ou ses amis au sujet d'Émile Gallé, fondateur de l'École de Nancy, maître verrier et propriétaire d'une manufacture produisant verreries et meubles qui était, de

⁷⁴⁷ Si l'Art 1900 n'est pas toujours confondu avec l'Art nouveau par les historiens d'art, comme le note Françoise Leriche, il dénote pourtant des mêmes préoccupations *esthétiques* pour la volute et l'arabesque et *sociales* pour l'universalisme et l'organicisme. Voir « Proust, an 'Art Nouveau' writer ? », in *Proust in perspective: Visions and Revisions*, Urbana Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. 200-203. En ce qui concerne l'école de Nancy, son rattachement à l'Art Nouveau est indéniable, même si l'inspiration naturaliste revêt une importance encore plus grande dans ce courant.

plus, un ami de Montesquiou et un familier de Reynaldo Hahn⁷⁴⁸. Proust connaissait⁷⁴⁹ donc le fabricant et sa renommée au point de le citer à deux reprises dans la *Recherche* dans des descriptions de la nature. L'hiver y est, par exemple, comparé à « un verre de Gallé » sur lequel figure « une veine de neige durcie »⁷⁵⁰. Et il donne à l'intérieur d'Odette dans *Du côté de chez Swann* un décor Art nouveau. On découvre comme à la lumière d'un vitrail dans « la pénombre zébrée de rose, d'orangée et de blanc »⁷⁵¹ ses étoffes orientales, ses lanternes japonaises, ses plantes exotiques et ses orchidées choisies pour leur artifice⁷⁵².

À plusieurs reprises, Proust a d'ailleurs offert des vases et autres verreries à ses amis, Antoine Bibesco et Anna de Noailles, dont il connaissait le goût pour cette École comme en témoignent les motifs et l'écriture de la poésie de cette dernière⁷⁵³. Dernier élément qui permet à la boucle de se refermer, l'article que Proust consacre à Anna de Noailles lors de la parution de son recueil « Les Éblouissements »⁷⁵⁴ commente, et ce, longuement, plusieurs œuvres de Gustave Moreau, peintre fin de siècle s'il en est, dont on verra combien certaines œuvres ont pu inspirer Proust dans la description des tableaux d'Elstir. Dans cet article, il fait d'Anna de Noailles la protagoniste du tableau de Moreau en la décrivant comme le poète-femme. Mais elle est aussi pour Proust le poète des jardins⁷⁵⁵. Et c'est, pour ainsi dire, par là que tout commence, par ce lien esquissé entre la femme et la fleur grâce au magnifique titre « À

⁷⁴⁸ Françoise Leriche précise également que Proust « avait de nombreuses relations parmi les figures majeures de l'Art Nouveau français, d'abord à travers la Revue Blanche [...] et ensuite par ses contacts personnels » (« *he had many acquaintances among the major figures of French Art Nouveau, first through the Revue Blanche [...], and later through personal contacts.* » Elle souligne que la correspondance atteste qu'il connaissait Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Gallé, Bing. *Ibid.*, p. 202. Il faut ajouter aussi que Ruskin a pu bien sûr jouer le rôle d'intermédiaire entre Proust et l'Art nouveau.

⁷⁴⁹ Bien qu'ils aient les mêmes fréquentations mondaines, il semble que Gallé et Proust ne se soient jamais rencontrés. Voir F. Le Tacon, *Émile Gallé – Maître de l'Art Nouveau*, « La nuée bleue », Éditions de l'Est, Strasbourg, 2004, p. 73 et Philippe Thiébaud, *Émile Gallé – Le magicien du verre*, « Découvertes Gallimard », Gallimard, 2004, p. 83.

⁷⁵⁰ II, p. 687. Voir aussi II, p. 160.

⁷⁵¹ I, p. 217 et suivantes.

⁷⁵² Dans son article du *Dictionnaire Marcel Proust* consacré à Gallé, F. Leriche mentionne également le rapprochement effectué en 1904 par un ancien professeur de Proust entre son style (dans la traduction de la *Bible d'Amiens*) et les verreries de Gallé : « il écrit [...] un français flexible, flottant, enveloppant, en échappements infinis de couleurs et de nuances, mais toujours translucide, et qui fait penser, parfois, aux verreries où Gallé enferme ses lianes. »

⁷⁵³ Voir la thèse de Patricia Izquierdo sur la poésie féminine à la Belle Époque. Je m'appuierai largement sur cette analyse de Patricia Izquierdo dans ces quelques pages. *Les Conditions et les modalités de l'essor de la poésie féminine d'expression française à la Belle Époque (1900-1914)*, Thèse de l'Université de Bordeaux 3, 2004, tome I.

⁷⁵⁴ *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1994, p. 229.

⁷⁵⁵ La métaphore de la femme-fleur est très fréquente dans les poèmes d'Anna de Noailles. Voir par exemple dans *Les Éblouissements* :

« Je suis la jeune jacinthe
Éblouie au lever du jour

Mon cœur, mes doigts, mes yeux profonds

S'entrouvrent comme des pétales... ». In P. Izquierdo, *Les Conditions et les modalités de l'essor de la poésie féminine...*, *op. cit.* p. 475.

l'ombre des jeunes filles en fleur » envisagé dès 1908⁷⁵⁶, puis attribué à un des chapitres de la *Recherche* en novembre 1913⁷⁵⁷. Proust reprend ici le motif fin de siècle de la femme-fleur qui transparaît dans de nombreuses œuvres de cette époque où l'on ne sait plus très bien si la tige enroulée est déjà la femme ou encore la fleur. Je voudrais mettre en évidence que Proust récupère pour son personnage féminin des motifs récurrents dans l'Art nouveau, ce qui peut permettre de proposer une première explication à la présence de cette scène de la danse : c'est d'abord parce que la danse, dans l'imagerie fin de siècle, a été représentée comme le lieu de révélation du sexe des femmes que Proust a choisi d'en faire la scène inaugurale des soupçons à l'égard d'Albertine. Je montrerai ensuite le travail sur l'image auquel se livre Proust dans cette scène de la danse dès cette étape manuscrite, point d'origine de toute la série de métaphores et d'images qui entourent Gomorrhe dans l'œuvre.

1.1 Une femme Art nouveau

Comment la femme est-elle représentée par les artistes 1900 ?

« La femme – symbole ou mirage – est partout présente dans les volutes de l'Art nouveau qui accentuent les courbes ondulantes de ce corps de liane et les spirales de sa longue chevelure »⁷⁵⁸.

Cette chevelure ondoyante, motif caractéristique de l'Art nouveau⁷⁵⁹, on la retrouve dans la curieuse description de la chevelure d'Albertine dans le Cahier 46 :

« Le regard glissait sur elles
jusqu'aux premiers contreforts de ses beaux cheveux
que ~~naturellement naterelle~~[ment] qui ^{ici} saillaient
noirs ~~massés dont~~ les/leur ondulations soulevaient/ ~~soulevés comme~~
~~ereusés—relevés~~
des chaî[n]es, ~~ereusait, relevait en massifs une chaîne~~
de ~~massifs onduleux~~ » (Cahier 46, folio 52 v^o)

Proust insiste sur les ondulations de la chevelure d'Albertine en utilisant des termes qui la décrivent comme un paysage montagneux avec ses « contreforts », « ses anfractuosités » et ses « crêtes ». La métaphore se fait donc naturaliste suivant en cela les principes du maître de l'École de Nancy, Émile Gallé, qui cherchait ses motifs « au fond des bois ».

Lorsque Proust associe à Albertine toute une série de métaphores autour de la fleur, de l'oiseau⁷⁶⁰, il récupère les motifs Art nouveau qui gravitent autour de la femme⁷⁶¹. Ainsi la

⁷⁵⁶ Voir l'article « À l'Ombre des jeunes filles en fleurs » de P.L. Rey dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit. p. 34.

⁷⁵⁷ Voir la lettre à Gaston Calmette du 12 novembre 1913. Voir II, p. 1329 cité par P.-L. Rey.

⁷⁵⁸ Voir Florence Montreynaud, *Le XX^e siècle des femmes* ouvrage cité par P Izquierdo, *Les Conditions et les modalités de l'essor de la poésie féminine d'expression française à la Belle Époque (1900-1914)*, op. cit.

⁷⁵⁹ Voir par exemple la coupe de Victor Prouvé *La Nuit* qui se trouve au Musée de l'École de Nancy à Nancy.

⁷⁶⁰ Voir par exemple dans le Cahier 46 la mouette qui rappelle à Albertine son séjour à Amsterdam (f^o 75 v^o). Non sans lien avec Gomorrhe, puisque Amsterdam, la ville des mouettes, est la ville où Albertine doit retrouver Mlle Vinteuil, première figure des amours saphiques dans la *Recherche*. Pour le motif de la mouette dans l'Art

« rose au bord de la mer »⁷⁶² est décrite dans le Cahier 46 comme une « large fleur rose et charnue » (folio 55 r^o et paperole du folio 54 v^o). On remarque l'accent mis sur la générosité des chairs, la femme et la fleur échangeant ici leurs qualités. Et la comparaison se fait encore une fois botanique dans les lignes qui suivent en mentionnant le travail de l'herborisation :

« Comme si elle avait
été pressée entre les pages d'un livre, elle avait laissé dans
mon esprit son empreinte, une sorte de vide qui gardait sa
forme et qui m'était douloureux » (Cahier 46, paperole du folio 54 v^o).

On retrouve encore chez Albertine le visage impassible comme masqué⁷⁶³ de la femme dans l'Art nouveau. Proust insiste sur la surface unie et lisse qu'il présente au regard, sans rien renvoyer à celui qui la regarde : ses joues sont « vernies » (folio 52 v^o) et son visage est décrit comme « un beau globe rose ». Plus loin, dans son caoutchouc, elle semblera porter une cuirasse et restera imperméable au désir du héros.

Si la scène de révélation de l'homosexualité possible d'Albertine n'est plus un baiser dans le cou à Claire, ni une allusion de Françoise⁷⁶⁴, c'est sans doute parce que la danse à la fois courbe et mouvement est souvent célébrée par l'Art nouveau. Une de ses figures fétiches est Salomé⁷⁶⁵ dont la danse devant Hérode incarne à la fois la séduction, la faute charnelle (l'inceste) et le crime⁷⁶⁶. La scène de la « danse contre seins », qui présente non pas une mais deux protagonistes, ressuscite ce motif de la danse à la fois sensuelle et fatale. Couronnement des métaphores Art nouveau, elle introduit à une nouvelle représentation de la femme 1900 que Proust commence seulement à esquisser dans le Cahier 46, son côté pervers et noir⁷⁶⁷. La fille-fleur après l'épisode de la « danse contre seins » n'est plus bonne et « rose ». Ses yeux deviennent de « doux pétales de velours noir » (folio 91 r^o) et cachent peut-être son « vice » (folio 89 r^o) comme Proust le suggère dans une très belle métaphore⁷⁶⁸ :

Nouveau, voir le magnifique vitrail de Gruber de la maison Bergeret (1904) à Nancy intitulé « Roses et mouettes ».

⁷⁶¹ On peut remarquer également que le terme japonais « mousmé » que Proust emploie au folio 51 r^o du Cahier rappelle le japonisme de l'Art nouveau. Voir la communication de F. Goujon « Albertine en mousmé : exotisme et japonisme » lors du colloque tenu à Paris les 21 et 22 mars 2008, « Genèse, édition, interprétation : les brouillons de Proust ».

⁷⁶² II, p. 647.

⁷⁶³ Cf. P. Izquierdo, *Les Conditions et les modalités de l'essor de la poésie féminine*, op. cit., p. 120.

⁷⁶⁴ Dans le Cahier 71, Françoise faisait remarquer au héros qu'on ne « caus[ait] pas bien d'elle » (f^o 3 v^o).

⁷⁶⁵ Voir par exemple la reliure « Salammbö » de Victor Prouvé.

⁷⁶⁶ Dans *À rebours*, des Esseintes rêve devant le tableau de Salomé peint par Moreau et Huysmans la définit ainsi dans le chapitre V : « l'indestructible Luxure », « la Beauté maudite ».

⁷⁶⁷ Le bronze de Victor Prouvé « La Nuit » déjà évoqué précédemment pour sa chevelure ondulée possède ces dimensions angoissantes. Dans la chevelure noire de la femme se glissent des corps entrelacés et cauchemardesques.

⁷⁶⁸ Elle remplace une métaphore plus banale, presque lexicalisée : « l'ombre mouvante ».

« je
 aller et venir de l'autre côté à travers ~~derrière~~
 sentais passer de ~~derrière~~ l'autre côté de sa prunelle, comme de
 de l'autre côté d'une fenêtre close mais éclairée, les
 des ~~quelques~~
 ombres allées* ombres mouvantes d'idées des pensées pré*
 si indistin toutes proches/proche mais indistinctes/indistincte dont je voyais se
 déplacer l'ombre confuse et vivante sans espérer que je
 les connusse jamais. » (Cahier 46, folio 91 r°)

Les pensées de la jeune fille sont personnifiées, elles demeurent inaccessibles au héros parce qu'elles sont des ombres mais Proust redouble encore la distance qui sépare le héros d'Albertine en précisant que cette ombre est aussi « confuse » et « indistincte » et en soulignant son instabilité : « se déplacer », « vivante ». Albertine devient de plus en plus profonde, un gouffre ou un « abîme inexplorable » (folio 93 r°) et de plus en plus noire : ses joues prennent de « brusques et sombres reflets » (folio 93 r°). Et l'angoisse du narrateur la rapproche même de la mort dans cette comparaison :

« où roulait
 comme des mondes toutes les joies ~~passées~~ mortes
 en silence ~~tous les souvenirs~~, toutes les aspirations » (Cahier 46, folio 93 r°).

Les souvenirs deviennent « des joies passées », puis par un raccourci saisissant des « joies mortes ». Et il faut remarquer que ces différentes images surgissent après la « danse contre seins », le « surlendemain », à nouveau dans la « salle de danse du casino » (folio 88 r°) au moment où le héros et les jeunes filles rencontrent un autre couple « la sœur de Bloch et sa cousine »⁷⁶⁹ que Proust décrit ainsi dans la marge :

« qui étaient
 l'une et l'autre
 devenues fort
 jolies mais que
 je ne saluais
 plus à cause
 de mes amies,
 parce que la
 plus jeune, la
 cousine, vivait
 maintenant au
 su de tout le
 monde avec
 l'actrice dont
 elle avait fait
 la connaissance
 la 1^{re} année de
 mon séjour » (Cahier 46, folio 89 r°).

La « danse contre seins » ouvre sur Gomorrhe et ses noirceurs, c'est elle qui entraîne la prolifération des images négatives de l'homosexualité féminine, celle du couple formé par

⁷⁶⁹ Il s'agit d'un ajout supralinéaire. Proust avait d'abord écrit des « jeunes filles très jolies », puis il avait ajouté « juives » et enfin « amies de cousines de Bloch ».

Mlle Vinteuil et son amie à Montjouvain, puis d'un autre couple qui a « beaucoup cette réputation »⁷⁷⁰ (folio 89 r°). C'est cette autre image de la femme 1900 qui surgit, celle illustrée par Klimt dans le tableau qui montre Judith tenant la tête d'Holopherne⁷⁷¹ avec une jouissance manifeste ; celle aussi que met en évidence le mythe de Salomé⁷⁷² largement repris par les artistes à cette date, la femme sensuelle et criminelle. C'est d'ailleurs sous les traits de Salomé la « femme entretenue » qu'apparaît Odette aux yeux de Swann dans *Un amour de Swann*, « chatoyant amalgame d'éléments inconnus et diaboliques, serti, comme une apparition de Gustave Moreau, de fleurs vénéneuses entrelacées à des bijoux précieux⁷⁷³ ». La danse d'Albertine prend les allures d'une danse macabre. La scène de la « danse contre seins » qui commençait sous les auspices de l'Art et de la femme-fleur – elle a lieu juste après qu'Elstir a fini sa rose – se termine sur cette autre image de la femme : la fleur noire, vénéneuse, image chère à cette fin de siècle, la « fleur du mal ».

1.2 « Les plus belles images de Balbec »

Dans des notes sur Gustave Moreau, Proust mentionne que chaque tableau « est une sorte d'apparition d'un coin d'un monde mystérieux »⁷⁷⁴, celui de l'artiste. Comme l'a montré Théodore J. Johnson, c'est la « richesse nécessaire »⁷⁷⁵ qui l'intéresse chez le peintre, la singularité de ce monde qui fait que lorsqu'on voit une de ses œuvres, on peut dire le nom de l'artiste. Cette interrogation sur l'art, Proust semble, à la fin de ces notes, se l'adresser à lui-même : le « je » refait surface et il compare l'artiste à un écrivain. C'est cette richesse qu'il veut retrouver dans son écriture à travers ce qui va la nourrir et lui permettre de créer son monde, celui de la métaphore. Il insiste sur l'importance de ce travail dans le Cahier 46 justement au moment où il commence à écrire « tout ce qui concerne Albertine depuis à l'Ombre des jeunes filles en fleurs » :

« Capitalissime

Pour ce que je crois posséder dans Albertine il faudra que ce soient quelques unes des plus belles images de Balbec par exemple les montagnes bleues de la mer » (Cahier 46, folio 46 v°).

C'est autour d'Albertine que Proust projette donc d'employer ses plus belles images, en particulier, si l'on en croit l'exemple qu'il donne, des métaphores. Et il se montre plus précis

⁷⁷⁰ Ces mots sont barrés sur le manuscrit.

⁷⁷¹ Gustav Klimt, *Judith et Holopherne*, 1903, Österreichisches Galerie à Vienne.

⁷⁷² Lorsque Proust crée une chambre Belle Époque pour Jean Santeuil, on y trouve une Salomé de Gustave Moreau, peintre dont on reparlera dans ce chapitre. Voir Théodore J. Johnson, « Marcel Proust et Gustave Moreau », *Bulletin Marcel Proust*, n°28, 1978, p. 627.

⁷⁷³ I, p. 263.

⁷⁷⁴ *Essais et articles*, op. cit., p. 365.

⁷⁷⁵ T. J. Johnson, « Marcel Proust et Gustave Moreau », op. cit., p. 637.

en notant ensuite « pour ce que je crois posséder dans Albertine ». S'agit-il simplement de bien choisir les métaphores qui associent Albertine à Balbec et qui font d'elle le symbole de la ville de mer ? On trouve en effet dans la version finale et même dans le Cahier 46 de nombreuses métaphores qui font d'Albertine un personnage marin, comme celle-ci située dans la première partie du Cahier, sur la paperole du folio 46 v° :

« et à force d'être restée toujours dans mon souvenir, au bord des vagues, Albertine était devenue sonore comme un coquillage » (Cahier 46, paperole du folio 46 v°).

Le verbe « posséder » qu'emploie Proust confère un autre sens à la formule, d'autant plus qu'il est renforcé par un verbe modal (« je crois ») : c'est peut-être déjà une manière d'indiquer l'intériorité inaccessible d'Albertine. On retrouve en tout cas l'attrait de Proust pour l'image et « les anneaux du beau style ». Il ajoute d'ailleurs ensuite :

« En tous cas images solides et les mêmes, bien liées. » (Cahier 46, folio 46 v°)

Comme il le souligne dans la Préface à *Tendres stocks* de Paul Morand, « tous les à peu près d'images ne comptent pas »⁷⁷⁶, sinon « mieux vaut pas d'images » et il conclut qu'il n'y a pas dix manières de dire une chose, « il n'y en a qu'une ». Proust tente donc en commençant à écrire « ce qui concerne Albertine » de créer un réseau de métaphores nécessaires, réseau qui doit être unifié, organisé. Les métaphores qui entourent Albertine ont donc un statut particulier : Proust met l'accent sur leur dimension esthétique (« les plus belles images »), en même temps que sur leur capacité à dévoiler Albertine sans la dire directement, le narrateur se désolidarisant du héros qui pense posséder Albertine, lui qui sait qu'elle est « un être de fuite ».

Dans la scène de la danse apparaissent plusieurs métaphores qui joueront un rôle structurant dans le roman, notamment celle du rire. Pour rédiger cette scène dans le Cahier 46 Proust réutilise des phrases déjà écrites ailleurs comme « Andrée vient à moi en glissant », dont il indique l'origine, le « cahier rouge » (folio 65 r°)⁷⁷⁷. Plus loin, à propos du rire d'Albertine, il fait encore référence à une « phrase écrite ». En effet, on trouve banalement dans le Cahier 46 : « Albertine poussait de grands cris, riait de ce rire si joli » (Cahier 46, folio 65 r°) Or cette phrase manquante qui décrit le rire d'Albertine pendant sa valse avec Andrée à l'aide de métaphores se trouve dans le Cahier 71 :

« J'éprouvai tout d'un coup un trouble délicieux : Albertine venait de rire. Le timbre de ce rire qui semblait s'être frotté sur les roses carnations secrètes qu'il avait traversées, était sensuel comme une odeur de géranium et comme elle il semblait apporter avec lui quelques particules pondérables,

⁷⁷⁶ Préface à *Tendres stocks* de Paul Morand, in *Essais et Articles*, op. cit., p. 312.

⁷⁷⁷ Voir A. Compagnon, « La 'danse contre seins' », art. cit., p. 93. Elle devrait figurer dans le Cahier 64 mais Antoine Compagnon précise qu'il n'a pu la retrouver.

quelques stigmates ouverts des carnations roses et des parois secrètes contre lesquelles il venait de se frotter »⁷⁷⁸ (Cahier 71, folio 5 r°).

Et c'est en effet cette métaphore que reprend la version publiée de *Sodome et Gomorrhe* avec quelques menus changements⁷⁷⁹. On y retrouve la référence à la fleur, ici le géranium, mais aussi la sensualité et la profondeur qui caractérisent Albertine. Comme l'indique la suite de cette note, ce rire « plus voluptueux encore que gai » (Cahier 71, folio 5 r°) est une expression de la jouissance, il découvre au héros « la façon dont Albertine éprouvait du plaisir ». L'insistance sur la profondeur, la chair « rose », le frottement en fait comme une manifestation de l'orgasme. Comme le remarque Jean-Pierre Richard, le rire est « une explosion humorale qui est toujours marquée, chez Proust, de sensualité et même d'indécence »⁷⁸⁰. Et, fait exceptionnel, ce rire est vécu comme une projection vers l'extérieur de l'intériorité d'Albertine, elle qui ne montre généralement au héros qu'un corps hermétiquement clos⁷⁸¹. Le rire d'Albertine s'il était pour le héros synonyme de désir et de plaisir – c'est pour entendre son rire qu'il la fait venir dans sa chambre du Grand-Hôtel à son arrivée à Balbec – sera maintenant « douloureux » (Cahier 71, folio 6 r°) : il est devenu un des signes de Gomorrhe. Une fois la valse terminée, « le rire d'[Albertine] retentit » (Cahier 46, 66 r°), mais cette fois-ci, il est décrypté par le héros-narrateur qui ajoute cette formule au sujet de ce rire : « me faisant autant de mal qu'il m'avait fait plaisir un instant avant ». Puis à la fin de *Sodome et Gomorrhe* lors de la révélation des relations d'Albertine et de Mlle Vinteuil, ce lien douloureux sera à nouveau réitéré :

« Derrière Albertine je ne voyais plus les montagnes bleues de la mer, mais la chambre de Montjouvain où elle tombait dans les bras de Mlle Vinteuil avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance. »⁷⁸²

La scène sonne la fin d'une association : l'image qui hantera le héros à propos d'Albertine ne sera plus celle des « montagnes bleues »⁷⁸³ dont on a vu qu'elle était une « des plus belles images de Balbec »⁷⁸⁴, ce sera l'image de Montjouvain. Ou toute autre image d'un couple de

⁷⁷⁸ III, p. 1069. Esquisse XVI.

⁷⁷⁹ Voir III, p. 191 : « C'est que je venais de l'entendre rire. Et ce rire évoquait aussitôt les roses carnations, les parois parfumées contre lesquelles il semblait qu'il vînt de se frotter et dont, âcre, sensuel et révélateur comme une odeur de géranium, il semblait transporter avec lui quelques particules presque pondérables, irritantes et secrètes. »

⁷⁸⁰ J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil, « Points », 1974, p. 34. Il analyse la fameuse scène de *La Prisonnière* dans laquelle, alors qu'Albertine mange une glace, son rire éclate et lui cause « l'équivalent d'une jouissance ».

⁷⁸¹ Voir le passage consacré à ce rire et à l'analyse de cette phrase dans *Proust et le monde sensible. Ibid.*, p. 92.

⁷⁸² III, p. 501-502.

⁷⁸³ Cette Albertine « positive » et maritime des « montagnes bleues » reviendra dans *Albertine disparue* justement lorsque le héros croit qu'elle ne demande qu'à retourner chez lui. IV, p. 36.

⁷⁸⁴ Voir dans ce même chapitre le paragraphe 1.2.

femmes. Un peu plus loin dans le manuscrit resurgit la première image de Gomorrhe, celle du baiser dans le cou de Claire :

« je retrouvais au fond de ma mémoire une
pose d'Albertine auprès de Claire dans mon premier séjour
à Balbec et qui/que ~~m'~~^{j'} avait ~~paru~~^{cru} innocente alors ; elle
~~me~~ suffisait maintenant à détruire toute⁷⁸⁵ le ~~foi~~⁷⁸⁶ ~~q~~ calme
d'aller
que j'avais retrouvé, je n'avais pas eu besoin ~~de~~ respirer
les germes dehors des germes ~~pathogènes~~, dangereux, je m'
étais intoxiqué moi-même. » (Cahier 46, folio 85 r°)

Elle donne lieu à la reprise d'une métaphore de Gomorrhe⁷⁸⁷ : Gomorrhe est un « germe dangereux » qu'il suffit de respirer une fois pour l'intérioriser. Cette métaphore médicale qui en fait un « mal » explique sans doute pourquoi Proust a remplacé finalement sur le manuscrit le nom d'Elstir par celui de Cottard qui, comme le précise la version publiée de *Sodome et Gomorrhe*, « s'était fait une spécialité des intoxications »⁷⁸⁸. Une note dans la marge du folio 63 r° ajoute en effet l'indication suivante :

« il vaudra mieux que ce soit le D^r Cottard venu ~~en prome~~[ade] voir un malade ».

Il met ainsi l'accent sur sa dimension physiologique, plus que sur sa dimension esthétique, comme Proust le souligne dans la marge du folio 64 r° :

« Et c'est comme docteur ~~q~~, comme vue* médicale que Cottard me fera remarquer l'attitude des jeunes filles dansant. »

Il ne s'agit plus, comme dans les brouillons antérieurs, d'un point de vue, d'une médisance semblable à celle de Françoise qui, dans le Cahier 71, comme on l'a vu, disait : « on ne cause pas bien d'elle » (Cahier 71, folio 3 v°) mais d'un propos neutre et basé sur une observation objective, scientifique. Cela confère une toute autre dimension à la scène. Elle est bien un point zéro à partir duquel l'histoire d'Albertine et du héros peut commencer, un point de référence auquel chacune des interprétations que fourniront les autres scènes ne pourra être que subordonnée.

Autre image qui précède et en quelque sorte annonce cette scène de la « danse contre seins » : l'image d'Albertine en jeune pêcheuse⁷⁸⁹, « ruisselante » (folio 64 r°). Proust insiste beaucoup dans ce passage sur l'eau qui dégouline des jeunes filles. On retrouve ici un des

⁷⁸⁵ « Avait » devrait être corrigé en « avais ».

⁷⁸⁶ « Toute » aurait dû être transformé en « tout ».

⁷⁸⁷ Cependant, comme nous l'avons vu précédemment (Partie II, chapitre 2), il faut souligner que cette métaphore apparaissait déjà dans le Cahier 71, f^{os} 11 à 13 et même dans le Cahier 64, f^o 86 v°.

⁷⁸⁸ III, p. 192. Il tisse ainsi un lien entre le médecin et la métaphore de la maladie. Passage cité par Antoine Compagnon dans « La 'danse contre seins' ». Pour une analyse des conceptions de la danse dans le milieu scientifique à cette époque, voir p. 82 et suivantes.

⁷⁸⁹ L'image des pêcheuses apparaît déjà dans le Cahier 54 (f^{os} 52 r°, 53 r°, 55 r°, 67 r°, 71 r°) mais dans un contexte différent.

thèmes analysés par Jean-Pierre Richard, pour qui le poisson sert « d'index thématique à tout le paysage de Balbec »⁷⁹⁰. Il insiste ensuite sur la « valeur libidinale de la pêche » chez Proust et son lien avec les femmes. La pêche est vécue depuis *Du côté de chez Swann* comme un acte « sensuel » et « à demi interdit », censuré par les parents⁷⁹¹. Ce brouillon du Cahier 46 est explicite de ce point de vue car l'épisode de la pêche est lié à celui qui va suivre, la « danse contre seins » :

« Albertine voulait que j'entrasse
chez son amie où les jeunes pêcheuses devaient, une fois
habillées, venir la retrouver pour aller toutes ensemble
le
danser au/dans ~~casino~~ ~~avant~~ la petite salle de bal du
casino avant l'heure du dîner. » (Cahier 46, folio 64 r°)

Et la phrase suivante précise que le narrateur en est exclu, lui qui ne va pas à la pêche et ne fait pas de bicyclette.

Soit qu'elles isolent un peu plus le héros du monde d'Albertine et des jeunes filles – la pêche et le rire –, soit qu'elles représentent un danger pour lui – le germe –, les métaphores et les images jaillissent autour de cette scène focale qu'est la « danse contre seins » suggérant au héros un territoire féminin voué à une jouissance interdite dont il serait exclu. Les métaphores qui gravitent autour d'Albertine en font de même le portrait d'une femme double, belle, désirable tout autant que criminelle et perverse, Proust reprenant ici l'imagerie qui entoure la femme 1900⁷⁹².

2. LES MOTIFS DE L'AMBIVALENCE SEXUELLE : L'HOMME-FEMME⁷⁹³ ET LA FEMME-HOMME

Si Cottard introduit une « vue médicale » de la « danse contre seins », le choix d'Elstir comme lecteur de la scène était lui aussi légitime puisqu'il est par essence le peintre de l'entre-deux. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il est présenté comme le peintre de l'ambiguïté⁷⁹⁴ comme le montre la description de l'une de ses toiles *Le Port de Carquethuit* où

⁷⁹⁰ J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 140.

⁷⁹¹ Jean-Pierre Richard cite cette phrase : « les jours où on m'avait laissé aller à la pêche ». *Ibid.*

⁷⁹² Ici Art nouveau et décadentisme se rejoignent. Pour un Proust décadent, voir l'ouvrage de M. Schmid, *Proust dans la décadence*, op. cit.

⁷⁹³ Le mot homme-femme viendrait des *Mémoires* de Saint Simon comme l'a souligné Eugène Nicole lors du Séminaire « Sodome et Gomorrhe » organisé l'ITEM et de Paris III dans sa conférence du 8 janvier 2001 intitulée « Gomorrhe ».

⁷⁹⁴ Pour Emily Eells, Elstir fait de ce tableau « une métaphore d'une sexualité incertaine ». Les ports de Turner ornent en effet plusieurs lettres de Proust à Reynaldo Hahn et suggèrent la « fusion hermaphrodite de deux corps ». Selon Emily Eells, Proust fonde son « esthétique homoérotique » sur Whistler et Turner mais elle cite

terre et mer se confondent et échangent leurs caractéristiques. Elstir n'emploie « pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer »⁷⁹⁵. De même, le portrait d'Odette en *Miss Sacripant* du même peintre accentue l'ambiguïté de l'actrice en mettant l'accent sur son allure garçonnière :

« Le caractère ambigu de l'être dont j'avais le portrait sous les yeux tenait, sans que je le comprisse, à ce que c'était une jeune actrice d'autrefois en demi-travesti. Mais son melon, sous lequel ses cheveux étaient bouffants, mais courts, son veston de velours sans revers ouvrant sur un plastron blanc me firent hésiter sur la date de la mode et le sexe du modèle, de façon que je ne savais pas exactement ce que j'avais sous les yeux, sinon le plus clair des morceaux de peinture. »⁷⁹⁶

Derrière les différentes manières d'Elstir qui rappellent tantôt Turner, tantôt Whistler, se dégage une certaine unité, l'ambiguïté du motif, l'incertitude de l'identité. Elstir, spectateur de la danse d'Andrée et Albertine, ne pouvait y lire que l'ambiguïté des sexes.

2.1 D'Elstir à Cottard : une danse orientale

C'est sur l'absence de sexe du protagoniste que Proust insiste lorsqu'il évoque les peintures mythologiques d'Elstir dans *Le Côté de Guermantes* :

« Quelquefois un poète, d'une race ayant aussi une individualité particulière pour un zoologiste (caractérisée par une certaine insexualité), se promenait avec une Muse, comme, dans la nature, des espèces différentes mais amies et qui vont de compagnie. »⁷⁹⁷

Proust s'inspire ici pour décrire les œuvres d'Elstir de tableaux de Moreau et en particulier, dans ce passage, du tableau intitulé *Le Poète persan*⁷⁹⁸. Il a aussi longuement commenté ce tableau dans un article⁷⁹⁹ consacré à Anna de Noailles « Éblouissements »⁸⁰⁰. À travers la célébration du poète femme qui vient de publier un nouveau recueil, on peut lire aussi son attrait pour la description de l'ambiguïté des sexes. Dans ce tableau, le poète semble faire corps avec le cheval, puisque tous deux sont inscrits dans le même volume et surtout, que l'un comme l'autre sont couverts de draps précieux et de pierreries. L'atmosphère orientale

cependant Moreau dans son article. Cf. « Elstir à l'anglaise. Proust et la peinture de l'ambiguïté », CRIN 37, 2000, p. 39-45.

⁷⁹⁵ I, p. 836.

⁷⁹⁶ I, p. 848-849. Cf. aussi : « Mais surtout on sentait qu'Elstir, insoucieux de ce que pouvait présenter d'immoral ce travesti d'une jeune actrice, pour qui le talent avec lequel elle jouerait son rôle avait sans doute moins d'importance que l'attrait irritant qu'elle allait offrir aux sens blasés ou dépravés de certains spectateurs, s'était au contraire attaché à ses traits d'ambiguïté comme à un élément esthétique qui valait d'être mis en relief et qu'il avait fait tout pour souligner. »

⁷⁹⁷ II, p. 714. Proust évoque ici selon Thierry Laget et Brian Rogers *Hésiode et la Muse*. Cf. II, p. 1745.

⁷⁹⁸ *Le Poète persan*, 1893, Huile sur toile, 125 x 90 cm, Collection particulière. Cf. l'ouvrage de Pierre-Louis Mathieu : *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 245. Proust a vu ce tableau dans le Salon de Geneviève Straus. *Ibid.*, p. 244.

⁷⁹⁹ Dans un autre article consacré à Moreau et plus ancien, « Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau », on pouvait lire cette description du tableau : « ces chevaux à l'air indompté et tendre, harnachés de pierres précieuses et de roses, ce poète qui a une figure de femme, un manteau d'un bleu sombre et une lyre à la main, et tous ces hommes imberbes à la figure de femme » *Essais et Articles*, *op. cit.*, p. 365.

⁸⁰⁰ Cf. *Essais et Articles*, *op. cit.*, p. 229-240.

prégnante dans l'œuvre si elle rappelle la description du Paris en guerre dans *Le Temps retrouvé* contenant « tout l'Orient de Decamps, de Fromentin, d'Ingres, de Delacroix » tisse aussi un lien entre cet orient contemporain et « le vieil Orient »⁸⁰¹ des *Mille et une Nuits*. Et ce lien, il faut le rappeler, aboutit à l'inscription « Sodome et Gomorrhe » retrouvée sur les murs de la ville en cendres⁸⁰². L'orientalisme, sujet romantique puis fin de siècle, a donc aussi pour Proust une connotation homosexuelle⁸⁰³. Or, dans le Cahier 46, c'est de la « danse contre seins » que surgissent les quelques pages consacrées aux *Mille et une Nuits*⁸⁰⁴. En effet, l'épisode de la « danse contre seins » est préparé au folio 63 r° par la visite à Albertine et la rencontre avec les jeunes pêcheuses. C'est sur ce folio que, dans une addition marginale plus tardive, Proust mentionne qu'il préfère remplacer Elstir par Cottard pour commenter la « danse contre seins » et l'addition se poursuit sur le recto suivant (folio 64 r°). Cottard y évoque une invitation éventuelle de Madame Verdurin et mentionne pour attirer le héros « son merveilleux service d'assiettes ». Et c'est à partir de là que se greffe l'addition sur les *Mille et une nuits* que le narrateur se promet de lire :

« Son service d'assiettes me fit seulement penser aux assiettes à petits fours de Combray, la lampe merveilleuse, le Dormeur Éveillé ! » (Cahier 46, folio 64 r°).

Le lien que tisse Proust par l'intermédiaire de Cottard entre l'épisode de la « danse contre seins », l'invitation chez les Verdurin et les *Mille et une nuits* semble bien lâche et presque gratuit. C'est sans doute qu'intimement l'ambivalence sexuelle est liée à ce motif de l'Orient⁸⁰⁵. D'ailleurs le développement de ce morceau sur les *Mille et Une Nuits* pose la question de la traduction et donc de l'interprétation à travers les deux versions proposées par sa mère au héros, celle de Galland et celle de Mardrus. Le héros choisit la seconde malgré son immoralité ou peut-être justement à cause de son immoralité. Le motif de l'ambiguïté des sexes s'enrichit donc de la référence à l'Orient, perçu comme un lieu de l'ouverture à tous les possibles sur le plan de la sexualité⁸⁰⁶. Dans le même article sur Anna de Noailles, Proust précise bien d'ailleurs que « c'est seulement parce que [Moreau] a situé cette scène dans l'Inde et la Perse qu'il a pu nous laisser hésitants sur le sexe du poète. » Et il ajoute que s'il

⁸⁰¹ IV, p. 388.

⁸⁰² Dans la bouche de Charlus, il met en effet cette phrase : « Si je pense que nous pouvons avoir demain le sort des villes du Vésuve, celles-ci sentaient qu'elles étaient menacées du sort des villes maudites de la Bible. On a retrouvé sur les murs d'une maison de Pompéi cette inscription révélatrice : 'Sodoma, Gomora' ». IV, p. 386.

⁸⁰³ Cf. aussi *Sodome et Gomorrhe* à propos de Charlus et Jupien : « Dans les yeux de l'un et de l'autre, c'était le ciel non pas de Zurich, mais de quelque cité orientale dont je n'avais pas encore deviné le nom, qui venait de se lever. ». III, p. 8.

⁸⁰⁴ Ces deux épisodes seront disjoints dans la version publiée.

⁸⁰⁵ Dans *Proust et ses modèles*, Dominique Jullien affirme que « les scènes érotiques de la *Recherche* recourent systématiquement à l'imagerie orientale. » et il ajoute que *Les Mille et une Nuits* « célèbrent aussi bien Sodome que Gomorrhe ». *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989, p. 153

⁸⁰⁶ Voir à la même époque la vie et les œuvres de Gide. Par exemple, *L'Immoraliste*.

avait voulu le peindre « à notre époque » et « dans nos pays », « il aurait été obligé d'en faire une femme »⁸⁰⁷. La disparition d'Elstir dans cette scène scelle donc l'apparition d'une autre référence artistique, la référence aux *Mille et une Nuits*, elle aussi marquée par l'ambiguïté puisque, d'une édition à l'autre de l'œuvre orientale, le nom des personnages change, ce que réproouvent d'ailleurs la mère comme la grand-mère (Cahier 46, folio 84 v°).

2.2 Moreau ou la peinture du poète « insexué »

Mais revenons à l'analyse de l'homme-femme telle que Proust la pratique lui-même sur les œuvres de Moreau, ce qui nous permettra d'étudier dans un second temps l'homme-femme et la femme-homme dans le Cahier 46. Dans un article consacré à Moreau, il note la dualité des personnages qui concentrent en eux-mêmes tout l'antagonisme des contraires :

« le mystérieux de l'action est exprimé par tout ce que réserve la figure de la personne, le héros qui a l'air doux d'une vierge, la courtisane qui a l'air grave d'une sainte »⁸⁰⁸.

La lecture de ces œuvres du cycle du Poète⁸⁰⁹ de Moreau par Proust est une lecture partielle. Ce sont les figures hybrides⁸¹⁰ qui l'intéressent et en particulier le poète-femme⁸¹¹. Dans *Le Poète persan*, comme dans le *Poète mort porté par un centaure* ou *Orphée*⁸¹², il dresse le portrait du poète en « hermaphrodite »⁸¹³ ainsi qu'il le précisait dans un Cahier de brouillon, le Cahier 5 (folio 48 v° à 50 r°). Le premier, *Poète mort porté par un centaure*⁸¹⁴ (1890), est une œuvre de la fin de la vie de Gustave Moreau. Le tableau est de petite taille (33,5 x 24,5 cm) bien que le sujet en soit mythologique. Les contours ne sont pas aussi dessinés que dans ses premières œuvres mais l'œil du spectateur est tout de même frappé par la figure du poète qui se détache d'un fond peint à l'aquarelle et fait de taches de couleurs plus ou moins indistinctes. Le Poète occupe tout le centre du tableau. Légèrement surélevé par rapport à l'axe horizontal, il semble appartenir au ciel, figurer l'esprit, au contraire du centaure qui figure la terre. Sa peau d'un

⁸⁰⁷ *Essais et articles, op. cit.*, p. 230-231.

⁸⁰⁸ « Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau », in *Essais et articles, op. cit.*, p. 365. À propos du tableau « Le Chanteur persan », Proust écrit encore : « ce cavalier au visage de femme et de prêtre ». *Ibid.*, p. 366.

⁸⁰⁹ Théodore J Johnson, « Marcel Proust et Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 614-639.

⁸¹⁰ Marie Miguet-Ollagnier consacre un chapitre à « L'hermaphroditisme » dans son livre *La Mythologie de Marcel Proust* et note l'obsession de l'hermaphrodite dans les dessins de Proust. *Op. cit.*, p. 237.

⁸¹¹ Si l'image du poète-femme est au cœur de son œuvre, c'est qu'elle lui sert à la fois à construire cette idée de l'homme-femme et à l'exploiter en termes esthétiques. De cette image découlent donc une théorie en même temps qu'une poétique.

⁸¹² L'œuvre se trouvait au Musée du Luxembourg depuis 1867. Voir l'article de K. Yoshikawa, « Proust et Moreau : nouvelles approches » in *Marcel Proust 2, Revue des Lettres modernes*, Paris-Caen, 2000, p. 100 et suivantes.

⁸¹³ C'est ainsi que s'intitulait un morceau sur Gustave Moreau qui fait allusion au *Poète mort porté par un centaure* dans un des manuscrits proustiens, le Cahier 5. Cf. *Essais et articles, op. cit.*, p. 481.

⁸¹⁴ *Poète mort porté par un centaure*, Aquarelle et gouache, Paris, Musée Gustave Moreau. Cf. *Gustave Moreau, op. cit.*, p. 251.

blanc bleuté se confond avec la couleur du ciel et tranche avec celle du visage du centaure dominée par un jaune, écho de la terre. L'opposition des deux personnages semble dans un premier temps presque complète. Le centaure est caractérisé par la force et l'animalité : les muscles apparents, les poils, le flou des traits qui rend son visage presque dur, en tous cas énergique. On le sent tendu vers l'avant par les derniers mètres de la montée et sa tête se situe dans un axe horizontal. Avec son corps brun, il semble à peine s'extraire de la terre du promontoire sur lequel il se trouve. Il y est même encore attaché puisque trois de ses pattes reposent sur le sol. Son corps animal fait encore davantage ressortir la féminité du poète avec ses traits fins, son corps modelé, ses cheveux longs et sa pose féminine. D'autant plus que le personnage est « orné » par les bijoux que sont sa lyre et le drap qui cache à peine sa nudité.

Mais dans cette atmosphère rougie par le soir, il semble que Moreau, plus que la dualité âme/corps ou spirituel/matériel, ait peint la fusion de deux corps. Au-delà de l'opposition ou malgré cette opposition entre les deux personnages, on peut lire aussi cette mise en scène comme une conjonction. Et c'est ce qui peut nous intéresser dans notre analyse de la figure de l'homme-femme et de la femme-homme dans la *Recherche*. En effet, inscrits dans une même forme, un ovale presque parfait, les corps du Poète et du centaure sont presque inextricables. La courbe semblable que dessinent les deux jambes et les deux pattes, la disposition des têtes dans un même axe vertical et la jonction des mains suggèrent l'union du Poète et du centaure. Le poète est peint comme une figure hybride, mi-homme mi-femme, humain et animal, ciel et terre mais surtout esprit et chair. L'accent est effectivement mis sur l'aspect charnel des personnages. Du centaure bien sûr, mais aussi du poète. Ses yeux clos, sa posture alanguie, sa nudité offerte – son corps est légèrement tourné vers le spectateur – cachée mais exhibée par le drap dont il est couvert qui, suggestivement, teint de rouge les parties à ne pas dévoiler d'ailleurs placées au centre du tableau, offrent l'image d'un abandon sensuel. Et on peut remarquer que c'est justement la métaphore du Centaure que Proust emploie pour décrire Charlus en inverti dans *Sodome et Gomorrhe* :

« En M. de Charlus un autre être avait beau s'accoupler, qui le différenciait des autres hommes, comme dans le centaure, cet autre être avait beau faire corps avec le baron, je ne l'avais jamais aperçu. »⁸¹⁵

L'homme-femme tel que Proust le perçoit est bien un être double, formé de deux êtres accouplés mais qui font corps l'un avec l'autre et qu'il faut une révélation pour découvrir. Comme le remarque Antoine Compagnon, « le centaure est une autre image – évocatrice de Gustave Moreau au même titre que celle de l'homme-femme – de la dualité de Charlus, dans

⁸¹⁵ III, p. 16.

la coexistence de l'homme et de l'animal, de l'homme et de l'autre, ici exprimée de manière quasiment sexuelle⁸¹⁶ ». Pour Proust, cette inclusion d'un autre être de sexe opposé dans l'homme ou la femme peut lui conférer une valeur littéraire. Il écrit dans l'article « Éblouissements » :

« Je ne sais si Gustave Moreau a senti combien, par une conséquence indirecte, cette belle conception du Poète-femme était capable de renouveler un jour l'économie de l'œuvre poétique elle-même »⁸¹⁷.

Il confère par là à l'idée de l'homme-femme une valeur à proprement parler poétique. En effet, on pourrait dire que c'est sur cette idée que chaque être en contient un autre qui peut lui être opposé et qui ne se révèle que progressivement au lecteur attentif que repose la *Recherche*. Vinteuil est à la fois le vieil homme de Combray et un génie auteur de la Sonate et de « la petite phrase », Morel un musicien, homme de Charlus en même temps qu'amateur de gomorrhéennes, Charlus un homme viril épris d'art qui se révèle être un inverti...

La figure de l'homme-femme telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Proust rejoint donc la mythologie fin de siècle et le mythe de l'androgynie tel qu'on l'a vu réapparaître à la fin du XIX^e siècle⁸¹⁸.

2.3 Figures de l'inversion

L'androgynie, à la fois homme et femme, ce « troisième sexe » qu'évoque Balzac dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, c'est une des formes sous laquelle apparaît Albertine dans le Cahier 46 dans un passage plusieurs fois réécrit mais qui sera à peine repris dans la version publiée⁸¹⁹ lorsqu'elle est « enveloppée dans son caoutchouc »⁸²⁰ (Cahier 46, folio 58 v°). Antoine Compagnon a montré dans *Proust entre deux siècles*, comment Proust reprend ici l'imagerie fin de siècle et décadente qui gravite autour du saint Georges de Mantegna cité plusieurs fois dans le Cahier (folio 58 v° et paperole du folio 58 v°) et dans le Cahier 71 (folio 9 v°)⁸²¹. On pourrait y ajouter les additions importantes qui figurent au folio 50 v° du Cahier 54. Albertine, dans ces différents ajouts, apparaît sous les traits d'une guerrière. La

⁸¹⁶ *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 268.

⁸¹⁷ *Essais et articles*, « Éblouissements », op. cit., p. 231.

⁸¹⁸ Comme le souligne Marie Miguet-Ollagnier, le mythe est réactivé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Elle cite comme exemple la poésie de Montesquiou mais aussi Joséphin Péladan avec *De l'Androgynie* ou Rachilde avec *Madame Adonis* ou *Monsieur Vénus*. *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 259. Voir aussi l'ouvrage récent de Marion Schmid, *Proust dans la décadence* et, en particulier, le chapitre 4 intitulé « Sexe et vice ».

⁸¹⁹ Nous tenterons d'expliquer pourquoi dans le chapitre suivant.

⁸²⁰ Il s'agit d'un passage où Albertine est à bicyclette et « la bicycliste constitue un troisième sexe » selon l'idéologie de l'époque. Voir le commentaire de P-L Rey, II, p. 1416. Voir aussi l'article de Julie Solomon « 'La bacchante à bicyclette' : la séduction du moderne chez l'Albertine de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n°5, 2004, p. 135-143.

⁸²¹ Voir tout le chapitre 4 « Huysmans, ou la lecture perverse de la Renaissance italienne », notamment les p. 116 à 126.

ressemblance avec le saint Georges tient aux traits féminins du jeune guerrier dans le tableau de Mantegna soulignés par ses boucles longues, mais la comparaison naît à chaque fois des jambes : comme celles d'Albertine, les jambes du héros semblent moulées dans son armure.

On pourrait rêver sur cette célébration du contraste des matières, du mou et du durci ainsi que sur la clôture « impénétrable » (Cahier 46, paperole du folio 58 v°) qu'instaure le caoutchouc-armure entre Albertine et le héros⁸²². Mais un détail m'arrêtera ici : les seins. En effet, la « danse contre seins » les introduit comme une protubérance visible et presque exhibée. Il suffit de regarder, comme le souligne Elstir : « leurs seins se touchent complètement » (Cahier 46, folio 66 r°), observation avec laquelle le héros narrateur s'accorde et qu'il reformule : « le contact n'avait pas un instant cessé entre les seins d'Albertine et ceux d'Andrée » (Cahier 46, folio 66 r°). En revanche, cette marque de la féminité est pour ainsi dire gommée dans la description d'Albertine en caoutchouc. Dans une première addition, Proust note en effet que « ses seins semblaient cachés » (Cahier 46, addition marginale au folio 58 v°) comme dans le Cahier 54 (folio 50 v°). Dans la version du Cahier 71, figurait cette belle métaphore de l'enveloppe : « enveloppant sa belle poitrine ». Dans ce qu'on peut supposer être une des dernières versions de la scène⁸²³, la poitrine est cette fois « profondément cachée » (Cahier 46, paperole du folio 58 v°), la protubérance du sein devenant ici vide, voire trou. Ce qui est « bosselé », ce sont les jambes (Cahier 46, folio 58 v°) : « et à l'endroit où le caoutchouc était serré aux genoux par la roue quelles belles bosses il faisait, comme les cuissards de fer d'un jeune guerrier » (Cahier 46, marge du folio 58 v°) ou les genoux « [coiffés] de casques en reliefs » (Cahier 71, folio 9 v°). Le sein est masqué ; le seul relief qui subsiste dans Albertine encaoutchoutée est situé sur les jambes : la féminité du personnage disparaît. L'image du sein reste cependant imaginée : mais en profondeur, la poitrine est une « vaste étendue [...] sous laquelle il semblait qu'on eût tout de suite trouvé ses seins nus » (Cahier 71, marge du folio 9 v°) et le fantasme du déshabillage apparaît dans tous les brouillons : « sa poitrine [m'aurait paru] plus secrète à découvrir » (Cahier 46, paperole du folio 58 v°) et même dans le Cahier 54 où l'expression se fait souvent plus directe, il rêve qu'Albertine puisse « [lui] sortir son sein » (Cahier 54, folio 50 v°). Albertine reste femme mais une femme déguisée en homme. D'ailleurs à la comparaison à Mantegna s'en ajoute une autre, celle de Méduse et de sa tunique. On a évoqué à ce propos l'image fin de siècle du monstre aux serpents, mais c'est surtout ici, me semble-t-il, comme tend à le

⁸²² Voir l'analyse de cette description dans le chapitre suivant.

⁸²³ Le folio 58 v° appartient en effet à la dernière campagne d'écriture de la deuxième partie du Cahier, sa paperole doit donc être encore plus tardive. Voir chapitre 1, partie 2.

prouver ce portrait d'Albertine en « guerrière mythologique » (Cahier 54, folio 50 v°), à une figure beaucoup plus apaisante qu'il faut penser : Athéna, déesse de la guerre⁸²⁴. En effet, sur son bouclier ou sa tunique⁸²⁵, elle portait la tête de la Gorgone Méduse que Persée lui avait donnée⁸²⁶. Proust insiste d'ailleurs sur cet aspect en mentionnant son « terrible bouclier » (Cahier 46, paperole du folio 58 v°) ou sa « terrible tunique » (Cahier 54, folio 50 v°) et sur l'effroi provoqué par son apparition : « les gens se rangeaient effrayés » (Cahier 46, paperole du 58 v°). La référence à la tunique de Nessus qui n'apparaît, quant à elle, qu'une fois (Cahier 71, folio 9 v°) semble, comme l'a mentionné Antoine Compagnon, plutôt mal choisie⁸²⁷, puisqu'elle était destinée à empoisonner celui qui la portait. Son apparition ne peut s'expliquer justement que par le contexte, la peinture de la femme ambivalente, puisque Nessus était un centaure, image dont on a vu combien elle était liée à l'homosexualité chez Proust.

Il semble que Proust ait infléchi progressivement l'image qu'il voulait donner de l'homosexualité dans son œuvre. Dans le Cahier 71, il parlait encore de « gousse » et de « gougnotage » à propos d'Albertine, termes qui disparaissent dans le Cahier 46 au profit d'une peinture de l'ambiguïté sexuelle. De même, il abandonne progressivement le terme de « tante » au profit d'une image moins stéréotypée de l'homosexualité. Ainsi, il ajoute dans la marge du folio du Cahier 46 à propos de Saintois, futur Morel :

« Donner à ce jeune homme un bel air [...] mâle, genre fils Hermant » (Cahier 46, folio 97 r°).

Les figures de l'inversion sexuelle se complexifient. Et il ajoute : « qu'il soit insoupçonnable » (Cahier 46, folio 97 r°). Remarque qui nous donne la clé de ce changement : ce qui intéresse Proust à travers ces personnages, c'est justement leur ambivalence, le fait que leur homosexualité ne soit pas donnée d'emblée et n'apparaisse aux yeux du héros que par une « révélation » pour Sodome et Charlus, comme pour Gomorrhe et Albertine :

brusque et que/qu'un jour avait faite Elstir était entrée
 « ~~sa brusque et terrible révélation entrant~~ en moi » (Cahier 46, folio 80 r°).

⁸²⁴ Athéna était aussi vue comme la déesse de la Raison. Est-ce pour cela que Proust a supprimé cette belle métaphore ? Une autre explication de cet effacement sera proposée dans le chapitre suivant.

⁸²⁵ Il n'y a pas ici véritablement confusion entre la tunique et le bouclier, car « plusieurs statues revêtent Athéna, non seulement du bouclier à tête de Gorgone auréolée de serpents, dont la seule vue terrifiait ses ennemis, mais d'une ceinture, d'une cote, d'une tunique, ou d'un baudrier, tous frangés de serpents la gueule ouverte » Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982, « Athéna », p. 81.

⁸²⁶ Voir Pierre Grimal, « Athéna », *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PUF, 1996,

⁸²⁷ A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 123.

Mais si pour Sodome, il suffit d'un instant pour dessiller les yeux du héros, ce n'est pas le cas pour Gomorrhe. La révélation de la « danse contre seins » sera sans cesse questionnée, interrogée, interprétée dans la suite de la *Recherche*, mais déjà, à l'étape manuscrite.

3. LES SIGNES DE GOMORRHE

Comme on l'a rappelé, c'est sans doute dans le Cahier 46 qu'apparaît la première rédaction de la scène de la « danse contre seins » qui n'était qu'esquissée dans les brouillons antérieurs sous forme de notations ou de remarques. La scène est d'ailleurs relativement courte puisqu'elle n'occupe que deux pages dans le manuscrit. La brièveté des phrases ainsi que les références à une « phrase écrite » (folio 65 r^o) suggèrent qu'il s'agit ici de la mise en place de la scène plutôt que d'une rédaction déjà élaborée. De plus, on remarque que cet épisode n'est pas parfaitement intégré dans le tissu narratif puisque, après un retour à la ligne, Proust passe à un tout autre sujet : l'arrivée de Mme de Cambremer située de manière floue « quelques temps après ». Pourtant, cette première mise en forme littéraire s'accompagne déjà d'une prolifération de métaphores dont on a montré l'importance ainsi que d'une complexification des jeux de regards et d'interprétation. C'est sur ce point que je voudrais revenir. Du spectateur au spectacle et du spectacle vers les spectateurs, les interprétations de la scène divergent, relayées par un narrateur qui apprend ce jour-là que Gomorrhe est cachée et ne se révèle que par des signes au lecteur averti.

3.1 Lecteurs et lectures autour de la scène de la « danse contre seins »

La première interprétation de la scène de la « danse contre seins » est celle du héros-narrateur. C'est lui qui attire l'attention d'Elstir sur les danseuses et propose son interprétation de la scène :

« Je fis admirer à Elstir le spectacle de cette jeunesse. » (Cahier 46, folio 65 r^o)

Mais cette interprétation esthétique est immédiatement corrigée par celle du peintre qui, comme lorsqu'il lui montre des monuments ou des paysages, rectifie les idées fausses du narrateur. Il présente, lui, une interprétation morale de la danse : les filles ont pris « de mauvaises habitudes » « sous l'influence de femmes dépravées » (Cahier 46, folio 65 r^o)⁸²⁸. Dès lors, le héros change de point de vue. Si son degré d'adhésion aux propos du peintre n'est

⁸²⁸ Sur ce sujet, voir l'analyse faite par A. Compagnon des différents points de vue de la médecine sur la danse à l'époque de Proust dans « La 'danse contre seins' », *art. cit.*, p. 82-83.

pas précisé, un détail montre que l'interprétation morale d'Elstir l'a emportée. Le « rire si joli » (folio 65 r°) d'Albertine avant la danse a perdu sa dimension esthétique. Il est devenu douloureux :

« le rire de celle-ci retentit me faisant autant de mal qu'il m'avait fait de plaisir un instant avant » (Cahier 46, folio 66 r°).

C'est donc Elstir, puis Cottard ⁸²⁹ qui jouent le rôle d'intercesseurs, d'interprètes de la scène et qui ouvrent les yeux du héros à l'explication gomorrhéenne.

Dans le Cahier 46, cette scène est suivie d'une autre qui est cette fois une scène mondaine : il s'agit de l'arrivée de Mme de Cambremer dans sa calèche. Les deux scènes ne sont que lâchement reliées par un connecteur temporel « quelque temps après » (Cahier 46, folio 66 r°). Plus tard, un ajout sur le folio 65 v° viendra corriger cette juxtaposition et introduira l'autre partie de la scène du casino – l'arrivée de la cousine de Bloch et de son amie – à la suite de la première. Cette liaison entre deux scènes – l'érotique et la mondaine – qui semblent si différentes peut paraître surprenante. En effet, quoi de plus dissemblable que cette scène dont on sent qu'elle jouera un rôle primordial dans les relations entre le héros et Albertine et qu'elle transformera le roman en lui insufflant le mal – mal de la souffrance, mais aussi mal moral – et la scène plutôt comique, quoique tout aussi théâtrale, superficielle – le héros cherche seulement à y briller – et uniquement régie par des rapports sociaux codifiés ? Pourtant il me semble que cette juxtaposition des deux scènes rédigées dans la continuité n'est ni factice, ni liée au hasard car l'épisode de l'arrivée de Mme de Cambremer joue bien un rôle de contrepoint par rapport à la scène de la « danse contre seins ». Les deux épisodes mettent en évidence la complexité de l'interprétation en proposant chacune des regards divergents et des explications différentes pour un même événement. Chacun finalement tente de lire ce qu'il voit en fonction de sa propre subjectivité qui se révèle en fait être un code appris : le Docteur Cottard aura une vue médicale, Mme de Cambremer et sa belle-fille ne se fieront qu'au code mondain.

D'emblée, les deux épisodes se donnent à lire l'un et l'autre comme des scènes et les personnages sont répartis en deux groupes : les acteurs et les spectateurs. L'arrivée de Mme de Cambremer se présente elle aussi comme un spectacle car « sa venue est une attraction » (Cahier 46, folio 67 r°). Mais cette fois, ce n'est plus le héros qui est exclu de la scène et réduit à un rôle de spectateur mais Albertine. Un ajout marginal lui fait demander au héros : « Est-ce que je peux rester [...] ? » (Cahier 46, folio 69 r°). Dans la seconde, c'est le héros qui endosse le rôle d'interprète de la mise en scène mondaine : il analyse « 'les belles choses' que

⁸²⁹ On a vu que le second a remplacé le premier à une étape ultérieure de l'écriture manuscrite.

la baronne avait ce jour là » « comme des insignes de sa puissance » (Cahier 46, folio 70 r°), puis lit le paysage en suggérant la ressemblance des mouettes posées sur la mer avec les nymphéas de Monet (Cahier 46, folio 71 v°). Pour interpréter la lumière, il se sert néanmoins d'un guide, Baudelaire, et de son poème « Chant d'automne » dans lequel est écrit « rien... ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer » (Cahier 46, folio 74 v°). La Baronne et sa belle-fille quant à elles n'ont comme mode d'interprétation que le code mondain. Elles ne peuvent lire Monet ou Poussin que par rapport à la mode et non par « un examen impartial » (Cahier 46, folio 73 v°) et ne se prononcent qu'en fonction du code qui leur dicte aussi bien leurs choix esthétiques que la prononciation des mots ou le moment où elles doivent prendre congé.

Cette interrogation sur l'interprétation de ce qu'on voit se poursuit d'ailleurs dans un autre des épisodes qui entourent la « danse contre seins » comme si, finalement, s'ajoutait à un retournement romanesque – jalousie et douleurs causées par Albertine – un progrès de la connaissance pour le héros : l'apprentissage de l'interprétation, le décodage des signes de l'art, des signes mondains et enfin des signes amoureux. Il s'agit de l'épisode des *Mille et une Nuits* qui montre les différentes interprétations possibles d'une même œuvre d'une traduction à l'autre. Une première méthode pour interpréter est rejetée par le héros : c'est celle de sa mère et de sa grand-mère. Face aux deux traductions disponibles des *Mille et une Nuits*, elles choisissent celle de Galland qui a pour elle à la fois la tradition – elle appelle bien Schéhérazade Schéhérazade et non Shahrazade – et la moralité. Là encore, le choix de la mère est indirectement critiqué car il obéit à un code, non plus celui de la mondanité mais à un « article du dogme qu'était pour elle tout ce que pensait [la] grand'mère » (Cahier 46, folio 84 v°).

Ces interprétations codées et rigides de Mme de Cambremer et de sa belle-fille aussi bien que celles de sa mère et de sa grand-mère, le héros va les refuser pour leur préférer une interprétation symbolique fondée sur les correspondances. Il s'agit de trouver une ressemblance entre l'objet observé et un autre connu, de lire ce qu'on a sous les yeux comme des signes⁸³⁰ à déchiffrer, interprétation fondée sur l'esthétique mais qui tient compte de l'enseignement professé par Elstir-Cottard. L'interprétation nécessite une observation rigoureuse de l'objet : « voyez, leurs seins se touchent complètement » (Cahier 46, folio 66 r°). Cette lecture de signes à laquelle se livre le héros commence avec la scène de la « danse contre seins » et s'amplifie ensuite dans les volumes suivants, pour constituer la matière essentielle du livre dans *Albertine disparue* – puisque Albertine morte, il ne reste plus que des

⁸³⁰ C'est ainsi que procède Albertine lorsqu'elle fait des mouettes, d'après son expérience d'Amsterdam, le symbole de la mer.

signes à déchiffrer. C'est aussi le principe même de la narration proustienne puisqu'elle est rétrospective et que le narrateur peut en effet disposer, à l'intention du lecteur, des signes annonciateurs de l'action à venir.

Cette lecture des signes passe d'abord par un décodage des regards. La « danse contre seins » se clôt dans cette version manuscrite de l'épisode par le rappel de la scène de Montjouvain. Et ce n'est pas la danse qui introduit directement ce rapprochement mais un regard :

« Et pendant que nous étions tous réunis
elle appuya câlinement sa tête sur l'épaule d'Albertine,
lui jetant un regard qui me rappela celui qu'il y avait bien
des années j'avais j[e] [té] vu lancer à M^{lle} Vinteuil par
son amie, le jour où j'avais attendu dans les buissons de
Montjouvain. » (Cahier 46, folio 66 r°)

Le jeu des regards est aussi au centre de l'épisode de l'arrivée des Cambremer. Il s'agit avant tout dans ce passage de commenter des « vues de mer », mais ceux qui regardent – la baronne de Cambremer et sa belle-fille, le héros et ses amies, le premier Président – ne sont pas seulement spectateurs, ils sont eux-mêmes regardés comme acteurs de la scène mondaine :

« Le
la
Le 1^{er} 1^{er} Président tout en causant avec M^e
~~de Cambremer~~ douairière jetait un coup d'œil oblique
regarder
sur la plage ~~non~~ pour ~~voir~~ non les mouettes, mais
~~si personne~~ s'il ne passait personne qui pût* le
voir causer « à tu et à toi » ~~et~~ avec la ~~B~~ célè-
bre baronne. » (Cahier 46, folio 72 v°)

Un peu plus loin dans le Cahier, toujours dans cet épisode du « débarquement des Cambremer » (Cahier 46, folio 68 v°), figure une allusion à Vermeer (Cahier 46, folio 76 v°) conservée dans la version finale de *Sodome et Gomorrhe* et dont Emily Eells a souligné l'importance. Le regard du Premier Président jeté en arrière et qui rompt en quelque sorte « l'illusion théâtrale » en brisant la frontière qui sépare le spectacle du spectateur peut en effet rappeler certains tableaux de Vermeer dans lesquels cette frontière est parfois précisée par la présence d'un rideau qui « esquisse souvent un seuil entre le monde peint et le monde du spectateur »⁸³¹. Le rideau sert en quelque sorte à montrer la scène, tout en admettant l'intrusion du spectateur puisqu'il est ouvert. Les deux mondes, celui du spectateur et le monde peint, sont marqués comme distincts et pourtant le spectateur est invité à jouer le rôle de voyeur et à s'introduire dans le monde peint. Cette mise en scène est souvent d'ailleurs renforcée par le regard des personnages car il est fréquent qu'ils semblent s'adresser au

⁸³¹ E. Eells, « *Sodome et Gomorrhe* : L'envers de quelques tableaux », conférence prononcée le 5 mars 2001 à Paris dans le cadre des séminaires Proust organisés par l'ITEM et l'Université de Paris III.

spectateur ou le prendre à témoin. Le même principe est à l'œuvre dans la narration proustienne⁸³² puisque l'ekphrasis du tableau vu rétroagit sur le spectateur : Albertine se souvient d'Amsterdam (Cahier 46, folio 75 v^o) et l'on apprend plus tard qu'elle s'y est rendue avec Mlle Vinteuil. De même, dans la scène de la « danse contre seins », le spectateur neutre qu'était le héros devient voyeur en perçant à jour l'attitude des danseuses et se trouve finalement impliqué dans la scène vue par le retentissement que cette scène aura pour lui. Le spectateur, l'interprète ne peut rester neutre. Il n'est pas de l'autre côté du rideau mais, par ce qu'il voit, se trouve projeté à l'intérieur même de la scène.

Cette complexité du jeu des regards placée sous le signe de Vermeer est renforcée, dans une autre scène qui se déroule dans le petit casino, par la présence d'un objet qui rappelle le maître de Delft et son attirance pour les reflets : le miroir⁸³³. La scène commence avec l'arrivée, comme une première correction l'indique, de « jeunes filles juives » (Cahier 46, folio 89 r^o). Cette correction est ensuite barrée et finalement remplacée par « la sœur de Bloch et sa cousine » dont il est précisé dans la marge que la seconde entretient des relations avec une actrice. C'est le regard d'Albertine que le héros s'empresse d'abord d'analyser : « une attention, brusque, courte et profonde » (Cahier 46, folio 89 r^o) arrêtée brusquement car Albertine a « aussitôt détourné » les yeux vers le héros. Albertine, actrice de la scène pour le héros puisqu'elle est sans cesse sous son regard, semble refuser le rôle de spectatrice : elle tourne le dos et affirme :

« elles ne m'intéressent pas beaucoup, je ne les ai jamais regardées » (Cahier 46, folio 89 r^o)

Car ce qui l'intéresse, ce n'est pas de regarder les jeunes femmes mais d'être regardée par elles comme elle le dévoile « étourdiment » au héros. Comme dans la *Leçon de musique* de Vermeer où c'est le miroir qui nous dévoile le visage de la jeune femme qui joue, le miroir découvrira à Albertine les jeunes filles la regardant. Ce regard démultiplié, regard des jeunes filles, regard d'Albertine sur le regard des jeunes filles, fonctionne donc comme un signe que le héros doit déchiffrer, approfondir, éclaircir. Mais c'est un signe qui semble opaque. Proust insiste à la suite de ce passage sur la couleur noire des yeux d'Albertine. Leur matière ne laisse rien pénétrer des pensées de la jeune fille puisque ce sont de « brillants pétales » mais en « velours noir » (Cahier 46, folio 90 r^o), matière épaisse dont on sent qu'elle ne peut être traversée. L'image revient ensuite sous la forme encore plus signifiante d'une « plaque noire » (Cahier 46, folio 90 r^o), le mot « plaque » insistant bien sur la surface résistante qu'ils offrent

⁸³² D'ailleurs, ce mécanisme fonctionne aussi au niveau du lecteur dans son rapport avec l'œuvre proustienne puisque le mélange d'artistes réels et fictifs nous fait sans cesse « franchir le rideau ».

⁸³³ Voir par exemple *La leçon de musique* ou *La dame au collier de perle* ou encore *La Liseuse à la fenêtre*, tableau dans lequel c'est la vitre qui joue le rôle du miroir.

à la compréhension du héros. Cette série de métaphores sur le regard d'Albertine aboutit finalement à cette dernière métaphore, filée cette fois des yeux comme une « fenêtre close mais éclairée »⁸³⁴. L'être profond semble donc inaccessible. L'œil masque non seulement la lumière mais encore « l'ombre confuse » des pensées, c'est là toute la vie intérieure et c'est elle que voudrait déchiffrer le héros. C'est cet inconnaissable dont il ne se résout pas à ce qu'il reste inconnu.

3.2 L'infini des interprétations

À partir de ce moment, le roman va s'ouvrir sur l'infini des interprétations au sujet d'Albertine. Où se situe la vérité des jeux de regards d'Albertine ? Les soupçons du héros concernent d'abord « un coup d'œil qu'Albertine et Victoire avaient échangé » (Cahier 46, folio 85 r°), puis lorsque Albertine croise des jeunes filles très jolies « qui avaient très mauvais genre » (Cahier 46, folio 86 r°) un « premier et rapide coup d'œil » vite interrompu car immédiatement après, Albertine « détournait ses regards d'un air de profonde indifférence ». S'agit-il d'une réelle indifférence ou est-ce au contraire la marque d'une attention prolongée ? Chaque regard, chaque changement physiologique fait l'objet d'interprétations infinies. Le moindre rire, la moindre rougeur suscite réflexions et interrogations pour le héros :

« Partis de cet
 # abîme inexplorable pour tout autre où roulait
 comme des mondes toutes les joies ~~passées~~ mortes
 en silence ~~tous les souvenirs~~, toutes les aspirations ~~de~~
 vers l'avenir d'
 un être, que signifiaient-ils ces brusques et sombres
 reflets qui venaient ~~par instants~~ tout d'un coup ~~teindre~~*
 les ~~joies~~ passaient sur les joues d'Albertine, comme
 des éclairs de chaleur, comme ~~des étoiles filantes~~,
 pensées
 ee[mme] le rapide reflet de ~~mondes~~ qui avaient rapi-
 dement passé en elle, dans un éther inaccessible ~~en~~ et
 que je ne connaîtrais jamais ? » (Cahier 46, folio 93 r°)

Le corps d'Albertine, parce qu'il est un reflet de ses pensées, doit sans cesse être exploré, même si ce déchiffrement conduit à une impasse puisque cette profondeur intérieure se révèle rapidement être un gouffre, « un abîme » « inexplorable », « inaccessible » et inconnaissable. Cette lecture des signes inscrits sur son corps est une tentative de lecture de ses pensées, c'est donc aussi au langage que cette enquête s'intéresse car « une phrase insignifiante comme 'Tiens j'ai oublié mes gants au tennis' » peut « exhib[er] quelque incompréhensible

⁸³⁴ Cette image n'est pas sans rappeler un grand nombre de tableaux de Vermeer dans lesquels les personnages sont très souvent placés près de la fenêtre située le plus souvent à gauche dans le tableau. Voir par exemple *La liseuse à la fenêtre*.

indécence » (folio 92 r°). Bien sûr, le héros n'est pas devenu lecteur avec la scène de la « danse contre seins » et la naissance d'une véritable jalousie. Dès le folio 50 v° de ce Cahier, on le voyait interpréter les traits de son visage ou ses mots :

« Je n'avais
connaissance que de ces mots et du regard plein de
bonne volonté docile dont elle les accompagnait ; mais
- et au cours de cette visite derrière d'autres signes encore, ^{ainsi} ~~comme~~ des expressions qui ne
faisaient nullement partie de son
derrière eux, comme si elle revenait d'un grand voyage ^{vocabulaire}
et avait vu beaucoup de choses que je ne pouvais ^{de}
imaginer, je sentais des souvenirs qui maintenant faisaient ^{Balbec}
partie de sa vie intérieure et qui lui rendaient faciles
des choses devant lesquelles autrefois elle se fût révoltée. » (Cahier 46, folio 50 v°)

Et un ajout marginal précisait combien son vocabulaire avait changé. Mais ce qui est nouveau après la « danse contre seins », c'est d'abord que cette analyse n'est plus neutre puisque le héros se trouve pris dans les rets du filet autant qu'elle car sa vie dépend du résultat de l'analyse. Ensuite et surtout, c'est que l'analyse est suivie d'une synthèse qui tente d'organiser la lecture pour en donner une vue complète et complexe. C'est le cas par exemple lorsque le héros, après avoir reçu une lettre d'Albertine où elle lui affirme qu'elle n'est pas venue la veille « car elle n'avait pas eu son mot à temps » (Cahier 46, folio 83 r°), ajoute :

« , mais comme si
j'avais su ^{vérité} ~~hypothèse~~ d'une façon ^{probable}
~~e'~~ ~~eût~~ ~~été~~ ~~pour~~ ~~moi~~ ~~une~~ ~~vérité~~ ~~indémontrable~~ ~~mais~~ ^{a priori},
me ^{me} ^{bien} des choses et des gens
qu'Albertine ~~me~~ ^{me} ^{préférait} ~~à~~ ~~me~~ ~~voir~~ ~~des~~ ~~plaisirs~~ ^{auxquels/auxquelles}⁸³⁵
elle me sacrifiait ~~tout~~ ~~en~~ ~~souhait~~ quand elle pensait que
l'ignorerais
je ~~ne~~ ~~le~~ ~~saurais~~ ~~pas~~, je sentis à travers cette phrase
aussi bien qu'
~~en~~ de sa lettre ~~comme~~ à travers celle qu'elle m'avait dite
au téléphone le soir de la fête chez la P^{cesse} de Guer-
^{, version inexacte} de ce qu'elle avait fait destinée à me tromper
mantes ~~la~~ ~~trad~~ une traduction* douloureuse émanée ^{d'un} de
plaisir et d'un être que je ne connaissais pas. » (Cahier 46, folio 83 r°)

C'est bien à une tentative de synthèse raisonnée, bâtie sur la logique que se livre le héros avec ses « vérité[s] » « indémontrable[s] » ou « probable[s] » et son raisonnement « a priori », laquelle débouche sur une interprétation liée au ressenti mais qui semble prendre une forme textuelle, celle d'une « traduction » fondée sur la « version » des faits d'Albertine. Cette interrogation sur les sens conduit le héros à conceptualiser sa propre interprétation. Reprenant le point de vue de Cottard, il regroupe tous les multiples signes dont il dispose en « deux hypothèses » (Cahier 46, folio 76 r°) dont il cherche à savoir laquelle est la « vraie » : « l'hypothèse où Albertine aurait aimé les femmes » (Cahier 46, folio 90 r°) ou l'hypothèse

⁸³⁵ Proust a dû ajouter « et des gens » dans un second temps, ce qui explique l'accord au féminin.

contraire. Dans cette recherche qui commence ici à devenir une enquête, il est un temps tenté par la méthode comparatiste qui consiste à se mettre à la place d'un autre (Cahier 46, folio 80 v°) et le « souvenir d'Odette [lui] revint à l'esprit » (Cahier 46, folio 80 v°), mais il rejette aussi cette méthode qui ne tient « pas assez compte des circonstances de fait » (Cahier 46, folio 80 v°) pour insister sur « l'abîme » entre Albertine et Odette dont les origines familiales sont si différentes.

Cette lecture bipolaire d'Albertine apparaît très tôt dans les Cahiers. Il en est déjà question dans le Cahier 25⁸³⁶, d'abord simplement comme tentative d'explication de la relation du héros avec l'héroïne qui s'appelle dans ce passage Andrée : prend-elle du plaisir à être avec le héros ? Dans le Cahier 64, cette organisation du sens autour des deux hypothèses semble prendre une autre dimension :

« A propos des 2 hypothèses ESSENTIEL

Soit que Maria lui eut dit mes soupçons, soit qu'elle les eut devinés ou pour tout autre raison, elle avait confirmé q.q. phrase vague et nette que Maria avait dite sur leur horreur des gousses. » (Cahier 64, folio 75 r°)

L'hypothèse n'est plus simplement celle d'un refroidissement de la jeune fille à son égard, elle devient l'hypothèse qu'il existe des relations entre les jeunes filles. Ces deux hypothèses parcourent le roman et, dans *Albertine disparue*, deviennent une sorte de leitmotiv lancinant. Elles sont une mise en discours des signes que le héros peut lire autour d'Albertine et c'est cette mise en discours qui fournira une bonne partie de la matière des volumes de la *Recherche*, mise en discours que l'on pourrait dire infinie tant qu'il reste préoccupé par Albertine puisque, comme un passage du Cahier 71 le souligne :

« [L'hypothèse] n'était étayée que sur rien, que sur des regards, sur de soudains énervements, des mauvaises humeurs sans cause. » (Cahier 71, folio 102 r°)

3.3 Le langage métaphorique

Si cette mise en discours du corps d'Albertine s'articule sur une logique polarisée par les deux hypothèses, elle s'accompagne aussi d'une rhétorique car la lecture des signes pratiquée par le héros, en devenant discours pour le narrateur, ne peut être retranscrite que par un langage qui doit suggérer plutôt que dire, que par un réseau d'images faisant signe vers Gomorrhe plutôt que l'affirmant. Comme l'écrit Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*, « nous interprétons tous les signes de la femme aimée, mais à l'issue de ce douloureux déchiffrement, nous nous heurtons au signe de Gomorrhe, comme à l'expression la plus

⁸³⁶ Elle apparaît également dans le Cahier 12 à propos d'Anna et Septimie. Voir l'esquisse XLV, II, p. 931. Voir également le tableau récapitulatif qui figure dans le chapitre 2 de la partie II.

profonde d'une réalité féminine originelle »⁸³⁷. De plus, c'est bien sous la forme d'une image qu'apparaîtra finalement au héros l'hypothèse de la culpabilité d'Albertine : l'image de Montjouvain dont la version définitive dans *Sodome et Gomorrhe* précisera la puissance :

« À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner en l'emmagasinant jadis qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru à la longue qu'elle l'avait totalement perdu ; conservée vivante au fond de moi – comme Oreste dont les dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays punir le meurtre d'Agamemnon – pour mon supplice, pour mon châtement peut-être, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand-mère ; surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin pour moi d'inaugurer une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, 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. »⁸³⁸

C'est donc sous une forme visuelle que l'hypothèse saphique s'impose aux yeux du héros, toute la stratégie de l'écrivain consiste à retranscrire ces signes émis par Albertine et les objets qui l'entourent sous forme d'images qui vont s'organiser en réseau et former une large trame dans laquelle il va enserrer les « petits riens » d'Albertine, bref à transformer une image visuelle en une image « rhétorique ».

Ainsi, dans la scène de l'aveu à Albertine de son amour pour Andrée, Proust décrit les deux protagonistes comme « entourés de tous côtés des images de la mer qu'assemblaient autour d'[eux] les reflets des bibliothèques vitrées » (Cahier 46, folio 82 r°). La vitre, loin d'être transparente dans cette scène d'aveu faussée, comme chez Vermeer, reflète, mais ici elle reflète le paysage extérieur. Et dans ce passage présenté comme le dernier moment de bonheur, resurgissent toutes les images qui gravitent autour d'Albertine : Amsterdam, symbole du bonheur de partir avec Albertine mais signe peut-être de Gomorrhe, « la tige » qui évoque la fleur mais qui ici est présentée comme « déformée », le « cygne », oiseau auquel sera plusieurs fois comparée Albertine, qui est ici « assombri et silencieux ». Le coucher du soleil annonce la fin d'une période, le narrateur met en scène le basculement de l'histoire, comme le montre bien la belle métaphore des vapeurs qui s'élèvent sur la mer dont il est écrit qu'elles « semblaient sur le point d'entraîner cet échafaudage déjà à mi-hauteur du ciel et le précipiter dans la mer. » (Cahier 46, folio 82 r°). C'est donc indirectement que le lecteur perçoit le tournant du roman, le langage métaphorique ayant pour fonction d'annoncer et d'amorcer le retournement.

⁸³⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 17.

⁸³⁸ III, p. 499-500.

Curieusement, Proust a lui-même théorisé cette pratique qui consiste à inverser les signes pour faire en sorte que ce soit le paysage qui devienne signifiant au moment où, au contraire, le sens des personnages reste indéchiffrable. Dans un cahier de brouillon plus ancien, le Cahier 28, il décrit en effet ce procédé à propos de l'art d'Elstir à qui il prête ici clairement des traits de Gustave Moreau :

« Une sorte de répartition presque égale de la vie et de la pensée entre la nature qui devenait presque consciente et l'homme dont la conscience s'affaiblissait jusqu'à faire de lui quelque chose d'à peu près aussi passif que la nature, les uns et les autres n'étant en quelque sorte que les signes du fait mythologique représenté, images sanglantes comme un présage de meurtre, vallon sombre et souriant qui savait le mystère qu'il enfermait, mer heureuse de porter Argo ou jalouse de reprendre Thérémène... »⁸³⁹

Cette analyse des tableaux de Moreau où chaque élément (personnage, paysage) fait signe vers une interprétation et fonctionne comme une sorte de présage semble tout à fait correspondre à cette scène d'aveu. Comme souvent chez Proust, c'est l'image, la métaphore qui va livrer le sens profond de la scène comme si finalement devant l'impassibilité de l'héroïne et l'impossibilité pour le héros de découvrir sa vérité, le lecteur n'accédait au sens profond de la scène que par une ruse du narrateur nous livrant sans nous le dire une partie du secret dans un langage qui suggère sans affirmer, qui ouvre la voie du sens sans le fermer. D'ailleurs la phrase se poursuit avec les exemples emblématiques pour Proust du peintre Moreau : « les héros doux comme des jeunes filles et les cheveux dénoués », la « muse qui a l'air d'une voyageuse courtisane portant son vice comme un emblème presque distinct d'elle et grave comme une sainte ». L'inversion y est généralisée : chaque personnage fait signe vers ce qui lui est le plus contraire, comme si finalement la vérité était ailleurs et que Moreau peignît non pas une Muse mais l'interprétation de la Muse. La Muse se définissant d'abord comme une voyageuse, puis comme courtisane, ce dernier attribut aussitôt nuancé puisqu'elle semble seulement vouloir figurer la courtisane (le vice n'est qu'un « emblème ») et qu'elle est comparée aussitôt à son contraire, une sainte.

Cette fusion des sens qui est aussi une recherche de l'essence, c'est ce que Proust admire chez Moreau et dont il va aussi douer le personnage d'Elstir même si ce passage du Cahier 28 peut-être un peu trop proche de la réalité des tableaux de Moreau a été supprimé dans la version finale. Et dans son écriture, si l'inversion tend au fur et à mesure de l'avancée de l'œuvre à se généraliser au point de gagner progressivement tous les personnages et de manger tout l'espace de l'œuvre (avec la multiplication des *Sodome et Gomorrhe I, II, III* et

⁸³⁹ Esquisse LVI, II, p. 969.

même IV, V et VI⁸⁴⁰), c'est peut-être justement parce qu'elle est une figure, qu'elle figure à proprement parler la complexité de l'homme et du sens.

Ainsi, il y avait toutes les raisons pour que la deuxième grande scène de révélation de l'homosexualité de *Sodome et Gomorrhe*, la scène de la « danse contre seins », soit lue et décodée par Elstir, le peintre de la métaphore, celui qui par excellence maîtrise l'art de l'inversion et le pratique dans chaque tableau. On a vu en effet combien les métaphores abondent autour d'Albertine, la dotant de cette ambiguïté de la femme 1900 à la fois belle et perverse, ambiguïté que Proust renforce en créant une nouvelle figure : celle de la femme-homme qui remplace celle stéréotypée de la « gousse » – tout comme il substitue l'homme-femme à la tante. Mais peut-être justement en faisant disparaître Elstir au profit de Cottard Proust refuse-t-il encore finalement à cette étape du roman une lecture qui juxtapose les significations, la lecture de l'un *et* l'autre : la synthèse. Et si finalement il attribue à Cottard ce rôle de lecteur, c'est pour nous situer d'abord dans une lecture alternative, il y a deux hypothèses : Albertine est gomorrhéenne *ou* non. Le métier de Cottard nous invite à qualifier sa lecture de rationnelle et donc, par là, la disqualifie deux fois, puisque d'une part l'on sait combien Proust se moque et se méfie des médecins dans la *Recherche* et d'autre part, que justement ce qu'il rejette dans l'interprétation, ce pourrait bien être le rationnel, le raisonné au profit du surgi, du soudain, de l'inattendu, de la suggestion et du détour. Faire de Cottard le lecteur de la scène, c'est enfin suggérer la possibilité de Gomorrhe comme vice et peut-être au-delà lier Gomorrhe à la mort.

⁸⁴⁰ Voir la lettre de Proust à Gaston Gallimard du 18 janvier 1922 dans laquelle il écrit : « J'ajoute que moralement, on a vu avec q.q. surprise l'annonce de Sodome II, de Sodome III, de Sodome IV (et je crois bien qu'il y aura aussi un Sodome V sinon un Sodome VI) ». *Lettres*, p. 1069.

CHAPITRE 3

SODOME ET GOMORRHE: LA « LIAISON » DE SANTOIS ET ALBERTINE

« Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours en le faisant valoir comme le secret. »

Michel Foucault, *La Volonté de savoir*⁸⁴¹

Dans la première partie du Cahier, lorsque Albertine revient après une assez longue absence rendre visite au héros à Paris, il la trouve changée par « une pensée que remplissaient des souvenirs inconnus de [lui] comme si elle venait de faire un long voyage » (Cahier 46, folio 50 v^o). Et c'est cet inconnu en elle qui provoque le désir du héros. Plus tard, après la scène des chatouilles et avant l'attente d'Albertine qui suit la soirée de la princesse de Guermantes, le héros se lasse d'elle pour ce même motif : elle est trop connue. Et c'est Mme de Silaria qui figure un moment l'inconnu et qui incarne son désir :

« J'étais amoureux de M^e de
bien plus inconnue ~~et insaisissable~~ pour moi ~~étais~~
Silaria ~~qui m'échappait bien davantage et je ne/n' l'~~
amoureux
~~étais~~ nullement d'Albertine. » (Cahier 46, folio 52 r^o)

La femme inconnue, c'est la femme insaisissable, désirable parce qu'elle semble impénétrable au désir du héros et qu'elle contient en elle un mystère. Cet attrait pour les « belles inconnues »⁸⁴² – qu'elles empruntent les traits de la laitière⁸⁴³, de la femme de chambre de la Baronne Putbus ou de la blanchisseuse – est dans la *Recherche* un leitmotiv qui fonctionne en contrepoint de l'amour pour Albertine. Le désir du héros pour les « fillettes » entrevues dans

⁸⁴¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976, p. 48.

⁸⁴² III, p. 151.

⁸⁴³ Voir un exemple dans *La Prisonnière*, III, p. 648 : « Elle était parée pour moi de ce charme de l'inconnu... ».

la rue naît d'ailleurs de cet inconnu, du « maximum d'écart entre une femme aperçue et une femme approchée, caressée »⁸⁴⁴, du plaisir de voir, sous la femme remarquée, une autre, lorsqu'on la possède.

C'est à Gomorrhe que Proust associe le plus souvent ce mystère, l'étrangeté, l'altérité maximum. On a beaucoup glosé sur Alfred (Agostinelli) et Albertine et sur les procédés de transposition auxquels se serait livré Proust dans son roman. Mais en faisant de l'amant une femme et qui plus est une gomorrhéenne, ou tout du moins soupçonnée de l'être, c'est bien l'inconnu que Proust introduisait dans le roman, ce qui par essence ne pouvait que lui être totalement inconnaissable, n'aimant pas les femmes et, pire, n'en étant pas une. Décrire l'être aimé dans l'écart absolu avec soi-même, c'est bien sûr être confronté avec l'Autre dans son altérité radicale et c'est en même temps faire l'expérience universelle de la relation à autrui et pousser à la limite la question de l'amour impossible puisque l'objet d'amour est placé dans un écart maximum avec le sujet. C'est encore trouver un langage poétique, littéraire pour parler de l'autre et de sa sexualité, écrire cette radicale étrangeté.

Si, avec l'épisode de la « danse contre seins », Proust entrait vraiment dans l'univers féminin de Gomorrhe, il ouvre aussi dans le Cahier 46 le roman sur l'univers de Sodome. Ce Cahier marque la naissance, ou plutôt la renaissance, du personnage du musicien inverti présent dès les premiers brouillons : Santois – le futur Morel – apparaît en effet dans ce Cahier non plus sous la forme d'une « tante » mais d'un homme viril, « insoupçonné »⁸⁴⁵ comme le précise Proust dans une note. Cependant, l'apport principal du Cahier sur ce point, comme l'a remarqué Antoine Compagnon⁸⁴⁶, est sans doute l'esquisse d'une liaison entre Gomorrhe et Sodome à travers la création du couple Albertine-Morel. L'objet de ce chapitre sera de rendre visible cette restructuration du roman autour de Sodome et Gomorrhe en soulignant les évolutions apportées aux deux personnages ainsi qu'à la construction du roman à ce stade de la genèse. Il s'agit de mettre en évidence la formation de la partie du roman intitulée *Sodome et Gomorrhe*, c'est-à-dire de montrer l'esquisse d'un « et » de liaison entre Sodome et Gomorrhe dans le Cahier. On verra que cette liaison prend sa source dans la référence à Vigny dont Proust reprend les mots pour son titre et son épigraphe – « La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome » mais aussi dans la réécriture des *Fleurs du Mal* puisque Morel comme Albertine semblent être des figures baudelairiennes.

⁸⁴⁴ III, p. 648.

⁸⁴⁵ Cahier 46, folio 97 r°.

⁸⁴⁶ A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 125-126.

Dans un premier temps, je montrerai à partir de l'analyse et des variations de la « scène du caoutchouc » le tournant que constitue ce Cahier en ce qui concerne la construction des personnages d'Albertine et Santois : en même temps que la virilité du second s'affirme, la première perd son aspect guerrier et monstrueux. Je m'intéresserai ensuite aux modifications que ces transformations impliquent au niveau du roman : le Cahier 46 témoigne des prémisses de la liaison de Sodome et Gomorrhe qui forment une partie du livre placée sous l'égide de Vigny. Dans un troisième temps, je reviendrai sur la figure d'Albertine qui de monstre mythologique se transforme en une forme ambiguë, l'Ève gomorrhéenne, et ce, afin d'étudier la sexualité et son langage dans le Cahier.

1. DE GORGONE A LA FUTURE EVE : IMPERMEABLE ALBERTINE

Dans la deuxième partie du Cahier 46 consacrée aux relations d'Albertine et du héros, une image revient sans cesse, curieuse et lancinante, celle d'Albertine en caoutchouc. Cette image, qui occupe une place bien moindre dans l'édition finale, était déjà présente dans des Cahiers probablement plus anciens : le Cahier 54 et le Cahier 71. Antoine Compagnon lui consacre un grand nombre de pages dans le chapitre de *Proust entre deux siècles* intitulé « Huysmans, ou la lecture perverse de la Renaissance italienne ». Dans cette étude dont nous avons mentionné les apports dans le chapitre précédent, Antoine Compagnon insiste sur les références mythologiques (tunique de Nessus, bouclier de Méduse) ainsi que sur la comparaison avec le *Saint Georges* de Mantegna qui parsème les différentes réécritures de ce passage. Cependant, lorsqu'on observe le devenir de ce morceau descriptif dans la version finale de *Sodome et Gomorrhe*, on s'aperçoit que la référence décadente a totalement disparu :

« Et, devant le caoutchouc d'Albertine dans lequel elle semblait devenue une autre personne, l'infatigable errante des jours pluvieux, et qui, collé, malléable et gris en ce moment, semblait moins devoir protéger son vêtement contre l'eau qu'avoir été trempé par elle et s'attacher au corps de mon amie comme afin de prendre l'empreinte de ses formes pour un sculpteur, j'arrachai cette tunique qui épousait jalousement une poitrine désirée, et attirant Albertine à moi :

Mais toi, ne veux-tu pas voyageuse indolente,
Rêver sur mon épaule en y posant ton front ? »⁸⁴⁷

Antoine Compagnon attribue cette suppression à l'évolution du « couple décadent » de la Gorgone et de Méduse – lié à la femme de chambre de la baronne Putbus – au profit de la naissance du couple Albertine/Morel. Mais on peut remarquer qu'une autre référence voit le jour ici : Vigny, à travers la citation du poème « La Maison du berger ». De plus, dans le texte

⁸⁴⁷ III, p. 258-259.

final, sont gommées toutes les allusions à une figure guerrière ou monstrueuse présentes dans les brouillons et suggérées par la tunique de Nessus, le bouclier de Méduse ou encore le saint Georges avec son combat contre le dragon. Seul le mot « tunique » subsiste, Nessus a disparu. Oublié par le dactylographe, Proust ne l'a pas rétabli. L'image qui se dégage du passage est plus douce et plus féminine aussi. C'est celle de la « voyageuse indolente », celle d'Éva à qui s'adresse Vigny dans ce poème. Comment expliquer et comprendre cette inversion généralisée des métaphores et des références servant à décrire Albertine dans ce passage ?

À partir de la chronologie de l'écriture de ce morceau descriptif établie dans la deuxième partie de ce travail⁸⁴⁸, je mettrai l'accent sur la lente disparition de la référence aux monstres mythologiques au profit de la référence génésiaque à la première femme, Ève, avec la réécriture du poème de Vigny pour m'attacher ensuite aux implications esthétiques de ces transformations concernant la construction des personnages : la mort de l'Albertine guerrière scelle la naissance du personnage de Morel en « mâle ».

1.1 Albertine encaoutchoutée : de Mantegna à Vigny

Si l'on reprend la chronologie établie dans la deuxième partie de cette étude, le premier morceau décrivant Albertine en caoutchouc se trouve au folio 63 r° du Cahier 46. On peut remarquer que l'apparition de ce motif est lié à un contexte : la promenade à bicyclette. En effet, la bicyclette peut être perçue ici comme une monture, un cheval « moderne »⁸⁴⁹ et suggère la comparaison avec la figure du chevalier, ici saint Georges, comparaison soulignée dans l'interligne par l'aspect « souple, résistant et serré » du costume qui rappelle une armure. L'accent est mis sur le contraste entre le « sec caoutchouc » et la tendresse des joues de la jeune fille. Au folio 58 v°, on observe une réécriture de ce passage, plus développée, dans les lignes principales de la page et poursuivie sur le folio 94 r°. Là encore, le désir naît du contraste des matières mais l'image de la « jeune guerrière » est cette fois explicite. Elle est encore renforcée par tout un champ lexical de la guerre : « cuissards », « bouclier », « armes ». Dans la marge ainsi que sur la paperole attachée au folio 58 v°, saint Georges et Méduse sont également mentionnés. Dans ces deux passages, Proust souligne la terreur qu'Albertine en bicyclette et ainsi vêtue suscite : « Les gens se rangeaient effrayés et disaient qu'ils dé[poseraient] se plaindraient au maire qu'on allât avec cette vitesse ». Sur ce point, on

⁸⁴⁸ Partie II, chapitre 1.

⁸⁴⁹ Voir le commentaire de A. Le Roux-Kieken dans *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, op. cit. : « la figure de la cavalière est facilement assimilée à la figure de la cycliste ». Voir aussi Marie Miguet-Ollagnier, « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°25, 1994, p. 128.

peut rapprocher le Cahier 46 du folio 50 v° du Cahier 54 et du folio 9 v° du Cahier 71⁸⁵⁰ qui insistent aussi sur l'aspect « terrible » du personnage. Son aspect monstrueux est mis en évidence par la référence directe à Méduse, la Gorgone qui pétrifiait par son regard et dont la tête était entourée de serpents et, indirecte, à Athéna qui plaça la tête de la Gorgone sur son bouclier et à laquelle Proust semble faire allusion puisque les serpents courent « autour de sa poitrine » (paperole du folio 58 v°) ou tressent « autour d'elle comme de froids serpents » (Cahier 54, folio 50 v°). À la Gorgone et aux serpents, on peut ajouter encore Nessus, le centaure qui offrit à Déjanire une tunique empoisonnée. Quant à la référence à saint Georges, elle introduit un nouveau monstre dans la description d'Albertine : le légendaire dragon.

Cependant, on remarquera que le *Saint Georges*⁸⁵¹ de Mantegna dont il est question à plusieurs reprises offre une vision plutôt apaisée de ce combat que l'on a souvent interprété comme celui du Bien contre le Mal. En effet, le tableau représente non pas le combat lui-même mais la victoire du chevalier sur le dragon qui gît à ses pieds, transpercé d'une flèche, tandis que le saint lui-même est représenté la tête dans l'azur du ciel et auréolé. L'ambiguïté des différentes métaphores qui surgissent dans les brouillons est dès lors perceptible : Albertine est-elle du côté de saint Georges ou du dragon ? le réseau de références est-il païen ou judéo-chrétien ?

En effet, à la métaphore guerrière et monstrueuse s'oppose une autre métaphore dès le brouillon du Cahier 54, celle du voyage. Elle est développée dans la marge du folio 58 v° :

« ~~Sen~~-ea* Aussitôt
forêt ~~Ses rêves*~~ ~~comme*~~⁸⁵²
~~il sem~~-il me semblait être
avec elle sur les routes,
dans les bois, je faisais avec
elle, à la vue de son
caoutchouc, des +

⁸⁵³+ lieues, tout un libre
voyage. » (Cahier 46, folio 58 v°)

Et, sur la paperole de ce folio, on remarque l'insistance sur la « longue promenade » et la figure de la « voyageuse ». Sur le folio 94 r° (qui fait suite au folio 58 v°), Albertine

⁸⁵⁰ Il semble difficile d'établir avec certitude la chronologie, même relative, de ces deux additions par rapport à notre Cahier car il s'agit de notes figurant sur des versos. Toutefois, on peut penser que le folio du Cahier 54 est le morceau le plus ancien et que Proust le recopie lorsqu'il rédige le folio 58 v° et sa paperole dans le Cahier 46. Pour le Cahier 71, comme nous le verrons, l'interprétation est moins claire. S'agit-il d'un premier jet comme la syntaxe, le style ainsi que l'abondance des métaphores pourraient le suggérer ? Ou au contraire d'une note rédigée à la hâte avant l'établissement de la dactylographie comme la thématique relativement proche du texte final de *Sodome et Gomorrhe* le laisserait croire ?

⁸⁵¹ A. Compagnon précise que Proust a pu voir ce tableau à la Galerie de l'Académie à Venise en 1900. Voir *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 119.

⁸⁵² Deux mots sont barrés.

⁸⁵³ Suite de la marge.

encaoutchoutée devient le « symbole du voyage » et le héros refuse même pour cette raison qu'elle retire son caoutchouc :

« Laissez moi enlever au moins mon caoutchouc. Mais non c'est cela qui vous fait voyageuse ». (Cahier 46, folio 94r°)

Lorsque le morceau descriptif est finalement introduit dans la narration, il perd ses traits caractéristiques – la force, la guerre, le monstrueux – et un autre thème apparaît, celui du voyage. Une note en marge du folio 96 r°⁸⁵⁴ explicite clairement ce qui a permis de faire la transition entre le premier réseau métaphorique et le second :

« Une de ces
vies était celle du
voyage où j'aurais
eu une compagne
que j'aurais pu
emmener avec
moi comme Éva
Vigny Éva. Or
ce grand caoutchouc
me rappelait Al-
bertine quand elle
faisait des longues
randonnées en bicy-
clette et qu'il avait
l'air de l'armure
des anciens chevaliers
partant pour de lon-
tains voyages. » (Cahier 46, folio 96 r°)

La figure agressive de la jeune guerrière ou du chevalier défiant le dragon est progressivement remplacée par celle du voyageur ou de la compagne du voyageur, Éva. Autre point important, la référence picturale a cédé la place à une référence littéraire : la référence à Vigny et, plus particulièrement, à un poème des *Destinées*, « La Maison du berger ». Or il faut rappeler ici que Proust dans une réponse à un questionnaire avait mentionné Vigny à côté de Baudelaire comme étant son poète préféré⁸⁵⁵ et qu'il connaissait très bien ce poème des *Destinées*⁸⁵⁶. On peut ajouter qu'à ce changement de métaphore s'associe également un changement de décor puisque la scène n'a plus lieu dans la rue mais dans le wagon du petit train et qu'elle n'est plus associée à la « danse contre seins » qu'elle précédait juste au folio 63 r° mais à la rencontre de Charlus et Santois, le futur Morel.

⁸⁵⁴ Une autre note concernant Vigny figure d'ailleurs déjà au folio 94 r°.

⁸⁵⁵ Voir l'article de P.L. Rey « Vigny » dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 1043. Ce questionnaire date de 1892-1893.

⁸⁵⁶ Il aimait d'ailleurs à citer Vigny dans sa correspondance et notamment ce vers : « Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse ». *Ibid.*, p. 1043. On raconte qu'il aurait récité ce poème à une jeune femme lors d'un voyage semblable. Voir M. Bardèche, *Proust romancier*, vol. 2, *op. cit.*, p. 50.

Pourquoi ces divers remaniements ? Le contexte de la scène, très semblable à celui du poème de Vigny, peut donner une première explication de ce renversement. On s'aperçoit en effet que Proust réécrit l'épisode du caoutchouc en l'inscrivant cette fois non plus dans le contexte décadent mais en instaurant un jeu d'écho avec le poème de Vigny. Comme dans la première partie de « La Maison du berger » qui invoque Éva et évoque le « fer des chemins » et « leur voyage sans grâces », l'épisode associe maintenant la femme et le voyage en chemin de fer. Plus loin, dans sa dernière rédaction qui figure en marge du folio 97 r°, Proust développe encore la métaphore du voyage et la référence à Vigny – sans plus toutefois nommer Éva :

« Le soir tombait
sur les grandes
prairies humides
qui s'étendaient à l'horizon jusqu'
à des vallonnements
plus lointains et
bleutés. J'avais
plus de plaisir à
embrasser ses joues
fraîches sur son
caoutchouc qui
me rappelait les grandes randonnées
qu'elle faisait ainsi
accoutrée dans* la
pluie, la 1^{re}
année de mon séjour
à Balbec. Car
le plaisir physique,
~~si mince* est~~ est
moins mince s'il
s'appuie à un peu de
rêve, comme tout moment*
dont on jouit* devient
exaltant si l'insuffi-
sance du bonheur pré-
sent est comblé[e] par un
bonheur qu'on imagine.
Sans doute Albertine n'
était plus pour moi la
mystérieuse fille que j'
avais d'abord aperçue
à Balbec et avec qui
je pensais atteindre à une vie inconnue. Pourtant
~~je pensais non~~ d'après
ce simple trajet de wagon
et dans son ~~manteau de~~ caoutchouc
~~il me semblait goûter avec elle le plaisir du~~
vo[yage] qui était pour moi comme l'attribut de sa force
de son goût et de son pouvoir d'aller loin par tous les
temps, dans tous les pays, j'avais l'illusion du voyage.
Regardant les prés je pensais les grands
pays muets longuement s'étendront
et ramenant sa/son tête^{cou} vers moi : « Mais

toi ne veux-tu pas voyageuse indolente, rêver
sur mon épaule en y posant
ton front ». »

On observe ici un lien entre le paysage entrevu du wagon et celui décrit par Vigny dans son poème : la même atmosphère crépusculaire et pluvieuse se dégage des deux textes.⁸⁵⁷ Proust explicite ce lien puisqu'il ne se contente pas de citer le vers de Vigny sur le voyage mais intègre aussi dans sa prose le dernier vers de la même strophe « les grands pays muets longuement s'étendront ». Mais le jeu avec l'intertexte auquel se livre Proust va encore plus loin : dans diverses notes de ce Cahier, on assiste à une réécriture du poème de Vigny. Ainsi dans une addition du folio 94 v°, il précise que « ses cheveux m'auraient fait un lit silencieux » reprenant un vers de la première partie du poème :

« Et là, parmi les fleurs, nous trouverons dans l'ombre,
Pour nos cheveux unis, un lit silencieux ».

Ailleurs, il emploie le mot « compagne » (folio 96 r°) pour désigner Albertine, mot qui figure dans la deuxième strophe de la troisième partie du poème de Vigny. Et l'insistance sur le rêve présente dans le cahier de brouillon provient, elle aussi, de « La Maison du berger » :

« Éva, j'aimerais tout dans les choses créées,
Je les contemplerai dans ton regard rêveur » (partie II).

La situation des personnages n'est pas non plus sans rappeler celle décrite par le poème dans lequel il s'agit à la fois d'amour et de jalousie pour la femme aimée. Proust situe effectivement de manière précise ce passage d'apaisement dans les relations avec Albertine juste après un énième épisode de jalousie, visant cette fois Saint-Loup :

« je
dirai ~~tu~~ dès
que j'eus compris
que même Al-
bertine l'eut-
elle voulu
elle ne pourrait
plus +
+
rencontrer
St̄ Loup, je
fus calme.
Ainsi à
peine le
train fut-il
reparti quand
elle retomba
dans mes bras, ma
colère était passée
et alors je pourrai
dire voyageuse

⁸⁵⁷ Voir ce vers du poème de Vigny : « le Crépuscule ami s'endort dans la vallée ».

indolente. » (Cahier 46, marge du 95 v°)

Au folio 96 v°, dans la scène qui la montre cherchant à plaire à Saint-Loup, Albertine est décrite ainsi : « elle regardait St Loup avec attention riait en lui parlant de ce rire qui semblait dévoiler les secrets de son corps » (folio 96 v°) et ce passage n'est pas sans rappeler les vers de Vigny au début du poème qui souligne le « corps frémissant des passions secrètes » d'Éva face aux regards du « profane insultant », de « l'impur inconnu qui [la] voit et [l'] entend ». L'insistance, dans les deux textes, est mise sur le pouvoir médusant de la femme pour l'homme : « [s]on regard redoutable à l'égal de la mort », la figure d'Éva reprenant ainsi un des éléments de la Gorgone présent dans les premiers brouillons. Plus généralement, on retrouve d'ailleurs le même lien entre la nature et la femme dans le poème et dans cette scène de la *Recherche* où Albertine se « met à faire sauter le chien de Saint-Loup » (folio 96 v°). On peut ajouter encore que les métaphores artistiques que Vigny place dans la bouche d'Éva pour se définir elle-même, dans la troisième partie du poème, se rapprochent de celles qu'emploie Proust pour décrire Albertine : on y retrouve la même image de la sculpture. De même que le caoutchouc d'Albertine s'attache « à [son] corps comme afin de prendre ses formes pour un sculpteur » (Cahier 71, folio 9 v°), les « colonnes de marbre » d'Éva « ont les Dieux pour sculpteur »⁸⁵⁸.

Comme souvent chez Proust, l'écriture se fait réécriture – les différents pastiches de « l'affaire Lemoine » l'ayant d'abord exercé à ce petit jeu. Il ne s'agit pas du simple recopiage d'une citation mais d'une réinterprétation, d'une déformation à partir de thèmes ou de termes déjà présents dans sa mémoire⁸⁵⁹. Enfin un dernier mot qui sert cette fois à décrire le futur Morel, Santois, surgit sous la plume de Proust précisément au moment où l'intertexte de Vigny se fait sentir, et ce, dans toutes les réécritures du passage : le clairon (Cahier 46, folios 58 v° et 95 r°). C'est à partir de lui, me semble-t-il, qu'on peut proposer une nouvelle interprétation du déplacement de la scène du caoutchouc, de sa position d'amorce de la scène de la « danse contre seins » à la position conclusive, après la scène de rencontre de Charlus et Morel qu'elle occupera dans l'édition finale.

⁸⁵⁸ On aurait pu aussi mentionner l'insistance sur les « seins » d'Éva qui rappelle celle de Proust dans l'Albertine en caoutchouc ou encore l'accent mis sur « le théâtre du monde » sur la paperole du 96 v° qui pourrait être rapprochée de l'essence d'Éva telle que Vigny la définit : un « impassible théâtre ».

⁸⁵⁹ Voir sur ce point les réécritures auxquelles Proust s'est livré dans la *Recherche* : réécritures des Goncourt, de Mme de Sévigné, de Flaubert (Voir Mireille Naturel, *Proust et Flaubert – un secret d'écriture*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, 424 p. et Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 136-160), de Balzac (voir par exemple Francine Goujon, « Morel ou la dernière incarnation de Lucien », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr>) de Saint-Simon ou des *Mille et une nuits* (Voir Dominique Jullien, *Proust et ses modèles., op. cit.*).

1.2 L'apparition du « clairon » et la disparition de la « jeune guerrière »

Une remarque préalable s'impose cependant avant de proposer cette interprétation. Il faut souligner au préalable que Proust ne barre pas l'addition qui figure sur la paperole du folio 58 v° et qui fait d'Albertine une « jeune guerrière », ni même la description d'Albertine en caoutchouc qui figure aux folios 58 v° et 94 r°. Simplement, elles semblent disparaître d'elles-mêmes, d'une part par les réécritures qu'il envisage ensuite et le changement de contexte (la scène ne se situe plus dans la rue mais dans le train) et d'autre part, par son absence dans le texte final de *Sodome et Gomorrhe*.

La métamorphose de la description d'Albertine en caoutchouc s'explique d'abord, comme on l'a vu, par ce changement de lieu et par la transformation de l'atmosphère : elle n'annonce plus l'épisode de révélation de Gomorrhe et la jalousie du héros mais sert au contraire de pause dans le récit et d'apaisement du conflit entre le héros et Albertine après la scène de jalousie concernant cette fois non plus une femme mais un homme : Saint-Loup. On peut comprendre dès lors que la métaphore de la « jeune guerrière » soit supprimée puisque l'Albertine dont il est question n'est plus ici une source de conflit. Plus intéressant encore, on peut penser également que cette métamorphose d'Albertine est directement liée à l'apparition du personnage de Santois. C'est en effet lui qui va pouvoir recueillir les sèmes guerriers présents dans la description d'Albertine. Dès son apparition dans ce Cahier, Proust le présente comme un « militaire » (folio 58 v°) qui est « dans la musique ». Il insiste encore davantage sur son aspect guerrier dans ce qui pourrait être la dernière version du passage puisqu'elle figure sur la paperole du folio 96 v° et qu'elle donne pour la première fois un nom au « jeune homme » (Santois) : c'est « un homme de guerre » et, à travers lui, Charlus aspire « toute la poudre des batailles »⁸⁶⁰. Dans une autre paperole (celle du folio 97 r°) où il reçoit le nom de Charley⁸⁶¹, la référence biblique lui donne l'allure d'un vrai guerrier :

« il donnait
l'air d'un David ~~assurant avec une~~ capable
au combat contre Goliath
d'assurer* avec une force [...] admirable » (Cahier 46, paperole du folio 97 r°).

Tout le contexte insiste d'ailleurs sur sa virilité comme on l'a déjà remarqué dans le chapitre précédent. Proust répète à de nombreuses reprises le mot « mâle » (folios 58 v° et 95 r°) et précise encore : « donner à ce jeune homme un bel air mâle » (folio 97 r°). Il suggère même

⁸⁶⁰ Dès la première apparition de cette rencontre dans les brouillons avec le Cahier 51 (1909), le jeune homme est un musicien qui fait son service militaire. Voir l'article de L. Teyssandier, « La rencontre de Charlus et de Morel sur le quai de la gare de Doncières : une réécriture de dernière minute », *art. cit.* Voir également le chapitre 2 de la deuxième partie de ce travail.

⁸⁶¹ Ce nom figure également dans le Carnet 3 in *Carnets, op. cit.*, p. 286.

de remplacer la fleuriste qui dérange Charley et Charlus par une vendeuse de journaux⁸⁶² (paperole du folio 97 r^o). Cette paperole se conclut sur ces mots : « c'était un homme qu'avait rencontré M. de Charlus ». Or, comme tous les commentateurs l'ont remarqué, il faut noter que, dans des brouillons plus anciens, le futur Morel était décrit comme une « tante déguisée en soldat » (Cahier 47, folio 23)⁸⁶³. En revanche, on n'avait pas encore aperçu combien Morel devait cette transformation à Albertine ou du moins que cette évolution des deux personnages s'était faite conjointement. En même temps que le personnage féminin perdait ses références monstrueuses à la Gorgone et se métamorphosait en nouvelle Ève, le personnage de Morel se transformait en inverti viril, fort, « énergique » et « autoritaire » (paperole du folio 97 r^o). Si l'on a pu mettre l'accent sur la symétrie que dessine le Cahier 46 entre les deux personnages en soulignant la suppression du couple décadent au profit d'un nouveau couple : « Albertine et Morel, c'est-à-dire Sodome et Gomorrhe »⁸⁶⁴, il faut ajouter que la métamorphose de l'un ne va pas sans les transformations de l'autre et que les modifications progressives introduites dans la scène du caoutchouc en portent la trace. Et c'est là un enjeu majeur puisque cette étude génétique du caoutchouc d'Albertine permet de montrer l'interdépendance qui existe entre les deux personnages, ainsi que les modifications importantes introduites dans la construction du personnage d'Albertine avec la renaissance de son pendant masculin.

2. SODOME ET GOMORRHE : LA CONSTITUTION D'UN VOLUME

Ces considérations sur la genèse des personnages doivent être mises en relation avec la genèse de l'œuvre et avec la naissance de *Sodome et Gomorrhe*. Je voudrais former ici l'hypothèse que c'est au moment où les personnages d'Albertine et Santois se modifient que naît *Sodome et Gomorrhe* comme volume et comme titre d'une partie de l'œuvre. En effet, si les informations sont relativement rares sur les motivations qui ont guidé ce choix, la référence à Vigny y est claire puisqu'on la retrouve non seulement dans le titre mais aussi dans l'épigraphe de *Sodome et Gomorrhe*, tous deux extraits du poème de Vigny « La Colère de Samson ». Or, on a vu précédemment que cette référence surgissait à la fin du Cahier 46,

⁸⁶² Faire référence aux journaux plutôt qu'aux fleurs donne au personnage un aspect plus viril. Voir l'article de F. Goujon, « Morel ou la dernière incarnation de Lucien », *art. cit.*, p. 8.

⁸⁶³ Voir A. Compagnon, « Sodome 1913 », *op. cit.*, p. 161 et L. Teyssandier, « La rencontre de Charlus et de Morel ... », *art. cit.*, p. 33. Voir aussi les deux articles de Francine Goujon : « Comment Morel devient 'la plus grande tante' » *art. cit.*, p. 93-108 et « Morel ou la dernière incarnation de Lucien », *art. cit.*

⁸⁶⁴ Voir A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 126.

lors de la scène du caoutchouc, à propos d'Albertine. Une hypothèse s'impose : celle d'un lien entre la réécriture du poème de Vigny et le choix du titre du volume⁸⁶⁵.

Une autre figure de poète lui aussi apprécié, cité et commenté par Proust apparaît dans ce Cahier : Baudelaire – Baudelaire, le peintre de « Lesbos » à qui il attribue en 1921 un rôle semblable à celui de Morel, faire la « liaison » entre Sodome et Gomorrhe. C'est à cette concurrence entre ces deux poètes qu'il admirait particulièrement que je voudrais m'intéresser afin de comprendre un des aspects de la constitution de *Sodome et Gomorrhe*, avec l'idée que la référence aux deux poètes affecte non seulement l'écriture mais aussi l'ossature de l'œuvre. Depuis Vigny et la naissance de *Sodome et Gomorrhe*, en passant par Baudelaire à qui Proust se réfère constamment dans ce cahier, je montrerai comment, autour des deux poètes, s'esquisse la liaison entre Sodome et Gomorrhe

2.1 Sodome, Gomorrhe et Vigny

On ne possède que peu de renseignements sur *Sodome et Gomorrhe* et sur la date précise à laquelle le choix du titre du volume a été fixé. On sait seulement que celui-ci était choisi avant le 15 mai 1916 puisque Proust en fait mention à cette date dans une lettre à Gallimard et qu'au printemps 1916 le texte de *Sodome et Gomorrhe* est mis au net dans sept cahiers manuscrits⁸⁶⁶. Ce choix pourrait cependant être intervenu plus tôt, dès 1915, si l'on en croit une lettre datée par Françoise Leriche du 1^{er} ou 2 mai 1920⁸⁶⁷. En effet, Proust y écrit qu'il a donné à *Sodome et Gomorrhe* deux vers de Vigny comme épigraphe « il y a tantôt cinq ans »⁸⁶⁸. Si on tient compte de cette indication largement postérieure, il faudrait penser que, dès 1915, Proust a envisagé d'intituler ainsi cette partie de la *Recherche*. Or c'est justement de la fin de l'année 1915 au plus tôt⁸⁶⁹ que l'on a daté l'écriture de la fin du Cahier⁸⁷⁰ et des passages faisant référence à Vigny⁸⁷¹. On peut supposer, par conséquent, que la réécriture du passage du caoutchouc n'est pas étrangère au choix du titre de la partie ; d'autant plus que certains passages sont des ajouts qui figurent en marge ou sur des paperoles et qu'ils

⁸⁶⁵ La mort d'Albertine n'y est d'ailleurs pas étrangère. Voir les réflexions de N. Mauriac Dyer dans son introduction pour *Sodome et Gomorrhe III (La Prisonnière suivie de Albertine disparue)*, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶⁶ Voir l'article d'E. Eells, « Sodome et Gomorrhe », *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 942.

⁸⁶⁷ Lettre à Nathalie Clifford Barney, *Lettres*, *op. cit.*, p. 959.

⁸⁶⁸ A. Compagnon dans sa *Notice* pour l'édition de la Pléiade précise que « l'épigraphe ne figure pas cependant sur le manuscrit au net de Sodome et Gomorrhe I ». III, p. 1259, n. 4.

⁸⁶⁹ Ces folios ont en effet été rédigés après la lettre à Mme Scheikévitch et sont donc postérieurs au mois de novembre 1915, date de rédaction de la lettre.

⁸⁷⁰ Voir partie II, chapitre 1.

⁸⁷¹ On peut ajouter que le prénom de Charley pourrait provenir de la rencontre le 13 mars 1916 entre Proust, Bardac et Charlie Humphreys qui était l'ancien valet de chambre du second et son légataire. Voir J. Y. Tadié, *Proust*, vol. 2, *op. cit.*, p. 250.

pourraient avoir été écrits un peu plus tardivement que les lignes principales. La référence à Vigny née aux folios 96 et 95 rectos aurait été ensuite approfondie dans les marges, d'abord celle du folio 96 r°, puis celle du folio 97 r°.

Quoi qu'il en soit, il semble qu'il existe un lien étroit entre le choix du titre du volume et la métamorphose de la scène. Si le livre s'intitule maintenant *Sodome et Gomorrhe* « d'après le vers de Vigny (La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome) »⁸⁷², on comprend le choix de la citation de Vigny pour clore l'épisode du caoutchouc et toutes les réécritures du poème « La Maison du berger » auxquelles Proust se livre. De plus, le vers qui a donné son titre au volume est extrait, il faut le rappeler, d'un autre poème de Vigny, « La Colère de Samson », dans lequel le poète, comme l'a souligné Raymonde Coudert⁸⁷³, faisait allusion à la relation de sa maîtresse, Marie Dorval, avec George Sand. C'est sans doute aussi cette intertextualité-là qu'il faut lire sous ce choix.

Pourquoi avoir choisi de placer cette partie du livre sous l'égide de Vigny ? D'abord peut-être parce que ce titre permet un double jeu intertextuel : Proust double l'allusion à Vigny d'une référence directe à l'Ancien Testament, qui lui donne aussi un langage poétique pour parler de ce qui concerne la sexualité, point sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie du chapitre. Ensuite sans doute parce qu'il entend montrer l'universalité de l'homosexualité en même temps que la condamnation qui pèse sur elle⁸⁷⁴ comme le montre ce passage très dur écrit quelques années auparavant sur la « race maudite », race qu'il décrit ainsi :

« prouvant alors par sa résistance à la prédiction, à l'exemple, au mépris, aux châtiments de la loi, une disposition que le reste des hommes sait si forte et si innée qu'elle leur répugne davantage que des crimes qui nécessitent une lésion de la moralité, car ces crimes peuvent être momentanés et chacun peut comprendre l'acte d'un voleur, d'un assassin mais non d'un homosexuel »⁸⁷⁵.

Pour une dernière raison enfin, c'est qu'il s'agit dans ce volume de montrer que l'homosexualité masculine comme féminine forment des mondes clos et séparés et qui parviennent chacun de leur côté à la fusion des corps rêvée par le héros. À l'échec du héros qui se heurte dans la scène du baiser à la clôture de la joue et dans la scène du caoutchouc à une surface impénétrable, s'opposent les « succès » de Charlus et d'Albertine. En effet, ce dernier, par son regard fixé sur Santois, semble accéder à son intériorité (folio 95 r°). De

⁸⁷² Lettre à Gallimard datée par F. Leriche du 12 mai 1916, *Lettres*, p. 768.

⁸⁷³ R. Coudert, « Homosexualité féminine », *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 478.

⁸⁷⁴ Voir sur ce point la lettre précédemment citée de Proust à Gallimard du 12 mai 1916 dans laquelle Proust craint de choquer son éditeur, la presse et les lecteurs. *Lettres*, p. 768. Le choix de Vigny, comme le souligne P.-L. Rey dans son article du *Dictionnaire*, pourrait aussi répondre à cette crainte en le mettant « à l'abri du reproche d'immoralité ». *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1043.

⁸⁷⁵ Cahier 7 cité dans l'Esquisse I. III, p. 926.

même, Albertine, avec ses amies au casino, lorsqu'elle les regarde avec « une attention brusque, courte et profonde » (folio 89 r°) ou même, lors de la scène de la « danse contre seins » est décrite comme « au comble de la jouissance » par l'œil médical d'Elstir-Cottard et cette jouissance est objectivée par son rire. Au folio 65 r° de ce Cahier, Proust renvoie pour la description de ce rire à une « phrase écrite » qui se trouve dans le Cahier 71 aux folios 5 et 6 rectos :

« ~~Elle se mit~~ J'éprouvai tout d'un
trouble âpre ^{âprement} délicieux:
coup une sensation voluptueuse
~~et fort~~
~~et forte comme si venaient qui s'~~
~~acheva en une sorte d'inconscient~~
~~comme si venait d'arriver à mes~~
~~narines une odeur de geranium :~~
Albertine venait de rire. Le timbre
de ce rire, sensuel et qui semblait,
~~apporter sur lui comme l'odeur~~
~~d'une ger[anium] comme une odeur de~~
~~geranium~~ et qui semblait ~~comme elles,~~
s'être ~~frotté~~ frotté sur les roses
carnations secrètes qu'il avait traversé[es],
était sensu[el] sensuel ~~comme et~~ comme
comme elle
une odeur de géranium et ^{il} semblait
~~apporter~~ ^{il} apporter avec lui quelques
quelques stigmates vivants
particules pondérables, des ~~■~~ carnation[s]
roses et des parois secrètes contre lesquelles
~~il semblait qu'il vint~~ venait de se frotter.
[...]
^{il} semblait moins ~~exprimer la gaieté~~
momentanée de celle qu'il éprouvait
~~tra[hir] révé[ler]~~ découvrir par une brèche subite
que ~~manifeste~~ ^{et} pour un instant ~~à~~
^{situé à une g^{de} profondeur}
~~extérieur~~ quelque secret ~~profond de~~ ^{et}
habituellement caché de la façon dont ~~elle~~ ^{Albertine}
~~sa manière de ress[entir] d'éprouver du~~
~~plaisir~~ éprouvait du plaisir. » (Cahier 71, folios 5-6 r°)

Proust insiste là encore sur l'aspect « secret » et « caché » et surtout sur l'accès à une « grande profondeur », à une « brèche ». Les relations entre femmes, comme celles entre hommes, permettent d'accéder au secret de l'être à son intériorité profonde. Les deux univers de Sodome et Gomorrhe se présentent comme deux univers clos, inaccessibles pour le héros. Pourtant, on sait que plus tard dans la *Recherche* des ponts se construiront entre ces deux univers, notamment avec les personnages de Morel et de Léa. Pourquoi alors avoir choisi ce titre et la référence à Vigny ? Avant de revenir sur la liaison entre les deux côtés et sur la construction de l'œuvre, étudions l'autre pendant : Baudelaire.

2.2 La référence baudelairienne

Si le titre *Sodome et Gomorrhe* renvoie explicitement à Vigny, il n'en reste pas moins que Baudelaire occupe une place de choix dans l'univers proustien⁸⁷⁶ et que le monde de Gomorrhe n'est pas sans rappeler le Lesbos de Baudelaire, premier titre envisagé pour les *Fleurs du mal*, de même que le titre *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* contient comme en écho le souvenir des fleurs baudelairiennes⁸⁷⁷. Plus généralement, on peut dire que l'image, si ce n'est l'idée de Gomorrhe, provient des *Fleurs du Mal*⁸⁷⁸.

Un des aspects de l'écriture baudelairienne que Proust avait remarqué dans son article de 1921 consacré au poète réside dans le fait que « la débauche [y] fait le signe de croix »⁸⁷⁹. Il semble que cet attrait pour Baudelaire trouve, pour une part, sa source dans le mélange du langage religieux et de la peinture de la sexualité⁸⁸⁰. Par exemple, les citations qui servent d'épigraphes à ces écrits de jeunesse évoquant l'homosexualité sont souvent extraites d'ouvrages religieux comme *l'Imitation de la Vie de Jésus Christ*. Plus largement, on retrouve ce lien baudelairien entre la jouissance et le mal dans l'univers proustien : dans la *Recherche*, il prend la forme d'un *leitmotiv* avec la scène de Montjouvain où le héros assiste à la jouissance de Mlle Vinteuil et son amie et à la profanation de l'image du père. De même, dans certains écrits comme dans l'article « Sentiments filiaux d'un parricide », Proust insiste, avant même de parler du crime, sur le « plaisir abominable et voluptueux » du lecteur lorsqu'il boit « quelques gorgées de café au lait » en lisant « les malheurs et les cataclysmes de l'univers »⁸⁸¹. L'intérêt de Proust pour Baudelaire est d'ailleurs ancien puisque deux des chapitres de « La Confession d'une jeune fille », récit de jeunesse, s'ouvrent par une citation de Baudelaire.

De même, comme l'a souligné Francine Goujon, la construction du personnage de Morel semble obéir à certains principes baudelairiens. C'est peut-être le poète qui a donné son prénom à Morel⁸⁸² car Proust semble insister dans le passage de son article de 1921 « À propos de Baudelaire » sur ce prénom qu'il répète à quelques lignes de distance. Dans le

⁸⁷⁶ Ce sont ses deux poètes préférés dès sa jeunesse. Voir l'article « Baudelaire » du *Dictionnaire Marcel Proust* rédigé par Juliette Hassine, *op. cit.* p. 123.

⁸⁷⁷ Ce titre peut aussi rappeler celui d'Anatole France : *La Vie en fleurs*.

⁸⁷⁸ Proust a commenté à de nombreuses reprises le recueil de Baudelaire dans ce qu'on appelle le *Contre Sainte-Beuve*, dans « À propos de Baudelaire » et dans un article consacré à Montesquiou, *Essais et Articles*, *op. cit.*, p. 101-105.

⁸⁷⁹ M. Proust, *Essais et Articles*, *op. cit.*, p. 314.

⁸⁸⁰ Voir *supra* pour ce point.

⁸⁸¹ Voir M. Proust, *Écrits mondains*, *op. cit.*, p. 439-440.

⁸⁸² Voir Dominique Jullien, *Proust et ses modèles*, *op. cit.*, p. 154-157.

Cahier 46, le prénom de Santois⁸⁸³, Charley, si proche de Charles, apparaît, comme on l'a vu, sur la paperole du folio 97 r°. À partir de l'étude d'une addition au manuscrit de *La Prisonnière* qui précise qu'Albertine voudrait connaître Morel, Francine Goujon montre que cette attirance pourrait être liée à l'introduction, à propos de Morel, de deux vers de Baudelaire extraits de « Au lecteur » :

« Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie...⁸⁸⁴
C'est que notre âme hélas n'est pas assez hardie »⁸⁸⁵.

En effet, on retrouve dans ce personnage le lien très baudelairien entre le Mal et le plaisir :

« Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté. »⁸⁸⁶

Ce lien, on le verra par exemple à l'œuvre dans la volonté de violer la fille de Jupien. Albertine sera d'ailleurs, elle aussi, décrite dans les mêmes termes dans *La Prisonnière*, Proust soulignant ce lien entre le plaisir et le mal, la séduction et la faute :

« Elle était de ces femmes à qui leurs fautes pourraient au besoin tenir lieu de charmes »⁸⁸⁷.

Dans son article sur Baudelaire, Proust met en évidence la fonction de Morel vu comme un agent de « liaison » entre Sodome et Gomorrhe en le comparant à Baudelaire, puis il cite les vers de « Lesbos » :

« Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre
Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs
Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère... »⁸⁸⁸

Un mot semble marquer le monde de Gomorrhe⁸⁸⁹ : le « mystère ». Or, le mystère, c'est précisément ce qui constitue le cœur du portrait d'Albertine après « la danse contre seins » :

« par moments
De sorte que ~~si autrefois~~ encore
~~renaissait maintenant non plus éveillant en moi toujours une~~
~~quand je ne connaissais pas Albertine, j le mystère~~
curiosité mais elle maintenant aussi douloureuse que jadis elle était enivrante
le mystère qu'autrefois, quand je ne connaissais pas Albertine,
j'avais imaginé derrière la plaque noire (mettre
le mot qui est dans le Cahier noir ou dans les autres) de
ses yeux. » (Cahier 46, folio 90 r°)

⁸⁸³ Le nom de Morel apparaît très tardivement sans doute pas avant le printemps de l'année 1920. Voir l'article de F. Goujon, « Comment Morel devient 'la plus grande tante' », *art. cit.*, p. 95.

⁸⁸⁴ Ce vers est également cité dans le Cahier 54, folios 21 v° et 23 r°.

⁸⁸⁵ *Ibid.* p. 104.

⁸⁸⁶ Charles Baudelaire, *Fusées III*, cité par Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, p. 141.

⁸⁸⁷ *III*, p. 657.

⁸⁸⁸ « À propos de Baudelaire », *Essais et Articles, op. cit.*, p. 328.

⁸⁸⁹ Voir aussi l'introduction d'A. Compagnon pour l'édition de la Pléiade : « L'inversion, Gomorrhe avant Sodome, est un thème littéraire, baudelairien avant de devenir proustien ». *III*, p. 1191.

Le mot « mystère », qui revient sans cesse à propos d'Albertine, désigne d'abord ce qui est situé derrière « la plaque noire », cet inconnu en elle qui suscite le désir du héros⁸⁹⁰, puis progressivement tendra comme chez Baudelaire à devenir le « noir mystère », synonyme de Gomorrhe, c'est-à-dire l'écart absolu entre le héros et la jeune fille.

Mais ce ne sont pas seulement, semble-t-il, à des emprunts lexicaux que se livre Proust mais parfois à une véritable réécriture des *Fleurs du Mal*. Les réminiscences baudelairiennes et les allusions au poète jalonnent le Cahier. On trouve ainsi des références au poème « Chant d'Automne » lors de la discussion sur l'art avec les deux Cambremer et Albertine, Proust y cite en particulier ce vers (coupé) : « Rien ...ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer » (Cahier 46, folio 74 v°). Un peu plus loin, c'est Madame de Cambremer qui cite un vers de l'« Albatros » de Baudelaire, cette fois encore à propos du paysage maritime qu'ils ont sous les yeux. Et il faut souligner que c'est une remarque d'Albertine qui introduit cette citation. Serait-ce une tentative pour associer Albertine à Baudelaire ? Plusieurs éléments peuvent renforcer cette hypothèse et en particulier le contexte de la discussion et le coucher du soleil⁸⁹¹, motif éminemment baudelairien⁸⁹². On pourrait évoquer encore la représentation de la femme et de la beauté avec la métaphore de la statue qu'on retrouve à de nombreuses reprises dans le Cahier et qui pourrait renvoyer au célèbre : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre »⁸⁹³ ou plus discrètement les « yeux de velours » d'Albertine (Cahier 46, folio 90 r°) qu'on pourrait lire comme un emprunt à l'« Hymne à la beauté ».

Mais l'exemple le plus frappant de réécriture se situe au folio 82 r°. Pour sa description de la vue de mer qui n'apparaîtra pas dans *Sodome et Gomorrhe* mais dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*⁸⁹⁴, Proust semble tout entier s'inspirer de Baudelaire⁸⁹⁵. Les « vapeurs » rappellent le poème « Le balcon »⁸⁹⁶, la « tige »⁸⁹⁷, le poème « Harmonie du soir ». Le thème du voyage associé à la femme aimée évoque bien sûr « L'Invitation au voyage »⁸⁹⁸ que l'on retrouve avec le terme baudelairien de « vaisseau ». Plus loin, la comparaison des

⁸⁹⁰ Ainsi, au début du Cahier, le désir pour Mme de Silaria entraînera cette remarque : « Albertine avait perdu son mystère » (folio 43 r°).

⁸⁹¹ Voir par exemple « Harmonie du soir », « Le Balcon », « L'invitation au voyage ».

⁸⁹² Cf Mireille Naturel, *Proust et Flaubert - un secret d'écriture*, op. cit., p. 204-205.

⁸⁹³ Voir le poème « La Beauté ». C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 21.

⁸⁹⁴ II, p. 160-161.

⁸⁹⁵ P-L. Rey dans son édition des *Jeunes Filles* voit d'ailleurs dans le début du passage (II, p. 160) une réécriture du « Voyage » de Baudelaire. Voir la note 2. II, p. 1422.

⁸⁹⁶ « Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses », C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 37.

⁸⁹⁷ « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir », « Harmonie du soir ». *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹⁸ « L'invitation au voyage », *Ibid.*, p. 53.

bateaux avec des « cygnes [...] qui ne dorment plus » apparaît comme un contrepoint aux deux vers de Baudelaire :

« Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux »⁸⁹⁹.

Et les « reflets des bibliothèques vitrées » peuvent là encore faire penser aux « meubles luisants » et aux « miroirs profonds » évoqués dans ce poème. Sur ce thème du voyage associé à la femme aimée, on peut encore citer le « noir de suie » de la mer évoquant le « noir océan » de « La Chevelure »⁹⁰⁰ ; l'« échafaudage » sur le point de se précipiter dans la mer, annonciateur de la rupture de la relation avec Albertine, semble faire écho à « l'échafaud » et à la « tour qui succombe » de « Chant d'automne »⁹⁰¹ qui sonnent comme un départ. La discussion à propos de l'art et les citations des poèmes de Baudelaire contaminent tout leur entourage⁹⁰².

Comment interpréter cette réécriture baudelairienne ? Tout d'abord, il semble que la référence à Baudelaire dans l'œuvre proustienne naisse d'un contexte temporel particulier : le coucher du soleil. C'est le cas lors de la discussion avec les Cambremer comme dans la scène entre le héros et Albertine. Faut-il attribuer cette résurgence à la présence d'Albertine ? Peut-être, puisqu'en effet, historiquement, Albertine est née de la fusion de plusieurs personnages dont la légendaire femme de chambre de la Baronne Putbus, provocante, « véritable Gorgone » au visage brûlé, figure baudelairienne par excellence. Pourtant, on a vu que justement la référence aux figures de monstres de l'Antiquité semblait s'effacer au profit de la référence à l'Éva de Vigny, comme si Proust détachait Albertine de ses anciens modèles pour progressivement affirmer un personnage résolument nouveau.

C'est peut-être plutôt sur un principe de composition que repose la réécriture de Baudelaire. En effet, on sait que Proust travaillait particulièrement les lieux stratégiques de ces romans que sont les ouvertures et les clausules, cherchant sans cesse à introduire des échos entre les différents chapitres et parties de l'œuvre et qu'il souhaitait ardemment que soit comprise sa « construction »⁹⁰³. Or Nathalie Mauriac Dyer a montré, à travers l'analyse de plusieurs cahiers d'Albertine, qu'une réécriture tout à fait semblable de plusieurs poèmes

⁸⁹⁹ « L'invitation au voyage », *Ibid.*, p. 53.

⁹⁰⁰ « La Chevelure », *Ibid.*, p. 26.

⁹⁰¹ « Chant d'Automne », *Ibid.*, p. 56-57.

⁹⁰² Le drapeau qui claque au folio 96 r° lors du voyage en chemin de fer avec Albertine n'est pas sans évoquer le vers de Baudelaire des « Femmes damnées » : « Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau ». *Ibid.*, p. 152.

⁹⁰³ Cf. la Lettre à J. Rivière datée par F. Leriche du 6 février 1914 : « Enfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ». *Lettres*, p. 667.

baudelairiens figurait dans la rédaction de la « désolation au lever du soleil »⁹⁰⁴, lieu stratégique de ce qui deviendra *Sodome et Gomorrhe*. Cette fois, il ne s'agit plus d'un coucher mais d'un lever de soleil, Proust joue donc avec le motif. Mais, comme dans notre passage, ce moment figure un tournant dans les relations entre le héros et Albertine et on peut se demander si ce n'est pas la capacité de Baudelaire à conclure tout en créant un arrêt qui l'intéresse⁹⁰⁵. En effet, dans le *Contre Sainte-Beuve*, il décrit la fin des poèmes de Baudelaire comme des « pièces brusquement arrêtées, les ailes coupées, comme s'il n'avait pas la force de continuer »⁹⁰⁶ et loue le « génie de composition de Baudelaire ». N'était-ce pas la fonction de Baudelaire, assurer la composition de l'œuvre, la liaison de Sodome et Gomorrhe ?

2.3 Vigny et Baudelaire : la liaison

Il faut tout d'abord souligner que Proust instaure un véritable dialogue entre les deux poètes au sein du Cahier. Aux vers de Vigny qu'il cite à la fin « Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente/Rêver sur mon épaule en y posant ton front ? » font écho un vers de Baudelaire qui leur ressemble dans le poème « Chant d'Automne »⁹⁰⁷ où, cette fois, la femme est invitée à poser son front « sur les genoux » du poète. Mais quelle est la teneur de ce dialogue ? Quel rôle entend-il donner à chacun des poètes dans son œuvre ? Vigny, comme on l'a vu, est le poète de la séparation des sexes et c'est sans doute ce qui explique le choix du titre et son introduction dans la scène du caoutchouc. Baudelaire, lui, occupant la fonction contraire : lier Sodome et Gomorrhe. Comme l'a montré Antoine Compagnon, la transformation de la scène du caoutchouc et son déplacement dans le petit train crée une liaison entre les deux personnages d'Albertine et Morel et entre Sodome et Gomorrhe semblant ainsi dépasser cette cloison entre les sexes. Comme on l'a vu aussi, les transformations inverses que Proust instaure entre les deux personnages – Albertine devenant moins guerrière et plus féminine en même temps que le futur Morel perd son air de « tante » et gagne en virilité – établissent encore une liaison entre les deux personnages⁹⁰⁸. On peut ajouter sur ce point que l'addition de la rencontre de Saint-Loup dans le petit train et du jeu de regards entre Albertine et lui annoncent la prophétie que le narrateur formulera à la fin de la

⁹⁰⁴ Lors du colloque *Genèse, édition, interprétation : les brouillons de Proust* tenu les 21-22 mars 2008 à Paris dans une communication intitulée « Pistes baudelairiennes dans les cahiers d'Albertine ».

⁹⁰⁵ Voir sur ce point la lettre à J. Rivière datée par F. Leriche du 13 septembre 1921 : « j'aime les fins brusques, c'est vrai. Mais j'aime choisir ma brusquerie et ma fin ». *Lettres*, p. 1032.

⁹⁰⁶ Voir « Sainte-Beuve et Baudelaire » dans *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 183.

⁹⁰⁷ Proust le connaissait puisqu'il le cite dans « À propos de Baudelaire ». Voir *Essais et Articles*, *op. cit.*, p. 314-335.

⁹⁰⁸ Il faut rappeler aussi qu'en 1921, lorsque Proust rédige son article sur Baudelaire, il met en évidence la fonction de Morel vu comme celui qui fait la « liaison » entre Sodome et Gomorrhe comme Baudelaire.

scène du caoutchouc dans le texte final : l'amour des hommes et des femmes n'est pas « inconciliable »⁹⁰⁹.

La référence à Vigny est-elle déjà remise en cause dans le processus de l'écriture et remplacée par la référence à Baudelaire ? On peut rappeler que l'opposition entre les deux poètes est soulignée dans l'article de 1921. Après un court passage évoquant les vers de Vigny qui seront cités dans *Sodome et Gomorrhe* pour qui les deux sexes sont posés « en irréconciliables ennemis », il ajoute « Il n'en est nullement de même pour Baudelaire ». Pourquoi avoir conservé deux références aussi contradictoires ? Si la référence à Vigny est bien destinée à être dépassée par la référence à Baudelaire dès l'étape manuscrite, les deux références sont sans doute conservées pour respecter le schéma du récit initiatique : la première – la référence à Vigny – a pour but de montrer l'évolution de la vision du héros, elle est déjà dénoncée par le narrateur comme une illusion.

D'un point de vue chronologique, la référence à Vigny est sans doute postérieure à la référence à Baudelaire puisqu'elle figure sur les folios 96 r° et suivants en marge, c'est-à-dire après le folio 82 r°, lieu de la principale réécriture baudelairienne dans ce cahier. On peut même imaginer que c'est au moment où Proust a choisi de placer *Sodome et Gomorrhe* sous le signe de Vigny qu'il a renoncé à introduire cette réécriture baudelairienne dans *Sodome et Gomorrhe* préférant la situer dans les *Jeunes filles* afin de ne pas brouiller les références. Mais ce dialogue entre les deux poètes reste cependant présent dans le Cahier, comme dans l'œuvre publiée. La nouvelle rédaction de la rencontre avec les Cambremer avec l'insertion de la discussion sur l'art qui figure sur les versos et dont la datation est incertaine annonce peut-être déjà la liaison entre *Sodome et Gomorrhe* qu'opère la fin du cahier. L'objet de la discussion sur l'art est bien de dénoncer les opinions tranchées de la baronne et de sa belle-fille concernant les artistes. À la ségrégation qu'instaurent les deux femmes entre Degas ou Monet et Poussin, le héros répond :

« Mais

et

Madame, Monet et Degas considèrent Poussin comme un très grand peintre. Degas ne connaît rien de plus beau que les Poussin de Chantilly » (Cahier 46, folio 73 v°).

À propos de l'opposition entre Chopin et Debussy évoquée sous forme de notes au folio 75 v°, Proust esquissera même, dans *Sodome et Gomorrhe*, une filiation entre les deux musiciens causée par « le goût de Debussy, ou son caprice »⁹¹⁰. Et le héros, quant à lui, aime à glisser des nymphéas aux Saisons ou de Baudelaire à Fauré car les grands artistes ne « sont que des

⁹⁰⁹ III, p. 258.

⁹¹⁰ III, p. 211.

épreuves un peu différentes d'un même visage [...] qui au fond est un depuis le commencement du monde » ainsi que Proust l'écrivait dans le *Contre Sainte-Beuve*⁹¹¹. C'est peut-être pour cette raison qu'il choisit de citer des œuvres picturales qui appartiennent précisément à des séries : les quatre *Saisons* de Poussin ou « Les Nymphéas » de Monet. En effet, il montre par là l'unité derrière la rupture et opère déjà un premier décroissement. La comparaison de la bibliothèque vitrée avec une collection d'images de mer du folio 82 r° y reviendra et, encore davantage, dans l'édition des *Jeunes filles*, puisque Proust comparera la bibliothèque à une série de prédelles. La liaison qu'opère Proust entre Sodome et Gomorrhe par l'intermédiaire de ses personnages et du volume tout entier est un principe de construction aussi bien qu'un principe de pensée. C'est toute la *Recherche* qui est ainsi bâtie sur des oppositions dont le narrateur nous montre ensuite l'inanité, et la première de toute, l'opposition des deux côtés, celui de Swann et celui de Guermantes, qui se rejoignent dans le *Temps retrouvé*.

De Vigny à Baudelaire, Proust franchit les cloisons entre les artistes pour réécrire dans son œuvre un morceau de chacun des grands poètes. Introduire Vigny, c'est introduire l'univers de la Genèse dans la *Recherche*, le personnage d'Ève ainsi que les deux cités bibliques antagonistes assimilées à la sexualité et en particulier à l'inversion et au lesbianisme, univers qui semble s'opposer à celui qui prévalait auparavant, à savoir l'univers des monstres, du centaure à la Gorgone en passant par le dragon et les serpents. De Baudelaire, au-delà du lexique, il retient au contraire la liaison : il lui servira à ponctuer les moments forts du roman, à annoncer le drame. Les deux poètes jouant un rôle dans la composition de l'œuvre puisqu'il s'agit d'entrer avec le héros dans l'illusion d'une barrière entre les sexes avant de découvrir, dans les derniers volumes de la *Recherche*, qu'au contraire Sodome et Gomorrhe sont liés, formant un monde totalement mystérieux pour le malheur de ceux qui les aiment. Le Cahier 46 avec sa double référence aux poètes montre bien comment Proust entendait les faire fonctionner l'un par rapport à l'autre, l'un avec l'autre et non l'un contre l'autre avec ce principe esthétique – il existe une liaison entre les grands artistes : « Il y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu ».⁹¹²

⁹¹¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 186.

⁹¹² III, p. 211.

3. LE LANGAGE DE LA SEXUALITE : LA VOLONTE DE SAVOIR

« La tâche, quasi infinie, de dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l'âme et le corps ont quelque affinité avec le sexe »⁹¹³ : c'est ainsi que Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité* évoque la mise en discours du sexe à laquelle se livre « l'Occident moderne ». Or lorsqu'on observe les lettres de Proust à sa mère, il semble bien qu'on retrouve à toutes les pages ces questions, ces injonctions, ces objurgations concernant le corps et ses anomalies. Plus tard, en 1908, dans son projet romanesque, cette préoccupation sexuelle réapparaît :

« j'ai en train [...] un essai sur les Femmes un essai sur la Pédérastie (pas facile à publier) ... ». ⁹¹⁴

Sodome et Gomorrhe y est pour ainsi dire entièrement consacré. Pourquoi ce titre et la référence testamentaire qu'elle contient ? Proust a sans doute ici trouvé un langage poétique⁹¹⁵ pour exprimer « l'homosexualité »⁹¹⁶ terme qu'il récusait. Comme André Gide ou Marguerite Yourcenar⁹¹⁷, il veut parler de ce qu'on tait habituellement, ou plutôt de ce qu'on croit taire mais qui est l'objet de toute une attention indirecte si l'on en croit les théories de Michel Foucault :

« Sous le couvert d'un langage qu'on prend soin d'épurer de manière qu'il n'y soit plus nommé directement, le sexe est pris en charge, et comme traqué, par un discours qui prétend ne lui laisser ni obscurité, ni répit. »⁹¹⁸

On a plusieurs fois évoqué ce langage indirect au cours de ces chapitres, la métaphore, manière indirecte de dire, aussi bien que le « secret » que semble receler Albertine, secret de son corps, secret de sa jouissance lisibles par des termes soulignant le *mystère*, *l'inconnu* ou encore la *profondeur*. Tout ce vocabulaire et toute cette « rhétorique de l'allusion et de la métaphore »⁹¹⁹, je voudrais maintenant les explorer avec, comme fil directeur, les théories de Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*. Ce langage sur le sexe, cette association entre l'homosexualité et Sodome et Gomorrhe, pourrait en effet trouver sa source dans la

⁹¹³ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I - La Volonté de savoir*, op. cit., p. 29.

⁹¹⁴ Lettre à Louis d'Albufera datée par F. Leriche du 5 ou 6 mai 1908, *Lettres*, op. cit., p. 446.

⁹¹⁵ Selon Paul Morand, il aurait dit « C'est épouvantable, toute la poésie de la damnation disparaît ». Propos cités dans l'article d'E. Eells, « Homosexualité masculine », *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 480.

⁹¹⁶ Il juge ce terme « trop germanique et pédant » au folio 60 v° du Cahier 49 comme le rapporte E. Eells. *Ibid.*, p. 480.

⁹¹⁷ Voir A. Gide, *L'Immoraliste* et M. Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*.

⁹¹⁸ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 29.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

pastorale chrétienne. Selon le philosophe, le sexe a fait l'objet, autour de la confession, de tout un discours, le sexe étant non pas ce qui est caché, mais au contraire ce qu'on doit dire, mais dire sur le mode du secret. Car la sexualité de l'homosexuel au XIX^e siècle, et encore sans doute en ce début du XX^e siècle, est perçue comme « sous-jacente à toutes ses conduites parce qu'elle en est le principe insidieux et indéfiniment actif ; inscrite sans pudeur sur son visage et sur son corps parce qu'elle est un secret qui se trahit toujours. »⁹²⁰ L'analyse foucauldienne me servira dans ce chapitre de « boîte à outils »⁹²¹ avec pour objectif d'éclairer ce titre à la fois beau et provocant.

En guise de préambule à cette étude du langage et du sexe dans le cahier, je voudrais commencer par une lecture des lettres de Proust qui montrent les premières traces d'une écriture du corps. Dans un deuxième temps, je m'intéresserai au langage littéraire sur le corps tel qu'il est présent dans le roman et dans le Cahier 46 afin de montrer qu'il emprunte ses formes à la pastorale chrétienne. D'une part, parce qu'il devient indirect : c'est sous la forme d'une image qu'il apparaît, celle de la cloison. D'autre part, parce qu'il prend souvent la forme de la confession, forme privilégiée du discours sur le sexe.

3.1 Le souci de soi

Pour confirmer la position de Michel Foucault qui contrecarre « l'hypothèse répressive » en affirmant qu'au contraire l'Occident n'a pas cessé de mettre en discours le sexe, on peut lire l'ouvrage de Martin Robitaille consacré aux lettres de Proust⁹²². On s'aperçoit en effet que Proust loin de taire son corps et son sexe avait au contraire, et ce depuis l'enfance, pour habitude de parler et d'écrire continuellement sur ce sujet. On connaît la fameuse lettre dans laquelle il demande à son grand-père dix francs « pour pouvoir baiser »⁹²³ écrite à l'âge de 17 ans, mais l'auteur de cet ouvrage montre aussi l'omniprésence du corps dans sa correspondance avec sa mère qui sans cesse intervient par lettre auprès de lui pour demander des détails de sa santé, de sa digestion, de son sommeil :

« Ne pourrais-tu aussi mon chéri dater chacune de tes lettres, je suivrais plus aisément les choses.
Puis me dire
levé à

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁹²¹ « Un livre est fait pour servir à des usages non définis par celui qui l'écrit. [...] Tous mes livres [...] sont, si vous voulez, de petites boîtes à outils. Si les gens veulent bien les ouvrir, se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d'un tournevis ou d'un déserre-boulon [...] eh bien, c'est tant mieux. ». Voir M. Foucault, *Dits et Ecrits II*, cité par Jean-Claude Monod, *Foucault. La Police des conduites*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 1997, p. 34.

⁹²² *Proust épistolier*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « espace littéraire », 2003.

⁹²³ Lettre datée par F. Leriche du 17 mai 1888, *Lettres*, p. 71.

couché à
heures d'air –
heures de repos –
etc.

la statistique aurait pour moi son éloquence et en quelques lignes tu aurais achevé de remplir tes devoirs. »⁹²⁴ (septembre 1889)

Martin Robitaille fait de ces lettres une lecture psychanalytique. Il y a dans la relation de Proust à sa mère un sado-masochisme qui s'articule sur une toute-puissance de la mère qui maintient le fils dans une position infantile jusqu'à sa mort. Plus précisément dans cette soif du corps de l'autre, l'auteur distingue une volonté d'absorption de ce corps dans laquelle la lettre joue un grand rôle, celui d'une seconde peau destinée à capter et à *inscrire* afin, malgré la distance, de maintenir la fusion. Il ne s'agit pas pour nous de calquer le biographique sur le fictionnel mais cette analyse peut être utile à notre lecture de la *Recherche* et du Cahier 46. En effet, on sait que l'amour pour Albertine y est vécu comme un double de l'amour maternel. Les comparaisons entre les deux personnages abondent, la présence d'Albertine dans *La Prisonnière* rappelle le baiser du soir de la mère à Combray :

« [...] se mêlait dans le besoin que j'avais de garder ainsi tous les soirs Albertine auprès de moi, quelque chose qui avait été jusqu'ici étranger à ma vie, au moins amoureuse, s'il n'était pas entièrement nouveau dans ma vie. C'était un pouvoir d'apaisement tel que je n'en avais pas éprouvé de pareil depuis les soirs lointains de Combray où ma mère penchée sur mon lit venait m'apporter le repos dans un baiser. »⁹²⁵

De même, mais sur le mode douloureux, l'absence d'Albertine s'associe à celle de la mère dans le Cahier 46 :

« Tout d'un coup à ce ~~le~~ besoin désir dirigé vers en haut de revoir une figure qui est comme une fleur de géranium qu'Albertine m'avait fait éprouver à Balbec, remplissant* mes journées du ~~le~~ petit souffle exaltant qui me dirigeait vers le moment de la voir, je sentis que tentait douloureusement de s'adapter pour n'en plus faire qu'un seul sentiment infiniment doux et terrible, ce tendre besoin d'un être comme je l'avais autrefois de maman quand Françoise venait me dire à Combray qu'elle ne pourrait pas monter me dire bonsoir. Ce ne fut qu'un éclair passager. Mais je sentis la possibilité d'un tel sentiment et la même angoisse que j'avais à Combray » (Cahier 46, folio 54 r°).

Le désir et l'amour pour Albertine est aussi un désir de fusion : la langue d'Albertine est comparée dans *La Prisonnière* à « un pain quotidien », à « un aliment nourrissant »⁹²⁶, puis plus tard, dans *La Fugitive*, cette langue d'Albertine est revécue comme une « langue maternelle »⁹²⁷. Mais, au contraire de la mère avec qui cette fusion semble s'accomplir sans heurt, Albertine oppose au héros la résistance de son corps hermétique et clos et de ses pensées inconnaissables dans les premiers volumes de la *Recherche* comme dans le Cahier 46

⁹²⁴ Cité par Martin Robitaille, *Proust épistolier, op. cit.*, p. 73.

⁹²⁵ III, p. 584.

⁹²⁶ III, p.520.

⁹²⁷ IV, p. 79.

et le rêve de fusion, qui est aussi un fantasme de possession et de pénétration, n'apparaît que comme un horizon, comme une ligne de fuite.

Ainsi, la scène du caoutchouc étudiée précédemment souligne de manière symbolique la clôture du personnage d'Albertine : son corps est protégé par une armure, un bouclier, rendu inaccessible aux désirs du héros par les serpents tressés autour d'elle. Et c'est de cette image que resurgit sous diverses formes le fantasme de trouser, de percer ou de déchirer cette cloison qui entoure son corps. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le héros voudrait « arracher cette tunique »⁹²⁸ et il regrette de manière encore plus directe dans un brouillon du Cahier 54 « de n'avoir jamais pénétré vraiment dans son corps » (folio 70 v°). Le langage cru des premiers brouillons comme des lettres a disparu dans la version finale au profit de la métaphore. C'est à cette première modalité du secret, l'image de la cloison, que je vais ici m'intéresser. En effet, le baudelairien *mystère* de Gomorrhe a un langage : il s'appréhende comme un espace à traverser, « une distance que nous rêvions de franchir »⁹²⁹. Albertine est ainsi sans cesse décrite comme distante, lointaine, séparée du héros et de son désir par un espace qui s'apparente souvent à une cloison.

3.2 La cloison d'Albertine

Le motif de la cloison joue un grand rôle dans l'œuvre de Proust. Luc Fraisse en étudie même le symbolisme dans sa correspondance⁹³⁰ en insistant sur la porosité des cloisons de ces chambres, qu'elles laissent passer le bruit de la rue ou des voisins ou même l'air de la mer à Cabourg. On retrouve ce trait dans le roman : cloison dure et transparente qui sépare les deux cabinets de toilette dans *La Prisonnière* et qui rappelle la cloison *musicale* du Grand-Hôtel entre la chambre de la grand-mère et celle du jeune héros, cloison « extrêmement mince » qui sépare le héros de la « conjonction de Charlus et Jupien » dans *Sodome et Gomorrhe*. Ce qui rapproche toutes ces cloisons, c'est leur porosité. La cloison n'isole pas mais rejoint ce qui est séparé, crée un lien entre deux univers, deux milieux différents et leur permet de communiquer :

« [Ce] qui était contre moi c'était cette cloison qui servait jadis entre nous deux de messenger matinal, cette cloison [...], aussi docile qu'un violon à rendre toutes les nuances d'un sentiment [...] »⁹³¹.

Elle laisse passer les sons – « le plus léger bruit dans la boutique de Jupien s'entendait dans la mienne » – parfois même les images : il suffit d'une échelle pour voir Jupien et Charlus à

⁹²⁸ III, p. 259.

⁹²⁹ III, p. 649. La curiosité amoureuse est d'ailleurs rapprochée de celle du voyageur « excitée par les noms de pays ».

⁹³⁰ L. Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, 1996, p. 154-158.

⁹³¹ III, p. 159

travers le vasistas. Le héros est le spectateur d'une scène de plaisir qui a lieu de l'autre côté de la cloison et il doit nécessairement agir pour y assister : regarder par la fenêtre⁹³². Or, la même « mise en scène » se répète dans les deux autres scènes de plaisirs de la *Recherche* : la flagellation de Charlus et la scène de Montjouvain comme si finalement la cloison elle-même était susceptible de susciter le désir, comme si elle était une mise en image de la transgression.

On retrouve d'ailleurs le terme dans la grande scène qui ouvre *Sodome et Gomorrhe* et qui sert pour le héros de révélateur de l'homosexualité de Charlus. Le baron avec sa sexualité difficile est comparé à la « plante qui produirait la vanille » chez qui « l'organe mâle est séparé par une cloison de l'organe femelle »⁹³³. La fusion que représente la fécondation ne peut avoir lieu que par l'intermédiaire d'un tiers, l'oiseau-mouche ou l'abeille. Cette même idée de cloison pour désigner le sexe, on peut encore l'apercevoir dans la description du sexe d'Albertine dans *La Prisonnière* :

« et son ventre (dissimulant la place qui chez l'homme s'enlaidit comme du crampon resté figé dans une statue descellée) se refermait, à la jonction des cuisses, par deux valves d'une courbe aussi assoupie, aussi reposante, aussi claustrale que celle de l'horizon quand le soleil a disparu. »⁹³⁴

Proust emploie ici en effet tout un lexique pour dire la fermeture du « ventre », son repli par rapport au monde et à l'autre : « dissimulant », « se refermait », « claustrale ». Son corps se présente comme clos, opaque, impénétrable ainsi que son visage. Lors des premières visites d'Albertine au héros, Proust insiste, dans le Cahier 46, sur cette opacité qui se décline autour d'une série de thèmes concentrés sur l'aspect lisse et vernis de sa peau et en particulier de ses joues :

« il était si rose et si lisse qu'il semblait être
 verni. En passant mes lèvres⁹³⁵ sur ses joues autour
 Il il
 de son oreille Elle n'était pas pâle comme elle
 mais rose de ce rose de verni
 semblait quelque fois dehors, un sang vif coloré et clair
 et des/d' une matinée d'hiver partiellement ensoleillée que/qui
 colorait transparaissait dans ses joues lisses ; sa figure
 m'avait tellement tenté à Balbec
 tout entier] mais semblait un beau globe rose comme
 il m'avait paru le jour où j'avais voulu l'embrasser
 paraissait* un beau globe rose, tant un sang vif et
 sa peau
 clair transparaissait sous ses joues vernies/vernie, tant les
 joues
 pentes de son/ses visage étaient courbes et douces. » (Cahier 46, folio 52 v°)

⁹³² III, p.10.

⁹³³ III, p. 28.

⁹³⁴ III, p. 587.

⁹³⁵ « Lèvres » pour lèvres ».

L'image qui revient sans cesse pour décrire la clôture du visage de la protagoniste et suggérer qu'elle se présente aux yeux du héros comme une surface impénétrable est celle du « beau globe rose ». Proust met l'accent sur la matière, le « vernis » ou bien encore la « cire » : on trouve à de nombreuses reprises l'expression « ses joues de cire » (folios 44 r° ; 45 r° ; 47 r°). Dans ce lissé, cette translucidité sans transparence, c'est comme si s'interposait entre le héros et Albertine, une couche de matière qui empêchait la communication des corps et des âmes. Comme l'écrit Jean-Pierre Richard à propos du vernissé : « la translucidité y demeure horizontale, successive, elle court et s'étire sur le plan de l'objet sans accéder jamais à son dedans. »⁹³⁶ La rêverie sur une intériorité rendue inaccessible par la fermeture du corps revêt d'autres formes métaphoriques encore dans ce Cahier. La femme y est ainsi associée à une « demeure close » (paperole du folio 52.2 r°), expression qui insiste une nouvelle fois sur l'absence d'ouverture, sur la cloison que présente Albertine face au héros. Le visage d'Albertine lors du baiser est comparé dans une image similaire à une « porte fermée » (folio 52.2 v°) et le héros évoquant la scène du baiser refusé rappelle les « résistances contre lesquelles [il s'] étai[t] brisé » (folio 49 v°).

On peut aussi relire le motif de la statue qui parcourt l'œuvre et qui abonde dans ce Cahier dans cette perspective. En effet, la métaphore de la statue a pour fonction de mettre en image cette idée de surface impénétrable. Ainsi lorsque Albertine monte « sur un tertre », elle est décrite « comme une délicieuse statuette à qui [toutes les heures heureuses passées à l'attendre sur la digue à Balbec] donnaient sur une sorte de patine voluptueuse » (folio 52 r°), Proust reprenant ici une métaphore qu'il avait déjà essayé d'introduire sur les folios 38 r° et 41 r°. L'accent est mis cette fois encore sur la surface – « la patine » – et c'est cette surface qui provoque le désir du héros. Mais dans l'image de la statue, on retrouve aussi la figuration sous une forme figée et presque mémorielle de l'Albertine de Balbec :

« Albertine, même à Paris, était
~~un peu~~ d'une parcelle exilée de Balbec, comme
 rosés et dorés aussi qu'elle
 ces marbres antiques qui ~~semblent encore~~ ~~rega~~ même
~~dans un~~ ~~semblent~~ ont si longtemps regardé la mer
 ionienne, qu'ils semblent encore la voir dans le/la M
 salle de musée où ~~on va chercher~~ faute de pouvoir
 partir en voyage, on va les jours où on a un
 trop grand désir de la Grèce » (Cahier 46, paperole collée au-dessus du folio 52.2 r°)

La statue semble dès lors pouvoir représenter l'essence, l'intériorité secrète et inaccessible. La métaphore de la statue reflète l'immobilité du temps et de l'espace. Elle enclôt le désir de

⁹³⁶ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 77. Voir aussi sur ce point les p. 53 à 55.

Balbec dans un corps dur et figé. La comparaison de la vie avec un atelier d'artistes que Proust reprend à de nombreuses reprises (folios 41 r°, 45 r°, 46 r°) le suggère :

« Notre vie comme un atelier garde mêlées et remet de temps en temps sous nos yeux, quelle que soit celle qui excite en ce moment notre ardeur, les ébauches abandonnées où avait cru pouvoir se fixer notre besoin d'un grand amour. » (Cahier 46, folio 51 r°)

Chaque amour est comme une ébauche de sculpture et recommence un peu le précédent. C'est aussi cela qu'évoque la métaphore de la statue, une sorte de fixation du temps. Un passage du Cahier, néanmoins un peu confus, renforce cette idée de la statue comme essence. La rougeur d'Albertine cachant un secret est comparée à un « voile », première cloison qui la sépare du héros, voile qui cache, ainsi que le précise une première version la « nécessaire statue » (folio 92 r°) remplacée ensuite par « la présence de la nudité ». Les pensées d'Albertine situées dans « un éther inaccessible » (folio 93 r°) sont encloses à l'intérieur de son corps, corps qui se révèle à son tour non pas ductile et souple – saisissable – mais figé, pétrifié, statufié.

Les métaphores se multiplient dans les descriptions d'Albertine qui suggèrent la présence d'une surface masquant l'intériorité du personnage. Proust écrit ainsi aux folios 90 et 91 r° à propos de ses yeux :

« Je me demandais ce qu'ils cachaient sous leurs brillants pétales ~~si cette jeune fille était Claire je voyais ces yeux immobiles~~ ^{derrière} lesquels j'aurais⁹³⁷ jadis tant voulu pénétrer de velours noirs » (Cahier 46, folios 90-91 r°).

Et ce sont ces « brillants pétales de velours noirs » constituant comme une cloison autour d'Albertine qui suscitent le désir du héros, un désir d'approfondissement, de pénétration qui s'exerce aussi bien sur ses pensées que sur son corps. Un peu plus loin, Proust précise en effet :

« et pendant avec moi ~~et que je pendant~~ que je causais avec elle, je ^{aller et venir de l'autre côté à travers} ~~aller et venir de l'autre côté à travers~~ ^{derrière} sentais ~~passer de~~ ^{passer de} ~~l'autre côté de sa prunelle~~ , comme ~~de~~ ^{de} l'autre côté d'une fenêtre close mais éclairée, ~~les~~ ^{des quelques} ombres allées* ~~ombres mouvantes d'idées des pensées pré*~~ ^{si indistinctes} toutes proches/proche mais indistinctes/indistincte dont je voyais se déplacer l'ombre confuse et vivante sans espérer que je les connusse jamais » (Cahier 46, folio 91 r°).

La métaphore suggère une nouvelle fois la clôture du corps mais cette fois, ce qu'enclôt cette surface, ce sont des ombres et le fantasme de pénétration rejoint ici la volonté de savoir, de connaître ses pensées.

⁹³⁷ Faut-il lire « j'avais » ?

La grande scène du baiser reprend cette idée d'impuissance liée aux résistances qu'une surface impose à celui qui l'approche, mais cette fois uniquement sur le plan du corps :

« l'homme n'est pas si imparfaitement construit par la nature n'est pas doté d'organe pour le baiser. Peut-être est-il à un degré au-dessus d'un être qui n'aurait pas de lèvres et qui devrait se contenter de caresser avec ses cheveux ou avec une défense en corne. Mais les lèvres touchent sans pouvoir amener le goût de la chair jusqu'au palais. Et même notre/nos narines sont si mal placées qu'écrasées quand nous embrassons elles cessent ~~m'approchais voici que ce visage au fur et à mesure que je m'approchais voici que ce visage n'était plus le même. Comment les yeux pourraient-ils~~ cessent même de sentir quand nous embrassons⁹³⁸, mais comment les yeux pourraient-ils continuer à voir à quelque distance et de face, un visage sur lequel les lèvres vont se poser. » (Cahier 46, folio 52 v°)

Le baiser loin d'être l'occasion d'une fusion des corps met seulement en évidence son impossibilité. Les lèvres sont même ici comparées à une « défense de corne » comme si toujours devait s'élever entre le héros et Albertine quelque cloison faite d'une matière dure et sèche. La scène où Albertine monte sur un tertre et est comparée à une statue semble presque annoncer cette scène du baiser⁹³⁹ car l'Albertine embrassée par le héros est presque statufiée tant elle oppose une surface impénétrable au désir sensuel du héros. La peau d'Albertine dans un passage barré est d'ailleurs comparée avec « ~~le grain dur d'un beau marbre puissant~~ » (folio 52.2 v°). Dans la scène du baiser, Proust met en évidence l'impuissance des sens : impuissance du toucher, de l'odorat et des yeux car le fantasme ici est un fantasme de pénétration des chairs presque de dévoration : « amener le goût de la chair jusqu'au palais » (Cahier 46, folio 52 v°).

Il faut mettre cette scène en regard avec celle du caoutchouc qui apparaît, comme on l'a vu, dans ce même cahier. On y voit à l'œuvre en effet le même désir. Pour trouver derrière le « sec » caoutchouc (folio 63 r°) les joues « fraîches et roses », il faut les « dégager » du costume. De même dans le Cahier 54, cette idée est reprise à travers la métaphore du fruit « qui en partie est encore dans sa peau froide et sèche » mais dont le héros voudrait « embrasser la pulpe » (Cahier 54, folio 50 v°). Extérieur/intérieur, le caoutchouc figure une sorte de peau qui, si on parvenait à l'enlever, permettrait d'accéder directement à cette intériorité autrement appelée parfois « le mystère d'Albertine », c'est-à-dire son sexe réel, sa vérité car, comme l'écrit Michel Foucault

« nous demandons [au sexe] de dire la vérité (mais nous nous réservons, puisqu'il est le secret et qu'il s'échappe à lui-même, de dire nous-mêmes la vérité enfin éclairée, enfin déchiffrée de sa vérité) ; et

⁹³⁸ Répétition du même segment de phrase.

⁹³⁹ Voir l'article de Brian G. Rogers « Le Côté de Guermantes II », *art. cit.* et en particulier la page 84 où il évoque le thème de la statue.

nous lui demandons de dire notre vérité, ou plutôt, nous lui demandons de dire la vérité profondément enfouie de cette vérité de nous-mêmes que nous croyons posséder en conscience immédiate. »⁹⁴⁰

La vérité du sexe d'Albertine, objet de la recherche du héros, est bien inscrite au plus profond d'elle-même, derrière la cloison. Vérité de l'être et sexualité se confondent.

Mais c'est encore à un autre titre que joue la thématique de la cloison, elle n'est pas seulement un au-delà destiné à figurer le secret de l'être, elle est aussi objet de désir. La « cloison » d'Albertine semble fonctionner en effet de la même manière que les autres cloisons de la *Recherche* qui, au lieu de séparer, rapprochent les êtres⁹⁴¹ et révèlent au héros les plaisirs sensuels du fait de leur minceur et de leurs « ouvertures »⁹⁴². Les cloisons percées, trouées ou arrachées suscitent le plaisir du héros lui-même mais aussi son désir curieux. Pour pénétrer l'intériorité d'Albertine, il faut donc aller au-delà de sa cloison. Ce mouvement de percée de la cloison, cet attrait pour les limites des corps que sont la surface, le caoutchouc, la peau, n'est peut-être pas seulement recherche de la vérité mais aussi plaisir de la limite, désir de transgression. Dans le Cahier 65, il précise :

« Noter que dans le sadisme n'est presque qu'un excès de tendresse de féminité, où on est plongé, enfermé comme dans une tour* et d'où on s'échappe dans le mal pour se prouver qu'on vit. C'est l'audace des limites, la perversité des impuissants ». (Cahier 65, folio 22 v°)⁹⁴³

Si l'on reprend la réflexion de Foucault à la fin de sa « Préface sur la transgression » dans le numéro de *Critique* en Hommage à Georges Bataille, on pourrait parler d'une modernité de Proust pour qui « l'émergence de la sexualité » est liée à une « interrogation sur la limite »⁹⁴⁴. En moderne, il a porté la sexualité à sa limite, « limite de la loi, puisqu'elle apparaît comme le seul contenu absolument universel de l'interdit ; limite de notre langage : elle dessine la ligne d'écume de ce qu'il peut tout juste atteindre sur le sable du silence. »⁹⁴⁵

3.3 Albertine, Ève et l'aveu

Mais là encore, il faudrait nuancer. Proust semble toujours appartenir à l'entre-deux comme l'a montré Antoine Compagnon, puisqu'il use aussi de l'ancienne rhétorique, celle « du monde chrétien des corps déchus et du péché » qui, toujours selon Foucault, parlait de la

⁹⁴⁰ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 93.

⁹⁴¹ Voir par exemple la cloison qui sépare le héros de la chambre de sa grand-mère ou celle qui sépare son cabinet de toilette de celui d'Albertine dans *La Prisonnière*.

⁹⁴² Voir la cloison qui sépare le héros de la « conjonction » de Charlus et de Jupien ou de la flagellation de Charlus.

⁹⁴³ Note reproduite dans l'inventaire de ce cahier effectué par Ariane Eissen.

⁹⁴⁴ M. Foucault, « Préface à la transgression » in *Critique*, Hommage à Georges Bataille, n°195-196, août-septembre 1963, p. 767.

⁹⁴⁵ *Ibid*, p. 751.

sexualité comme jamais depuis avec un « aussi grand bonheur d'expression »⁹⁴⁶. C'est aussi à la pastorale chrétienne qu'il emprunte d'abord son langage sur la sexualité et ensuite une de ses formes de discours de prédilection, l'aveu.

On peut remarquer qu'en citant Vigny, il associe Albertine à Ève, figure biblique de la femme dans ce Cahier, thème qu'il développera ensuite dans la *Recherche*. Dans le volume suivant, *La Prisonnière*, l'amour pour Albertine renvoie directement au péché originel :

« Ce qui rend douloureuses de telles amours, en effet, c'est qu'il leur préexiste une espèce de péché originel de la femme, un péché qui nous les fait aimer, de sorte que quand nous l'oublions, nous avons moins besoin d'elle et que pour recommencer à aimer, il faut recommencer à souffrir. »⁹⁴⁷

La description d'Albertine sera jalonnée de références à la Genèse même si le texte source y est souvent déformé comme dans ce passage où le péché est vu comme la source de l'amour et du désir. Un peu avant, le langage de la Genèse servait aussi à Proust pour décrire ... l'acte charnel :

« O grandes attitudes de l'Homme et de la Femme où cherche à se joindre, dans l'innocence des premiers jours et avec l'humilité de l'argile, ce que la Création a séparé, où Ève est étonnée et soumise devant l'homme au côté de qui elle s'éveille, comme lui-même, encore seul, devant Dieu qui l'a formé. »⁹⁴⁸

Proust se réapproprie, à cet endroit, le langage biblique, avec sa poésie, son lyrisme et ses métaphores, pour dire le sexe. En même temps, il déforme le Texte. Il associe l'acte charnel à l'innocence et la femme désirant à la femme telle qu'elle apparaît au moment de sa Création dans la Genèse.

Mais ce n'est pas seulement un langage, un lexique biblique, que Proust réutilise, c'est également une forme de discours que Michel Foucault définit comme « une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai »⁹⁴⁹ en Occident : l'aveu. Les scènes d'aveu qui apparaissent dans la *Recherche* ou dans les écrits antérieurs de Proust – je pense par exemple à « La Confession d'une jeune fille » ou à « Avant la nuit » – pourraient se comprendre ainsi comme un jeu avec le passage obligé que constituait l'aveu de chair dans la pastorale chrétienne. D'ailleurs, « La Confession d'une jeune fille » s'ouvre justement sur une citation de *L'Imitation de Jésus-Christ* tout comme un grand nombre des nouvelles consacrées à la sexualité dans *Les Plaisirs et les Jours*. Le passage du Cahier 46 qui met en scène le héros déclarant à Albertine son amour pour Andrée est précisément défini comme un aveu :

~~« Je lui dis que j'avais un aveu préalable à lui faire, »~~
celui de mon amour pour / fis

⁹⁴⁶ *Ibid*, p. 751.

⁹⁴⁷ III, p. 657.

⁹⁴⁸ III, p. 587. Marie Miguet-Ollagnier y voit un mythe de l'hermaphrodisme. L'image marque la volonté de retour à la plénitude édénique d'avant la séparation. Cf. *Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 278-9.

⁹⁴⁹ M. Foucault, *La Volonté de savoir, op. cit.*, p. 79.

aimais Andrée Je le lui dis avec une franchise et
une simplicité dignes du théâtre mais qu'on n'a
confesser
dans la vie que pour raconter les amours qu'on ne
ressent pas réellement. » (Cahier 46, folio 76 r^o)

La référence à la rhétorique chrétienne est explicite. Comme le montre l'ajout intralinéaire, il s'agit de se « confesser »⁹⁵⁰. Cependant, cette référence est aussitôt renversée. En effet, l'aveu ne concerne pas – au moins dans un premier temps – Albertine mais le héros et, de plus, il s'agit d'un aveu doublement feint : le héros avoue à Albertine son amour pour ...Andrée alors que justement il ne l'aime pas. Cet aveu feint est le prélude à un questionnement sur l'existence de rapports entre Albertine et Andrée qu'il commente sur un verso en utilisant le vocabulaire chrétien avec le mot « péché » (folio 81 v^o) et en empruntant aux siècles précédents, marqués par l'explosion du discours sur la chair, sa « rhétorique de l'allusion et de la métaphore »⁹⁵¹ ainsi que l'a définie Michel Foucault :

« Mais à moi elle ne m'en voulait pas me dit-elle et me
n'était pas
jura que ~~non seulement~~ ces/ce choses n'étaient pas vraies/vrai, que
ç'avait été
si elles é que si elles étaient vraies/vrai elle me l'eût avoué
mais qu'Andrée et elle avaient pour ces choses une
égale horreur ». (Cahier 46, folio 81 r^o)

L'aveu emprunte ici un langage détourné comme l'indique l'emploi de l'expression « ces choses » ou l'utilisation du pronom « ç ». C'est d'ailleurs cette même rhétorique de l'allusion dont Foucault fait la caractéristique de l'aveu que l'on retrouve dans un des premiers textes de Proust, « Avant la nuit »⁹⁵². Comme Catherine Viollet l'a montré, l'aveu de la jeune femme qui est la protagoniste de l'histoire est sans cesse différé. Il se fait en trois temps : d'abord par l'évocation de la question de la chasteté, puis par un « aveu à demi-mot » dans lequel on peut souligner encore l'emploi du pronom « neutre » :

« Écoutez, je ne sais comment vous dire cela. C'est bien pire que si j'avais aimé vous par exemple, ou même un autre, ou vraiment n'importe quel autre. »⁹⁵³

Et l'aveu ne sera pas jamais plus explicite que dans cette phrase : « Vous rappelez-vous, quand ma pauvre amie Dorothy fut surprise avec une chanteuse »⁹⁵⁴. L'aveu est bien une mise en discours du sexe mais sur le mode de l'esquive, de la métaphore, du contournement et

⁹⁵⁰ On peut remarquer également que l'aveu procure le même soulagement et la même félicité que dans la tradition chrétienne : « je me sentis soudain heureux comme quelqu'un qui touche à un but désiré depuis longtemps désiré. »

⁹⁵¹ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 26.

⁹⁵² Le texte date de 1893.

⁹⁵³ Voir le texte de la nouvelle dans l'édition des *Plaisirs et les Jours* de T. Laget. *Les Plaisirs et les Jours* Paris, Gallimard, « folio », 1993, p. 249.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 250. Voir C. Viollet, « 'La Confession d'une jeune fille' : aveu ou fiction ? », art. cit., p. 8-9.

c'est ce que recherche Proust. Comme l'a montré Michel Foucault, le sexe n'est pas ce qui est tu mais, au contraire, ce que notre société a sans cesse voulu mettre au centre de son discours tout en le faisant valoir comme le secret, que ce soit dans le discours médical ou psychiatrique ou par l'intermédiaire de la pastorale chrétienne. Comme il en a réinvesti le vocabulaire, Proust reprend donc à cette rhétorique sa forme discursive de prédilection, l'aveu.

Il semble que l'on retrouve le même procédé dans les dessins de Proust publiés par Philippe Sollers. Un grand nombre de ces dessins souvent destinés à ses proches sont religieux, il s'agit le plus souvent de reproductions de vitraux, bas-reliefs calqués sur ceux qui figurent dans le livre d'Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France* (1908) mais personnifiés : Proust y ajoute des surnoms ou les initiales de ses amis. Les « scènes bibliques détournées à usage intime », comme l'écrit Philippe Sollers⁹⁵⁵, sont très fréquentes. Ainsi Proust pastiche certains vitraux de la Cathédrale de Lyon pour Reynaldo Hahn, comme celui de *La jeune fille et la licorne*⁹⁵⁶ en indiquant par une légende « Le Maître et le Poney ». C'est ici Reynaldo Hahn et lui-même que Proust met en scène, non sans travestissement puisque Reynaldo apparaît sous les traits de la jeune fille et Proust dans la figure ambiguë qu'est la licorne. Le dessin d'une cathédrale qui figure au folio 93 v° de notre Cahier résulte peut-être du même désir. En effet, il figure dans l'entre-deux entre les scènes de sensualité du Cahier, « la danse contre seins » et l'épisode du caoutchouc, juste après la rencontre de Charlus et de Jupien, et en face d'une note précisant qu'il faut introduire les vers de Vigny.⁹⁵⁷ Cathédrale et sexualité se rejoignent ainsi dans l'emprunt à Vigny des deux termes du titre du volume : Sodome et Gomorrhe.

Si Proust reprend le langage religieux, c'est peut-être d'abord pour satisfaire à un manque de la langue⁹⁵⁸. On peut penser que la religion et la Bible lui offrent avant tout un *style*, un langage tout fait et poétique pour parler de ce qui à ce moment-là n'avait pas véritablement de langage littéraire, le sexe, et en particulier le « sexe interdit » que restait encore l'homosexualité au début du XX^e siècle. Le texte biblique, tout comme le livre d'Émile Mâle ou les romans de Balzac ou de Flaubert ou le théâtre de Racine est prétexte au jeu, plaisir de la réécriture d'autant plus grand que le sens du texte est déconstruit, contrecarré, profané ?

⁹⁵⁵ Philippe Sollers, *L'œil de Proust*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁵⁷ On trouve également aux folios 65 v° et 84 r° le dessin d'une église. Là encore le contexte est celui des soupçons de saphisme à l'égard d'Albertine.

⁹⁵⁸ On remarque les mêmes phénomènes dans les œuvres de la même époque de Gide ou Marguerite Yourcenar. Voir par exemple *L'Immoraliste* et *Alexis ou le Traité du vain combat*.

C'est par ces mots que Michel Foucault définit l'homosexuel au XIX^e siècle :

« L'homosexuel du XIX^e siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. »⁹⁵⁹

Si Proust contribuera à reconstruire ce personnage par la publication de son roman⁹⁶⁰, il reste que sa psychologie est intimement liée à cette sexualité que le roman dévoile. Il en va de même, pour son pendant féminin. Et on peut penser que la référence à Ève pour écrire le personnage d'Albertine est de l'ordre du jeu avec l'intertexte, de la référence inversée. Jeu littéraire que l'on retrouve à l'œuvre dans les réécritures multiples des poèmes de Vigny ou de Baudelaire. *Sodome et Gomorrhe* : l'unité du volume réside peut-être dans cette conjonction, conjonction des deux poétiques, l'une sous la forme de l'illusion du héros qui croit les deux sexes inconciliables⁹⁶¹, puis dépassée par l'autre qui justement établit la liaison. Baudelaire se trouve jouer un rôle central, c'est lui finalement qui fait la liaison entre Morel, figure seulement esquissée dans ce Cahier et la baudelairienne Albertine, comme la liaison entre les différentes parties de l'œuvre lorsque Proust le pastiche dans ses clauses. On pourrait même dire qu'avec ses *Fleurs du Mal*, il a donné à Proust ce langage poétique pour dire la sexualité que Proust, comme lui, puise dans la Bible et dans la pastorale chrétienne.

On a pu montrer également les modifications que Proust introduit dans la construction du personnage d'Albertine : elle perd son caractère monstrueux qui la faisait encore ressembler à son ancêtre, la femme de chambre de la Baronne Putbus, en même temps que Morel acquiert sa virilité. Les deux personnages ne sont plus des stéréotypes, ils prennent parallèlement leur caractère propre. De plus, la disparition de la référence aux mythologies grecques qui accompagnaient Albertine au profit de la référence au texte de la Genèse permet de donner une plus grande unité au personnage et l'intègre pleinement au volume, *Sodome et Gomorrhe*, avant qu'elle ne devienne le centre et la protagoniste du récit dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue*.

⁹⁵⁹ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 59.

⁹⁶⁰ Une lettre à E. Fasquelle du 29 octobre 1912 montre qu'il avait conscience de cette nouveauté : « je crois ce caractère [le pédéraste viril] quelque chose de neuf ». *Lettres*, p. 577.

⁹⁶¹ Mais il semble que le vers de Vigny ne corresponde qu'à un premier temps dans la découverte de la sexualité par le héros. En effet, par la suite, le héros apprendra la porosité des cloisons entre Sodome et Gomorrhe. La version finale en porte la trace puisque Proust annonce à la fin de l'épisode du caoutchouc : « je me sentais, puisqu'elle avait paru désirer Saint-Loup, à peu près guéri pour quelques temps de l'idée qu'elle aimait les femmes, ce que je me figurais inconciliable », III, p. 258. Ceci trouvera une illustration romanesque avec les deux personnages de Léa et Morel.

CONCLUSION

Dans son article sur Proust et l'Art nouveau⁹⁶², Françoise Leriche interroge les rapports entre Proust et les mouvements artistiques de son temps. Elle considère qu'on ne peut parler d'impressionnisme à propos de Proust et elle le rattache plutôt au courant de l'Art nouveau qui prend son essor au tournant du siècle. Plus intéressant encore, elle conclut cet article sur la question suivante : n'y aurait-il pas chez Proust, comme chez les peintres, plusieurs manières, un style symboliste dans les années 1890 et dont témoigneraient ses premières œuvres comme *Les Plaisirs et les Jours* par exemple, puis une période Art nouveau jusqu'à la guerre et enfin une période « Nouvelle revue française » ? Il semble que, dans le Cahier 46, ce tournant esthétique soit particulièrement visible. Les traces d'un certain décadentisme persistent encore en 1914-1915, dans la description d'Albertine en caoutchouc notamment, en même temps qu'une nouvelle figure de l'Ève apparaît. Tout se passe comme si Proust rejetait progressivement le symbolisme et l'esthétique fin de siècle pour ne conserver que l'image Art nouveau d'une femme-fleur et ses métaphores inspirées par le naturalisme. Le titre *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui les célèbre sera conservé alors que la référence à la Gorgone et à Méduse disparaîtra. On voit poindre également les prémisses d'une nouvelle esthétique plus « moderne », « cubiste » si l'on veut, comme l'a montré notre interprétation du dessin de la cathédrale⁹⁶³ mais aussi l'épisode du baiser qui voit se décomposer sous nos yeux les différentes facettes du visage d'Albertine. En 1914, Monet n'apparaît plus que comme un peintre à la mode dans la discussion avec les Cambremer, il cède la place à Gustave Moreau d'abord, et à Poussin, Vermeer, peintres « classiques » revisités par Proust et avec lui par la modernité.

Ce tournant esthétique se traduit certainement dans la construction des personnages. Le personnage de l'homosexuel n'est plus tout à fait celui, stéréotypé, du XIX^e siècle que Proust dépeignait encore dans ses premiers brouillons et dont le Cahier 46 porte encore la trace. Il devient moderne, sa sexualité s'approfondit en devenant intérieure. Le sexe de l'Autre n'est pas un donné, il doit être déchiffré comme le reste du réel. Avec la scène de « la danse contre seins », c'est autour d'Albertine que se polarisent les questions d'interprétation.

⁹⁶² « Proust, an 'Art Nouveau' writer ? », *art. cit.*, p. 189-212.

⁹⁶³ Voir partie I.

Et là encore, à l'interprétation normée et normale en fonction d'un code social ou familial, le héros préfère l'interprétation créative qui n'est pas récitation, réitération mais déchiffrement du réel sous la forme de signes et mise en discours de ces signes car le code ou dogme, qu'il soit mondain ou fruit d'une tradition, est toujours social : il est par essence reproduction. Enfin, il me semble qu'on peut voir dans cette question de l'interprétation et concrètement dans l'infini des interprétations d'Albertine démultipliées à loisir par la question de Gomorrhe et la question de sa mort, une des sources sinon la source de ce développement du roman par le centre dont on a si souvent parlé.

Dans le Cahier 46, on assiste non pas à la naissance d'Albertine mais à la naissance du roman autour d'Albertine. Dans ce tournant de l'année 1914, Albertine se constitue, elle « change vite » comme le précise le début du Cahier, selon cette habitude qu'a Proust de transcrire sous forme romanesque ce qu'il est précisément en train de vivre comme créateur de roman. Au folio 89 v° du Cahier 54, il notera :

« Et ainsi mon grand amour
pour Albertine [...] avait été constitué du
rassemblement, de l'unification des sentiments
épars que j'avais égaré à Balbec sur les
diverses filles » (Cahier 54, folio 89 v°).

Comme, au sein de la fiction, l'amour du héros pour Albertine est le produit de celui des jeunes filles, de même, dans l'histoire de la genèse de l'œuvre, la construction d'Albertine est issue des cahiers antérieurs consacrés aux jeunes filles. Mais, pas seulement. Comme on l'a vu, l'année 1914 sera celle de la rencontre avec l'amour et avec la mort, rencontre qui renforcera le rôle d'Albertine et scellera son destin tragique. Enfin, le Cahier 46 est bien le lieu de la fabrique du roman, de la constitution du volume de *Sodome et Gomorrhe* puisque le cahier, s'arrachant progressivement des « Jeunes filles » pour raconter ce qui « vient après », écrit un pendant du « Côté de Guermantes » et le prolonge avec la découverte de Gomorrhe puis de Sodome à Balbec.

CONCLUSION GENERALE

« *Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'entre eux voit, que chacun d'entre eux est ; et cela nous le pouvons, avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles.* »⁹⁶⁴

Musique, art pictural, littérature, leur fonction est la même, nous faire pénétrer ne serait-ce qu'un instant dans un monde autre, dans un univers différent. Les autres yeux avec lesquels nous sommes amenés à voir le monde, ce sont les yeux des artistes et des créateurs qui nous présentent « un monde plus vaste et plus beau, plus ardent ou plus doux que celui qui nous est donné, différent par là même, et en pratique presque inhabitable »⁹⁶⁵ selon les mots que Marguerite Yourcenar prête à son Empereur. Proust est allé encore plus loin dans *Le Temps retrouvé* puisqu'il n'appellera pas seulement le lecteur à suivre l'artiste mais également à devenir lui-même artiste en proposant son propre monde à la réflexion des autres. C'est probablement cette ouverture finale qui faisait dire à Gérard Genette lors d'une table ronde qui réunissait Roland Barthes, Jean-Pierre Richard, Jean Ricardou, Gilles Deleuze et Serge Doubrovsky que si la *Recherche* « s'ouvre, comme on l'a toujours su, par la fin, en ce sens que sa circularité l'empêche de se clore en s'arrêtant ; elle s'ouvre aussi par le début, en ce sens que non seulement elle ne finit pas, mais que d'une certaine manière elle n'a jamais commencé, parce que Proust a toujours déjà travaillé à cette œuvre. Et en un sens il y travaille encore ; nous n'avons pas encore tout le texte proustien »⁹⁶⁶.

L'objet de cette thèse a été justement de ressusciter un moment de ce texte proustien, de l'exhumer de l'ensemble massif que constituent les 75 cahiers de brouillon que possède la Bibliothèque nationale pour montrer, dans son ensemble et dans son intégralité, une de ses

⁹⁶⁴ III, p. 762

⁹⁶⁵ *Les Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 30.

⁹⁶⁶ Table ronde retranscrite dans *Cahier Marcel Proust 7, Études proustiennes II*, op. cit., p. 113.

pièces, le Cahier 46. Comme on l'a vu, ce cahier est primordial pour comprendre la genèse d'*À la recherche du temps perdu* parce qu'il porte la trace du tournant du roman dans les années 1914-1916. À partir de ces années, la fin de l'œuvre, prévue comme imminente, va sans cesse reculer en même temps que le nombre des volumes du roman augmentera. Le Cahier intègre le personnage d'Albertine, dont la fin et l'histoire avaient été rédigées dans les Cahiers 71 puis 54, à la trame du roman antérieur. Il l'introduit dans la chambre du héros à Paris, en intercalant ses visites entre les différents moments mondains qui constituent le côté des Guermantes, et le place au centre du paysage de Balbec et de la constellation des « filles ». Le Cahier 46 permet ainsi d'étudier l'évolution de ce personnage qui naît à la fois des esquisses antérieures de toutes les jeunes filles et du drame personnel vécu par Proust au cours de l'année 1914. Enfin, ce cahier préside également à la constitution de *Sodome et Gomorrhe* comme volume et partie de l'œuvre en posant les premiers jalons d'un parallèle entre les deux sexes, parallèle qu'il quitte aussitôt pour faire se croiser Sodome et Gomorrhe en organisant leur rencontre. Il peut être intéressant de noter que si « À l'ombre des jeunes filles en fleurs » est bien vu comme un chapitre antérieur – ce que Proust note dans le Cahier 46 vient après le « chapitre » consacré aux jeunes filles – en revanche, le *Côté de Guermantes* et *Sodome et Gomorrhe* sont issus d'une gestation unique et ne seront séparés que plus tard⁹⁶⁷. C'est à un grossissement par le centre, à la construction de « l'entre-deux »⁹⁶⁸ que l'on assiste.

Et cet « entre-deux », qui commence dans le Cahier 46 par l'inventaire que constitue le plan initial, s'ouvre progressivement à l'aventure. Initialement, les deux volumes se répondaient l'un l'autre comme l'indiquaient leurs titres, l'un contenant « les souvenirs » et l'autre, « une conversation sur Sainte-Beuve et l'esthétique », c'est-à-dire d'abord la « mise en oeuvre » à travers le roman et ensuite, dans la « dernière partie », les « principes d'art »⁹⁶⁹. D'une composition bien nette, le roman didactique s'est ouvert progressivement au hasard et à l'imprévu, à la vie et au romanesque avec l'invention d'Albertine⁹⁷⁰. C'est de cette évolution

⁹⁶⁷ Comme le note N. Mauriac Dyer, ce n'est que dans les années 30 que Gallimard procéda à la « rationalisation » de la toison en rassemblant *Le Côté de Guermantes I* et *Le Côté de Guermantes II*. Précédemment, *Le Côté de Guermantes II* et *Sodome et Gomorrhe I* ne formaient qu'un seul tome. Voir « Proust et l'esthétique de la clôture intermédiaire », *art. cit.*, p. 2.

⁹⁶⁸ Lettre du 17 décembre 1919 à Paul Souday, *Correspondance*, t. XVIII, p. 536.

⁹⁶⁹ Lettre à Alfred Valette datée d'un peu avant la mi-août 1909 par F. Leriche, *Lettres*, p. 490.

⁹⁷⁰ Il faut bien noter cependant que Proust pensait déjà à un roman en trois volumes avant l'apparition du personnage d'Albertine. Voir la communication de M. Lavault « Commencer par la fin, finir sur 'l'entre-deux' : stratégies, enjeux et aléas de la composition romanesque dans *À la recherche du temps perdu* », en ligne sur le site <http://www.fabula.org>. Il ne faudrait pas croire pour autant que l'épisode d'Albertine ne soit pas construit. C'est ce que M. Bardèche souligne dans *Marcel Proust romancier* (vol. 2, p. 230) en citant le montage qu'effectue Proust au folio 88 r° (et non 87) du Cahier 54 : « L'armature pourra être telle j'avais aimé Alber quand je l'imaginai seulement sans la connaître, puis cet amour avait été arrêté par l'impossibilité de coucher avec elle, redevenu possible par ses caresses 2 ans après, cristallisé par du jour où la malveillance de Françoise

du projet romanesque de Proust que témoigne le Cahier 46. Comme on l'a souligné, depuis les brouillons des années 1910-1911⁹⁷¹, c'est le ton du roman qui a changé. Le roman des « filles », en devenant le roman d'Albertine a perdu en naïveté et en jeux enfantins et stériles ce qu'il a gagné en profondeur et en psychologie. De même, le roman conceptuel traversé qu'il était par les idées de *vérité* et de *beauté*, de *génie* et de *médiocrité*⁹⁷², s'est ouvert à l'expérience sensible, et surtout à l'expérience sensuelle. Dans le Cahier 46⁹⁷³, on voit que les grandes scènes que Proust prépare révèlent au héros une part de sa sensualité, celle du baiser⁹⁷⁴ où la vue et l'odorat cèdent la place au toucher, lui en dévoilant les imperfections, et suscitent le désir d'un approfondissement gustatif dans la morsure, mais également la sensualité des autres avec la scène de la « danse contre seins » où là encore vue, toucher et ouïe occupent une place très importante. D'ailleurs, dans les deux épisodes qui mettent en scène une discussion intellectuelle du Cahier, on assiste à une prise de distance du héros par rapport aux propos tenus par les autres personnages. Dans la discussion sur les *Mille et une nuits* avec sa mère, le héros récuse la position maternelle qui consiste simplement à répéter les paroles et les pensées de sa propre mère. De même, dans la discussion sur l'art avec les Cambremer, les participants n'exposent pas leurs sensations ou leurs pensées mais récitent en fonction d'un code appris. On peut ajouter que la mise en scène théâtrale de cet épisode et son ironie contribuent également à disqualifier la discussion. Ce qui nous amène à une autre évolution du roman proustien autour de ces années 1913-1915, et qui concerne l'interprétation et les théories de Proust à ce sujet. On a vu combien Proust récusait l'interprétation comme reproduction sociale ou familiale d'un code et qu'il proposait, pour sa part, une interprétation fondée sur les signes. C'est cette herméneutique positiviste⁹⁷⁵, exposée par Proust dans *Le Temps retrouvé* dont la rédaction précède en grande partie celle du Cahier 46, qui est mise en échec par le roman lui-même puisque le système des signes ne permet pas d'aboutir à une lecture d'Albertine et que son sens, en définitive, échappe toujours au héros⁹⁷⁶. Les voix

m'avait donné des soupçons sur elle, Car [...] Je l'avais moins aimée quand je n'avais plus par sa séquestration avoir de jalousie d'elle, je l'avais aimée de nouveau quand son départ ~~départ~~ la remit ~~réveille~~ loin de moi, la rendit de nouveau objet d'imagination, effet que sa mort consacra ». Je cite d'après le *Cahier 54, op. cit.*, p. 191. Les majuscules de Proust sont respectées.

⁹⁷¹ Et même, jusqu'en 1913.

⁹⁷² Voir, par exemple, le Cahier 26.

⁹⁷³ Il faut noter que la présence du sensible comme du sensuel était déjà importante dans *Du côté de chez Swann*, publié l'année précédant la rédaction de ce cahier.

⁹⁷⁴ On pense encore à la scène du caoutchouc.

⁹⁷⁵ Selon les termes de Maya Lavault, « Commencer par la fin, finir sur 'l'entre-deux' : stratégies, enjeux et aléas de la composition romanesque dans *À la recherche du temps perdu* », *art. cit.*, p. 16.

⁹⁷⁶ Comme elle échappe au lecteur, suivant qu'il lise la dernière version de l'œuvre de Proust qui est aussi la version courte (publiée par N. Mauriac Dyer dans la collection « Le Livre de poche ») ou la version traditionnelle proposée par la plupart des éditeurs.

s'entrecroisent, présentant par la bouche des personnages, du héros ou du narrateur plusieurs discours, parfois discordants d'ailleurs, mais qui confèrent à l'œuvre une polyphonie qui n'est pas pour rien dans les éloges dont elle a fait l'objet tout au long du XX^e siècle.

Modernité de l'œuvre ? Éternelle question qui se pose avec particulièrement d'acuité en ce début de siècle. Sur ce point, le tournant est manifeste dans le Cahier 46 entre une esthétique fin de siècle, parfois décadente, progressivement supprimée et un certain modernisme dans les images, dans le style, comme dans les références qui s'éloignent des poncifs du XIX^e siècle pour aboutir à un certain classicisme. C'est finalement la question du genre qu'il faudrait reposer. Dans les années 1914-1916, la *Recherche* n'appartient plus aux Mémoires, ni même à l'essai. Les références qui jalonnent le « nouveau » roman sont des références théâtrales. L'introduction d'Albertine place le roman non plus sous le registre de la comédie mais, provisoirement du moins⁹⁷⁷, sous celui de la tragédie. Pourtant, ce n'est pas seulement aux genres dits nobles que le roman se réfère, Albertine introduit avec elle également tout un monde louche, celui du théâtre de boulevard avec ses rebondissements, ses retournements de situation et ses coups de théâtre ou encore celui du roman policier, car le personnage est et restera énigmatique suscitant le « mystère », introduisant « l'enquête »⁹⁷⁸. Si le roman que le héros vit avec Albertine est d'abord une tragédie sous le coup du deuil et de la perte, il devient progressivement une « romance » : l'histoire d'Albertine est vécue, au sein même de la fiction, déjà comme un roman. On peut souscrire aux propos de Lawrence R. Schehr : « la mort d'Albertine est toujours esthétisée, car elle s'annonce dans l'écriture ; elle n'existe pas en dehors du langage »⁹⁷⁹.

Fiction et réalité s'entrecroisent dans un jeu de miroirs et c'est là tout l'intérêt d'une critique génétique, qui ne peut en même temps qu'être littéraire, de percevoir l'entrecroisement de tous ces fils : selon le mot de Louis Hay, « la littérature commence avec l'écriture »⁹⁸⁰. Et il faut convenir que l'approche génétique est particulièrement intéressante en ce qui concerne l'œuvre de Proust, parce qu'il s'agit d'un roman toujours en construction, d'un roman sur le roman qui, comme les autres grands romans du XX^e siècle, réfléchit sur l'acte d'écrire en même temps qu'il réfléchit sa propre écriture.

⁹⁷⁷ Comme Sodome répond à Gomorrhe, la comédie répond à la tragédie.

⁹⁷⁸ On se rappelle les enquêtes du héros après la mort d'Albertine.

⁹⁷⁹ L. R. Schehr, « Proust et l'Unheimlich », *Savoirs de Proust*, Librairie de l'Université de Montréal, 2005, p. 151.

⁹⁸⁰ L. Hay, « Lire et écrire », *La Littérature des écrivains*, op. cit., p. 8

Annexe I

Plan du Cahier 13, folio 28 r°

2^e année à Balbec.

Les filles. Je fais leur connaissance

Albertine

Est-ce que je pourrai
vous voir à Paris. Difficile

par le peintre. Je m'amourache de/d' ~~Maria~~
Andrée Déception

Gentillesse de/d' Jeux de furet. Espoir. Scène du lit. Déception

définitive. ~~Profite me retourne~~ Désirs disponibles se

retournent vers Andrée. Profite de sa gentillesse pour avoir prestige

peut-être

pour Albertine. Renoncement à Andrée. Paris M^e de

visite ~~matinée~~ chez M^e de Villeparisis

Guermantes. ~~Mort de ma grand'mère~~. M^r ne sait pas qui est venu M^{lle}

Albertine. Mort de ma grand'mère. M^{lle} / ^{ontargis} de Silaria. ~~Visite d'~~

visite d'Albertine

et M^e

~~Albertine~~ où elle me chatouille. ~~Visite de M^r~~ L'Ile du Bois. Soirée chez

M^e de Villeparisis. Milieu Guermantes. Vie maladive. ~~Visite~~

Invitation chez la P^{cesse} de Guermantes. ~~Visite d'Albertine~~. ~~Visite d'~~

~~Le~~ Je me promets de faire signe à Albertine ce soir là.

Je vais à Balbec parceque j'y connais tout le monde. Je remarque

l'attitude de/d'Albertine et d'Andrée. Danse contre seins.

Annexe II

Tableau récapitulatif des trois grandes étapes de la rédaction de la deuxième partie du Cahier 46 – folios 57 à 101

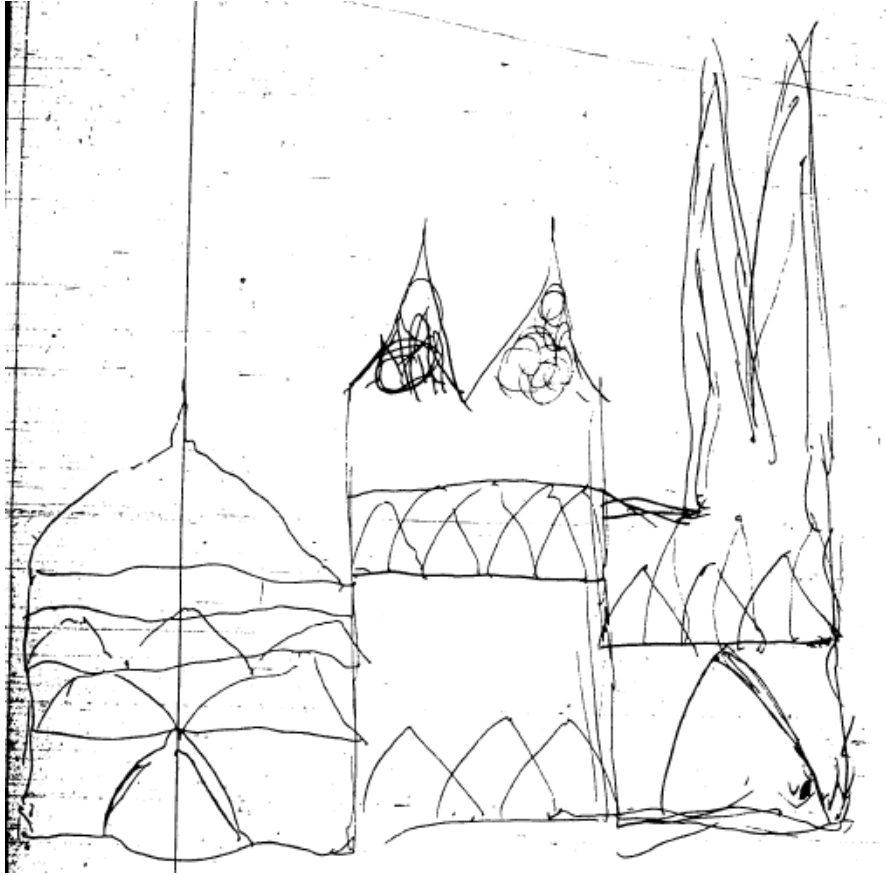
<p>Cahier 46 (57 r°- 82 r°)</p>	<p>Début du 2^e séjour à Balbec :</p> <ul style="list-style-type: none"> - comparaison des 2 séjours : l'inconnu et le connu - discussion avec le Directeur - chagrin de la mort de la grand' mère - continuation du chagrin - visite d'Albertine de mauvaise humeur - visite d'Albertine : jeux - diverses mers - visites d'Albertine itérative (soir) - visite d'Albertine - le chagrin diminue - visite à Elstir - visite itérative : Albertine et le lift (deux fois) ne la trouve pas écriture du mot - un jour : scène du caoutchouc - « danse contre seins » au casino - propos durs du héros contre Albertine - Les Cambremer - Albertine veut parler au héros : le héros déclare son amour pour Andrée à Albertine et fait part de ses soupçons envers Andrée - diverses mers
<p>83 - 84 r°</p>	<ul style="list-style-type: none"> - réécriture : Albertine ne vient pas : attente et naissance de l'amour (lift) - reçoit mot - hypothèse : mensonge d'Albertine <p>Proust barre le f° 63 r° et la fin du f° 62 r°, puis réécrit le f° 61 v° sur le folio 83 r° : page AMOUR.</p>
<p>fin 82 r°- 81 v°</p>	<p>« J'aurais dû »:</p> <p>Proust complète le f° 82 r° et écrit le f° 81 v°.</p>
<p>65 v°</p>	<p>Complément à la suite de la scène de la danse (alternance soupçon calme)</p> <p>Écrit le f° 65 v°.</p>

84 r° - 85 r°	- mots durs et soupçons (comparaison maladie) Reprend écriture du f° 84 r° - après XXX et poursuit sur le f° 85 r°
	<i>réintègre les folios 66 r° > 81 v°⁹⁸¹</i> - <i>propos durs du héros contre Albertine</i> - <i>Les Cambremer</i> - <i>Albertine veut parler au héros ; déclaration par le héros de son amour pour Andrée à Albertine ; soupçons envers Andrée</i> - <i>j'aurais dû</i>
82 v° - 83 v°	- discussion sur les <i>Mille et une nuits</i>
86 - 88 r°	- soupçons diminuent - soupçons : regard dans la glace propos d'Albertine rougeur Rédaction f°s 86 r° - 88 r° : 1 ^{ère} rédaction
88 - 93 r°	Réécriture f°s 88 - 90 r° + rédaction > 93 r° (inachevé) - Manque une page ?
60 v° - 59 v° - 58 v° 94 r°	- lettre en vue d'une visite chez les Verdurin (Mme Putbus) - le lift cherche Albertine (réécriture) - le héros cherche Albertine à Bréhainville - rencontre Charlus et Saintois - caoutchouc d'Albertine - train : dame à la revue des 2 mondes Ajoute les numéros sur les rectos : f°s 57 à 61 (numérotés de 1 à 5) Poursuit la rédaction : 6) f° 60 v° et 7), f° 59 v° puis 8) f° 58 v° et 9) f° 94 r°.
58 v° et 94 r°	- <i>train : dame à la revue des 2 mondes</i> - <i>le héros cherche Albertine à Bréhainville</i> - <i>le caoutchouc d'Albertine</i> <i>Après avoir écrit les 1^{ères} lignes du 9) : Inverse le 8 et le 9</i>
96 r°	- Albertine en caoutchouc Rédige 10) f° 96 r° ⁹⁸² et renvoie à un 11) : peut-être marge du f° 58 v° + pap
96 r°	- Albertine en caoutchouc : train Écrit 12 à la suite du 10 sur le f° 96 r°
95 r°	- rencontre de Charlus et du jeune militaire Rédige le 13 sur le f° 95 r°
97 r° - 101 r°	- Charlus - Albertine en caoutchouc dans le wagon - visite chez les Verdurin Rédaction du 14 (f° 97 r°) et du 15 (f° 98 r°) et de la fin du cahier

⁹⁸¹ Ce passage figure en italique car il ne s'agit pas d'une réécriture mais d'un déplacement.

⁹⁸² On rappelle que les folios 95 et 96 ont été inversés avant la foliotation.

Annexe III
Cahier 46, folio 93 v°



BNF, NAF 16 686

BIBLIOGRAPHIE

Éditions des œuvres, manuscrits et lettres de Marcel Proust utilisées

À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

Sodome et Gomorrhe III (La Prisonnière suivie de Albertine disparue), édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1993, 663 p.

Le Côté de Guermantes II, édition établie par Elyane Dezon-Jones in *À la recherche du temps perdu*, édition dirigée par Jean Milly, Paris, GF-Flammarion, 1987, 468 p.

Essais et articles, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1994, 499 p.

Écrits mondains, Paris, U.G.E., « 10-18 », 1993, 445 p.

Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, 307 p.

Les Plaisirs et les Jours, édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, « folio », 1993, 358 p.

Cahier 54 – Cahier 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France, introduction et analyse de N. Mauriac Dyer et transcription, notes et index de Francine Goujon, Nathalie Mauriac Dyer et Chizu Nakano, Turnhout (Belgique), BnF/Brepols, 2008, 2 vol.

Carnets, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002, 445 p.

*Matinée chez la princesse de Guermantes – Cahiers du Temps retrouvé*⁹⁸³, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, 494 p.

Lettres, sélection et annotation de Françoise Leriche, Paris, Plon, 2004, 1354 p.

Correspondance de Marcel Proust, texte présenté, établi et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol.

⁹⁸³ Il s'agit des Cahiers 51, 58 et 57.

Correspondance avec sa mère, Lettres annotées et réunies par Philip Kolb Paris, Plon, « 10/18 », 1953, 302 p.

Marcel Proust – Gaston Gallimard, *Correspondance*, édition établie par Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1989, 669 p.

Les Inventaires des Cahiers 1 à 75

« Les Cahiers Marcel Proust conservés à la Bibliothèque nationale : inventaire matériel et descriptif », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°1, 1975, p. 13-17.

Études et articles de genèse consacrés à Proust

BARDÈCHE, Maurice, *Marcel Proust romancier*, Paris, Les sept couleurs, 1971, 2 vol.

BONNET, Henri, « Maria ou l'épisode hollandais », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n°28, 1978, p. 602-613.

BRUN, Bernard, « Brouillons vs Manuscrits : de l'art proustien d'écrire », *Études françaises*, vol. 28, n°1, 1992, p. 83-90.

BRUN, Bernard, « Histoire d'un texte : Les Cahiers de la Recherche », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°16, 1985, p. 11-18.

BRUN, Bernard, « Les cent cahiers de Marcel Proust : Comment Proust a-t-il rédigé son roman ? », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr>.

BRUN, Bernard, DE AGOSTINI, Daniela, FERRARIS, Maurizio, *L'Età dei nomi*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1985, 365 p.

CALLU, Florence, « 'Capital, capitalissime', un mode de composition chez Marcel Proust ? », in *Leçons d'écriture – Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, textes réunis par Almuth Grésillon et Michael Werner, Paris, Lettres modernes, Minard, 1985, p. 79-89.

COMPAGNON, Antoine, « Disproportion de Proust : les carnets de la Recherche », in *Carnets des écrivains I*, Paris, CNRS édition, « Textes et Manuscrits », 1990, p. 151-176.

COMPAGNON, Antoine, « La 'danse contre seins' », in *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS éditions, « Textes et Manuscrits », 1996, p. 79-97.

COMPAGNON, Antoine, « Sodome 1913 », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust 14*, Paris, Gallimard, 1987, p. 149-165.

DEZON-JONES, Elyane, « L'édition du *Côté de Guermantes I* », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust 14*, Paris, Gallimard, 1987, p. 138-148.

- EELLS, Emily, « La publication de Sodome et Gomorrhe (première partie) », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°15, 1984, p. 65-84.
- EELLS, Emily, « La publication de Sodome et Gomorrhe (suite) », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°16, 1985, p. 19-23.
- GOUJON, Francine, « Comment Morel devient 'la plus grande tante' », *Marcel Proust 3, Revue des Lettres modernes*, Paris-Caen, Minard, 2001, p. 93-108.
- GOUJON, Francine, « Des plans pour *Guermantes* – Structure du 'deuxième volume' », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°21, 1990, p. 51-65.
- GOUJON, Francine, « Écriture réflexive et genèse d'Albertine dans le Cahier 54 », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°38, 2008, p. 73-87.
- GOUJON, Francine, « Morel ou la dernière incarnation de Lucien », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr>.
- GOUJON, Francine, « Albertine en mousmé : exotisme et japonisme », communication pour le colloque *Genèse, édition, interprétation : les brouillons de Proust*, Paris, 21 et 22 mars 2008.
- GOUJON, Francine, *Édition critique de textes de Marcel Proust : Cahier 61*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1996, 2 vol.
- GREENE, Virginie et SZYLOWICZ, Caroline, « Le miroir des images : étude de quelques dessins médiévaux de Proust », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°28, 1997, p. 7-17.
- GRÉSILLON, Almuth, LEBRAVE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine, *Proust à la lettre*, Tusson, éditions du Lérot, 1990, 210 p.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Les notes de Proust », *Genesis*, « Enjeux critiques », n°6, 1994, p. 61-78.
- ISHIKI, Takaharu, *Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans les manuscrits d'À la recherche du temps perdu*, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1986, 2 vol.
- KUROKAWA, Shuji, « L'Histoire d'Albertine dans la première partie du Cahier 71 », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°23, 1992, p. 65-73.
- LANDES-FERRALI, Sylvaine, « Variations proustiennes autour de trois vers de Phèdre », *Bulletin Marcel Proust*, n°49, 1999, p. 129-136.
- LERICHE, Françoise, « Notes sur le Cahier 'Querqueville', les thèses d'Akio Wada et de Takaharu Ishiki, et sur l'activité de Proust en 1909 », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°18, 1987, p. 11-21.
- MARANTZ, Enid G., « L'infini, l'inachevé et la clôture dans l'écriture proustienne : le cas de Mlle de Stermaria », *Études françaises*, vol. 30, n°1, 1994, p. 41-58.

- MAURIAC DYER, Nathalie, « Comment éditer les Cahiers d'ARTP ? L'exemple de "Dux" », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°32, 2001-2002, p. 23-40.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Pistes baudelairiennes dans les cahiers d'Albertine », communication au colloque *Genèse, édition, interprétation : les brouillons de Proust*, Paris, 21-22 mars 2008.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Proust et l'esthétique de la clôture intermédiaire », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, 15 p.
- MAURIAC DYER, Nathalie, *Les deux volets du Sodome et Gomorrhe III de Marcel Proust - Dossier critique et éditorial*, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1994, vol. 1, 320 p.
- MILLY, Jean, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, 211 p.
- NAKANO, Chizu, « Le Cahier 54 : fil conducteur de la métamorphose d'Albertine », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°38, 2008, p. 89-98.
- NAKANO, Chizu, « Un reliquat inédit pour l'histoire d'Albertine », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°21, 1990, p. 75-82.
- NAKANO, Chizu, *De La Fugitive à Albertine disparue : le destin en éclipse de l'avant-dernier volume d'À la recherche du temps perdu – Évolution du roman proustien après 1914*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1989, 2 vol.
- NICOLE, Eugène, « L'auteur dans ses brouillons : *marginalia* des Cahiers de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n°39, 1989, p. 60-67.
- PUGH, Anthony R., *The Growth of À la Recherche du Temps perdu. A Chronological Examination of Proust's Manuscripts from 1909 to 1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 2 vol.
- QUÉMAR, Claudine, « De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman : quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°8, Automne 1978, p. 7-12.
- QUÉMAR, Claudine, « Inventaire du Cahier 13 », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°13, 1982, p. 63-67.
- ROGERS, Brian G., « Le Côté de Guermantes II », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°20, 1989, p. 75-92.
- SEBBAN, Nicole, « La Publication des manuscrits inédits – liste des inédits proustiens publiés (1922-1991) », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°22, 1991, p. 111-142.
- SOLLERS, Philippe, *L'Œil de Proust*, Paris, Stock, 1999, 157 p.

TEYSSANDIER, Laurence, « La rencontre de Charlus et de Morel sur le quai de la gare de Doncières : une réécriture de dernière minute », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°37, 2007, p. 31-44.

TUPINIER, Georgette, « Autour de cinq ébauches de Mlle de Stermaria », *Études proustiennes I, Cahier Marcel Proust 6*, Paris, Gallimard, 1973, p. 211-275.

VIOLLET, Catherine, « 'La Confession d'une jeune fille' : aveu ou fiction ? », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°22, 1991, p. 7-24.

YOSHIDA, Jo, « La Grand-mère retrouvée – Le procédé du montage des 'intermittences du cœur' », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°23, 1992, p. 43-64.

YOSHIKAWA, Kaeko, *La Genèse des Cambremer dans À la recherche du temps perdu : esthétique et snobisme*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1997, 2 vol.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Remarques sur les transformations subies par la *Recherche* autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°7, 1978, p. 7-28.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi, *Étude sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 1976. 2 vol.

YUZAWA, Hidehiko, *Souvenir du rêve et leçon du regard : étude génétique sur les jeunes filles à la plage d'après le manuscrit de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 1989, 2 vol.

Autres ouvrages et articles sur Proust

Dictionnaire Marcel Proust, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Honoré Champion, 2004, 1098 p.

Marcel Proust. L'Écriture et les arts, Paris, Gallimard, Bibliothèque nationale de France, Réunion des Musées nationaux, 1999, 311 p.

BARTHES, Roland, « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1972, p. 118-130.

BECKETT, Samuel, *Proust*, Paris, Les éditions de minuit, 1990 (traduction française), 123 p.

BONNET, Henri, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, Paris, Nizet, 1971, 324 p.

BRUNET, Étienne, *Le Vocabulaire de Marcel Proust*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983, 3 vol.

- CHAUDIER, Stéphane, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2, 2004, 549 p.
- CLARK, Charles N., « Love and Time : The Erotic Imagery of Marcel Proust », *Yale French Studies*, n°11, 1953, p. 80-90.
- COMPAGNON, Antoine, « Vérité et justice », in *À la recherche d'Albertine disparue*, [en ligne], disponible sur le site internet fabula, <http://www.fabula.org>, p. 1-8.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, 315 p.
- COUDERT, Raymonde, *Proust au féminin*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle/Le Monde de l'éducation, « Partage du savoir », 1998, 311 p.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Quadrige », 1996 (1^{ère} éd. 1964), 219 p.
- DOUBROVSKY, Serge, BARTHES, Roland, DELEUZE, Gilles, RICHARD, Jean-Pierre, RICARDOU, Jean, Table ronde retranscrite dans *Études proustiennes II, Cahier Marcel Proust 7*, 1975, p. 87-116.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1987, 338 p.
- EELLS, Emily, « Elstir à l'anglaise. Proust et la peinture de l'ambiguïté », *CRIN* 37, 2000, p. 39-45.
- EELLS, Emily, « *Sodome et Gomorrhe* : L'envers de quelques tableaux », conférence prononcée le 5 Mars 2001 à l'ENS dans le cadre des séminaires Proust organisés par l'ITEM et l'Université de Paris III.
- FRAISSE, Luc, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, 1996, 514 p.
- GAUBERT, Serge, « Le jeu de l'alphabet », *Recherche de Proust*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1980 (1^{ère} éd., 1971), p. 68-87.
- GENETTE, Gérard, « Le paratexte proustien », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1987, p. 11-32.
- GENETTE, Gérard, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1969, p. 223-294.
- GENETTE, Gérard, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1966, p. 39-67.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 136-160.
- HASSINE, Juliette, « L'écriture du discours antisémite dans la *Recherche* et ses sources bibliques et gréco-romaines », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°21, 1990, p. 83-100.
- HASSINE, Juliette, « Lectures de la Bible par Proust », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°20, 1989, p. 11-119.

- HENRY, Anne, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2000, 240 p.
- JOHNSON, J., Théodore, « Marcel Proust et Gustave Moreau », *Bulletin Marcel Proust*, n°28, 1978, p. 614-639.
- JULLIEN, Dominique, *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989, 254 p.
- KESSEDIAN, François, « Proust et Racine », *Europe* (Marcel Proust 2), n°49, février-mars 1971, p. 28-43.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, « nrf Essais », 1994, 455 p.
- LAVAUULT, Maya, « Commencer par la fin, finir sur 'l'entre-deux' : stratégies, enjeux et aléas de la composition romanesque dans *À la recherche du temps perdu* » [en ligne], disponible sur le site <http://www.fabula.org>, 18 p.
- LE ROUX-KIEKEN, Aude, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Champion, 2005, 496 p.
- LEJEUNE, Philippe, « Écriture et Sexualité », *Europe* (Marcel Proust 2), n°49, février-mars 1971, p. 113-143.
- LERICHE, Françoise, « Proust, an 'Art Nouveau' writer ? », in *Proust in perspective: Visions and Revisions*, Urbana Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. 189-212.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « La sculpture dans la hiérarchie proustienne des arts », *Marcel Proust 6, La Revue des Lettres modernes*, 2007, p. 83-101.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr>.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Le cheval : du réel à l'imaginaire dans l'œuvre de Proust », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°25, 1994, p. 115-128.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Quelques noms de la cité maudite dans *Sodome et Gomorrhe* », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°20, 1989, p. 101-110.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Sodome et Gomorrhe, une autofiction ? », communication au colloque international *Proust, Sodome et Gomorrhe*, organisé par A. Compagnon et J. Y. Tadié, Paris, 20 janvier 2001.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1982, 425 p.
- MILLY, Jean, *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, « Unichamp », 1983, 224 p.
- MINGELGRÜN, Albert, *Thèmes et Structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, 182 p.

- MULLER, Marcel, « Étrangeté ou, si l'on veut, naturel », *Recherche de Proust*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1980 (1^{ère} publication, 1971), p. 55-67.
- NATUREL, Mireille, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, 424 p.
- NICOLE, Eugène, « Gomorrhe », conférence prononcée le 8 janvier 2001 à l'ENS dans le cadre des séminaires Proust organisés par l'ITEM et l'Université de Paris III.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil, « Points », 1974, 309 p.
- ROBERT, Pierre-Edmond, « Le jaloux, archétype proustien », in *Le jaloux : lecteur de signes*, Cahiers de littérature générale et comparée, Paris, SEDES, 1996, p. 61-70.
- ROBITAILLE, Martin, *Proust épistolier*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « espace littéraire », 2003, 228 p.
- SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », 2008, 258 p.
- SCHMID, Marion, « Proust et le style décadent », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°37, 2007, p. 101-116.
- SCHEHR, Lawrence R., « Proust et l'Unheimlich », in *Savoirs de Proust*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 2005, p. 143-161.
- SOLOMON, Julie, « 'La bacchante à bicyclette' : la séduction du moderne chez l'Albertine de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n°5, 2004, p. 135-143.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust II - Biographie*, Paris, Gallimard, « folio », 1996, vol. II, 375 p.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Proust*, Paris, Pierre Belfond, 1983, 331 p.
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Proust et Moreau. Nouvelles approches », *Marcel Proust 2, La Revue des Lettres modernes*, Paris-Caen, Minard, 2000, p. 97-114.

Ouvrages et articles de critique génétique

- AYALA, Roselyn de, GUENO, Jean-Pierre, *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, Paris, Editions de La Martinière, 2000, 239 p.
- BIASI, Pierre-Marc de, « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et exogenèse » in *Le texte et ses genèses. Actes du Colloque international*, textes réunis et présentés par Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Nagoya University, « International Conference Series », 3, 2004, p. 5-16.

- BIASI, Pierre-Marc de, HERSCHBERG-PIERROT, Anne, NEEFS, Jacques « Ajout et genèse », *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 29-49.
- BUSTARRET, Claire, « Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, 9 p.
- FERRER, Daniel et RABATÉ, Jean-Marie, « Paragraphes en expansion », *De la lettre au livre - Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS, 1989, p. 89-114.
- GRÉSILLON, Almuth, « Le langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, 22 p.
- GRÉSILLON, Almuth, « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », [en ligne], disponible sur le site de l'ITEM, <http://www.item.ens.fr.>, 8 p.
- GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, 258 p.
- GRÉSILLON, Almuth, « Slow : work in progress », *Word & Image*, vol. 13, avril-juin 1997, p. 106-123.
- HAY, Louis, « L'amont de l'écriture », *Carnets d'écrivain 1*, Paris, CNRS éditions, « Textes et Manuscrits », 1990, p. 7-22.
- HAY, Louis, « L'écrit et l'imprimé », in *De la lettre au livre - Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS, 1989, p. 7-28.
- HAY, Louis, *La Littérature des écrivains*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2002, 430 p.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « La marge des notes », *Leçons d'écriture – Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, textes réunis par Almuth Grésillon et Michael Werner, Paris, Lettres modernes, Minard, 1985, p. 69-77.
- NEEFS, Jacques, « La prévision de l'œuvre », *Genesis*, n°6, 1994, p. 107-116.
- NEEFS, Jacques, « La Projection du scénario », *Études françaises*, vol. 28, n°1, 1992, p. 67-81.
- NEEFS, Jacques, « Marges », in *De la lettre au livre - Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS, « Textes et manuscrits », 1989, p. 57-88.
- REY, Alain, « Tracés », *De la lettre au livre - Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS, 1989.
- SERODES, Serge, « Les dessins d'écrivains – Prélude à une approche sémiotique », *Genesis*, « Sémiotique », n°10, 1996, p. 95-108.

Autres ouvrages, articles et dictionnaires

Trésor de la Langue Française (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>)

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de Poche », 1990, 216 p.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, 200 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1603 p.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1997 (1^{ère} éd. 1948), 313 p.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982, 1059 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1998, 338 p.

CUSSET, François, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2003, 360 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 1999, 149 p.

DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, « folio », 2007 (1^{ère} éd. 1987), 180 p.

FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression » in *Critique*, Hommage à Georges Bataille, n°195-196, août-septembre 1963, p. 751-769.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976, 211 p.

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, « folio », 1994, (1^{ère} éd. 1925), 380 p.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PUF, 1996, 574 p.

IZQUIERDO, Patricia, *Les Conditions et les modalités de l'essor de la poésie féminine d'expression française à la Belle Époque (1900-1914)*, Thèse de l'Université de Bordeaux 3, 2004, tome I, 603 p.

LE TACON, François, *Émile Gallé – Maître de l'Art Nouveau*, Strasbourg, Éditions de l'Est, « La nuée bleue », 2004, 301 p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, 299 p.

MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, 309 p.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, « Littératures », 1992, 314 p.

- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de Poche », 1992, 350 p.
- MONOD, Jean-Claude, *Foucault. La Police des conduites*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 1997, 128 p.
- RACINE, *Phèdre*, Paris, Larousse, « classiques », 1990, 208 p.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, 3 vol.
- RICOEUR, Paul, *Philosophie de la volonté II. Finitude et Culpabilité*, Paris, Aubier, « Philosophie », 1988, 125 p.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, 646 p.
- THIÉBAUT, Philippe, *Émile Gallé – Le magicien du verre*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2004, 127 p.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, « folio », 1974 (1^{ère} éd. 1958), 365 p.

TABLE DES PRINCIPAUX TABLEAUX

<i>Fonctions des versos dans le Cahier 46</i>	54
<i>Répartition des paperoles dans le Cahier 46</i>	55
<i>Datations des plans des Cahiers 13 et 46</i>	96
<i>Ordre des principaux épisodes dans les Cahiers 64, 71, 46 et dans Sodome et Gomorrhe</i> ..	114
<i>Chronologie de la genèse du Cahier 46</i>	117
<i>Les principaux cahiers de brouillon cités dans le Cahier 46</i>	120
<i>Les motifs du Cahier 46 et leur genèse (folios 2 r° à 56 v°)</i>	137
<i>Les motifs du Cahier 46 et leur genèse (folios 57 r° à 101 r°)</i>	141

TABLE DES MATIERES

Volume I

<i>Introduction générale</i>	3
<i>Partie I La pratique du brouillon</i>	17
<i>Chapitre 1 De la page au Cahier : les « morceaux » de Proust</i>	21
1. L'espace graphique	22
1.1 Feuilles ou cahiers ?.....	23
1.2 La marge dans la page	26
1.3 De la page au Cahier : le nom.....	28
2. Une écriture en « morceaux » ?	31
2.1 Les morceaux de Proust.....	32
2.2 Les morceaux, une écriture marginale ?	33
2.3 Le Cahier 46 : des « morceaux » à la « pièce ».....	34
3. Une « unité qui s'ignorait »	37
3.1 Cahier de rédaction, et cahier de montage : une écriture scénarique	38
3.2 L'unité après-coup	41
3.3 Le bœuf-mode, la robe, la cathédrale : une esthétique de la réplique	43
<i>Chapitre 2 Le brouillon : écrire, s'écrire</i>	47
1. Ecrire : ratures, « ajoutages » et réécriture	49
1.1 Ratures et réécritures	49
1.2 Marges, versos, paperoles : notes et additions	53
2. S'écrire à soi-même : les notes, une écriture dialogique	59
2.1 Le langage des notes	60
2.2 Oralités.....	64
2.3 Dialogues	67
3. S'écrire soi-même ou les révélations du brouillon	69
3.1 L'infusion du moi	70
3.2 La confusion des <i>je</i>	74
3.3 La fusion de la note, de l'addition et du texte	75
<i>Conclusion</i>	80
<i>Partie II Ecriture et réécriture : genèse du Cahier 46</i>	82
<i>Chapitre 1 Plans, scénarios et rédactions : histoire d'une écriture</i>	85
1. Plans, scénarios et résumés au sein du Cahier 46	88
1.1 Sur un folio du Cahier 46 perdu, retrouvé et oublié.....	88
1.2 La fin d'un scénario	89
1.3 Histoire d'une chronologie	91
2. Les plans du Cahier 46 et les autres plans du roman	96
2.1 Le Plan du Cahier 13 et le Cahier 46	98
2.2 De la mort de la grand-mère à l'onomastique : réponse à quelques objections	100
2.3 Récit de genèse du roman : 1913-1915.....	103
3. Les trois campagnes d'écriture de la deuxième partie (folios 57 r°-101 r°)	106
3.1 Essai de chronologie : le « Deuxième séjour à Balbec » (folios 57 r° à 101 r°)	108
3.2 Autour de la scène du « gougnotage » : datation de la première campagne d'écriture	112
3.3 Écriture et réécriture de la scène du caoutchouc : les deuxième et troisième campagnes d'écriture.....	115
<i>Chapitre 2 Le dialogue entre le Cahier 46 et les autres Cahiers</i>	119
1. Point de vue syntagmatique : les Cahiers 71 et 54 (1913-1914)	122
1.1 L'arrivée à Balbec et le deuxième séjour	123

1.2 Mme de Silaria.....	128
2. Point de vue paradigmatique : le va-et-vient entre les Cahiers.....	132
2.1 Les « choses de Paris » (Cahier 46, folios 2 à 56 v°).....	134
2.2 Cahiers, carnets et épreuves dans le « 2° séjour à Balbec » (folios 56 r°-101 r°).....	138
3. Le Cahier 46 et ses « suites » : les Cahiers 72 et 74.....	143
3.1 Chopin et Poussin, de l'art des Cambremer.....	144
3.2 Les rencontres ferroviaires : Félix, Santois, Charley et Bobby.....	146
3.3 Mort et résurrection de la princesse de Guermantes.....	148
<i>Conclusion</i>	152
<i>Partie III Du roman des filles au roman d'Albertine : Gomorrhe et la mort</i>	154
<i>Chapitre 1 La Péripétie d'Albertine</i>	157
1. Le changement de ton du roman	159
1.1 Du marivaudage à l'amour.....	160
1.2 « le surgissement entier de cet être mauvais ».....	164
2. La tragédie d'Albertine	167
2.1 La naissance d'Albertine.....	168
2.2 La culpabilité et la mort : de la grand-mère à Albertine.....	174
3. Dramatisations	177
3.1 Le Crime d'Albertine ?.....	178
3.2 Théâtralités.....	183
3.3 L'attente, la douleur et la mort : structures parallèles et métaphores.....	188
<i>Chapitre 2 La « danse contre seins » et les métaphores de Gomorrhe</i>	195
1. Albertine 1900 : la danse de la « femme-fleur »	197
1.1 Une femme Art nouveau.....	199
1.2 « Les plus belles images de Balbec ».....	202
2. Les motifs de l'ambivalence sexuelle : l'homme-femme et la femme-homme	206
2.1 D'Elstir à Cottard : une danse orientale.....	207
2.2 Moreau ou la peinture du poète « insexué ».....	209
2.3 Figures de l'inversion.....	211
3. Les signes de Gomorrhe	214
3.1 Lecteurs et lectures autour de la scène de la « danse contre seins ».....	214
3.2 L'infini des interprétations.....	219
3.3 Le langage métaphorique.....	221
<i>Chapitre 3 Sodome et Gomorrhe: La « liaison » de Santois et Albertine</i>	225
1. De Gorgone à la future Eve : imperméable Albertine	227
1.1 Albertine encaoutchoutée : de Mantegna à Vigny.....	228
1.2 L'apparition du « clairon » et la disparition de la « jeune guerrière ».....	234
2. Sodome et Gomorrhe : la constitution d'un volume	235
2.1 Sodome, Gomorrhe et Vigny.....	236
2.2 La référence baudelairienne.....	239
2.3 Vigny et Baudelaire : la liaison.....	243
3. Le langage de la sexualité : la volonté de savoir	246
3.1 Le souci de soi.....	247
3.2 La cloison d'Albertine.....	249
3.3 Albertine, Ève et l'aveu.....	254
<i>Conclusion</i>	259
<i>Conclusion Générale</i>	261
Annexe I Plan du Cahier 13, folio 28 r°.....	265
Annexe II Tableau récapitulatif des trois grandes étapes de la rédaction de la deuxième partie du Cahier 46 – folios 57 à 101.....	266
Annexe III Cahier 46, folio 93 v°.....	268
BIBLIOGRAPHIE	269
<i>Table des principaux tableaux</i>	280
<i>Table des matières</i>	281

Volume II

<i>Protocole de transcription</i>	1
<i>TRANSCRIPTION</i>	3
<i>Index des noms de personnes et de personnages</i>	165

RESUME

Le Cahier 46 de Marcel Proust est un cahier particulièrement important dans la genèse du roman proustien. Écrit principalement dans les années 1914 et 1915, il est un cahier de transition entre le roman d'avant-guerre et le roman tel qu'il sera publié après la guerre. Cette étude du Cahier 46 (volume I) qui s'appuie sur une transcription diplomatique intégrale du Cahier (volume II) est à la fois génétique et littéraire. Elle entend montrer que ce cahier est au cœur des bouleversements du roman, le lieu de naissance de cette prolifération interne qui a fait d'un roman en trois volumes un roman fleuve, le lieu aussi où l'on assiste à la métamorphose d'Albertine. Non seulement elle occupe une place de plus en plus importante dans l'œuvre mais surtout elle change de nature. D'une fille dont le héros « s'amourache » (Cahier 13, folio 28 r°), elle devient un personnage au destin tragique, nœud d'une histoire sans cesse réécrite qui permet de relier les grands thèmes du roman - la mort, la culpabilité, Gomorrhé et l'homosexualité - et de relire les relations du héros avec les personnages de la mère et de la grand-mère.

L'analyse génétique du Cahier 46, écrit dans ce moment de crise, permet de poser quelques grands principes et de proposer une analyse précise de la pratique du brouillon de Proust ainsi que de mettre en évidence la réorganisation du roman à partir de l'année 1913 qui signe l'apparition d'Albertine. Ces éléments conduisent à une interprétation littéraire de cette métamorphose du roman sous la pression du personnage : le passage d'un roman des filles à un roman d'Albertine.

Mots-clés : Marcel Proust – brouillon – cahier – Albertine – manuscrit – À la recherche du temps perdu.

Titre en anglais : Marcel Proust's Cahier 46 – Transcription and Interpretation

ENGLISH ABSTRACT

The *Cahier 46* of Marcel Proust is one of the key exercise books to understand the growth of *A la recherche du temps perdu*. Proust wrote this exercise book mainly between 1914 and 1915. As such, it makes the transition from the novel as it had been planned by Proust before the First World War to the novel as it has been actually published after the war. Our study is based on a complete transcription of this exercise book (volume II) and proposes a literary criticism of it (volume I).

More precisely, the aim of the thesis is to show this exercise book is one of the focal points of the deep framework changes in *A la recherche du temps perdu* during the war: the former three volumes of the novel become a large novel mainly because of the metamorphosis of Albertine's character. Within Cahier 46, Albertine's character takes a twofold feature. Firstly, this character becomes one of the main characters of the novel. Secondly, the role of Albertine dramatically changes. Cahier 46 makes it possible to understand how the story which was still before 1914 only the one of a boy who falls in love with a girl becomes the one of a tragic story of love, continuously written and rewritten by Proust: a story about death, suspicion, culpability, Gomorrhah and homosexuality.

First, this study presents general principles and precise analyses about how Proust wrote, that is to say Proust's practice of manuscripts. It then shows how the introduction of Albertine's character results in deep changes in the framework of the novel after 1913. Finally, all these elements allow us to focus on a literary interpretation of these metamorphoses.

Key-words : Marcel Proust – manuscrit – exercise book – Albertine – Remember the things past.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3
Langue, littérature et civilisation françaises

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 120 - Littérature française et comparée

Thèse de doctorat

Langue, littérature et civilisation françaises

présentée et soutenue publiquement
par

Julie ANDRE

mai 2009

LE CAHIER 46 DE MARCEL PROUST : TRANSCRIPTION ET INTERPRETATION

VOLUME II - TRANSCRIPTION

*Thèse dirigée par M. Pierre-Louis Rey,
Professeur émérite à l'Université de Paris III – Sorbonne nouvelle*

Jury :

Mme Annick Bouillaguet, Professeure émérite à l'Université de Marne-la-Vallée
M. Philippe Chardin, Professeur à l'Université de Tours
Mme Nathalie Mauriac Dyer, Chargée de recherche au CNRS
M. Pierre-Edmond Robert, Professeur à l'Université de Paris III - Sorbonne nouvelle

PROTOCOLE DE TRANSCRIPTION

La transcription est diplomatique : elle vise à reproduire la disposition de la page manuscrite. Les lignes qui servent à indiquer l'emplacement de certaines additions sont reproduites. Toutefois, les dessins de Proust, exceptés les dessins géométriques simples, ne sont pas reproduits mais indiqués en note en bas de page. De même, l'utilisation de la couleur est indiquée en note de bas de page.

Cette transcription entend de plus essayer de rendre compte du cahier de brouillon tel que Proust l'a écrit. Ainsi, les passages du Cahier 46 trouvés dans d'autres cahiers ou dans d'autres fonds sont reproduits à leur place initiale (en italique). De même, deux folios (f° 95 et f° 96) ont été inversés, sans doute lors d'une restauration antérieure à la foliotation, nous les reproduisons dans l'ordre dans lequel ils devraient figurer.

Les paperoles collées sur des versos sont situées après le recto suivant afin de préserver l'espace de la double page que constitue le verso et le recto qui le suit.

Les biffures, hachures et croix de Saint-André sont reproduites.

Les modifications intralinéaires et marginales sont indiquées par des caractères plus petits. Lorsque Proust poursuit la rédaction dans la marge inférieure, l'interligne est resserré.

Les passages où Proust écrit de manière oblique sont mis à l'horizontal pour faciliter la lecture. Cependant, même dans ces passages, le saut à la ligne est respecté.

Les surcharges sont indiquées par l'emploi du caractère gras lorsque le mot ou les lettres qu'elles surchargent sont illisibles. Dans le cas contraire, une barre oblique signale le mot ou les lettres surchargées.

L'orthographe de Proust (« entraîné de », « parceque ») ainsi que ses abréviations sont respectées mais on a rétabli les accents, notamment les accents circonflexes, dans les cas de subjonctif ainsi que les tirets. La transcription respecte également les irrégularités de ces abréviations : M^{lle} ou M^{lle} par exemple.

Les mots incomplets sont restitués entre crochets lorsque cela est possible. D'une manière générale, les crochets signalent une intervention de l'éditeur. Les chiffres entre crochets indiquent l'ordre dans lequel ont été écrites les différentes notes lorsque cela est nécessaire.

Les références bibliographiques sont simplifiées et renvoient aux ouvrages mentionnés dans le premier volume.

[...] : intervention de l'éditeur.

ill. : illisible.

* : lecture conjecturale

90 B^d Rochechouart¹

¹ Cette adresse a été griffonnée à l'envers. Le bâtiment a aujourd'hui disparu.

3^e volume.²

1^{er} chapitre. Douleur de la mort de ma
 g^d mère. Les Filles. Désir de vivre avec Alber-
 tine. Elle veut sonner je ne pense plus à elle.
 2^e Chapitre retour à Paris Soirée chez M^e de
 Villeparisis M^e de Guermantes ~~en avant le départ~~
~~pour les chasses~~. Albertine vient me voir quelquefois.
 Plaisir ~~et~~ sans sensualité. Soirée où je dois voir M^{lle}
 de Silaria au Bois. Albertine me conduit. Le soir
 S^t Loup me parle des maisons de passe dans le restaurant
 jeune fille (M^{lle} de Forcheville) et femme de ch. de
 la B^{ne} Putbus. ~~Visites chez les Guermantes. Visite d'~~
~~Albertine changée. Reste très longtemps. Caresses. Regard~~
 méfiant de Françoise Leur milieu³ Un jour que je vais
 chez eux. ~~Visites d'Albertine. Rencontre de Gilberte~~
 Retour de cette soirée : 1^{re} réapparition d'Albertine (dans
 ce même cahier). Visite chez les Guermantes. Visite d'
 Un jour Albertine après une longue absence d'elle. Reste
 très longtemps. Caresses. Regard méfiant de Françoise. ^{Promenade à S^t Cloud} Soirée chez
 la ~~duchesse~~ de Guermantes, retour, attente d'Albertine,
 Princesse
 mieux vaut tard que jamais.⁴

² On trouve un autre plan précédant celui-là dans le Cahier 13, f° 28 r°. Cf. annexe du Volume I et II, 926.

³ Il s'agit du milieu Guermantes dont il est fait mention au f° 48 r°.

⁴ Le Cahier est ensuite vierge jusqu'au f° 38 r°. T. Ishiki a émis l'hypothèse que Proust voulait y réécrire le premier chapitre du troisième volume. T. Ishiki, *Maria la Hollandaise...*, p. 150. Voir vol. I, partie II, chapitre 1.

~~Au moment où J'allais partir quand Françoise m'annonça Albertine se fit annoncer J'allais me raser quand Françoise m'annonça Albertine. Tout J'étais Tout autant que M^{lle} de Silaria, elle avait été une des jeunes filles que des ébauches où j'avais ess[ayé] mon désir d'avoir un grand amour l'avait choisie sur les quelles mon besoin d'avoir un grand amour, avait cru pouv[oir] Indifférent à ce qu'elle Indifférent maintenant à ce qu'elle me trouvât laid enlaidi enlaidi avec mon menton noir, je la fis Indi[fférent] Heu- reux Je Je la fis Je m' J'allais me raser quand Albertine se fit Françoise m' annoncer Albertine ; et je la fis entrer tout de suite ; j'étais heureux de la revoir ; tout autant que M^{lle} de Silaria elle était une des jeunes filles que mon besoin d'avoir qu'avait choisies mon besoin d'avoir un grand amour. Le mystère que j' le plai[sir] tant d'heures passées à Balbec à attendre le moment où je la verrais, semblaient avoir été absorbées par la jo*. La joie Le plaisir de tant de journées passées sur la digue à attendre où je d fiévreusement le moment où je la verrais, semblait avoir été absorbé par la ce corps ou semblait résumé comme d en une statuette, en ce corps auquel il donnait comme une~~

⁵ C'est la deuxième fois que Proust recommence ce morceau.

auquel il donnait une sorte de patine voluptueuse⁶
 sorte de patine de volupté distinct et différent de
 celui si mystérieux et qui pourtant était bien
 diffé[erent] distinct et différent de celui où je ~~mettais~~^{les premiers}
~~tant de mystère~~ quand je ne connaissais pas encore
 elle avait me dit Françoise le même petit toquet
 qu'à Balbec ; je ~~la fis~~^{e'était un de ces petits toquets} entrer tout de suite, j'étais heureux
 de revoir ce corps ~~où~~^{c'était aussi ce visage} qui m[me] cette jeune fille qui m[me]
~~m[me]~~^{après} après que j'avais remplacé par une essence commune
 le mystère qu'avant de ~~la~~^{Albertine} connaître, j'avais mis en
 elle, ~~avait m'avait fait passer/passé~~^{j'avais} tant d'heures
 impatientes à l'attendre sur la digue tant d'heures
 impatientes et heureuses qui maintenant semblaient
 résumées contenues dans ce corps voluptueux ; tout
 autant que M^{lle} j'étais⁷

^{Françoise vint m'annoncer}
⁸ J'allais me raser quand Albertine se fit annoncer
 Je l' Albertine. Je la fis entrer tout de suite car [ill.]⁹
~~d'une part~~
 Comme, tout autant que M^{lle} de Silaria je/j'étais heureux
 de la revoir celle que, tout au tout aussi bien que M^{lle}
 de Silaria, avait choisie un moment tr[ès] heureux de
 revoir elle cette ébauche abandonnée ^{un moment} où avait
 cru pouvoir s'exercer – Tout autant que sur M^{lle}
 de Silaria – avait cru pouvoir s'exercer ^{de Silaria} mon
 dé[sir] besoin d'un grand amour, et je lui j'étais
 heureux de la revoir et je lui trouvais encore du

⁶ Cette ligne est écrite dans la marge supérieure.

⁷ Morceau inachevé. Suit une série de morceaux inachevés jusqu'au f° 43 r°. Ils seront repris d'abord dans la rédaction des folios 43-46 r°, puis dans la rédaction qui commence au f° 47 r°.

⁸ C'est la troisième fois que Proust recommence ce morceau.

⁹ La fin de la ligne est masquée par une tache d'encre.

et d'autre part mais
 charme ; mais je ne craignais rien il m'était indifé-
 perdre par la faute de
 rent d'en manquer à ses yeux, avec mon
 menton noir, depuis que¹⁰

~~¹¹J'allais me raser quand Françoise m' vint m'
 annonça Albertine. Je la fis entrer tout de
 suite : il m'était indifférent qu'elle me vît avec
 enlaidi d'un menton noir, elle pour à qui j' avais/autant
 cherché à plaire qu'aujourd'hui à M^{lle} de Silaria
 et j'étais heureux de la voir revoir. Ce visage, ce
 toquet (Françoise venait de me dire qu'elle en était dont
 coiffée) ce corps dont ce corps, que j' avais si
 souvent guetté l'apparition sur la digue à Balbec,
 même après que j' ai eusse eu à sur la digue, à
 Balbec, même après que j' eusse eu retiré de son corps
 le mys[tère] remplacé en elle par des une essence commune le
 mystère que j' avais d'abord imaginé en elle, j'
 avais si souvent guetté, pendant de longues heures guetté
 l'apparition sur la digue, à Balbec. Elle venait juste-
 ment coiffée du petit toquet qu'elle portait là bas,
 relique véritable sauvée du naufrage de mon amour ; et~~

¹⁰ Phrase inachevée.

¹¹ C'est la quatrième fois que Proust recommence ce morceau.

~~son corps voluptueux le plaisir Son corps voluptueux~~
 Le plaisir de ces heures d'attente et de promenade, il me
 sembla que je l'avais auprès de moi, ~~résumé~~ contenu
 dans son corps à qui elles donnaient ~~comme~~ une patine
 Elle était rose et très ~~bas~~ bas sur les yeux
 voluptueuse. ~~Et elle portait le même~~ petit toquet
 de Balbec, relique véritable ~~de/du~~ ^{et vénérée} ~~mon amour~~ ^{sentiment} qui/que n'exis-
 tait plus je n'éprouvais plus. ~~Elle avait été pour,~~ ^{Sur elle* Albertine}
 tout autant que M^{lle} de Silaria, ~~l'une d'avait~~
 cru pouvoir s'exercer ~~mon besoin d'avoir un grand~~ ^{désir}
 amour. Mais sa résistance ~~le so se~~ elle l'avait
 forcé de l'contraint de se porter ailleurs ~~le jour où~~ ^{soir}
 elle m'avait refusé depuis qu'elle m' ~~avait refusé~~ ^{en refusant,}
 de se laisser embrasser par moi. Mais ~~ees ébauches les~~ ¹²
 diverses ébauches ~~une~~ Ces ébauches abandonnées où
 avaient cru pouvoir se fixer notre désir d'
 avoir un gr[and] notre vie ~~conserve~~ ^{pratique, conserve}, comme un atelier
 d'artiste conserve ~~et~~ ^{et toutes,} mêlées les unes aux autres ; ~~ees~~
~~ces abandonnées~~ ^{ces} ébauches où avait cru pouvoir se fixer notre désir
 d'avoir un grand amour. Elles nous servent d'abord*
 mais à ~~de plus vulgaires usages./~~ ^{nous les sacrifions toutes} Nous les recouvrons et
 sont sacrifiées à l'esquisse nouvelle que nous sommes
 entrain ¹³ d'essayer. C'est pourquoi, après quelques mots
 de conversation avec ~~Albertine~~ ^{d'} Albertine où elle me dit ~~gentiment~~
 sa joie de me retrouver et qui avait commencé dit-
 elle dès qu'elle avait Ainsi mes/Mes yeux se tombaient ¹⁴ sur

sacrifiées
 au bes[oin] s'il
 le faut à l'
 esquisse
 nouvelle qui
 nous plaît -

¹² Cette image de l'esquisse et de l'ébauche est reprise aux folios 45-46 r°, puis au f° 51 r°.

¹³ Pour « en train de ».

¹⁴ Le mot est partiellement masqué par des taches d'encre.

~~elle était près de moi dans ma chambre, au
 Albertine, dans le moment où je ne pensais qu'à M^{lle}
 de Silaria ; touché et sans m'arrêter à ce qu'elle me
 disait du plaisir qu'elle avait ^{ressenti} eu à voir Françoise lui
 ouvrir quand elle la porte s'était ouverte, à voir le
 visage ^{de} Françoise qui lui ~~don~~ qui lui parlait déjà du mien,
 je pensais/pensant qu'elle pourrait s'entendrait mieux que
 moi à commander le dîner dans l'Ile je lui de-
 mandai si elle ne pourrait pas m'accompagner jus-
 que là. ^{Elle accepta souriante} Souriante et docile, comme une avec l'air d'une
 personne qui a peut-être ayant peut-être bien d'autres
 projets pour sa soirée, mais les lâchant d'autres
 projets qu'elle lâchait¹⁵~~

¹⁶J'allais me raser quand Françoise m'
 annonça Albertine. Je la fis entrer tout de suite,
 heureux de revoir mais insoucieux ^{de paraître laid à cette}, avec
 indifférent à ce que ^{me trouvât} ^{que me} enlaidi d'un
^{mon} menton noir, cette jeune fille ^{à qui j'} pour plaire à
 qui je m'étais donné autant de peine que mainte-
 nant à M^{lle} de Silaria, et

¹⁷J'allais me raser quand Françoise m'annonça Albertine.
 Je la fis entrer tout de suite : ^{assez} parce que je l'avais aimée pour
 être heureux de la revoir, j'étais assez

¹⁵ Voir la réécriture de ce passage aux folios 45-46 r°.

¹⁶ C'est la cinquième fois que Proust recommence ce morceau.

¹⁷ C'est la sixième fois que Proust recommence ce morceau.

Décidément je crois que cette promenade à l'Ile
ne sera que quand je m'amuse déjà avec Albertine. Ainsi
une partie...

18 J'allais me raser quand Françoise m'
annonça Albertine. Je la fis entrer tout de suite,
dans mon indifférence
indifférent à ce que me trouvât enlaidi d'un
menton noir cette jeune fille pour plaire à qui je
m'étais donné longtemps autant de peine qu'à
aujourd'hui à M^{lle} de Silaria, dans ma hâte heureux
heureux aussi, de
la revoir. E[lle] Elle avait beau avoir perdu le son
mystère quand je l'avais connue, et même son charme
l'attrait
depuis qu'elle m'avait refusé de se laisser embrasser Son
corps N'était-ce pas le même visage corps, le même
visage (et sous le même toquet, elle en était coiffée
pour venir
me dit Françoise) que j'avais cru si mystérieux, puis
ensuite que j'avais trouvés si charmants. En ce/Ce corps
toutes semblait contenir toutes/tous les heures moments heureux
que j'

Quand je rentrai
la soirée
(de chez M^e de
Villeparisis) Fran-
çoise me dit :
« Monsieur ne s'
imaginera jamais
qui est venu »...
M^{lle} Albertine. »
J'aurais été
heureux Je fus
Je fus désolé. J'
aurais été si heureux¹⁹
revoir ce visage,
ce petit toquet (il
paraît qu'elle s'en
était coiffée pour
venir)

20 [J'allais me raser quand Françoise m'annonça
Albertine. Je la fis entrer tout de suite, heureux de
la revoir, mais indifférent à ce que me trouvât enlaidi
d'un menton noir, cette jeune fille pour qui je ne me
qui pendant un temps,
je ne me
je ne me fusse jamais estimé trouvé assez beau] à Balbec, mais heureux
de revoir ce visage, où j'avais mis tant de mystère,
Ce to[quet] petit toquet (Françoise d'abord elle l'ava[it] s'en
Ce visage, qui même après avoir perdu son mystère, puis*
était coiffée pour venir)
ensuite l' que j'avais cessé de trouver mystérieux,
puis d'aimer qui reliques intactes du mystère que
je ne lui trouvais plus dont je l'avais dépouillé, et de l'

Quand je rentrai
de chez madame
de Guermantes
Villepar[isis]

¹⁸ C'est la septième fois que Proust recommence ce morceau.

¹⁹ Il manque « de ».

²⁰ C'est la huitième fois que Proust recommence ce morceau. Il sera une dernière fois repris au f° 50 r°.

amour qu'ensuite j'avais eu pour lui d'un mys-
 tère, puis d'un amour évanouis, et pa d'un
 du mystère qui s'était dissipé le jour où je
 des premiers jours et de l'amour ~~du~~ qui avait
 suivi quand son, quand je ne la connaissais pas et qu'/que
 elle pass[ait] je la voyais passer devant la mer, de l'
 amour aussi que j'avais eu pour elle ensuite.
 Mais ^{heureux} ~~heureux~~, quoique se fussent dissipés le mystère
 la signification mystérieuse l'^{le mystère} ~~inconnu~~ que je/j' imagi-
 nais en elle, en la voyant passer ~~sur le~~ devant la
 mer, puis l'amour qu'elle m'a[vait] à qui ce mystère avait
 frayé le chemin, ~~heureux~~ de voir ce visage et ce
 toquet (Franç[oise]-elle s'en était coiffée pour venir) reli-
 ques intactes, ^{authentiques} ~~authentiques~~ du mystère que je lui
 trouvais quand je ne la connaissais/connaissant pas encore, et la^{je}
 voyais passer ^{sur la digue} ~~devant la mer~~, et de l'amour à qui
 le^{ce} mystère avait frayé le chemin. Depuis qu'elle
 avait refusé de se laisser embrasser, ^{tuant* ainsi} ~~le désir ma-~~
~~voé~~ ^{mo[n]} cet amour s'était re exigeant d'une de satisfactions inavouées
~~qui était au cœur nourrissait mes rêves, j'~~
~~avais~~ Mon désir s'était rétracté, ^{retiré d'elle} je ne cherchais plus
 à atteindre son cœur, ses joues rebondies ne tentaient
 même ma bouche n'était plus tentée par
 (ses joues rebondies ne tentaient même plus ^{ma bouche} mes lèvres
 qui savait aussi
~~avertie qu'elle qu'elle ne pourrait jam[ais]~~ Comme si j'
~~avais appris que c'était des joues de cire, qu'elle n'y~~
~~pourrait pas trouver de plaisir comme si elle av[ait]~~
 l'a^{certitude} interdiction d'y chercher ^{trouver} jamais de plaisir, les ayant

qu'il savait
 ne plus pouvoir
 trouver en elle,
 s'était retiré vers
 d'autres ; et même
 je recherch[ai] et
 même²¹

✱

²¹ Cet ajout s'intègre à la suite de l'ajout interlinéaire, après « satisfactions inavouées ».

où je ne devais trouver
 puisque je savais que je n'y trouverais jamais plus de plaisir que si
 elles eussent été des joues de cire ; mais mes²²
 rendues aussi pe vaines à désirer que des joues de

cire, mais mes y[eux] mais, revenu revenu à la

regards
 contempl[ation] mes yeux y trouvaient aimaient encore à

sur elles
 s'/se y poser. Mes regards aimaient encore à se

poser d sur ces joues rebondies que/qui ma bouche

ne tentaient plus ma bouche depuis que le serment*

d'Albertine, qu' le refus d'Albertine de se laisser

embrasser qui les laissait aussi vaines à désirer

que des joues de cire. Le désir inavoué. J'avais

reporté sur d'autres en amour qui avait besoin d'une
 satisfaction inavouée²³ qu'il savait ne plus pouvoir

nourri que nourri d'un désir inavoué qu'elle
 trouver en elles

avait détruit. Mais les relations soci[ales] le lien soci^{nos} les

les relations sociales que l'amour nous fait nouer avec
 que nous avons avec

une personne, s[i] avec une femme, si insuff[isantes] que l'

amour nous fait nouer avec une femme, si insuffi-

santes qu'elles soient au gré de si insuffisantes qu'

elles soient au gré de l'amour qui nous les a fait
 aient été

nouer, les relations sociales que nous avons avec avec
 nos sont assez étroites

conservons avec une femme qui/que nous a plu sont t avons

cherché à faire nôtre, sont assez étroites si insuffisantes
 possible)

qu'elles aient pu paraître au gré de l'amour qui nous les

avait fait nouer,/. C'est ainsi qu'et notre vie, comme
 quotidienne,

un atelier d'artiste où elles sont entassées, remet

de temps en temps
 souvent sous nos yeux, ces ébauches ab[andonnées] cessé, tant ex

av tout auprès de celle où nous cherchons mettons

actuellement toute notre fiè[vre] à qui nous réservons actue-²⁴

Après quelques
 mots qu'elle
 m'eut dit sa
 joie Sans m'
 arr[êter] charmé
 de ce qu'Alber-
 tine me dit de
 la joie Sans
 re m'arrêter à
 ce que/qu'Alber-
 tine me dit de
 la joie qu'elle
 avait eu
 à rev[oir] voir
 sur^{dès} la porte,
 le visage de
 Françoise qui
 lui avait
 rappelé Balbec
 et annoncé le
 mien, pensant
 qu'elle saurait
 mieux commander
 que moi le dîner
 dans l'He et,
 soucieux seulement
 que le dîner donne^{fit}
 la meilleure idée^{impression}
 de moi possible à
 M^{lle} de Silaria et
 pensant qu'Albertine
 saurait bien
 mieux que moi
 le commander, je
 lui demandai
 si elle ne 23

²² Ces deux lignes sont ajoutées dans la marge supérieure. La phrase est reprise deux lignes plus loin.

²³ La suite de la marge se trouve dans les lignes principales du f° 46 r°. Ce passage sera repris au f° 47 r°.

²⁴ Ce passage très raturé est repris au folio suivant (46 r°).

lement toutes notre/nos fièvres, ces ébauches abandonnées
 où avait cru pouvoir se fixer notre dési[r] besoin d'
 avoir un grand amour.

²⁵ ~~viendrait pas le commander venir avec moi~~ jusqu'à l'
 voulait pas m'accompagner
 et docile
 Ile. Son visage e rose et, rieur sous son toquet posé
 assez bas sur les yeux, parut hésiter un instant ./; Elle/elle
 avait sans doute d'autres projets. Mais en ^{ce} tous cas elle
 me les sacrifia aisément, ~~car elle accepta~~ et nous
 partîmes ensemble : ^{nos} les relations sociales avec une femme que
 nous avons voulu faire nôtre, ^{à cause de cela} sont assez étroites, si insuffi-
 santes qu'elles parussent au gré du sentiment qui nous les
 avait fait nouer. Et comme ^{notre vie,} dans un atelier d'artiste,
 où elles gisent pêle-mêle, ~~notre vie entourée des ébau-~~
~~ches abandonnées mêle à notre vie~~ l'œuvre que nous
^{garde mêlées et} ~~mêle~~ remet de temps en temps sous nos yeux, quelle
 que soit celle qui ~~et nous donne~~ ^{excite} actuellement notre fièvre,
 les ébauches abandonnées où avait cru pouvoir se
 fixer notre besoin d'un grand amour.²⁶

²⁵ Suite de la marge du f° 45 r°.

²⁶ Ce passage sera repris au f° 51 r°.

plus belles images de Balbec
 par exemple les montagnes bleues
 de la mer (que je pourrais peut-être
 indiquer comme ^{ré}aperçues quand j'entends
 la musique le matin de sorte qu'Albertine me
 rappelant la musique me rappelle²⁷ les montagnes bleues²⁸
 mais ce n'est pas nécessaire (~~car~~ d'autant plus
 que la musique n'est peut-être que plus
 tard). En tous cas images solides, et
 les mêmes, bien liées. Peut-être
 faudrait-il que l'entrée dans l'
 hôtel devant les glaces soit
 d'Albertine au lieu de
 S^t Loup mais je
 ne crois pas

Je commence ici ²⁹(en
 face tout ce qui concerne
 Albertine depuis Ba[lbec] le chapitre
 : ~~Jeune~~ A l'ombre des Jeunes filles en fleurs³⁰)

Capitalissime
 Pour ce que je
 crois posséder
 dans Albertine il
 faudra que ce soient
 quelques-unes des

Très important. Il faudra pendant que j'aime
 Madame de Guermantes, par exemple le jour où je ^{pars* pour} ~~dois aller~~
~~la voir avec~~ ^{chez} S^t Loup, que Maman me dise que la
 tante d'Albertine doit venir la voir, que peut-être Albertine
 l'accompagnera. Je dirai que cela m'est bien égal, que [je]³¹ la
 supplie de ne pas me faire rester, car alors j'aime M^e
 de Guermantes, tout en ayant déjà aimé Albertine que je
 crois devenue à jamais indifférente, ~~de même~~ ^{alors} que quelques
 années plus tard je ne descendrai pas chez les Guermantes pour ne
 pas laisser une heure Albertine seule.

il me semblait peut-être ~~sur le seul fait de sa présence matérielle~~ que quand
~~il me semblait posséder e'elle*~~ ^{sans plus de liaison} ~~comme j'avais cru~~ à la fin du séjour de Balbec
^{prendre matériellement possession de Balbec}
 j'avais cru ~~la posséder~~ ^{Balbec} en habitant sur la mer ~~et en entendant le bruit des vagues~~³²

²⁷ Pour « rappelle ».

²⁸ Cette image se trouve dans *La Fugitive*. IV, 36.

²⁹ A partir de ce folio, le travail de Proust dans ce cahier va être différent. Il ne s'agit plus d'esquisses sans cesse recommencées des visites d'Albertine mais de longs morceaux continus organisés et en rapport avec le plan du début du Cahier (2 r°).

³⁰ Cf. Cahier 34, f° 24 r°. Sur ce folio, Proust a en effet écrit « Chapitre II / A l'ombre des jeunes filles en fleur [sic] ». Cf. II, 1327-8.

³¹ Mot oublié par Proust.

³² Passage très raturé comportant des mots difficilement lisibles. Il s'intègre au f° 47 r° dans le texte principal après « là » comme le montre le tracé de la bulle.

³³ I Après la Soirée de M^c de Villeparisis³⁴

~~Am~~ Quand je rentrai
 Quand En rentrant (de chez M^c de Villeparisis)
 Françoise me dit : « Monsieur ne devinera jamais qui
 est venu, ... M^{lle} Albertine. » J'étais s « Comment
 elle est à Paris! ». ³⁵ Depuis qu' Albertine avait refusé de
 s' / se laisser embrasser mon amour ~~exigeant de satisfactions~~
~~que j'étais maintenant d~~ à qui était indispensable l'
 espoir inavoué de satisfactions impossibles à trouver
 en elle, s'était détourné d'elle. Même, ^{depuis ce refus,} mes/ma bouche
 n'était plus tentée par ses joues rebondies ~~où je savais~~
~~qu'il ne serait jamais~~ qui ne devaient pouvaient pas me
 donner plus de plaisir que des joues de cire, Mais je
 mes regards ~~auraient, moins plus~~ capables de désirs plus
 désintéressés, auraient aimé à se poser sur elles. ~~J'~~ ce
 visage, relique intacte, authentique, du mystère que
 je mettais dans Alber[tine] j'imaginai dans Albertine quand je ne
 la connaissais/connaisant pas encore, je la voyais passer sur la
 digue, et de l'amour à qui ce mystère avait frayé le
 chemin, ^{Et je* lui*} Si vous saviez comme j'ai été contente de voir
 la figure de Françoise quand elle est venue m'ouvrir ! » ~~me~~
~~disait Albertine dans un petit mot qu'elle m'avait laissé.~~ ³⁷
~~Il me sem~~ Et a[insi] Et ainsi chaque fois qu'elle ~~vint~~ fut
 dans ma chambre - car elle revint assez souvent cet hiver
 là, ^{là} ^{nos} les relations sociales avec une femme que nous aurions
 voulu nôtre étant assez étroites si insuffisantes qu'elles aient pu
 paraître ^{au gré de} à l'amour qui ^{nous les avait,} les avait nouées fait nouer - il me

Elle a laissé un petit mot. Je le parcourus et en lus la 1^{re} ligne à Françoise

Capitalisme après chemin. Comme Aimé, plus qu' Aimé, n'était-elle pas surtout à un moment où j'aurais³⁶ aimée retourner à Balbec (le dire en son temps que j'aurais aimé y retourner) un de ces plaisirs qui dans une même joie* sont du même genre que ceux qu'on ne peut attendre de ces œuvres d'art, de ces boîtes de coquillage de ces amitiés qui vous font faire cesser de voya[ger] remplacent un peu un voyage

³³ Ce titre a été ajouté dans la marge supérieure de la page.

³⁴ Cette soirée se trouve dans le Cahier 41 (22 r°-31 r°) d'après T. Ishiki. *Maria la Hollandaise*, p. 151.

³⁵ Reprise du f° 45 r°.

³⁶ « Aimée » pour « aimé ».

³⁷ Hésitation entre plusieurs places pour le contenu de la marge. Proust semble avoir finalement choisi de l'ajouter après « chemin ».

³⁸ Faut-il lire « joie » ou « zone » ?

³⁹ Ici s'intègre la bulle du 46 v°.

Capital^{issime} à mettre là :

peut être ~~parce que~~ à cause de ceci que,
C'est ~~que~~ au fur et à mesure que j' l'on est moins jeune

les les êtres déjà connus nous intéressent/intéressant moins par ce qu'ils/que nous attendons d'eux que parcequ'ils⁴¹ nous rappellent de nous, ils tendent à

~~se localiser~~ ^{enraciner} dans les lieux où nous les avons connus ; ~~notre désir de~~ nous désirons les revoir
se confondre avec

~~comme nous aimerions à retourner~~ ressemble à celui nous désirons

~~revoir~~ [oir] c'est de la même façon que nous désirons revoir les premiers

et retourner auprès des seconds ; ~~les noms de ceux-ci~~ ^{ceux-ci aussi s'enracinent, deviennent locaux ; leurs noms} ressemblent à

à⁴² ces noms de personnes, de familles depuis longtemps éteintes et qui ne

sont plus qu'un nom de château. ^{Parfois il arrive qu' continu pur} Un vent frais parcourt ~~perpétuelle-~~

~~ment~~ certains comme un bois, et ^{et par exemple} ~~par exemple~~ attachait au nom de ^{souvent}

~~S^t Loup les comme~~* S^t Loup, comme des ailes frémissantes, ces fraîches

brises qui soufflaient autour de nous quand nous ~~partions~~ ^{revenions de} dîner à

Rivebelle ; et à force d'être restée toujours dans mon souvenir, au bord

des vagues, Albertine était devenue sonore comme un coquillage.

(Ce papier collé qui est sans doute beaucoup mieux que le reste pourra le remplacer ou s'y mêler⁴³)

⁴⁰ La paperole est collée dans la marge inférieure du f° 46 v°.

⁴¹ Pour « par ce ».

⁴² Le « à » est répété.

⁴³ Le thème de cette paperole est pourtant assez éloigné de celui du folio 46 v°.

O [2] Cette lettre me donna la fièvre. Que ne pouvais-je

voir M^{lle}/M^e de Silaria le soir même ! ~~Albertine que je n'avais~~

plus que c'était dimanche, mes parents étaient sortis, tous les domestiques étaient sortis sauf Françoise, il faisait

~~pas vue depuis très longtemps et qui était revenue à de~~

pour la 1^{ère} fois de l'année, un froid vif où on voudrait avoir à la maison même des plaisirs qui trompassent l'

~~Balbec de bonne heure J'entendis sonner. C'était~~

ennui de ne pouvoir sortir et je ne pouvais sortir (dire tout cela bien mieux) Un g[rand] J'étais couché, un grand feu flambait dans la cheminée. J'entendis Il était une quatre heures de l'après-midi l'heure

Albertine. ~~Je ne l'avais pas vue depuis très longtemps~~
vacante entre toutes, j'entendis sonner, c'était Albertine)

et en effet elle Elle était revenue de Balbec. Je

ne l'avais pas vue depuis très longtemps. Elle n'^{l'}A son

[5] l'âge qu'elle

avait on change

très vite J'étais

couché, elle entra

gras[se] replette

souriante,

ass souriante,

silencieuse,

replette,

contenant

avec tout*

le charme

dans son la

corps plénitude

de son corps, les

jours heureux de

Balbec auquel il

sembl[ait] qui semblaient

encore là, à ma

disposition, tout

prêts pour que je

continue à les

vivre. A l'âge

qu'elle avait on

change vite. Elle

ne me paraissait plus

la même. Il me semblait

que dans ^{le monde inconnu} cette vie inconnue

de moi où elle vivait

infréquenté de moi

Suivre au verso⁴⁵ de la

page suivante

→

[3] II Après la description du milieu Guermantes

Je n'allai pas à Balbec cette année-là ma mère, ^{avait} ~~ayant~~

besoin par* o à faire à Combray, et me laissa à Paris

où j'étais souffrant. Je restais presque tout le temps couché, les Guermantes

[4] avaient quitté

Paris. L'automne

était arrivé. Je

reçus un mot

de S^t Loup

[1]⁴⁴ Il vaut mieux que la Soirée

chez la P^{cesse} de Guermantes ne ^{fût} ~~soit~~ que

^{Ici} bien plus tard (l'année suivante) nous sommes

à la fin de la saison ; ~~un mot je~~ Un jour je

reçus un mot de S^t Loup : « M^{lle} de Silaria

mariée et séparée divorcée après trois mois de

mariage-- Il y a longtemps que je ne t'ai

pas vu, ~~m~~ pas par ma faute puisque je/j' ~~n~~ étais en

Algérie, mais tu ne diras pas que je ne pense pas à

toi. M^{lle} de Silaria ~~sur que~~ tu/ Tu te rappelles que tu

désirais connaître M^{lle} de Silaria, ^{aujourd'} ['hui] C'est

aujourd'hui M^e de Silaria (, elle a été mariée et

divorcée après 4 mois de mariage). Je lui ai dit ton

sera de retour à cette semaine, ~~informe toi chez son~~

désir. Elle est à Paris ~~en ce moment~~ et serait

très contente de te voir. ~~Fixe lui un jour~~ Informe toi

chez son concierge et quand elle sera là fixe lui un

jour*⁴⁶ pour dîner avec elle O

⁴⁴ Les numéros en gras indiquent l'ordre probable dans lequel cette page a été composée. Cette première note [1] semble répondre à ce qui figure en marge du f° 48 r° à la +. Proust réalise ici le programme indiqué dans la marge du f° 48 r°. Le morceau numéroté [5] est une reprise de tout le paragraphe barré du f° 48 r°.

⁴⁵ La suite se trouve au f° 48 v°.

⁴⁶ Hésitation de lecture entre « soir » ou « jour ».

Ce que j'ai barré est au recto en face
et suivre les indications⁴⁷

semblait ^{avoir auprès de moi} ~~entendre~~ comme dans un coquillage rose ~~que j'~~
~~eusse porté à mon oreille~~, le bruit du flot matinal qui
venait se briser au pied de ~~ma chambre~~ l'hôtel, ~~ponctué par les~~
~~cris des enfants~~, interrompu ~~interrompu~~ par la musique de
l'orchestre, ~~ponctué par les cris des enfants~~

+ + ce jour
là que j'
aurai reçu
le matin
l'invitation
pour la soirée
de la P^{cesse}
de Guermantes

+ Peut'être
pourrai-je
mettre ma
vie couchée,
mes sensations
de saison
avant ceci
et après le
milieu Guer-
mantes. Mais
cela mettrait
peut'être la
soirée chez la
P^{cesse} de
Guermantes
trop longtemps
après ma
connaissance des
Guermantes.
Pourtant cela
serait bien
qu'il fût un
temps spécial
que plus tard
je me rappellerais [r.]
et ce pourra*
être + +

II Après la description du milieu Guermantes.⁴⁸
Le jour où j'avais reçu cette lettre

~~Il y avait l'Albertine~~ avait été longtemps ~~une~~
~~J'étais d~~ Je finissais de lire ~~cet~~[te] qui m'avait donné la fièvre, Albertine
~~absente longue absence~~ quand elle vint me voir
vint me voir ⁺
~~un jour~~. J'étais couché. Elle s'assit sur le bord
de mon lit. ~~Il me s~~ ~~Il me~~ semblait qu'il y avait quelque
chose de changé en elle, mais je ne savais comment m'
en qu'elle n'était plus l'Albertine qui ne s'était pas
laissé⁵⁰ embrasser. Elle était à un âge où on change très vite
et il y avait longtemps que je ne l'avais vue. Mais
de plus Elle me paraissait presque ^{ne} ~~une autre~~ et notam-
ment ~~n ne~~ plus celle qui ne s'était pas laissé⁵¹
embrasser. J'aurais bien voulu m'en ^{assurer} rendre compte
mais je n'osais pas le ~~mon désir~~ me la crainte
m'/me ^{retenait} empêchait, et le désir n'avait d'autre effet
que de la/l' empêcher de partir chaque fois qu'elle
en manifestait l'intention. Elle finit ainsi par
rester tout l'après midi. Françoise Françoise étonnée,
vint apporter les lampes. Albertine était toujours là.
Enfin je finis par lui dire : « Imaginez-vous que je ne
suis pas chatouilleux du tout. Vous pourriez me

⁴⁷ Cf. le f° 47 v°. Le passage barré est réécrit et développé sur les folios 47 v°, 48 v° et suivants.

⁴⁸ Cette description se trouve dans les Cahiers 41 (f°s 31 r°-67 r°), 42 (f°s 1-52 r°) et 43 (f°s 1-18 r°).
II, 1496-1497.

⁴⁹ Voir dans la marge à la +.

⁵⁰ « Laissé » pour « laissée ».

⁵¹ Proust a omis l'accord : « laissée ».

2⁵²

⁵³ où elle vivait ~~dans la nuit~~ et où ~~me*~~ de temps à
 autre elle faisait une brusque poussée vers moi ~~sans~~
~~que je susse, entre ces vis[ites]-rares-visites où elle~~
~~restait ass[ise]-silencieuse-silencie[use]-discrète-et-visible~~
 à la lumière de ma ~~une~~ lampe, ~~il~~ il avait dû
 depuis la dernière de ces rares visites où elle venait*
 ainsi énigmatique et visible, montrer son visage
 rose et parler peu, sous la lumière de ma lampe,
 se passer des choses assez nouvelles ~~et dont je ne me~~
~~souciais guère~~, avaient dû se passer dans cette⁵⁴
⁵⁵ C'était Albertine, ^{bien plus} revenue tôt cette année-là de
 Balbec. ~~Il y avait très longtemps que~~ Je ne l'avais
 pas vue depuis très longtemps. ~~Et~~ quand/Quand je ne la voyais pas
 je ne savais rien d'elle, ne connaissant pas du tout
 les gens qu'elle fréquentait. ~~Puis de temps en temps~~ ^{Et Puis tout d'un coup} elle
 venait faire ^{chez moi} ~~presque sous la lumière de ma lampe~~ une
 brusque ~~et~~ apparition. Depuis la dernière de ces rares
 visites où elle venait ainsi ^{me} montrer pendant une heure
 sous la lumière de ma lampe son visage rose et silencieux
 qui ne me renseignait guère sur ce qu'elle avait pu
 faire dans l'intervalle, des choses assez nouvelles avaient dû

se passer dans
 cette obscurité
 qu'était pour moi
 sa vie, obscurité
 que mes yeux ne
 cherchaient guère
 à percer. Mais J'avais l'impression qu'elle n'était plus celle qui avait refusé

+ ⁵⁶ quand j'étais libre, si je pouvais la faire
 chercher au dernier moment et si le
 soir après dîner lui convenait

~~de se laisser la grosse fille rose qui ét[ait] Dans la grosse fille rose qui était~~ ⁵⁷

⁵² Cf. le 1 barré du f° 47 v°.

⁵³ Suite de la marge du f° 47 v°.

⁵⁴ Phrase inachevée. Elle est reprise ci-dessous.

⁵⁵ Proust recommence le morceau racontant l'arrivée d'Albertine commencé au f° 47 v° (interligne en haut). Tout ce qui précède ([5] et [6] du f° 47 v° et le début de ce folio) devrait donc être barré.

⁵⁶ Suite de la marge du f° 49 r°(+).

⁵⁷ Ce verso continue au verso suivant (f° 49 v°).

A ce moment nous entendîmes du bruit elle se rassit vivement sur la chaise. C'était Françoise qui ~~soit irritée~~ ^{peut-être} ~~soit seulement~~ ^{seulement} ~~contre Albertine~~ ^{soit seulement} ~~à cause de la longueur~~ ^{de la visite} ~~de la visite~~ ^{qui} ~~qui~~ ^{apportait} ~~la~~ ^{lampe,} ~~d'un~~ ^{air irrité,} ~~peut'~~ ^{être} ~~seulement~~ ^{à cause de la} ~~à cause de la~~ ^{longueur de la} ~~longueur de la~~ ^{visite et d'} ~~et d'~~ ^{Albertine et dans} ~~Albertine et dans~~ ^{le but de précipiter} ~~le but de précipiter~~ ^{son départ. Mais} ~~son départ. Mais~~ ^{elle jeta sur la} ~~elle jeta sur la~~ ^{jeune fille ce} ~~jeune fille ce~~ ^{long} ~~long~~ ^{regard intros-} ~~regard intros-~~ ^{pectif et réproba-} ~~pectif et réproba-~~ ^{teur Tourner à la} ~~teur Tourner à la~~ ^{page suivante} ~~page suivante~~

sur un ton réprobateur et funèbre que le dîner était servi

subordonner à la possibilité de dîner avec M^{lle} de Silaria. Aussi je lui dis que je ne savais jamais d'avance +⁶¹

chatouiller pendant une heure que je ne sentirais rien.

« Vraiment ? » « Je vous assure » Elle me demanda

~~ti~~[midement] presque timidement et comme pour ne pas mon-

trer de mauvaise volonté, voulez-vous que j'essaie.

« Si vous voulez » « Mais ce serait plus commode que

vous veniez plus près de moi » « Où voulez-vous que je vous

chatouille ». « Où cela vous semble paraît le plus sensible.

Je le suis un peu aux oreilles. » « Mais tenez » « Mais avec quoi

voulez-vous que je vous chatouille l'oreille, vous encore, je

comprends, vous pouvez me chatouiller avec votre

petite moustache » « Vous permettez que je le fasse ». « Oh

si cela peut vous faire plaisir » Je « Mais pour cela il faut

que vous [vous]⁵⁸ asseyiez sur moi ». « Je ne suis pas trop lourde !

Puis elle me chatouilla les jambes. ⁵⁹ Elle ne partit que

quand Françoise lui jetant un regard de/di ^{irrité} ^{vinateur} ^{et} ^{haine} ^{et}

~~mé~~[prisant] ~~soupe~~ ~~meux~~ ^{m'annoncer} ^{me dire que} ~~et méprisant vint~~

~~le dîner était servi~~ ^{mais en mettant dans ces mots} ^{Albertine} ^{le dîner était servi} ⁶⁰ Elle me demanda quand je

voulais qu'elle revînt. Je ~~ne savais pas trop quand~~ ^{n'osai lui dire aucun jour} ^{car je voulais tout}

~~je serais libre.~~ Je lui demandai si le soir ~~très tard~~ ^{après le dîner}

lui convenait. Elle me dit « surtout si c'est

un peu tard parce que je suis obligé ⁶² de tenir

compagnie à ma tante qui ne se couche pas

avant onze heures. » « Mais elle ne dira rien que

vous sortiez aussi tard » Je suis libre, j'ai mon ap- ⁶³ ~~partement séparé~~ » Ce sera très commode l'année pro-

⁵⁸ Mot oublié par Proust.

⁵⁹ Ce passage est réécrit dans la marge mais Proust ne précise pas son emplacement exact. Sans doute parce qu'il décide finalement de barrer cette note. Il réécrit tout ce passage aux versos suivants 50 v° et 51 v°.

⁶⁰ La fin de la marge remplace bien cette fin de phrase.

⁶¹ Suite dans la marge inférieure du f° 48 v°, à la +.

⁶² Il manque la marque du féminin.

⁶³ La suite de ce passage se situe au milieu du f° 50 r°, contrairement à ce qu'affirment T. Ishiki et A. Compagnon qui notent : « interrompu ». Cf. II, 1218. On peut supposer que Proust a d'abord barré la partie III « Le soir de la soirée chez la P^{cesse} de Guermantes » du f° 50 r° puisque son plan a changé – la soirée chez la Princesse étant reportée à l'année suivante (cf. f° 47 v°) et pour ainsi dire remplacée par le dîner avec M^e de Silaria – et qu'ensuite il a barré les dernières phrases du f° 49 r° et a continué à la suite sur le f° 50 r°.

⁶⁴ C'était bien toujours la même grosse fille rose qui
 était ^{assise} à côté de mon lit ; je sentais quelque chose [de]⁶⁵ nouveau ~~qu'~~,
 inst[inctivement] inst[inctivement] une sorte de lumière qu'il un changement d'
 éclairage dans le regard, un ~~change~~ ^{du visage} une un progrès
 des lignes qui expriment la volonté, ^{presque} une conversion
 un changement du* front, une demie⁶⁶ conversion des lignes
 qui dans le visage expriment la volonté habituelle.

Il J'eus l'intui[tion] Instinctivement je ^{je sentis qu'avait} sentis ~~que quel~~
 qu'un avait du, ^{dû être brisées détruites} peut-être à l'aide d'un long
 travail, ~~détruire~~ des résistances contre lesquelles
 je m'étais brisé et qu'elle ne/n'^{était} ~~serait~~ plus la jeune fille
 qui ~~me~~ avait refusé de se laisser embrasser. Je J'
 aurais bien voulu m'en assurer ~~mais~~ et je n'osais
 pas m'en assurer. Mais chaque fois qu'elle voulait partir
 je lui demandais de ^{rester encore} ~~se rasseoir~~ et ; peut-être elle atten-
 dait-elle elle-même que je lui demande/demandasse ce qu'elle
 m'eût accordé, car après avoir regardé l'heure, chaque
 fois elle se rasseyait et finit par rester tout l'après
 midi. Je finis par lui dire « Imaginez-vous que je ne suis
 pas chatouilleux du tout. Vous pourriez me chatouiller
 pendant une heure que je ne le sentirais même pas. »
 dont* « Vraiment » « Je vous assure ». ~~Du fond de l'~~
 Se détachant sur l'a Elle me dit alors comme pour
 montrer qu'elle ne man[quait] me ~~témoign[ait]~~ ~~manquait pas de~~
 bonne volonté ces mots qui derrière lesquels je

Ce qui m'enhardit
 c'est ~~que je~~ /qu'il n'
 y avait plus de la
 part d'Albertine
 pour moi aucune
 amitié que je
 craignisse de briser
 comme j'avais pu
 le craindre à
 Balbec. ^{Je lui} Elle ~~était~~
 fort froide et ~~était~~
 visiblement fort
 indifférent. ~~Si je lui~~
 parlais de ses amies
 Je sentais que je ne
 faisais plus du tout
 partie de la « petite
 bande » et qu'elle
 aimait bien mieux
 ses amies que
 moi. ~~Et~~ Je ne
 lui trouvais ~~plus~~ même
 plus l'air de bonté et
 de franchise qu'elle
 avait à Balbec. Enfin
 ce que je désirais d'elle
 en ce moment c'était
 une sensation purement
 physique, la terminaison d'

un désir que le lit peut-être
 avait éveillé et que j'
 aurais aussi bien pu
 passer avec une
 autre. Je voulus tout
 de même essayer
 de profiter de l'
 occasion et je
 lui dis

⁶⁴ La première ligne est située dans la marge supérieure. Elle a été ajoutée après coup. Voir la première version barrée dans la partie inférieure du f° 48 v° : « Dans la grosse fille rose qui était » et qui se poursuivait sur le f° 49 v° par « à côté de mon lit ».

⁶⁵ Mot oublié par Proust.

⁶⁶ Pour « demi ».

III Le soir de la soirée chez

la P^{cesse} de Guermantes⁶⁷

Je rentre de chez la Duchesse.

Décidément j'irais à cette soirée. Je pensai que j'y verrais peut-être des jeunes filles, en tous cas beaucoup de jeunes femmes, que je rentrerais peut-être amoureux d'une mais qu'en tous cas je ne pourrais posséder le soir-même et pour calmer l'agitation ou je serais sans doute en rentrant, j'envoyai Françoise chez Albertine porter un petit mot à Albertine où je lui demandais de venir à minuit. En arrivant chez la P^{cesse} de Guermantes. Suit le récit de la soirée.

⁶⁸ III jour du dîner avec M^{lle} de Silaria⁶⁹

⁷⁰ chaine parce que j'aurai un appartement séparé au second ~~Cette~~ Maintenant ce serait difficile. Mais je passerai à tout hasard ~~à~~ un après-midi comme aujourd'hui. Si vous ne pouvez pas me recevoir cela ne fait rien.

Elle revint justement le jour que M^e de Silaria m'avait fait fixer et où je devais dîner avec celle-ci dans l'Ile du Bois. Pour tromper mon anxiété (copier ce qui est dans le cahier noir⁷¹) j'avais décidé d'aller dans l'après-midi commander le dîner dans l'Ile.

⁷² J'allais me raser ~~quand~~ quand on m'annonça Albertine. Je ~~la~~^{la}* fis entrer, tout de suite, indifférent à ce que me trouvât enlaidi par*⁷³ d'un menton noir [celle] pour qui jadis à Balbec j'/je ne me fusse jamais

⁶⁷ Cette soirée est rédigée dans le Cahier 43 d'après T. Ishiki. *Maria la Hollandaise*, p. 152.

⁶⁸ Les versos vont finir de développer le II (« Après la description du milieu Guermantes ») tandis que les rectos vont développer le III, une nouvelle visite d'Albertine le « jour du dîner avec Mme de Silaria » jusqu'au f° 52.2 r° où commence le IV.

⁶⁹ Un écho à cet épisode se trouve dans Vénusté (Cahier 54). Cette promenade est revécue sous forme de souvenir après la mort d'Albertine (63 v°-64 v° et paperole) et dans le Cahier 53, f°s 50 r°, 49 v°, 50 v°. Cf. C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine disparue*, p. 260.

⁷⁰ Suite du f° 49 r°.

⁷¹ Cf. Cahier 48, f°s 25 r°-27 r° (effectivement noir) . II, 1211-1216. Le passage raconte la promenade au Bois du narrateur qui vient seul commander le dîner pour Mlle de Quimperlé « pour ne pas rester à penser à ces moments dont l'attente [lui] était intolérable ». C'est sans doute la description de l'Ile sous la tempête qui est à copier mais les métaphores employées conviennent mieux à la bretonne Mlle de Quimperlé qu'à Albertine.

⁷² Reprise du 43 r° où ce passage était réécrit pour la huitième fois. Cela confirme l'idée qu'à partir du 46 v° Proust organise des passages déjà écrits ou les réécrit en les ajustant les uns par rapport aux autres.

⁷³ « Par » devrait être barré.

⊕ ou du moins devant lesquelles elle s'était révoltée un soir. Car peut-être avais-je seulement ce soir-là été maladroit. En tous cas, que la réalité d'action que cachait ce

visage d'Albertine eût changé ou non, elle n'était pas celle que j'avais crue après la soirée où elle avait sonné. J'étais obligé de revenir à ma vois-

~~soupeçonnai, sans le voir la voir une pensée qui que~~
~~comme si elle venait de faire un long voyage, la pensée d'~~
~~remplissaient, des souvenirs inconnus de moi que mais~~
~~dont je bénéficierais et qui lui faisaient considérer~~
~~maintenant certaines choses comme toutes simples : «~~
~~voulez-vous que j'essaie. » Elle était vraiment, diffé-~~
~~rente comme Je ne voyais que ces ne dis Je n'avais~~
~~connaissance que de ces mots et du regard plein de~~
~~bonne volonté docile dont elle les accompagnait ; mais~~
~~derrière eux, comme si elle revenait d'un grand voyage~~
~~et avait vu beaucoup de choses que je ne pouvais~~
~~imaginer, je sentais des souvenirs qui maintenant faisaient~~
~~partie de sa vie intérieure et qui lui rendaient faciles~~
~~des choses devant lesquelles autrefois elle se fût révoltée. ⊕ « Si~~

je pensais si cela peut vous faire plaisir + me dit-elle d'un air gêné. Je en souriant d'un air gêné.

D'autres choses me firent so

X
Ainsi à un moment où je parlai d'Elstir comme elle disait qu'il était bête, pour que je ne me méprise pas sur ce qu'elle voulait dire elle ajouta en souriant « Bête en cela mais je sa[is] bien entendu je sais que c'est quelqu'un de tout à fait distingué. » Mon père disait volontiers d'un de ses collègues. Dans le même sens qui n'a nullement trait aux manières, mais seulement à l'intelligence mon père disait aussi de tel de ses collègues : il paraît que c'est quelqu'un de tout à fait distingué. Mais Albertine, Albertine si inculte (mettre en son temps) à Balbec. De trouver dans son langage d'aujourd'hui le mot distingué dans ce sens indiquait qu'autant de choses s'étaient passé que quand nous lisons un ^{ce} texte français où le mot étonné (choisir mieux est pris) dans le sens

de et* dans le sens de nous pouvons les assigner faire dater de deux époques différentes. C'est ainsi encore

que parlant du cercle de golf qu'elle s'imaginait chic, elle me

dit : si, malgré tout c'est

une « sélection ». Qui avait pu lui apprendre ce mot-là. Il est de ceux qu'un gentil-

homme campagnard reçoit comme apport dotal pour

toute sa vie de son mariage avec une intellectuelle.

Enfin d'une des filles, elle me dit : Certainement elle

est très intelligente. Le second

l'ajouté à intelligence indiquait que ce n'était +

⁷⁴ Voir la marge du f° 51 r° (en haut).

⁷⁵ Cette croix est bleue. On retrouve cette même croix dans la marge supérieure du folio 51 r°. Ce passage en est donc la suite.

⁷⁶ Voir la marge supérieure.

⁷⁷ Voir la marge du f° 51 r°.

⁷⁸ Voir la + dans la marge supérieure.

⁷⁹ Suite au f° 51 v°.

par un plus habile que moi des efforts de qui j'allais profiter ~~Suivre au verso en face.~~ C'
 était possible ~~Je sentais Je voulais~~ entendis dans sa conversation des mots qui me
 semblaient ~~ve*~~ ne pas lui appartenir. Suivre au verso en face en marge ~~x~~⁸⁰
 estimé assez beau et pour qui je ~~me donnais~~ ^{plaire à m'était⁸¹ donné}

autant de peine qu'aujourd'hui à M^e de Silaria.

Je tenais à ce que celle-ci eût du dîner la

meilleure impression et je pensais qu'Albertine

saurait mieux le commander que moi. Aussi*

je lui demandai si elle ne voulait pas m'accompagner

jusqu'à l'Île. Son visage rose rieur et docile

sous son toquet posé assez bas sur les yeux parut

hésiter : elle avait sans doute d'autres projets. En

ce cas elle me les sacrifia aisément. Nous partîmes

ensemble. ~~Jadis Autrefois but de mon amour~~

~~elle a~~ Nos relations sociales avec une femme que
 nous avons voulu faire nôtre ^{comme je l'avais rêvé pour} ^{Albertine à Balbec} ^{à cause de cela} autrefois sont assez

étroites, si insuffisantes qu'elles parussent au

gré du sentiment qui nous les avait fait nouer.

Ainsi Albertine qui avait été ~~au a~~ à un moment ~~dans~~

~~ma vie~~ le but de mon amour, ^{n'était} ~~était restée dans ma~~

~~vie~~ où elle n'était⁸⁶ plus aujourd'hui pour moi qu'un moyen

qui m'aidait à, pour une toute petite part, à plaire

à une autre. ~~Elle était restée dans ma vie~~ ~~Ma vie com~~[me]

Notre vie comme un atelier garde mêlées et

remet de temps en temps sous nos yeux, quelle que

soit celle qui excite en ce moment notre ardeur, les

ébauches abandonnées où avait cru pouvoir se

fixer notre besoin d'un grand amour.

Récit de la promenade. Au milieu, Albertine me

⁸⁰ Croix au crayon bleu. Voir la x dans la marge du f^o 50 v^o (suite).

⁸¹ Pour « m'étais ».

⁸² Suite de la marge du folio 50 v^o.

⁸³ Cf. Carnet 4, folio 45.

⁸⁴ « Essayez » pour « essayer ».

⁸⁵ Le passage en marge est à insérer dans le f^o 50 v^o.

⁸⁶ Ces quelques mots devraient être barrés.

supposition
 -nè du dévergondage
 soit qu'elle me l'eût
 habilement dissimulé
 à Balbec (sauf dans
 mon intuition du 1^{er}
 jour) soit que depuis elle
 eut été initiée

+⁸² plus la petite
 fille de Balbec qui
 parlait, mais une
 petite femme sachant*

la vie qui ~~distri-~~
^{recon-}
 naissait*

~~buait à chacun selon~~
 ses mérites plus en

toute impartial[ité] à

chacun selon ses

mérites reconnais-

sait en toute

impartialité (de

sa compétence il n'

y avait même pas

à douter) plus ou

moins d'intelli-

gence. Enfin, d'

une autre fille, très

petite très brune, elle

dit en souriant : «

Oui elle est

gentille, c'est une

petite mousmé. »⁸³

Je souris aussi

~~Ce me~~ Albertine

était trop jolie

pour que ces façons

de dire pussent

m'exaspérer comme

elles eussent fait

d'une autre. Mais

je ~~me dis~~ souris

parceque je me

dis à part moi

qu'elle n'avait

pas trouvé

« mousmé »

toute seule.)

« Si vous voulez essayez⁸⁴

de me chatouiller

mais ce serait plus

commode que

vous veniez ~~o~~⁸⁵

Capitalissime vis sur sa chaise. C'était Françoise qui apportait
 Il faudra ^{d'un air irrité}
 dire d' les lampes : ~~d'un air irrité soit peut elle avait~~
 vite sur sa chaise. C'était Françoise qui apportait
 abord que l'air ~~ir irrité~~ contre la présence visite, soit
 j'étais les lampes d'un air irrité,
 resté qu'elle en blâmât au nom de principes sociaux
 couché et ^{Peut'être}
 innés, ~~qu'un~~ article de son code social en condam-
 après ^{-il}
 alors qu' nait la longueur de la visite d'Albertine ; peut'
 je ^{je}
 elle n' l' être une divin[ation] intuition de son instinct divina-
 embrasse teur⁸⁸
 je dirai ~~contre la~~ → Elle avait d'un air irrité ~~contre la~~
 C'était la visite d'Albertine, soit qu'elle en condamnât
 scène in- la longueur, en vertu d'un article de ^{son} code, soit
 verse de qu'ou en soupçonnant elle condamnât la longueur de
 celle qui la visite d'Albertine, ou en perçant l'immoralité
 s'était à l'aide ^{par une} en perçant l'immoralité à l'aide son
 passée à l'aide en perçant l'immoralité à l'aide son
 à Balbec, instinct intuition de son instinct di[vinateur] de son
 et elle au instinct divinateur puissamment aidé par le désir
 bord de mon de me contrarier et l'habitude d'écouter aux
 et si la portes, soit simplement ^{par ruse de domestiqu} avec
 conclusion pour tâcher de hâter son
 avait été départ ~~pour ne pas~~ et le moment où on pourrait
 autre et si j' faire ma chambre. Toujours est-il qu'elle ^{en} e dardant
 avais pu l'em- à la ^{à la}
 brasser était-ce à la fois un regard introspectif et réprobateur, et à
 pour quelque- la fois la lumière crue de la lampe sur le visage
 chose en cela, ~~qu'~~ d'Albertine, Françoise avait le visage terrible de
 elle - comme si elle la Justice mettant à jour le crime⁸⁹ ^θ⁹⁰
 craignait les étreintes brutales et non ~~≠~~ Le visage d'Albertine ne perdait pas à être ainsi éclairé
 les caresses légères qu'elle restait maîtresse
 de gouverner -
 que je ce fût
 moi ce jour-là qui
 fût couché et elle
 debout et libre
 à côté de mon lit

⁸⁷ Deux papiers sont collés sur le bord supérieur du folio. Le second, plus petit, cache en partie la fin du premier.

⁸⁸ Phrase inachevée mais reprise à la ligne suivante. Ces trois dernières lignes devraient être barrées.

⁸⁹ Tout ce passage se trouve à peine transformé dans *CG*, II, p. 655-656. D'après les notes de Thierry Laget et Brian Rogers, Proust fait allusion à un tableau de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*. Le crime apparaît dans ce tableau sous la forme d'un jeune homme aux pieds duquel gît un corps sans vie.

⁹⁰ Le signe a été effectué au crayon bleu. Voir sur la paperole pour la suite.

⁹¹ Signe au crayon bleu. Voir la paperole (en haut).

Sta[tue]

En Elle me quitta (sans doute après la statue de S^t Cloud) en me demandant quand elle me verrait

Ne pas oublier Elle monta sur un tertre pour regarder de plus près la Statue. Et elle-même avait vue ainsi d'en bas, non plus grosse et rebondie comme sur mon lit l'autre jour mais fine et e[is]elée] ciselée, ayant absorbé toutes les heures heureuses que j'avais passées à l'attendre sur la digue à Balbec q[ui] et qui semblait résumer toutes les heures heureuses que j'avais passées à l'attendre sur la digue à Balbec comme une délicieuse statuette à qui elles donnaient sur une sorte de patine voluptueuse

parlait peu, elle sentait que j'étais préoccupé de M^e de Silaria avec qui je lui avais dit que je dînais mais par gentillesse bonne éducation faisait semblant de ne pas s'en apercevoir. Sa tante était absente. ^{et elle} ~~Si j~~ ~~était~~ ne savait si elle ^{et elle} ~~coucherait~~ de dans l'appartement ou chez une amie J'étais persuader d'arriver à posséder le soir même M^{lle} de Silaria dans l'Ile du Bois. Aussi je ne voulus pas profiter de ce qu'Albertine était seule pour lui donner rendez vous chez moi dans la soirée. Comme je n'étais pas amoureux d'Albertine, je ne l'aurais vue que pour pouvoir me faire caresser par elle, ce qui ne me serait pas nécessaire si je sortais des bras de M^e de Silaria. Mais si ~~Si au contraire~~ j'avais cru* ^{avec M^e de Si[laria]} ne faire que causer, que commencer un roman avec M^{lle}/M^e de Silaria, j'aurais donné rendez vous à Albertine pour la fin de la soirée. Je l'aimais mais ^{Je lui dis : je ne sais trop quand vous dire. J'avais} infiniment moins que M^e de Silaria comme j mais ^{pensé à la voir après M^e de Silaria, en revenant du Bois. Mais} Mais comme je croyais ~~ar~~ étais persuadé que je posséderais M^e de Silaria, ce premier soir, dans l'Ile, je trouvais/trouvai inutile de donner rendez-[-vous] ^{qu'} ^{serait} Albertine inutile. Je n'étais pas amoureux. ~~Al Tard~~ J'étais amoureux de M^e de Silaria ^{bien plus inconnue et insaisissable pour moi} ^{étais} qui m'échappait bien davantage et je ne/n' ^{étais} ^{amoureux} nullement d'Albertine. Mais je trouvais un tel charme au corps de cette dernière, duquel mes rêves de Balbec avaient mûri la saveur, j'avais tant de plaisir à ^{la} me faire caresser par elle et à me faire caresser par elle, il me semblait avec elle⁹⁴

⁹² Une notation identique se trouve dans le Carnet 2, f° 18 r°, p. 178 et dans le Cahier 54 au f° 16 v°. La graphie de Proust est ici très différente.

⁹³ « Passé » pour « passées ».

⁹⁴ Phrase interrompue. D'après A. Compagnon, il manque un feuillet dans le Cahier. II, p. 1858. Ce feuillet a été retrouvé dans le cartonnier Guérin par C. Nakano, *De La Fugitive à Albertine* disparue, p. 9-16. Il y a, de plus, quatre papiers collés sur ce feuillet. J'ajoute donc ces passages à la suite, là où ils devraient figurer.

+ que j'avais pris l'habitude d'entendre appliquer chez les Swann aux femmes qui sans avoir une haute intelligence ou une beauté parfaite avai[en]t ce que Swann appelait de la séduction. D'ailleurs Albertine ne perdait pas à être ainsi éclairée, ~~7~~

Pour ajouter au bas de ce verso (où je mettrai peut-être plutôt ce que je dis de l'art de Françoise de connaître ce qui peut nous ennuyer que j'avais mis d'abord pour la duchesse de Guermantes, ou du moins une partie) :

Justice venant mettre à jour le crime. « ~~Comment déjà la lampe~~ ? dis-je à Françoise pour dissimuler mon trouble ⁰⁹⁷. Les domestiques à qui comme la réponse ~~directe~~ explicite ne leur est pas permise arrivent ^{par le développement du talent auquel est si favorable} à exceller dans l'art toute contrainte, que ce soit les règles de l'art, la censure de l'état, la tyrannie sociale des sous-entendus hardiment répliqués et auxquels on ne peut rien reprocher sans s'accuser soi-même. Françoise savait mettre des intentions terribles même dans l'arrangement matériel des choses comme Irving⁹⁸ ou Frédéric Lemaître⁹⁹. Si j'avais écrit ou reçu une lettre qu'il m'eût été désagréable qu'elle vît, par exemple parce qu'il y était mal parlé d'elle et si sortant trop précipitamment je l'oubliais dans ma chambre, elle savait en rangeant mes papiers, la mettre par dessus les autres en évidence, de manière que quand je rentrerais elle frappât mes yeux et me persuadât qu'elle n'avait pu ne pas frapper les siens. A plus forte raison savait-elle mettre une intention ~~malveillante~~ ^{insolente} dans une réponse respectueuse Comment déjà la lampe ? dis-je à Françoise, faisant semblant pour dissimuler mon trouble d'ignorer l'heure. « Si Monsieur veut que j'éteigne ? » répondit-elle avec ^{une} ambiguïté ¹⁰⁰terrible. « Teigne ? » me glissa à l'oreille Albertine. La rapidité familière et gaie avec laquelle elle jeta cette rectification qui me mirent* en quelque sorte comme arbitre grammatical et comme complice d'amitié était destinée à me ~~faire remarquer~~ ^{montrer} à la fois qu'Albertine s²* remarquait le mauvais français et la méchante intention de Françoise me fit me dire « Albertine est vraiment charmante » dans le sens¹⁰¹

⁹⁵ La paperole est collée dans la marge supérieure de ce verso.

⁹⁶ Fin de la paperole. Phrase identique à celle qui figure au bas du f° 51 v°.

⁹⁷ Ce signe (ainsi que celui qui figure dans la marge supérieure) est au crayon bleu. Ils renvoient tous les deux au folio 51 v°.

⁹⁸ Henry Irving (1838-1905), acteur anglais très célèbre à cette époque. II, 1717 et II, 655.

⁹⁹ Acteur français (1800-1876) interprète des grands rôles romantiques. IV, 1588 et II, 1717. Voir II, 655.

¹⁰⁰ Ce passage est en réalité un petit papier collé sur le Cahier et qui recouvre la partie inférieure de la paperole. Une première rédaction de la fin du passage se trouvait sur la paperole et est lisible sur le manuscrit original. Voir la transcription sur la page suivante.

¹⁰¹ Ce passage renvoie à la note qui figure dans la partie supérieure de la paperole. Lors de la première rédaction (voir la transcription page suivante), Proust avait bien mis le signe +.

terrible. « teigne ! » me glissa à l'oreille ~~en souriant~~ Albertine,
La familiarité gaie avec laquelle elle jeta ces 2 syllabes pour
~~voulant tirer* des deux syllabes, me montrant*~~ montrer qu'elle remarquait,
~~non seulement~~ la faute de français de Françoise mais sa perfide intention, ~~de~~
me firent penser ;; « Albertine est vraiment charmante »
Dans ce sens du mot charmant que +

0 d'un instant je lui dis, cela ne me chatouille plus, ~~red~~ donnez-moi votre joue et je voulais

+ ¹⁰³ et plus roses. Je ne savais rien de la vie que menait en ce moment Albertine d'où elle venait où elle allait retourner mais je ne m'en souciais pas. Mais je sentais qu'elle avait surtout un grand désir d'être auprès de moi le plus possible, aussi souvent que je voudrais, et au fond cette idée m'était agréable bien que mon désir de l'avoir auprès de moi fût beaucoup moins grand. Elle continuait à me chatouiller les genoux, l'air de ne pas savoir davantage, timide, [ill.]

inconsciente*
réservée.
Au bout 0

en massifs,
là se creusaient
en anfractuosités
t sans qu'en haut
cessât de se pour-
suivre la chaîne
in ondulée et
in ininterrompue
de leurs crêtes.

Pour n'avoir pas l'air d'avoir prémédité nos caresses, je lui dis : Hé bien où avons-nous dit que vous alliez me chatouiller ? Je crois que je suis très sensible aux genoux. » Elle se installa commodément ~~commodément~~ presque méthodiquement, ainsi abaissées*, ses joues pleines paraissaient plus belles et +

il était si rose et si lisse qu'il semblait être

verni. En passant mes lèvres ¹⁰² sur ses joues ~~autour~~

de son oreille Il n'était pas pâle comme elle ^{il}

semblait quelque fois dehors ; ~~un sang vif coloré] et clair~~ mais ~~rosi~~ de ce rose de verni

colora[it] ~~transparaissait dans ses joues lisses ; sa figure~~ ^{et t des/d' une} matinée d'hiver partiellement ensoleillée que/qui ;
a- m'avait tellement tenté à Balbec

tout entie[re] mais semblait un beau globe rose comme

il m'avait paru le jour où j'avais voulu l'embrasser

paraissait* un beau globe rose, tant un sang vif et

clair ^{sa peau} transparaissait sous ses joues vernies/vernie, tant les

pent^{joues}es de son/ses visage étaient courbes et douces. ~~Et~~

Et elles venaient expirer Le regard glissait sur elles

et sur son front jusqu'aux premiers contreforts de ses beaux cheveux

noirs ^{que} massés ^{naturellement naterelle[ment]} dont les/leur ondulations ^{qui ici} soulevaient/ soulevés ^{saillaient} comme

des chaî[nes], ^{creusés relevés} creusait, relevait en massifs ~~une chaîne~~

de massifs onduleux] ¹⁰⁵ Je ^{voulus en m' approcher/approchai pour passer*¹⁰⁴ y} glissai ^{ma} promener ma mous-

tache et mes lèvres ^{la} sur la/de joue et l' ^{de l'} de oreille d'Albertine

La préoccupation de lui ^{moins attentif à lui} être donner du plaisir ne m'

empêchait pas de chercher à connaître le mien. Mais J'

aurais voulu qu'à bien goûter le mien, et surtout à connaître

le goût qu'avait aux lèvres ce visage que j'avais tant

aimé. Mais au désiré. Mais au fur et à mesure que je ^{l'homme n'est p si imparfaitement construit par la}

nature n'est pas doté d'organe pour le baiser. Peut-être est-il à un degré au-dessus d'un être qui n'aurait pas de lèvres et qui devrait se contenter de caresser avec ses cheveux ou avec

m'approchais ^{voici que ce visage au fur et à mesure que je}

une défense en corne. Mais les lèvres touchent sans pouvoir amener le goût de la chair jusqu'au palais. Et même notre/nos narines sont si mal placées qu'écrasées quand nous embrassons elles cessent

m'approchais ^{voici que ce visage n'était plus le même. Com-}

les yeux ^{pourraient-ils} pourraient-ils ^{cessent même de sentir quand nous embrassons¹⁰⁶. Mais comment les yeux}

ment continuer à voir à quelque distance et de face, un visage

sur lequel les lèvres vont se poser. Au fur et à mesure qu'ils*

s'approchaient de la joue, cette joue et la partie du cou qui

{ N. B il vaudra mieux peut-être mettre le nez et les lèvres après les yeux ? }

¹⁰² « Lèvres » pour lèvres ».

¹⁰³ Suite de la marge inférieure gauche. La suite de ce passage figure dans la marge supérieure.

¹⁰⁴ Si cette lecture est correcte, il faut supposer alors que Proust a mal placé le « y ».

¹⁰⁵ Proust a ici dessiné une petite tête d'homme avec une moustache qui renvoie à la première note en marge où ce même dessin apparaît après « voulus ».

¹⁰⁶ Répétition du même segment de phrase.

[ill.] de moi tant de vie de grâce, d'air me

[ill.] de sang rose, que si j'avais pensé ~~rester~~ ^{ce soir*}
[ill.] que causer avec l'autre et la quitter plein de force

[ill.] force ce soir-là, j'aurais aimés passer une

[ill.] calme et purement voluptueuse avec elle

[ill.] notions de mon commencement d'amour pour

[ill.] de Silaria.¹⁰⁸ Ne pas oublier ce qu'il y a dans le
[cahier] noir après que j'ai reçu le télégramme de M^e de Silaria¹⁰⁹

[...] Gilberte et qui ~~IV~~
Je ne l'avais regardé ~~IV~~¹¹⁰
[ill.] Rien de Gilberte

Quand je viens d'aller voir M^e de Guermantes

décidément j'irais à cette soirée. Je pensai que

j'y verrais peut-être des jeunes filles, des jeunes

femmes, que je rentrerais peut-être amoureux

d'une, mais qu'en tous cas je ne pourrais pas

posséder le soir-même, et pour calmer l'

[ill.] é

agitation où je serais sans doute en rentrant, j'

[ill.] on)

envoyai Françoise porter un petit mot à

[ill.] tard*

Albertine où je lui demandais, maintenant

encore mieux
ne* pas en être

qu'elle avait un appartement séparé de venir

[encore] amoureux.

à Minuit^{Mettre ici le petit papier collé au-dessus. Puis voir au dos}. En arrivant chez la P^{cesse} de ^{du petit}

Guermantes. Suit le récit de la Soirée.^{papier}
^{Voir cahier noir et cahier babouches¹¹² et mort collé au}
^{de la P^{cesse} de Guermantes qui suit mon retour dessous}
^{chez moi.}
M^e de Guermantes m'offrit de me ramener mais j'étais

[Je] lui envoyais
deux places

pour

[ill.] qu'elle

puisse* se distraire

jusque là. Elle

~~répon~~ fit

répondre qu'elle

acceptait et

me remerciait.

~~Mais je ne~~ il était onze heures ½ et je ne voulais

pas rentrer ~~en~~ trop tard pour Albertine. Phèdre finis

sait vers onze heures ½. Il ne lui fallait que quelques¹¹³

¹⁰⁷ Ce folio ainsi que ses paperoles a été retrouvé par C. Nakano dans un cartonnier. Mais elle l'avait mal remplacé. Il figure ici à la place qui devait être la sienne. Cf. *De La Fugitive à Albertine disparue*, vol. 2, p. 9-16. Il faut noter cependant qu'il est en partie illisible.

¹⁰⁸ Proust recopie ici le folio 15 v° du Cahier 48 : on peut donc compléter les mots manquants : « il me semblait avec elle tenir près de moi tant de vie, de grâce, d'air salin, de sang rose, que si j'avais pensé rester plein de force ce soir-là, j'aurais aimé passer une heure calme et purement voluptueuse avec elle pour oublier les émotions de ce qui serait peut-être bientôt un commencement d'amour pour M^{lle} de Silaria. »

¹⁰⁹ Proust renvoie au Cahier noir (Cahier 48) pour la fin de l'épisode et pour le télégramme annulant le dîner.

¹¹⁰ Reprise du f° 50 r° (partie III barrée). La « soirée chez la P^{cesse} » est donc finalement reprise mais dans un quatrième temps. Ce quatrième temps correspond à l'attente d'Albertine après la soirée Guermantes et à sa visite jusqu'au f° 57 r°.

¹¹¹ Pour le « petit papier collé », voir la paperole collée dans la marge supérieure du f° 52.2 r°. Pour le « dos du petit papier collé au dessous, voir le dos de la paperole collée dans la marge inférieure du f° 52.2 r°.

¹¹² Cahier 74, f° 76 r°. Voir également la note qui figure au folio 56 r°.

¹¹³ Voir la paperole située en dessous du f° 52.2 r°.

Ajouter à cette page¹¹⁵, peut-être q^d
 je dis qu'elle gagne à être éclairée, ou
 « ~~Seule~~[ment] bien un peu avant, au moment où
 Françoise va entrer, ou bien un peu après.

« Seulement Albertine savez-vous ce dont
 j'ai peur » « Non ». « C'est que si je continue
 comme ça j'ai peur de ne pas pouvoir m'em-
 pêcher de vous embrasser » « ~~Ce ser~~[ait] Et
 puis après ? Ce serait un beau malheur ». Je
 n'obéis pas tout de suite à cette invitation,
 « ~~Ecoutez~~ si/Si vous me permettez de vous embrasser, j'
 aimerais mieux que vous me laissiez ~~eh~~[oisir] re-
 mettre cela à plus tard choisir mon moment. Seulement
 n'oubliez pas que vous m'avez permis*¹¹⁶. Donnez-moi
 un « bon »¹¹⁷ pour vous embrasser ». « Faut-il que je
 le signe » « Non ; mais n'oubliez pas. »
 Et un peu plus loin « J'ai bien envie de prendre
 mon bon tout de suite P. » « Prenez. Ce que vous m'
 amusez avec vos bons ! » « Seulement est-ce que je
 ne pourrais pas en avoir de nouveaux » « Si je vous en
 referai de temps en temps. »

¹¹⁴ Cette paperole est collée dans la marge supérieure du folio 52 v°.

¹¹⁵ Sur le f° 52 v°, il n'est pas question du fait qu'Albertine « gagne à être éclairée ». Comme l'entrée de Françoise, cette remarque se situe au folio 51 v°.

¹¹⁶ Proust a-t-il écrit « permis » ou « promis » ?

¹¹⁷ Proust reprend ici un passage du Cahier 64, f° 54 v°-51 v°.

Je le demandai à Albertine, un peu par lâcheté ~~parce~~ – en opposition avec les principes de Swann – parce que je savais que dans cette soirée je verrais des femmes que je désirerais et ne pourrais pas avoir, et qu’il me serait commode ~~de~~^{en} trouver en rentrant une autre que je ~~ne~~ pourrais posséder ; un peu parce que le beau temps m’avait donné la nostalgie de Balbec, et qu’Albertine, même à Paris, était ~~un peu~~ d’une parcelle exilée de Balbec, comme ces marbres antiques ^{rosés et dorés autant*} qu’elle ~~semblent encore~~ ~~regardent~~ même dans un ~~semblent~~ ont si longtemps regardé la mer ionienne, qu’ils semblent encore la voir dans ~~la~~ ~~la~~ ~~M~~ salle de musée où ~~on va chercher~~ faute de pouvoir partir en voyage, on va les jours où on a un trop grand désir de la Grèce ; un peu parce que la présence chez soi d’une femme qu’on est sûr de posséder, donne même plus que le lit et le feu, l’impression de la demeure close, et par opposition des puissances de la nature contre lesquelles on s’y abrite ; un peu enfin parce que ~~au moment de partir~~ ^{avant} ~~chez la P^{resse} de Guermantes où je ne songerais guère à~~ ^{en préparant d’avance} ~~Albertine, j’aimais pas préparer d’avance~~, comme un physicien qui met entrain à la fois plusieurs expériences¹¹⁸

¹¹⁹ un plaisir auquel je ne songerais plus pendant la soirée mais qui m’attendrait à mon retour, j’/je arrivais à cette plénitude ~~approchais~~ ^{d’} tendais, vers cette plénitude, cette complexité ~~des~~ ^{une soirée} ~~soirées~~ riches comme ^{ces} ~~une~~ musiques où plusieurs thèmes s’entrecroisées¹²⁰, qui au contraire des tristes attentes du cœur sans aucun don en retour de la réalité, vous ~~bousculent du plaisir~~ font un chemin de plaisirs où l’on n’a qu’un pas à faire l’un à l’autre, avec la satisfaction d’une abeille gorgée de miel qui va d’une fleur à l’autre.

Le morceau ci-dessus est à mettre q^d j’écris à Albertine de venir le soir de la soirée Guermantes et a été écrit séparément mais collé

¹¹⁸ Le premier papier collé s’interrompt ici.

¹¹⁹ Début du deuxième papier collé.

¹²⁰ Proust aurait dû écrire « s’entrecroisaient ».

faute de place.¹²¹

¹²²+ quand elle* se promenait inconnue* sur la plage nous* paraît* valoir plus*
que toute notre vie. Dire mieux toujours

D'ailleurs, j'avais ~~toujours~~ ce désir de retrouver en elle
et ces moments rapides* comme j'en avais si rarement
Balbec en elle. le vrai Je ne pouvais en réalité
où la vie d'un autre être comme [ill.] le signe +
~~le satisfaire~~ comme la réalité d' un souvenir est en
nous et non dans une chose, ~~tous ceux,~~ c'est je je
il m'arrivait comme à ceux, ~~e'est à dire~~ qui au
lieu de chercher à recréer une pensée se contentent
d'approcher matériellement les objets qui se reliaient
à elle – et c'est tout le monde sauf les poètes –
~~ce désir restait complètement insatisfait~~ comme
~~mon~~
à quelqu'un qui au lieu de chercher à éclaircir ce
qu'il a senti au bord de la mer vivrait au
milieu de boîtes de coquillages: mon désir je
ne trouvais en Albertine qu'une sorte de possibilité
de voyage, le prestige plutôt que la réalité d'un
passé du temps perdu. Mon plaisir s' désir resté*
n'était satisfait que d'une manière incomplète ; il
n'en renaissait que plus fréquemment ; n'en est-il pas
de même pour le chagrin ; ceux-là seuls peuvent se
débarrasser d'une peine qui cherchent à l'exprimer, c'
est à on dirait que nos impressions ~~veulent~~ tendent à être
connues complètement par nous et ne sont apaisées qu'
alors ; ~~elles se vengent~~ ne n'en est-il pas ainsi pour le chagrin
ceux-là seuls peuvent se débarrasser d'une peine qui cher-
chent à l'exprimer ; les gens qui se laissent effleurer cruellement
effleurer par elle sans avoir l'énergie de la saisir et de la
penser complètement, la voient recommencer vingt fois
par heure ses ~~cruels~~ attouchements contre leur cœur, comme si
elle essayait de ^{douloureux} ~~compens~~ d'égaliser par l'innombrable répétition [...]
de souffrances incomplètes la plénitude d'une douleur éclaircie
ainsi jusqu'à ses profondeurs
En arrivant chez la P^{cesse} de* Guermantes* etc.

¹²¹ Fin du deuxième papier collé.

¹²² Début du troisième papier collé.

minutes pour venir chez moi. Mais j'eusse pu me faire ramener par la Duchesse. Car quand je rentrai, Albertine n'était pas encore là. Je ne/n' ~~avais~~ ~~pas~~ ne songeais pas être amoureux d'elle. Pourtant quand Françoise^{en} m'ôtant mon pardessus froissa la belle rose que j'avais à ma boutonnière (le mettre en son temps) je ne pus réprimer un mouvement d'impatience. « Si je dois commencer [à] avoir de la coquetterie à l'égard d'Albertine me dis-je, ce n'était vraiment pas la peine de me montrer à elle si sale, avec une barbe de plusieurs jours, quand je la laissais venir pour me caresser. J'avais sur la lampe qui était près de mon lit un abat-jour que m'avait fait Gilberte. Longtemps je l'avais gardé par amour pour elle, ~~puis~~ et plus tard parce que j'avais horreur qu'on changeât quelque chose dans ma chambre, surtout ce qui pouvait ~~en modifier~~ amener un de ces changements dans l'éclairage qui déjà à Combray, ~~me~~ les soirs de lanterne magique me rendaient si triste. ~~Franço~~ Je m'aperçus pour la 1^{re} fois ce soir que cet abat-jour était déchiré et fort laid. Je dis à Françoise qu'il faudrait le changer contre un ~~neuf~~ très joli fait de vieilles gravures qu'on m'avait donné. « Je l'ai dit vingt fois à Monsieur dit Françoise c'était comme si je chantais. Je le changerai demain. » « Mais non, à quoi bon remettre toujours, changez-le tout de suite. Attendez une seconde, il me semble qu'on a sonné à la porte. Non. J'y vais* [ill.] »

~~Pout~~ Ceci vient dans le recto au dos où c'est* moi*¹²³ [ill.]

Tout à coup je ~~pensais~~* à* cette* Gisèle ~~que~~ [ill.] en de ces brusques jets de lumière comme notre attention en* [2 mots ill.] tout d'un coup sur une ~~partie~~ fragment minuscule et obscur de nos souvenirs, lequel nous apparaît alors avec une netteté, une importance, un pouvoir sur nous qu'il avait perdu depuis, je ~~pensais~~ illumine en moi l' image, jamais revue depuis par ma mémoire de cette Gisèle, pour laquelle je m'étais une fois précipité vers le train de Balbec que j'avais manqué. ^{En} ~~Je~~ me*souvenant d'elle, je revis l'embryon de roman qui m'avait semblé possible ce jour-là, que rétrospectivement la facilité même* d'Albertine me faisait supposer qu'il l'aurait* été et j'éprouvais un désir* anxieux de ~~la~~/le voir ~~Car~~ reprendre + déjà de le poursuivre ; si je ne m'y efforçai peut'être ne reverrais-je jamais Gisèle plus la France. peut être ~~tout~~ ce qui aurait pu commencer ce jour là si j'avais pris le train, Mettre en son temps que avec ~~tout~~* cela*, avec* toutes les particularités* de* [ill.] de faits*, ~~de ce~~ mes parents habitent l' étage à [...] des sports* qui avait fait* de cela une aventure originale et unique, ^{cela dont*} ~~que~~

Gisèle avait ill] ~~suscité~~* peut'être entrevu le* ^{désir} plus* ~~petite~~* dans mon regard : un désir auquel son assentiment répondait, tout cela n'arriverait jamais. Elle m'oublierait, se marierait, n'habiterait* peut'être +

¹²³ Le recto en question est peut-être celui de la paperole. Il y est en effet question de Gilberte. Mais il s'agit plus probablement du f° 52.2 r° sur lequel figure une note (à côté du IV) en partie illisible sur Gilberte. Proust indique d'ailleurs dans la partie inférieure du f° 52.2 r° : « Puis voir au dos du petit papier collé au dessous ».

Je compris alors plus aisément les aspects tellement différents les uns des [autres]
 que le moindre déplacement dans la perspective d'un visage, la moindre différence des [ill.]
 font un ¹²⁴la soutenait, plus grosse, à plus gros grain[ill.]¹²⁵
 autre visage,
 une autre
 femme

un caractère de puissance de force qu'il [ill.]

l'heure. Et en même temps le visage que je [ill.]

heure et ~~que j'a~~ dont j'aurais voulu connaî[tre] [ill.]

s'évanouissait. Tant ^{riche}en la complexité et [ill.]

^{de} ses ^{de} lignes un être humain n'est nullement [ill.]

tout être humain la riche complexité de ses [ill.]

nullement épuisée par l'image arbitraire qu [ill.]

détachons à un moment donné. Si chaque fois [ill.]

à Paris, j'avais vu une ~~un~~ autre Albertine, [ill.]

j'en voyais au fur et c'est en un même jour, [ill.]

minute que j'/je ^{la} voyais se multiplier, engendrer [ill.]

Albertine nouvelles au fur et à mesure que je [m']

approchais. ^{ombres}comme ces figures de lanterne magique qui grandissent, ~~grandissent si~~
 au moment où la lampe* touche

yeux ne purent plus rien voir du

+ vue tous les jours, se serait* renouvelée, aurait fini*

par devenir un besoin anxieux de savoir ce qu'elle faisait*

+ nous
 voulons goûter,
 nous nous contentons de
 posséder* sous* les lèvres,
 trouvant la porte fermée par
 où nous pourrions sentir la saveur.

Je n'os Pa Je n'osais pas (suivre à la page en face)¹²⁶

~~Omensonge du baiser~~ Je ne goûtai d'ailleurs rien non plus, car les relations de corps à corps sont si mal faites que [ill.]
 seulement pas* nous ne pouvons pas voir ce que nous embrassons, ni embrasser ce que nous avons contemplé mais qu'encore ce*

où le cou m'était apparu il y a un instant dans son
 beau grain et sa puissance,
 tout. Je cherchais les/la places où j'avais vu tout à l'heure sous la
 celle où

lumière crue de la lampe ce sang rose et clair, celles où quelque

fois à Balbec se ^{violait}fonçait comme un cyclamen eelle qui tout à

l'heure avait le grain dur d'un beau marbre puissant mais à la

diversité de ces colorations ~~q. q.~~ ne correspondait aucune variété

de goût. Ma lèvre trouvait à cette peau si changeante ^{et si savoureuse} un

goût une saveur uniforme et fade, comme le et restant

d'ailleurs en dehors à cette peau si changeante en ses couleurs

¹²⁴ Contrairement à ce qu'indique l'édition de la Pléiade, c'est bien ici que se situe la suite du f° 52 v°. II, 1221.

¹²⁵ Mots illisibles sur le bord droit à cause de la détérioration du papier.

¹²⁶ Ce verso ne correspond ni au f° 53 r°, ni au f° 53 v°. Il manque un autre feuillet.

Le double trajet de l'oreille qui entend le bruit à l'esprit qui attend, et est si rapide

de l'esprit qui vient de tirer ses conclusions et de les envoyer aussitôt au cœur ému. que ce temps nous ne pouvons pas l'apprécier. le

bruit est déjà arriv[é]

au e[œur] à notre cœur, il ¹²⁷ me fit apercevoir ~~supprima~~ toute qui sembla mettre

semble qu'il y soit venu directement, et que c'est notre cœur

en même temps que la ~~éloigné du Paris nocturne~~ tout près de moi un endroit ~~lointain~~ me fit

sonnette du

téléphone qu'une et presque populeux m'appela au téléphone, il me sembla que c'était mon

main lointaine fait* ~~accourir au téléphone. C'était Albertine ; je~~

retentir indéfiniment

cœur encore et pas seulement la sonnette qu'une main sans pitié vous télé[phone] ne vous dérange pas en vous téléphonant agitait désespérément. C'était Albertine. « Je ne

aussi tard ? » « Mais non » ~~Mon cœur faiblit, mais je~~ Est-ce que vous

venez » demandai-je d'un ton indifférent. « N...non,

si vous n'avez pas absolument besoin de moi ¹²⁸ ~~Mon cœur faiblit mais~~ Je suis

mais je pensai que tant qu'elle était là je pourrais l'obliger à venir ou bien lui dire que j'allais aller chez elle

près de chez moi ». ~~Avant*~~ Je n'avais pas bien lu votre mot,

j'ai eu peur que vous ne m'attendiez ». Je sentais qu'

elle mentait, et j'étais décidé dans ma fureur à ne pas

la laisser forcer à venir. Mais je voulais d'abord qu'elle

a refuser ce que j'allais es m'arranger à obtenir

dans quelques secondes. « Je commence par vous dire que

ce n'est pas pour que vous veniez car vous me gêne-

riez beaucoup à cette heure-ci je tombe de sommeil. Mais

il n'y avait pas de malentendu possible dans ma lettre.

Vous m'avez répondu que c'était convenu. Alors qu'

est-ce que cela voulait dire » « Mais J'ai dit que

c'était convenu, mais je ne savais plus trop ce qui

était convenu. Mais je vois que vous êtes fâché, cela

m'ennuie. Je regrette d'être allée à Phèdre ¹²⁹ » « Phèdre

Si j'avais su que cela ferait tant d'histoires dit-elle comme tous les gens qui en faute pour une chose font semblant de croire qu'on leur en reproche une autre

n'est pour rien dans mon mécontentement ». « Alors

vous m'en voulez. C'est ennuyeux qu'il soit trop tard,

sans cela je serais allé ¹³⁰ chez vous. » « Hé bien écoutez tout

vaut mieux que de rester sur ~~à~~ une impression de colère

or je ne pourrais pas vous voir d'au moins quinze jours, donc

¹²⁷ Malgré la découverte d'un feuillet manquant, ce verso n'est pas la suite de ce qui précède. Il manque donc encore un feuillet.

¹²⁸ La marge s'intègre ici comme le montre le trait.

¹²⁹ La marge s'intègre sans doute ici comme le suggère un petit 1 ajouté par Proust au-dessus de « Phèdre ».

¹³⁰ Il manque le « e » de l'accord au féminin.

tranquille. C'est le propre des amours si d'une part ils ont déjà un numéro d'ordre assez élevé dans la série de nos amours, et si en eux mêmes ils sont

+ que son
attente avait
fait et que j'
allais pendant
q.q. temps
pouvoir être

0 adressée
à Albertine
j'aurais
senté la
difficulté
de l'appro-
fondir, de
la prolonger.
Telle quelle,
ôtant de l'im-
portance à
Albertine dont
la venue était
un simple calmant
je me disais que
sa présence avait
guéri le mal +

¹³¹ n'était plus qu'un point lumineux pareil à beaucoup d'
autres à l'horiz[on] au ciel de mon souvenir. Et ~~autour~~
~~de l'Albertine nouvelle tous les souvenirs plus récents,~~
~~que par sa force attractive l'Albertine nouvelle avait fait~~
~~adhérer à elle l'Albertine nouvelle, entourée des~~
souvenirs récents, propos qu'elle m'avait tenus, attitude
nouvelle avec moi, lieux, saison différente, lieux nouveaux
où je l'avais vue, qu'une force attractive faisait adhérer
à elle en faisait comme une autre planète bien distincte
de la 1^{re} (il vaudra sans doute mieux laisser ces
planètes pour la fin du livre) et m'arrêter à
sa moralité particulière (au bas de l'autre page et
continuer ainsi) en finissant la phrase ainsi, mais qui
séparée de moi déjà par un long intervalle de temps n'
était plus qu'un point lumineux pareil à bien d'autres au
ciel de mon souvenir.¹³²

Mettre les planètes¹³³ à la fin du livre
tout en laissant peut-être le mot planète dans la page
précédente (mais peut-être sans laisser flore etc ?)

à leur
début
de nous
ap-
paraître
à nous
même
comme assez
indépendants
de la personne
comme
une
alternance
d'angoisses
et de joies.
Car n'étant
pas nou-
veaux on
n'y est
pas dupe
de l'illusion.
Et étant récents
on n'a pas encore
forgé la nécessité
causale
toute cette fin est
KAPITALE

Pour mettre quand elle est là et que
je suis calmé (Capitalissime) le soir de la soirée
Guermantes. Mon angoisse finie se résolvait dans une
joie émue, ravie. Je sentais bien que cette joie ~~de~~ était
plutôt la réaction de l'angoisse finie qu'elle ne s'adressait
à Albertine et j'en étais assez content. Car si elle s' **0**¹³⁴

¹³¹ Ce verso ne se raccorde pas non plus très bien à ce qui précède ce qui confirme le fait qu'il manque un autre feuillet. Voir la suite, les mots « planète », « flore » ne figurent pas dans les pages précédentes.

¹³² Fin du long morceau sur les versos (47 v°- 53 v°) qui reprend et prolonge les rectos.

¹³³ Ce mot « planètes » fait référence au Cahier 64, f° 51 v°. Cf. H. Yuzawa, *Souvenir du rêve...*, p. 232 et sq.

¹³⁴ Suivre dans la marge au rond, puis à la croix. Il manque « était ».

Mettre sans doute au signe * mais c'est capital. Tout d'un coup à ce ~~des~~[oin] désir dirigé vers en haut de revoir une figure qui est comme une fleur de géranium qu'Albertine m'avait fait éprouver à Balbec, remplissant* mes journées du ~~be~~ petit souffle exaltant qui me dirigeait vers le moment de la voir, je sentis que tentait douloureusement de s'adapter pour n'en plus faire qu'un seul sentiment infiniment doux et terrible, ce tendre besoin d'un être comme je l'avais autrefois de maman quand Françoise venait me dire à Combray qu'elle ne pourrait pas monter me dire bonsoir. Ce ne fut qu'un éclair passager. Mais je sentis la possibilité d'un tel sentiment et la même angoisse que j'avais à Combray

je vais prendre un peu de café pour me réveiller et venez tout de suite. » « Vous ne voulez pas remettre cela à demain ? » * « Non demain je ne suis pas libre, ni je vous dis pas avant plusieurs semaines ». « Bien alors je... vais venir, c'est ennuyeux parce que je suis chez une amie qui... » « Je sentais qu'elle n'avait pas cru que j'accepterais qu'elle vînt et je voulais la forcer « Qu'est-ce que ça peut me faire votre amie. Venez ou ne venez pas, c'est votre affaire, ce n'est pas moi qui vous demande de venir, c'est vous qui me le proposez. » « Hé bien, je saute dans un fiacre et je serai là chez vous dans dix minutes. Ainsi de ~~cette nuit~~ ce Paris lointain et nocturne où elle m'avait app[elé] des profondeurs ~~des~~[cures] nocturnes duquel avait retenti l'appel du téléphone, ~~sortait~~ p[our] allait sortir pour venir près de moi cette Albertine jadis connue dans les soleils de Balbec. Je ne pensais plus à ce qui avait pu la mettre en retard, et ce fut avec une joie sans mélange quoique non apparente que je reçus la communication de Françoise : M^{lle} Albertine est là. ~~Françoise s'était Je ne Françoise s'était levée La sonnette~~ Françoise s'était levée pour

Comment ~~vient~~ M^{lle} Albertine vient elle aussi tard demandais je ouvrir. et ~~comme avec un art~~ que la Berma n'eût pas aussitôt remarquant qu

dépassé, ~~tout~~, son costume qui portait les traces d'une hâte fébrile, sa mine grimée comme celle d'une malade marquait¹³⁵ la fatigue inouïe que cette visite lui avait

¹³⁵ « Marquait » pour « marquaient ». Faut-il lire « indiquait » ?

¹³⁶ ont dans l'enchaînement des causes et des effets des conditions toutes matérielles qui pour Vinteuil avait manqué. La souffrance que lui avaient causée les relations de sa fille avec son amie, l'hébétéude morale, l'abolie suite de ses souffrances laquelle l'avait empêché de copier¹³⁷

ses quatuors et sa symphonie, puis sa mort, ~~tel~~ voilà ce qui avait empêché la réalisation matérielle et faisait que sa Sonate seule était connue. Mais elle était un monde si complet qu'on ne pouvait désirer plus. Car on n'aurait pas voulu qu'en d'autres œuvres Vinteuil cessât d'être lui-même. Et comment aurait-il pu rester lui-même c'est-à-dire créer des univers qui rappelassent sa Sonate et pourtant fussent d'autres univers ?

¹³⁸ + ~~Swann que jadis j'écrivais partout sur mes cahiers pour me donner l'illusion que je correspondais avec elle. Mais ce nom m'était de ce n'est pas seulement sa beauté poétique, comme par - comme par exemple le nom de Guermantes - c'est aussi le pouvoir sentimental comme le nom de ^{Gilberte} Swann qui finit par disparaître.~~
 Ce fut sans aucune émotion, et en finissant d'accomplir machinalement un devoir ennuyeux et remis de jour en jour que je traçais sur l'enveloppe le nom de Gilberte Swann ~~que j'écrivais~~ dont je couvrais jadis mes cahiers pour me donner l'illusion de correspondre avec elle. Mais ce nom dans ce temps-là c'était moi qui ^{l'écrivais} ~~le traçais~~ ^{traçais}. Maintenant c'/la tâche ~~de d'écrire la lettre et l'enveloppe était accomplie par l'un~~

~~de ces innombrables secrétaires auxquels l'habitude que nous adjoint l'Habitude.~~

en ^{amenée} avait été ~~distribuée~~ par l'Habitude à l'un de ces nombreux secrétaires qu'elle nous

adjoint et qui ~~é traçent avec d'autant plus d' correctement mais avec d'autant plus d'infiffé~~

~~rence~~ le pouvait le tracer avec d'autant plus de calme qu'~~il~~ entré assez récemment à mon service il n'avait pas connu Gilberte./, e'est ~~moi*~~ et tout au plus avait entendu dire par moi, sans mettre aucune réalité sous ces mots que c'était une personne que j'avais autrefois aimée

Mettre après cette scène (capital)

Cette rencontre de Swann chez M^e de Guermantes eut pour effet que je ~~fus invité plusieurs fois chez M^e Swann. Mais ma pensée était ailleurs~~ reçus plusieurs lettres de Gilberte et fut invité plusieurs fois chez M^e Swann. Mais je me levais si peu, j'aimais tant à être seul, ma pensée était tellement ailleurs que je ~~ne~~ ne retournai pas chez les Swann et fis dire que je dormais quand Gilberte vint pour me voir. Je dus ^{finir*} pourtant lui écrire pour m'excuser ~~et la prier de m'excuser auprès~~ de sa mère. + ¹³⁹ ~~J'écrivis sans aucune émotion, et pour en accomplis/accomplir~~ ^{en finissant d'} ~~sant machinalement un devoir ennuyeux~~ ^{avais remis} ~~qui/que je/j' remettais~~ de jour en jour, que je traçai sur l'enveloppe ces mots M Gilberte +

¹³⁶ Suite de la paperole du f° 54 v°.

¹³⁷ Voir la suite dans la marge à gauche.

¹³⁸ La marge supérieure gauche et la marge supérieure sont entourées d'un trait au crayon bleu comme la paperole.

¹³⁹ Suivre à la + dans la partie supérieure du folio.

causée et les risques de fluxion de poitrine. ~~Elle vient~~
~~Je suis bien content qu'elle vienne~~ dis-je pour ne pas avoir
l'air ~~Comment vient-elle aussi tard~~ dis-je et aussi-
tôt ~~remarq[uai]~~ J'ajoutai pour ne pas avoir l'air de
m'excuser : En tous cas je suis bien content qu'elle
vienne. Et c'était vrai. ~~Dans ma joie je me~~
faisais plus Si j'avais dit elle vient bien tard, c'était
machinalement. Ma joie ~~æv[ait]~~ était si vive que j'/je ne
avais oublié me demandais plus ce qui avait pu la
mettre si en retard et d'où elle m'avait téléphoné. Mais
Françoise me rendit toute ma souffrance en me disant :
« C'est ce que je lui ai dit :^{qu140'} ~~Mademoiselle vient bien~~
~~tard Monsieur a du être tourmenté après Mademoiselle~~
~~Mademoiselle~~ vient bien tard. » Une autre aurait peut'
être ~~dit~~ eu du regret d'avoir tourmenté Monsieur. Mais
elle devait être entraîné¹⁴¹ de s'amuser et n'y guère
penser, car elle m'a répondu au lieu de me dire ce qui l'
avait retardé¹⁴² : « Mieux vaut tard que jamais. »
avec un air de se fiche du monde¹⁴³. Du coup je crus aperce-
voir ~~Françoi[se]~~ Albertine au milieu d'amis qu'elle me
préférerait infiniment et pour rester avec qui elle
n'était pas venue. Mais ~~comme~~ nous avions peu de temps
devant nous, je me dis que si je commençais par des
~~plaintes~~ questions et des reproches, on n'aurait plus de
~~de plais[ir]~~ plaisir à s'embrasser « Je peux prendre un bon Albertine ».
« Tant que vous voudrez me dit-elle » car elle était aussi bonne que jolie. Sa
peau rose était tellement ravissante que je ne pouvais pas me lasser de l'embrasser
« Encore un dernier bon ? » « Bien sûr ! » « C'est que ça me fait un grand, grand*+

Et elle était
rose comme une
fleur de (voir
le nom que j'
ai dû mettre à
Balbec ou un
autre). Même sa
figure vue du*
côté et comme écri-
sée par la perspective
avait la forme et la
largeur de la fleur
(épaisse et charnue)

+ plaisir vous
savez » lui dis-je
« Pas tant qu'à
Et à moi encore
mille fois plus » me
répondit-elle
Suivre au recto
suivant. ¹⁴⁴

¹⁴⁰ Le mot ne s'intègre pas bien dans la phrase.

¹⁴¹ Pour « en train ».

¹⁴² Il manque la marque de l'accord : « retardée ».

¹⁴³ Le plan du f° 2 r° s'arrêtait sur ces mots.

¹⁴⁴ C'est-à-dire au f° 56 r° à « Oh ». Il faut supposer que « plaisir à s'embrasser » du folio 56 r° est une version antérieure que Proust aurait dû barrer.

A mettre pas au recto en face, mais au recto suivant¹⁴⁵ vers la 5^e ligne

¹⁴⁶Mettre (capitalissime) quand elle m'a quitté (Ce la nuit qui ~~suit~~^{de} la soirée de la P^{cesse} de Guermantes, la nuit du télé-phonage. Elle était partie mais ~~longte~~ [mps] pendant de longues heures la fleur rose et charnue qu'elle je ~~gardai ineffaçable dans mon esprit et de l'empreinte~~ de la large fleur rose et charnue¹⁴⁷ qu'elle était tout à l'heure près de moi. et ~~Elle avait~~ * Comme si elle avait été pressée entre les pages d'un livre, elle avait laissé dans mon esprit son empreinte, une sorte de vide qui gardait sa forme et qui m'était douloureux. Heureusement ~~qu'en le~~ lendemain matin, comme on essaye de ne pas porter ~~seul~~ le poids d'une impression ~~qui est une sa~~, d'un regret, d'une solitude, je parlai longuement à ma mère des qualités d'Albertine, de la douceur dont serait pour moi une vie où je verrais souvent des êtres aussi gais. Ainsi son prochain retour annoncé en paroles me parut plus probable, la séparation moins cruelle, et surtout mon regret que je fis ainsi sortir en paroles cesser de graver cruellement sa forme. Une parole mena à d'autres et le souvenir d'Albertine fut peu à peu noyé dans d'autres impressions. Mais malgré tout dans les heures qui avaient suivi son départ le même désir de la revoir, de prolonger par la répétition des impressions incomplètes que¹⁴⁸ j'~~avais~~ désir que j'avais déjà eu plusieurs fois et notamment après le retour en ~~voiture~~^{charrette} de X-X X (le lendemain de la partie de furet). avait reparu un moment comme dans ~~les~~^{une} pièces/pièce de musique de chambre de Vinteuil une idée fait de temps en temps entendre son rappel que d'autres éléments musicaux écartent* et font fuir*. C'est la ~~phrase de sonate~~^{phrase de sonate} ~~pièce de musique~~^{pièce de musique} à ~~cette pièce~~ la seule que je connus de Vinteuil ~~que je comparais~~ (phrase qui pour Swann par exemple avait ~~une~~^{eu} tout autre signification) ~~que je comparais~~^{car chacun Swann l'avait bien deviné devait se servir d'elle et elle ne connaissait pas les individus*} ces fugitifs essais d'un amour pour Albertine contre lesquels tant d'autres éléments entraient en lutte. Mes autres amours c'avait été [... chose...]¹⁴⁹ avec la Sonate de Vinteuil que je les comparais. Eux-mêmes écrivaient d'autres [...] au sein desquels s'agitaient bien des éléments d'ailleurs. Du reste peut-être Vinteuil [...] lui aussi ~~écrivit~~ donna le jour à d'autres créations, à d'autres créations que sa Sonate. On m'avait [...] qu'il avait fait des quatuors qu'^{lui}il préférait, . Mais que tout cela noté d'une façon abrégée et illisible était comme si cela n'était pas. Car le monde de l'esprit ne se suffit pas à lui seul. Et les réalisations matérielles ont dans¹⁵⁰

¹⁴⁵ C'est-à-dire au f° 56 r°.

¹⁴⁶ Tout ce passage est entouré au crayon bleu.

¹⁴⁷ Cette métaphore est présente aussi au f° 55 r°.

¹⁴⁸ « Que » devrait être barré.

¹⁴⁹ Le bord est ici abîmé.

¹⁵⁰ La suite se trouve dans la marge supérieure du folio 54 v°.

Au sujet de ces petits bleus retrouvés (mais il faudra
 parler au moins d'un en son temps). ~~Je~~ Je retrouvai le
 mot qu'elle m'avait écrit pour me dire qu'elle
 viendrait après le théâtre, le jour de la soirée chez les
 Guermantes (si je ne peux pas trouver de meilleure lettre)
 qui commençait ainsi
 « Puisque cela ne vous dérange pas je viendrai vous voir ce
 soir ». ~~De ce passé disparu~~ Ainsi grâce à cette curieux échan-
 tillon du passé disparu, cette petite lettre pour laquelle n'~~existait~~
 existait pas encore le soir où Albertine allait venir me
 voir¹⁵¹. Pour la relire j'étais obligé moi-même de faire
~~machine en arrière~~ compter « tant comme » des mesures pour rien
 le temps écoulé »¹⁵² et de reprendre avec elle da capo¹⁵³ à la fin de cet
 après-midi-là et alors de marcher avec elle vers ce soir où elle viendrait, il
 me semblait l'attendre pour dans
 quelques heures et à
 la fois je savais
 que j'avais côtoyé sans chercher à le connaître et ~~dont~~ où qu'elle +
 ses petits bleus retrouvés rallumaient ça et là une lueur
 si* brève autour de laquelle régnait une irritante* mais impéné-
 trable obscurité¹⁵⁴

+ ne
 viendrait pas
 puisqu'elle
 était morte

Ces petits bleus garderont du charme tant
 que je l'aime. Et ceux de Gilberte, de M^e de Guer-
 mantes, de M^{lle} de Silaria n'en auront plus. J'en
 aurai brûlé beaucoup pour faire place aux moindres
 d'Albertine. J'en aurai gardé certains qui pourront
 éblouir Albertine.

¹⁵¹ Phrase incorrecte.

¹⁵² Je n'ai pas réussi à retrouver l'origine de cette citation.

¹⁵³ Da capo : locution italienne qui signifie « du commencement ». Elle appartient au vocabulaire musical et correspond à la reprise du morceau après les couplets dans un rondeau ou après la seconde partie dans un air. On trouve une phrase semblable dans la marge du folio 17 v° du Cahier 54 à propos du sommeil « qui se trompe, qui tourne en arrière vingt feuillets, vous fait reprendre da capo comme s'il y avait eu deux cents mesure pour rien ».

¹⁵⁴ Suite de la marge de la page située en face (f° 56 r°).

mourir la
turquoise » sans
penser que le
souvenir ne
valait que par
le sentiment que
j'y mettais
et ne serait pas
plus capable d'en
inspirer un
à Albertine qu'
il n'avait été
de conserver
le mien pour
Gilberte.

+ faisait,
augmentait
ma jalousie
et mon
désespoir
de ne jamais
ressaisir tout
ce passé¹⁵⁸

Je¹⁶¹ me
rendais
compte combien
je l'avais
peu connue
alors et mon
insouciance d'
alors en laissant
dans la
nuit tout ce
qu'elle +¹⁶²

Oh ! le joli portefeuille me dit-elle ; je vous
le donne lui dis-je. Gardez le comme un souvenir, ne laissez pas¹⁵⁵

plaisir à s'embrasser¹⁵⁶. ~~Et comme je restai après cela~~

L'impression douloureuse que j'avais ressentie
avait éveillé en moi des ondes analogues à celles qui tout un jour s'étaient
~~longtemps sans la voir l'impression douloureuse ne~~
élevées dans mon cœur quand j'avais été présenté à la dame aux yeux bleus à Balbec
mais ~~à ces ondes finirent par mourir - comme je ne revis pas de longtemps Albertine - neutralisées~~
~~se renouvelât pas, mon inquiétude au sujet de~~
par des impressions diverses.

Je ne songeai plus à ce qu'elle faisait loin de moi, ~~le sentiment] l'angoisse~~
~~sa vie n'ayant plus d'aliment et je recommençai à ne~~
dans le genre* de celle de Combray ne tenta plus de se rejoindre à mon désir d'Albertine

pas me soucier de ce qu'elle pouvait faire dans les

mettre ici le papier de la

intervalles fort longs des jours où elle je désirant

*page précédente collé au verso*¹⁵⁷

brusquement ses caresses, je la faisais chercher au

N. B.
dernier moment. [Peut-être je ne mettrai la lettre de faire part
Jupien et la mort de la P^{cesse} de Guermantes
qu'après cette soir[ée] avoir vu Albertine pour que l'
attente d'Albertine ne soit pas écrasée par le récit de la mort]¹⁵⁹

Pour ces* choses de Paris je dirai quand

elle sera morte :

Et cette Albertine parisienne é se détachant sur
le fond des ténèbres parisiennes où je l'envoyais chercher
de temps à autre était peut-être pour moi la plus petite* triste¹⁶⁰

de toutes. Car à cette époque-là je ne savais rien de ce qu'
elle faisait dans l'intervalle de ses visites. Je me Il est vrai
que je ne m'en souciais pas. Mais le souci que j'en
aurais eu maintenant, je l'y remplaçais par la pensée.

L'attente où j'étais d'elle certains soirs et, comme
celui où Françoise m'avait dit sa réponse : « mieux vaut
impatiente

tard que jamais » déjà anxieuse alors et assez alors,

~~anxieuse alo[rs]~~ devenait aujourd'hui anxieuse. Et

si je revoyais quelques uns de ces petits bleus par lesquels elle

me répondait, si q le téléphone ayant été laissé dans

ma chambre, j'entendais tout d'un coup près de moi un

bruit de toupie, je revoyais tout d'un coup cet

endroit inconnu d'où elle m'avait appelé ~~de fr~~

à 2 heures

¹⁵⁵ Suite dans la marge.

¹⁵⁶ Première rédaction. Cette expression devrait être barrée.

¹⁵⁷ Ici s'intègre la paperole du f° 54 v°. Phrase ajoutée au crayon bleu.

¹⁵⁸ Suite dans la bulle du f° 55 v°.

¹⁵⁹ Ce passage est un ajout ultérieur (l'encre est plus noire). D'après C. Nakano, une note du Cahier Babouche (Cahier 74, f° 76 r°) répond à celle-ci : « Peut-être vaudrait-il mieux mettre ces diverses réflexions sur la lettre de faire-part ou seulement sur la mort de la P^{cesse} de Guermantes après la soirée avec Albertine, voir le mieux. ». C. Nakano, De *La Fugitive* à *Albertine disparue*, p. 195.

¹⁶⁰ Sur le manuscrit, on lit successivement deux adjectifs « petite » et « triste ». Je propose de substituer « tristesse » à « triste ».

¹⁶¹ Proust ne précise pas où s'intègre cette addition.

¹⁶² La croix est recouverte par ce qui semble être une tache d'encre. Suite dans la marge au-dessus.

¹⁶³insatisfaction ait pu
 amener déjà une douleur si
 grande, beaucoup plus. Car peut'être
 les sentiments qui doivent exister plus
 tard en nous préexistent, comme mon
 amour pour Albertine. Seulement la possibilité
 de les assouvir les voile à nos propres yeux
 et fait qu'ils mélangent seulement du
 bonheur à notre vie. Mais non ; car souvent
 j'avais la liberté de me livrer aussi au plaisir d'
 un être et je m'en dégoûtais. ^{Pour l'aimer il en 2 stades} Il faut à la fois que
 sa privation nous le rende désirable puis|que l'
 habitude nous¹⁶⁴ le rende nécessaire.

+ ¹⁶⁵e'est à dire qu'on n'aim[e], tout en ne
 croyant plus à l'inconnu. C'est ainsi
 qu'un pêcheur aime aller dans un pays
 où on lui a dit qu'il y a beaucoup de gibier.
 Si Albertine y venait, elle me faciliterait
 la connaissance avec des jeunes filles.¹⁶⁶

¹⁶³ Suite de la marge supérieure du f° 57 r°.

¹⁶⁴ Certains critiques lisent ici et à la ligne précédente « vous » .

¹⁶⁵ Suite de la marge (à la +) du f° 57 r°.

¹⁶⁶ Sur ce point, voir la note qui figure au f° 66 v°.

Dire aussi
(capital) que **rétrospectivement**
je me demandais¹⁷⁰ du matin, et j'éprouvais une souffrance spéciale où le
si ce que j'
avais pris seulement
le soir de la
P^{resse} de Guermantes
avant qu'elle vînt pour un
simple désir sensuel, n'était pas pour que la
crainte de son¹⁷¹

- 1
Deuxième séjour à Balbec¹⁶⁹

Capitalissime

Et ajouter
à cela : de plus
je venais y chercher
- comme quand j'
avais demandé à
M^e de Guermantes
de me faire
inviter à des bals -
un de ces lieux où il
y a beaucoup d'
inconnues ras-
semblées, et qu'on
recherche quand
on a pris conscience
qu'on aime les
inconnues +¹⁷³

D'abord je montre que j'étais venu la 1^{re} fois y
chercher le/l' ~~connu~~ inconnu, je viens y chercher
le connu (cahier dux¹⁷²) je j'étais venu y cher-
cher une brume éternelle etc, je viens y chercher
des souvenirs du déjeuner avec les vitres bleues, du
soleil sur le volet (peut'être mettre seulement là ce
que je dis à cet égard à Paris avant d'/de y retourner
à Balbec dans la partie faite¹⁷⁴). ~~Et~~ J'étais venu chercher
une église persane, je venais chercher ce que/qu'Elstir
m'avait dit de l'Eglise, et les mers qu'il avait
peintes et que je retrouverais malgré moi (cela ex-
pliquera sans le dire les descriptions : mers Turner etc.)
J'étais venu ~~cher~~[cher] dans un monde inconnu. J'y venais surtout
parce que j'y connaissais tout le monde.¹⁷⁵
~~Pourtant~~ je savais qu'Andrée ni Albertine n'y viendraient/viendrait
Mais cette année. Mais cela n'avait rien changé était pas
~~entré en ligne~~ ^{ne me} elles tenaient ni l'une ni l'autre ne me tenaient
~~je pouvais~~ et dans le séjour que j'allais faire je pouvais à volonté faire figurer
au cœur), Sans doute de temps à autre j'aimais faire
venir Albertine et prendre du plaisir avec elle. Mais ~~il m'~~

leur présence ou
la retirer, sans que
rien fût changé
pour moi

¹⁶⁷ Il manque la préposition « à ».

¹⁶⁸ La série des rencontres d'Albertine avant le deuxième séjour à Balbec forme donc sur ce Cahier un ensemble continu depuis le 47 r° (mise à part l'interruption due sans doute au feuillet manquant après le f° 52.2).

¹⁶⁹ A partir d'ici, Proust organise et assemble des morceaux, pour la plupart, déjà écrits. Ces morceaux tiennent à la fois du plan et du récit. Il ne suit plus le plan du f° 2 r° puisque la douleur de la mort de la grand'mère est déplacée dans le deuxième et dernier séjour à Balbec, après les visites d'Albertine à Paris alors que, dans le plan, elle apparaît dans le chapitre 1 du 3^e volume.

¹⁷⁰ Le mot « rétrospectivement » a été ajouté à l'aide d'une plume plus noire.

¹⁷¹ Suite au f° 56 v° comme l'indique le trait.

¹⁷² Cahier 71. Voir le f° 5 r°.

¹⁷³ Suite au f° 56 v°.

¹⁷⁴ Il s'agit sans doute des épreuves de Guermantes I (juin 14) et de ce passage : « ce que je voulais maintenant c'était par un jour de soleil et de vent remonter de la place avec Mme de Villeparisis [...] qui m'annonçait que nous allions avoir à déjeuner des œufs à la crème et des soles frites ; c'était d'entrer à midi dans la salle à manger à travers le grand vitrage azuré... ». T. Ishiki, *Maria la Hollandaise*, p. 167-168.

¹⁷⁵ Proust reprend ici une phrase du plan du Cahier 13 (f° 28 r°). II, 926 : « Je vais à Balbec parce que j'y connais tout le monde ».

+¹⁷⁶ impérieux et qu'il me fallait satisfaire le soir-même, d'en avoir une sorte de désir moral./, ~~dont au contraire j'ajournais indé[finiment]~~ Car ~~quand il y a déjà un peu de temps que nous avons eu* une femme un certain~~ certains rêves de tendresses, de bonheur partagé, toujours flottants en nous, ~~viennent volontiers entre*~~ ont une sorte d'affinité pour le souvenir d'une femme avec qui nous avons eu du plaisir quand ce souvenir n'est plus trop précis. Ces désirs-là moins pressants que le désir physique et qui rappelaient d'autres aspects, plus doux, moins gais, du visage d'Albertine, ~~j'ai ajourné~~^{avais} volontiers j'en ^{avais}¹⁷⁷ ajourné indéfiniment la réalisation./, Et content seulement qu'elle flottât vague en moi comme une possibilité de bonheur partagé, de tendre compagnie. Puis ~~elle~~ quand j'étais repris d'un besoin physique d'elle je la faisais venir. Mais alors mon désir de bonheur et d'amour, comme tout ce qui en nous a un objet imaginaire et qui à la rigueur pourrait¹⁷⁸ s'exalter de son souvenir vague, ne trouvait* nullement ~~dans~~ satisfaction dans sa personne imparfaite et se reportait sur d'autres femmes, ~~sur des i~~[nconnues] même sur des femmes que je ne connaissais pas, dont je ne savais que le nom et que j'^{essayais d'}imaginai/imaginai, et aussitôt d'imaginer m'aimant. De sorte que ~~mes désirs nouveaux~~, mes rêves de bonheur, ~~et d'union~~^{mes}¹⁷⁹ désirs d'union morale n'avaient pu être fixés définitivement par Albertine. Il est vrai qu'il y a un autre mode de combinaison entre les* rêves et la personne d'une femme, mode plus imparfait, plus corrosif et +

+ intoxicant, mais infiniment ~~infiniment~~ plus stable et au point que la dissociation devient très difficile. C'est la jalousie. Mais je voyais si rarement Albertine et me/m'informais si peu de ce qu'elle avait pu faire dans l'intervalle que cet autre mode avait peu de chances de se réaliser

¹⁷⁶ Suite de l'ajout en interligne du f° 58 r°.

¹⁷⁷ Ou « aurais » ?

¹⁷⁸ Ou « pouvait » ?

¹⁷⁹ Le mot devrait être barré.

2)

me soucier de ce que ~~faisait~~ elle ~~faisait~~ ^{me soucier de ce que}
¹⁸⁰j'avais l'habitude de ne pas ~~penser à elle~~ dans les/l' intervalles/intervalle
 et cette fois-ci il serait seulement beaucoup plus long ; ce
~~était indifférent que l'intervalle entre ces jeux fût plus ou~~
 qui m'était indifférent. Cela ne m'empêchait pas de penser à elle, et même
~~moins long. Je sup[posais] Il serait de tout un été au lieu d'être d'une~~
 quelquefois quand je n'avais pas un besoin physique d'elle qui lui était +¹⁸¹
~~semaine ou quinzaine. Quand je sentirais trop impérieux le~~
~~le besoin de ces caresses~~ Je n'en aurais que plus de loisir pour
 essayer, plus complets et différents avec des femmes
 les ~~essayer avec des filles nouvelles~~ qui me donneraient plus
 de plaisir qu'Albertine déjà bien connue pour moi, et avec ^{peu adroite}
 qui c'était toujours un peu la même chose. ~~Qui sait~~ et en
 somme bien peu de chose. D'ailleurs la petite poupine¹⁸² devait
 être là. Qui sait si je ne trouverais pas chez elle la même
 transformation que j'avais trouvée chez Albertine ~~le jour~~ quand
 elle était venue me voir le s[ø][ir] jour où j'avais reçu la lettre
 de M^{lle} de Silaria¹⁸³. L'absence d'Albertine rendrait* à cet
 égard mes tentatives plus aisées. ~~D'ailleurs~~ J'aurais certes
 beaucoup de plaisir à retrouver un jour sa figure rose
 penchée vers ~~moi la m[ienne]~~ moi et ses mains prêtes à me
^{Son} Je ~~plaçais~~ volontiers ~~plaçais~~ cette image
^{contemplais}
 chatouiller. ~~Mais cette image que je/j' avais souvent dont~~
~~dans mon imagination~~ comme je ~~le fais[ais]~~ l'avait fait toute cette
~~mon, au bout d'un intervalle que en me disant que je l'~~
~~année~~ l'avais fait souvent jusqu'ici,
~~atteindrais dans une quinzaine. Non plus comme d'habitude~~
~~que je l'atteindrais au bout d'une quinzaine eomme je~~
 faisais à Paris, ^{et} ^{seulement} mais la plaçais cette fois plus
 loin, ~~non plus~~ ^{non plus} à la distance d'une ~~quinzaine~~ semaine ou
 d'une quinzaine, ~~mais au bout~~ ~~terme de l'été~~ mais
 de ~~toute une~~ ^{plusieurs} saisons, au terme de l'automne, pour le
 moment du retour à Paris.
 Je cause avec le directeur (Dux)¹⁸⁴. Je me déshabille

¹⁸⁰ Cette ligne a été ajoutée dans la marge supérieure.

¹⁸¹ Cf. f° 57 v°.

¹⁸² Ce personnage réapparaît au f° 66 r°.

¹⁸³ Cf. la première partie du Cahier : folios 47 v°, 49 v°...

¹⁸⁴ Le Cahier Dux est le Cahier 71. Cahier 71, f°s 3 à 5 r°.

Albertine le jour même pour m'arrêter à voir Robert
 (Peut-être ici phrase sur l'amitié ^{opposée aux filles} du cahier rouge¹⁸⁶) : ain-
 si par peur qu'il fût à la gare je me ren[cognai] je me rencognai
 dans le wagon. Et j'avais bien fait car une des premières
 personnes que j'aperçus fut M. de Charlus, que sans doute Robert
 n'avait pas été libre de venir conduire. Je n'eus pas du reste

à me cacher beaucoup, car ^{où M. de Charlus allait¹⁸⁷} à/au ce moment les regards de

^{ses regards} M. de Charlus furent attirés par un militaire qui était

à voir le clairon marqué sur sa manche, dans la musique
 et qu'il se mit à considérer avec une attention profonde.

Le militaire se dirigeait vers le train où j'étais. M. de
 de Charlus s'arr résolument alla lui demander un

renseignement. Une conversation s'en suivit. Le Mon
 train partit et je n'en vis pas davantage. Je descendis à
 Bréhainville¹⁹¹ (changer le nom) qui était la station sui-

vante. Quand¹⁹² j'arrivai à la maison dont Albertine
 m'avait donné l'adresse, on me répondit qu'elle
 n'était pas là, qu'elle était au bout de la rue chez une

de ses amies, qu'on allait ~~ou~~[rir] partir la prévenir.
 Elle arriva au bout d'un instant. Revenant d'une
 promenade en bicyclette, elle portait s[on] ^{un} grand caoutchouc, dans

lequel je l'avais vue souvent passer comme dans une armure tant
 il lui serrait aux jambes comme des cuissards bosselés et tant

il mettait sur sa poitrine un impénétrable bouclier. Détendu main-
 tenant, entrouvert, il lui/la faisait ressembler à une jeune guerrière qui
 dépose ses armes et qu'il me serait d'autant plus doux d'embrasser sur^{*193}

traverser
 pour prendre
 sur l'autre
 voie un
 nouvel express
 qui allait directe-
 ment à Paris

+ lieues, tout un libre
 voyage. Et à l'
 endroit où le caoutchouc
 était serré aux genoux
 par la roue, quelles belles
 bosses il faisait comme les
 cuissards de fer d'un
 jeune guerrier, comme
 S^t Georges dans les
 vieux tableaux*.

filant¹⁸⁸ à toute vitesse
 les épaules penchées
 sur sa machine, dans
 les rues de Balbec,
 enveloppée dans un
 caoutchouc qu'elle
 reve[tait] était collait
 sur elle comme le ^{dans*1a}
 tunique de Méduse
 et sous laquelle ses
 seins semblaient cachés

comme on se cache ^{met}
 de la pluie sous à l'
 abri de la pluie dans
 l'épaisseur d'une

forêt Je rêvais* comme¹⁸⁹
 il sem- il me semblait être
 avec elle, sur les routes,
 dans les bois, je faisais avec
 elle, à la vue de son
 caoutchouc, des⁺¹⁹⁰

¹⁸⁵ Suite du « 8 » qui se situe au f° 94 r°.

¹⁸⁶ Cahier 64, f° 109 v°.

¹⁸⁷ Suite dans la marge.

¹⁸⁸ Proust ne donne pas d'indication pour préciser à quel endroit se rattache la marge. Ce passage sur le caoutchouc d'Albertine est repris dans une paperole collée à cette marge gauche de la feuille.

¹⁸⁹ Deux mots sont barrés.

¹⁹⁰ Suite de la marge dans cette marge, au-dessus.

¹⁹¹ On retrouve ce nom de ville au f° 59 v° et au f° 94 r°. Cf. aussi *Carnet* 2, f° 23 v°. On aurait pu lire aussi Bréhainville comme A. Compagnon (III, p. 1089) mais il existe une rue de Bréhainville à Illiers-Combray ce qui confirme cette lecture.

¹⁹² Ce passage est une réécriture du f° 63 r°.

¹⁹³ Suite au f° 96 r°.

3)

je me rappelle ma 1^{re} arrivée, chagrin de la mort de ma g^d mère. (Cahier quand mon père partit vers l'Autriche¹⁹⁴). Ma souffrance est telle que je ne sors plus. Je reste couché et pas une fois je ne suis descendu déjeuner moi qui revenais à Balbec pour manger une sole dans la salle à manger. ~~J'entends le bain, le concert, les cris, cela me fit penser au rire d'Albertine et les filles me manquent car elles sont malgré tout la fleur parti[culière]~~ Le Directeur vient me dire qu'Albertine est venue mais elle ne restera pas longtemps. Mais je n'ai pas le courage de la recevoir ni personne. J'entends le matin le bain, le concert, les cris, cela me fait penser au rire d'Albertine et les filles me manquent car elles sont malgré tout la flore particulière de Balbec. ~~Andrée qui Le directeur m'annonce des changements~~ Je fais monter Albertine, dans le désir d'entendre son rire. Mais elle est de mauvaise humeur et ne rit pas. « Je ne resterai pas longtemps, Balbec est assommant cette année ». ~~Je ne trouvais~~ Et elle avait l'air furieux ~~d'être venue~~ que sa tante l'eût amenée, ce que je ne trouvais pas très gentil pour moi.

Continuation de ^{la description¹⁹⁵ de mon} ~~mon~~ chagrin ~~que cette visi[te]~~ au milieu de laquelle j'aurai intercalé cette visite. ~~Je revis~~ Albertine revient me voir. Elle est gaie cette fois et nous recommençons nos jeux. Elle me dit qu'elle restera tout l'été. ~~Je restais encore couché la matin. Jamais la~~

¹⁹⁴ Cf. Cahier 50 (f° 2 r°). III, 1867 et 1032.

¹⁹⁵ Ce passage renvoie au Cahier cité ci-dessus (Cahier 50, f°s 20-34 r°).

fil[er] passer les jours de pluie, à Balbec, filant à toute vitesse ^{les épaules penchées sur sa machine} dans les rues de Balbec,
 les jours de ~~pluie mauvais temps~~, quand, malgré le mauvais temps elle partait pour une longue
 promenade. Ce caoutchouc à la fois souple matière à la fois souple et qui semble durcie
 aux belles cassures partout où elle fait de belles cassures, lui faisait aux genoux de
 nobles vrais jambards¹⁹⁷ qui semblaient en métal, comme dans le S^t Georges de Mantegna, de
 même qu'il enroulait faisait courir¹⁹⁸ des espèces de serpents autour de sa
 poitrine profondément cachée comme sous une armure impénétrable, sous
 un couvert impénétrables. Les gens se rangeaient effrayés et disaient qu'ils
 de[poseraient] se plaindraient au maire qu'on allât avec cette vitesse. Et moi rien qu'à la
 vue de ce caoutchouc, je j'évoquais, je profitais, je partageais les longues
 promenades de la voyageuse, bien au-delà de Balbec nous étions je regardais l'^s
 nous nous arrêtions tous les deux seuls à l'abri¹⁹⁹ de la forêt de Chantepie quand
 la pluie devenait trop forte, et audessus de l'/la étoffe matière si stérile, ses joues
 lisses d'Albertine m'auraient paru plus lisse[s] à découvr[ir] embrasser, et sa poitrine plus secrète*
 à découvrir si elle avait voulu pour moi déposer ses armes, défaire son ter [rible]²⁰⁰ bouclier.

¹⁹⁶ Paperole collée sur le côté gauche de la feuille verticalement.

¹⁹⁷ « Jambards » semble plus probable que « jambières » transcrit par Antoine Compagnon, de même quelques lignes plus bas « serpents » que « surfaix ».

¹⁹⁸ Ou faut-il lire « comme » ?

¹⁹⁹ Lecture gênée par ce qui semble être une marque de pliage.

²⁰⁰ Lecture gênée par une tache d'encre.

7) Suite du verso suivant²⁰¹

empressement de la part de M^e Verdurin²⁰² ^{ne pouvais m'empêcher} et ^{de rire} ~~me riant~~ de
 plaisir en pensant
~~penser~~ que puisque j'étais un invité si recherché elle
 désirait tant m'être agréable, il me serait aisé de ^{me} ~~lui~~
~~demande~~r faire peindre ^{à M^ePutbus} ~~par elle~~ sous des couleurs flatteuses
 qui donneraient une grande idée de moi à la jolie
 femme de chambre. ^{D'ailleurs} ~~J'étais impatient d'arriver~~, le
 mode nouveau sous lequel m'arrivait ce plaisir mondain,
 voiture venant me chercher au bord de la mer et
 devant me mener ~~e~~ à travers quelques kilomètres de
 campagne au soleil couchant dans un vieux château d'où
 je repartirais au clair de lune ~~me~~ donnait à cette
 chose sur laquelle j'étais si blasé, un dîner en ville,
 un attrait tout nouveau. Qui sait si M^e Putbus n'
 était pas ~~eh~~[z] en ce moment à demeure chez M^e Verdurin. Je
 pourrais peut-être voir sa femme de chambre le soir-même.
 Comme Robert m'avait dit qu'elle allait dans les maisons
 de passe, je pouvais sans invraisemblance, me figurer que
 je la serrerais facilement dans mes bras ; et je poussais/poussai cette
 imagination si loin, mon désir s'y appliqua avec tant de
 précision et de violence que sachant que le dîner n'
 était que pour le ~~surlendemain~~, ^{je ne pus attendre}²⁰³ jusqu'à là
~~et priai le cycliste d'aller à Briqueville me~~
~~ramener Albertine~~ « Cela ne vous gênera pas, mais il faut
 absolument qu'elle vienne » et je partis voir Albertine
 à Bréhainville où elle était chez des amis. ~~Je Le p~~ Le petit
 chemin de fer s'arrêtait à ^{....}²⁰⁴, mais j'avais trop besoin d'embrasser
 Suivre au verso précédent²⁰⁵

²⁰¹ Ce verso prend la suite du f° 60 v°.

²⁰² Les lignes qui suivent reprennent un certain nombre d'éléments barrés du f° 60 v°.

²⁰³ La rature visible sur le folio provient certainement du recto en face. Proust n'a pas voulu réécrire dessus.

²⁰⁴ Proust laisse un blanc dans le manuscrit.

²⁰⁵ Le folio qui prend la suite est, au départ, le f° 58 v°, mais Proust a ensuite corrigé son texte sans donner d'autres indications que le chiffre « 8 », au f° 94 r°.

4

mais parfois
~~comme~~ Françoise
 au moment où
 Françoise allait
 partir le souvenir
 de quelque peine
 que j'avais fait[e] à
 ma gd mère, de l'air
 tourmenté qu'elle
 avait eu de sa mauvaise
 mine*, me ^{coupait} serrait
 le cœur. Alors c'
 était bras et jambes.
 Je n'avais plus le
 courage d'
 avoir aucun plaisir. Je
 n'aurais voulu qu'une seule
 chose qui n'était pas
 possible revoir ma
 g^d mère. Mais ces souvenirs deviennent

même mer. Description des diverses mers. (Et je

~~Le soir souvent je faisais chercher Albertine.~~ « Mais

alors nous ne nous verrons pas tous les jours, comme l'

année où vous étiez venu. » « Oh, non cette année je suis trop

triste. Je vous verrai de temps en temps Albertine. Cela ne

vous dérange pas que je vous fasse chercher comme à Paris ».

Mais*²⁰⁶ si je vais chez des amis pour q. q. jours je vous préviendrai²⁰⁷.

~~Je restais couché le ma[tin] matin.~~ Description des divers²⁰⁸ mers.

~~L'après-midi je sors q. q. fois en voiture avec ma mère. Le soir~~
 de plus en plus rares. Quelquefois quand Françoise

~~souvent je faisais chercher Albertine.~~ De temps en temps, le

~~était partie chercher Albertine elle restait si longtemps~~

~~souvenir des caresses d'Albertine me saisissait brusque-~~

~~ment, je l'envoyais chercher, quelquefois même tard dans~~

~~la soirée. Il était bien rare qu'elle ne vint pas.~~

~~Je ne m'intéress[ais] Si c'était tout de suite après le dîner~~

~~j'envoyais Françoise, Quelquefois Françoise restait si longtemps~~

~~absente que je commençais à désespérer.~~²⁰⁹ Et Soit déception

~~de ne pas avoir de pl[aisir] le plaisir physique que sur le~~

~~quel je comptais pour le soir même, soit réminiscence de~~

~~ma cruelle attente, oubliée depuis, le soir après au retour de~~

~~la fête chez la Princesse de Guermantes, quand Françoise n'était~~

~~venue qu'à trois heures du matin, je/j' me sentais avais envie~~

~~de pleurer quand je voyais Françoise revenir, seule.~~ « M^{lle}

~~Albertine ne vient pas. » « Si elle vient dans cinq minutes. Je*~~

~~Elle a été tellement longue à se pommader. Je lui avais dit~~

^{soir}
 nuit
 nuit
 Dans le/la ~~soir~~ qui tombait
~~venait*~~ tombait
 tombait - à cette
 heure si triste au
 bord [de] la mer que
 qui av[ait] et qui
 avait éveillé ma
 première inquiétude
 le soir de mon
 arrivée à Balbec,
 quand du petit
 chemin de fer local
 j'avais vu claquer
 au faible vent du
 soir les drapeaux de
 casinos inconnus, -
 pendant dans le grand
 silence de la plage que
 fendait seulement le
 murmure mobile
 latéral et mobile
 de la marée, un
 grêle*
 petit orgue de barbarie
 jouant des chans[ons]
 valse viennoises,
 ram, poussait jusqu'à
 un d'une des valse
 viennoises, devenait le perdu dans ce
 grand vide de la grève* la voix débile infime débile paroxystique et
 donnait* à cette inquiétude infime²¹⁰ une voix débile infime et un indépassable paroxysme

²⁰⁶ Peut-être faut-il lire « non ».

²⁰⁷ Cette idée est reprise au f° 61 r°.

²⁰⁸ « Divers » pour « diverses ».

²⁰⁹ Le contenu de la marge vient du Cahier 71, f° 33 r°. Cf. III, 1071.

²¹⁰ Deux mots sont en surcharge et barrés : « indépassable » et « infime ».

²¹¹ profiterais plutôt pour aller voir Madame Verdurin. Car mon ^{afin de connaître M^e Putbus}
^{s'éloignait} ^{étaient revenus}
 chagrin qu'il s'éloigne)²¹². ~~Peu à peu~~ c/Certains désirs ~~revenaient~~. Je
^{je pensais aux/à tableaux} la femme de chambre
^{de M^e Putbus}
 me rappelais les tableaux d'Elstir²¹³, et je voulais aller ~~le~~ voir
 Elstir et M^e Verdurin ~~Et bientôt~~ ^{parfois}
 Quelques fois je pensais/pensant à ce que ~~pouvait être la femme de~~
^{pouvais savais qu[e] j'aurais pu²¹⁴}
 chambre de M^e Putbus, je ~~me imaginai~~ que je la serrais/serrer dans
^{elle était peut-être à la}
 Raspelière, ~~dans~~^{*215} mes bras, puisque Robert m'avait dit qu'elle allait dans
 les maisons de passe et je poursuivais cette imagination si
 loin, avec une telle précision et une telle violence de désir
 que j'aurais voulu qu'elle fût là à l'instant même
 et que je me promettais de ne plus tarder un seul jour d'aller
^{les* Ver[durin] à la Raspelière} profitai d'une absence d'
 voir Madame Verdurin. Je finis par écrire à celle-ci.
^{Albertine pour écrire à Madame Verdurin.} Profitant de ce qu'Albertine était
 pour q. q jours à Bricqueville j'écrivis à Madame Verdurin
 Je lui rappelais son invitation chez M^e Swann, avec quel
 regret je n'avais pu combien de fois j'avais voulu aller la
 voir et que la sachant par hasard dans le pays, je viendrais le
 jour où elle pourrait me recevoir. Elle m'invita à
 dîner pour le surlendemain. Il n'y avait que quelques
^{une lettre de S^t Loup me disant qu'il}
^{me supposait à}
^{Balbec qu'il avait}
^{ces jours-ci}
^{eu jusqu'ici son}
^{oncle appris par son}
^{oncle Charlus lequel}
^{repartait le jour-même}
^{pour Paris que je}
^{devais être à Balbec}
^{et me demandant si}
^{disant que j'}
^{viendrais pas le}
 jours que j'avais vu Albertine. Je la ferais venir ~~E~~ Je
^{Deux jours après je reçus, en même temps qu'}
 n'eus pas à attendre, le ^{surlendemain} + un télégramme me
^{surlendemain}
 demandait²¹⁶ si je pouvais venir dîner le ~~soir~~ même, une
 voiture m'attendrait à 6 6 heures à la station de d'
^{En pensant je ne pouvais m'empêcher de rire de plaisir en me}
 disant que j' ^{viendrais pas le}
^{puisque} étais touché et flatté
 Epinay. ~~A quatre heures je pris le petit chemin de fer que j'~~
^{le jour de mon arrivée}
 avais pris avec ma grand'mère la 1^{re} fois que j'étais al-
 à pour aller de Balbec ville à Balbec plage. A Livry Je
^{dans l'ordre inverse}
 repassai devant ces casinos. J'entendis les mêmes noms de
^{Dans mon wagon une dame était}
 dans les mêmes noms de station. A Epieds*²¹⁷ là j'aperçus le Docteur
~~Cottard~~ une dame dont la figure prétentieuse. J'étais impatient
 d'arriver, touché et flatté d'avoir été l'objet de tant d'

Suivre au verso précédent²¹⁷

²¹¹ Cette ligne se situe dans la marge supérieure.

²¹² Les mots « qu'il s'éloigne » devraient être barrés.

²¹³ L'ajout interlinéaire s'intègre ici.

²¹⁴ Pour obtenir une rédaction suivie, il faut que ces deux mots soient barrés.

²¹⁵ Mot caché par une tache d'encre.

²¹⁶ Il faut corriger le verbe en « demandant » pour que la phrase soit correcte.

²¹⁷ Suivre au f° 59 v°.

5

faire attendre.
~~Elle m'a~~
~~même t Elle~~
~~est restée plus~~
~~d'une heure~~
 Si elle n'est pas ne se trouvait pas assez bien coiffée. Elle m'avait promis qu'elle
 restée plus d'une ne serait que quelques minutes. Mais je crois qu'elle n'avait
 heure à se plus d'odeurs chez elle, car elle a envoyé quelqu'un en
 pommader, elle plus d'odeurs chez elle, car elle a envoyé quelqu'un en
 n'est pas restée courses. Ca va sentir les odeurs ici tout*. Quand elle est venue
 cinq minutes. Ah ! de me dire de ne pas attendre qu'elle arrivait, même en
 ça* [va] sentir l'odeur pleins air cela vous montait à la tête. Et elle s'était relevée
 ici, c'est une ses cheveux au fer. Enfin elle est arrivée en arrière de moi. Je
 vraie parfumerie. » respirais
 « Pourquoi elle Enfin au bout d'un moment j'entendais un pas rapide dans l'
 vient donc ? dis escalier, car elle ne prenait jamais l'ascenseur. Jamais sym-
 disais-je d'un air phonie...²¹⁹
 étonné comme si j' quand je la voyais entrer
 avais parfaitement rose sous ses cheveux noirs. « Ma chérie je suis content que vous
 admis l'idée qu' veniez, je m'ennuyais ce soir. » « Je peux rester aussi tard
 elle ne vint pas. Elle que vous voudrez, ma tante n'est pas là, j'ai tout mon temps,
 et restée en si cela ne fait pas scandale pour vous dans l'hôtel car
 est là en arrière pour*
 arrière pour*
 de moi, il a
 qu'
 encore fallu qu'elle
 s'arrange dans la
 glace. Elle sera
 là dans deux sec[ondes]
 Je croyais la trouver
 déjà montée.

« Hé bien Françoise, j'ai cru que vous ne reviendrez pas. M^{lle} Albertine n'était pas là ? » « Je suis été aussi vite que je pouvais faire. Mais elle ne voulait pas venir à cause qu'elle ne se trouvait pas assez coiffée. Elle m'a embobelinée pour me²¹⁸

~~qu'elle pouvait venir comme ça. Mais elle voulait se coiffer~~

~~ne se trouvait pas assez bien coiffée. Elle m'avait promis qu'elle~~

~~ne serait que quelques minutes. Mais je crois qu'elle n'avait~~

~~plus d'odeurs chez elle, car elle a envoyé quelqu'un en~~

~~courses. Ca va sentir les odeurs ici tout*. Quand elle est venue~~

~~de me dire de ne pas attendre qu'elle arrivait, même en~~

~~plein air cela vous montait à la tête. Et elle s'était relevée~~

~~ses cheveux au fer. Enfin elle est arrivée en arrière de moi. Je~~

~~Enfin au bout d'un moment j'entendais un pas rapide dans l'~~

~~escalier, car elle ne prenait jamais l'ascenseur. Jamais sym-~~

~~phonie...²¹⁹~~

quand je la voyais entrer

rose sous ses cheveux noirs. « Ma chérie je suis content que vous

veniez, je m'ennuyais ce soir. » « Je peux rester aussi tard

que vous voudrez, ma tante n'est pas là, j'ai tout mon temps,

si cela ne fait pas scandale pour vous dans l'hôtel car

~~Et je lui proposais heureux de savoir qu'elle~~
~~pour moi cela m'est égal. » « mais je vous ferai raccompagner par~~

~~Françoise ou par quelqu'un de l'hôtel », disais-je, heureux de voir~~

~~qu'elle refusait car c'aurait été un grand. Je ne me souciais~~

~~pas de ce qu'elle faisait dans l'intervalle de ces visites.~~

Seulement elle me faisait prendre en note les jours où elle qu'

elle passerait dans le voisinage chez des amies²²⁰, me disant me

donnant l'adresse pour si la fantaisie j'avais besoin d'elle ces

jours-là. « Si vous vous sentez triste, si le cœur vous en dit, n'hési-

tez pas. Mais je me dis que j'en Mon chagrin s'éloigna. (Naturellement je développerai

Suivre au verso²²¹

refuserait, car
 ç'aurait été un
 grand dérangement
 je lui prop[osai] offris
 demandais si je ne
 devais pas prévenir
 Françoise ou quelqu'
 un de l'hôtel qu'on
 aurait à la rac-
 compagner

²¹⁸ Suivre dans la marge.

²¹⁹ Le texte reprend au milieu de la ligne suivante. Cette phrase renvoie sans doute à une phrase déjà écrite.

²²⁰ Réécriture du Cahier 71, f° 1 v°. (Voir III, 1067).

²²¹ C'est-à-dire au f° 60 v°. Une première version continuait sur le f° 61 r° mais elle a été barrée et Proust a continué son addition sur les versos.

© jadis l'amour que nous avions pour un être rendait anxieuse l'attente les heures où nous l'attendions. Maintenant pour notre cœur toujours palpitant et prêt à se briser à la moindre attente est anxieuse et

Ajouter à ce qui est ici dans ce verso : D'ailleurs si quand nous sommes fumes l'objet que nous avons pour avons pour idées, des sensations, des souvenirs, les lésions organiques et les déclenchements qu'elles opèrent, puis enfin la croyance moins grande qu'après tant de désillusions nous avons en l'idée la supériorité objective des êtres, fait que l'état subjectif où nous sommes prend le pas sur eux ; et jadis

pour peu qu'elle soit l'attente d'un être cette anxiété tandis que les heures passent avant même que nous l'ayons revu s'est changée en amour. incertaine et la l'attente dessinait le contour incertain et tremblant

222 + Et autour du regret lui-même de grandes nappes douloureuses, de plus en plus vastes élargies étaient

étaient en plus élargi propagées par l'attente que venait élargir le souvenir dessinaient autour de lui et à laquelle venaient s'ajouter + l'entourait d'une agrandissait d'une indétermination que d'autres attentes, celle du soir où après la fête chez Albertine douloureuse entendue que comme douloureuse à laquelle le souvenir de la nuit où elle m'avait téléphoné si bizarrement après la soirée chez la Princesse de Guermantes, et aussi peut-être aussi de ces nuits ou j'avais tant souffert que ma mère fut restât sans monter dire bonsoir, à causer et à se plaire avec des étrangers ; mettaient autour

© Et la raison ignorée pourquoi elle n'était pas venue ma curiosité douloureuse

+ qu'elle avait préférés à venir me voir, quels êtres vivaient là bas

était excitée qu'elle me préférait

en moi. Je cherchais. Et m la

à deviner la raison ignorée

pourquoi Albertine n'était

pas venue, quel plaisir, quelles

personnes elle m'avait préférés.

curiosité douloureuse

Suivre à la page Amour²²⁴

Deux ou trois fois déjà des ondes s'étaient ainsi déplacées en moi et

j'avais l'amour latent qu'on porte en soi

avait eu la velléité de se mettre en marche

vers Albertine. Mais comme un moteur qui

ronfle sur lui-même

sans produire de mouvement

il avait fini par s'arrêter. Un dernier mouvement allait

déterminer la

mise en

marche

225 J'attendis toute la nuit, de plus en plus certain qu'elle ne

viendrait/vint pas. Liée à l'idée de cette déception, à l'attente

malgré ce que le lift m'avait répondu. Ce que j'avais attendu d'elle. Ce que la voir entrer

presque qui finissait par être presque sans espoir de sa venue,

la raison ignorée pourquoi elle n'était pas venue me causait

une impression douloureuse.

J'attendis toute la nuit, mais en vain de moins en moins

certain au fur et à mesure que les heures passaient*, et

qu'elle vint

malgré la réponse ferme que le lift m'avait rapportée.

et dont j'étais] dont j'étais si exigeant

Certes ce que j'avais/aurais demandé d'à Albertine était purement sensuel.

je voyais qu'il fallait renoncer

était purement sensuel.

mais le regret d'un plaisir sensuel ajoute à celui-ci quelque chose qui

n'est pas purement des sens. L'attente l'heure lui ajoutait une

sorte d'indétermination douloureuse. Et la raison ignorée pourquoi

elle n'était pas venue me causait une excitait en moi une curiosité

douloureuse. J'aurais voulu savoir quels plaisirs il y avait en [ill.]

moteur très bien mais détestable* la suite*

j'étais désappointé

de ne pas avoir,

c'était un plaisir

purement sensuel.

Mais liée la

déception de y

ajoutait déjà

quelque chose du

regret le transfor-

maît déjà. Puis Et

liée à l'idée de

222 La + et la + barrées sont des ajouts au bas du verso : voir la +.

223 « Attentes » pour « attente ».

224 Le mot « Amour » est écrit au crayon rouge. La page Amour se situe au f° 83 r°.

225 Suite du f° 62 r°.

226 Suivre la croix barrée et la croix dans le haut de cette même page.

Quelquefois ce n'était pas son jour de travail il était déjà prêt à sortir, il avait quitté son uniforme se croyait Il avait l'air du plus élégant jeune homme du monde, avec un chapeau de paille, une canne et des gants. Sa mère lui avais[sic] recommandé de ne jamais prendre le genre « ouvrier » le genre « chasseur ». Aussi soignait-il sa démarche et se tenait-il droit et fier. Comme grâce aux livres, la science est accessible à un ouvrier qui ne l'est plus, son

O travail fini, l' grâce au ~~chapeau de~~ canotier de paille blanche, à une canne, à ses gants, l'élégance, la même que celle de S^t Loup semblait accessible au lift qui sa livrée ôtée se croyait un homme du monde. Avant d'entrer dans ma chambre il jetait dans l'entrée sa canne et ses gants. « cela ne ²²⁷ ~~tez pas. Mon chagrin s'éloigne. J'ai le désir d'aller à~~ vous gênera pas trop ? mais il faudrait absolument ²²⁸ voir Elstir. Visite chez Elstir. Je quittais Elstir quand je pensai que ce jour-là Albertine était chez une amie à et au lieu de reprendre le train jusqu'à B, je ne pus pas résister au désir de l'avoir le soir même avec moi et au lieu de descendre à Quelquefois Certains jours où je pensais à ²²⁹ Albertine J'ai le désir Certains jours où je ne pouvais résister au désir d'embrasser Albertine le soir-même, il se trouvait qu'elle n'était pas à Balbec. J'envoyais le ^{1,230} lift la chercher à par à à par ce lift qui le premier soir ²³¹. Cela ne vous gênera pas. Mais il faut absolument que vous la rameniez. A quelle heure serez vous revenue ²³². » « Je/j' n'ai pas pour bien longtemps n' ²³³

disait le lift qui poussant à l'extrême la règle d'éviter comme dit Bélise la récidive du ne avec le pas trouvait toujours que c'est assez d'une négative.

habitude en remonta en disant : « Elle vient n'avec moi ». « Je suis monté devant n' ²³⁵ elle », Albertine tenait à s'arranger devant la glace avant de monter. Mais deux fois il ne put la trouver, et

C'est ce mot que je retrouverai après sa mort (petits bleus) ²³⁷

arriver. En allant n'en bicyclette à aller à. Je ferai vite ». « Et je l'entendais qui disait Bientôt la nuit s'étoilât* ²³⁴ d'un coup de sonnette. Le lift à Françoise je vais chercher n'Albertine ». Deux fois il ne ²³⁵ put la trouver, mes sens surexcités restèrent insatisfaits. Et où le lift m'avait dit : « Je demande pardon n'a même/Même une fois ou on avait dit au lift qu'elle allait rentrer et Monsieur si Monsieur a tant n'attendu qu'elle viendrait aussitôt. Elle elle ne vint pas, et j'eus le (peut-être répartir les n' sur plus de dialogues soupçon qu'elle m'écrivit le lendemain qu'elle n'était rentrée ²³⁶ que le lendemain à Mais j'eus l'impression qu'elle avait très bien eu mon mot et avait préféré m'avait : « Elle n'était pas rentrée. Elle rentrera seulement n'à 9 heures n'était pas en[core] n'était pas encore rentrée. Mais ce ne sera pas bien long. Mais aussitôt en rentrant n'elle viendra », elle ²³⁸ ne vint pas et m'écrivit le lendemain qu'elle n'était rentrée/rentre que le lendemain à. Mais j'eus l'impression qu'elle ²³⁹ N.B J'ai bien dit Suivre au verso (càd.en face) mais j'ajoute q. q. chose aussi au verso suivant.

²²⁷ Suite du f° 61 r° (« n'hésitez pas... »).
²²⁸ Un blanc est laissé dans le manuscrit. Proust hésite encore sur le nom à donner à l'endroit où loge Albertine. Voir également plus bas sur ce même folio.
²²⁹ Une note est inscrite en surcharge le long de cette flèche précisant : « Le milieu de ce trait ne barre pas. »
²³⁰ Cette correction n'est pas claire.
²³¹ Phrase inachevée. Il faut intégrer ici la marge supérieure : « Quelquefois... ».
²³² « Revenue » pour « revenu ».
²³³ Long passage sur les « n' » dont on trouve de nombreux exemples dans les *Carnets* (Carnet 3, f° 19 v° et Carnet 4, f° 20 r°). Allusion à Molière dans la marge.
²³⁴ Pour « s'étoila » ?
²³⁵ Suite dans la marge.
²³⁶ Cf. quelques lignes plus haut le « tant n'attendu ».
²³⁷ Renvoi au folio 56 r° de ce même cahier. On retrouve cette même note non barrée au f° 83 r° (page Amour).
²³⁸ Il semble que ce « je » soit le sujet de « reçus » qui figure deux lignes plus bas.
²³⁹ Voir f° 61 v° et f° 62 v°.

[2] N. B. Ajouter Capital au recto précédent. Il vaut mieux dire : « il faut absolument que vous la rameniez » la fois (toujours au même recto²⁴⁰ où il ne la ramène pas. Ce sera un peu de sa faute, ~~il n'~~ « je/j' ^{ai pas pris le bon} ~~me suis trompé~~ de chemin, ça m'a un peu allongé elle venait de partir ». Il sentait que cela allait me la fâcher, aussi le dit-il en ricanant non pas ~~pa~~[rce] qu'il fût méchant mais parcequ'il était timide et croyait diminuer l'importance de sa faute en la traitant en plaisanterie. C'est ainsi que quand il avait quelque chose à ^{me} ~~vous~~ demander d'important et qui le gênait, au lieu de

[1] Quand ma mère vient me retrouver à Balbec

je dis qu'elle est toujours inconsolable de la mort

de ma grand'mère et comme elle a apporté avec elle

les volumes de la Sévigné de ma g^d, mère qui ne la

quittait plus c'est à travers ma g^d, mère qu'elle relit

madame de Sévigné. La femme du 1^{er} président lui dit : « je

voudrais vous voir vous distraire ». Ma mère en fut blessée ^{et ne voulut} ~~elle~~

plus la voir. Elle me dit : « Madame de Sévigné a si bien exprimé cela

: « Je ne vois aucun de ceux qui veulent me divertir, en paroles

couvertes c'est qu'ils veulent m'empêcher de penser à vous et cela

m'offense. »²⁴¹

[5] Peut-être tout cela

mieux pour q. qu'un d'autre car bizarre que le lift m'écrive. Mais en tous cas le mettre q. q. part ici ou ailleurs car c'est capital

[4] + à la 3^e personne il me disait tout d'un coup vous. Et

pourtant il eût voulu être plus poli ayant plus à attendre de moi et me considérant davantage. Aussi s'il me le demandait par lettre, il m'assurait dans

ces cas là et dans ces cas là seulement de ses/son ~~sentiments~~ profond respect.

[3] prendre des circonlocutions il me le demandait brutalement (à moins que je n'aie dit cela pour quelqu'un d'autre). Il m'avait demandé dix sous avec mille périphrases comme s'il s'était agi de 100 fr. mais s'il avait eu à me demander 100 francs me les eût demandé²⁴² de but en blanc comme s'il se fut agi de 10 sous, pour que cela semblât moins, surtout à cause d'un trouble extraordinaire qui amenait chez lui comme une attaque d'apoplexie non pas seulement une extrême rougeur mais une altération du langage car dans ces moments ~~où il~~ au lieu de me parler à la +

²⁴⁰ Cf. f° 62 r°.

²⁴¹ Citation légèrement modifiée d'une lettre de Mme de Sévigné datée du [11] février 1671. Voir III, 1446.

²⁴² « Demandé » pour « demandés ».

~~avant et viendrait me voir le soir même si je le permettais
 avait très bien eu mon mot et avait préféré avant. Je
 connaissais trop peu ce qu'elle l'emploi habituel de son
 temps, pour voir me affirmer qu'elle mentait, mais
 cette phrase comme celle qu'elle m'avait dite au téléphone
 le jour de la soirée de la Princesse de Guermantes, me parut
 cacher quelque fête où elle avait préféré rester plutôt que
 de venir à Balbec et quoique ayant eu mon mot à temps.
 Je me demandai ce qu'on pouv[ait] quelles distractions si grandes
 pouvait bien offrir et je conçus quelque jalousie que le
 len[dein] que le soir ses caresses effacèrent bien vite.~~

Quand dès l'après-midi je décidais que je ne remettrais pas
 au lendemain de la voir, j'allais moi-même si elle
 n'était pas à Balbec la chercher moi-même. Un jour
 qu'elle était à ainsi* par exemple, je résolus d la mêm[e] une
 après-midi où elle était à , où était habitait Elstir
 cette année-là. Quand j'arrivai à la maison dont Alber-
 tine m'avait donné l'adresse, on me répondit elle n'est
 pas là, elle est au bout de la rue chez une de ses amies, on
 va aller la prévenir, elle viendra tout de suite. J'attendis dans
 la rue, où elle[e] elle arriva au bout d'un instant. Elle était
 dans son costume de bicy[clette] Revenant d'une promenade en bicy-
 lette²⁴⁴ elle était encore dans ce costume souple, résistant et serré comme une
 armure et où elle Du sec caoutchouc
 avait l'air d'un jeune S^t Georges. Ses joues souriaient fraîches
 ses joues
 et roses se dégageaient de ses fraîches et roses. Elle voulait
 que j'entrasse chez son amie nous avec qui elle devait

Cette page
 et ce qui suit
 vient après
 la partie qui
 commence 22
 pages plus loin au
 signe AMOUR²⁴³

il vaudra
 mieux que
 ce soit le
 D^f Cottard
 venu en
 promen[ade] voir
 un malade
 et il me
 conseillera
 d'aller
 suivre à la
 marge du
 recto suivant

²⁴³ Il s'agit du f° 83 r°.

²⁴⁴ Il semble manquer le « c ».

Capital

Dans cette partie du livre (2^e séjour à Balbec) dire que parmi les amis de/d' Albertine cette année là il y avait Gisèle. J'étais trop jaloux d' Albertine pour faire attention à elle, mais comme elle était bonne fille, je la connus vite assez bien. Elle avait toujours ses gros yeux bleus, mais de près son gros nez, sa vilaine peau empêchaient de se plaire auprès d'elle. Elle était gaie, peu intelligente, droite, pleine de bon sens. Je n'/ne ~~eus pas plus~~ envie de lui raconter/racontai ^{pas} que j'avais une fois voulu quitter Balbec pour elle et qu'il s'en était fallu de quelques minutes que je ne fusse pas dans le train avec elle. Je ne le lui racontai pas et n'eus pour cela aucun effort à faire,/. Car je me rendais bien compte maintenant que ce/c' était une héroïne purement intérieure et non pas elle que j'avais voulu suivre ce jour-là. Elle n'aurait pas compris. Et puis il y a certains états tout subjectifs qui se suffisent si parfaitement à eux-mêmes qu'on ne tient pas à en faire l'aveu à ceux qui les ont provoqués.

J'avais à l'égard de Gisèle cette espèce d'indifférence ^{au fur et à mesure que nous avons vécu et que nous comprenons mieux} d'ingratitude, que nous éprouvons souvent à l' ^{l'essence de nos sentiments}²⁴⁵ endroit d'un homme dont la musique nous a fait ~~passer des heu[res]~~ connaître des joies infinies mais que nous jugeons trop intérieurs²⁴⁶ trop indépendants de sa personne, pour que nous éprouvions le besoin dans une soirée de nous faire présenter à lui.

Capi
talissime

²⁴⁵ Cette proposition s'intègre soit après « que », soit après « souvent ».

²⁴⁶ Proust n'a pas accordé les deux adjectifs « intérieures » et « indépendantes ».

247 et il me
conseillera
faire
d'aller ~~chez~~
une visite à
M^e Verdurin.
« Je ne pense
pas qu'elle
vous invite
à dîner
me dit-il
mais même
en visite vous y verrez
des gens très intéressants²⁴⁸
et son merveilleux
service d'assiettes. »
Son service d'assiettes
me fit seulement
penser aux assiettes
~~de m~~ à petits fours
de Combray, la
lampe merveilleuse,
le Dormeur Eveillé

249 ↙

+ tout le
temps après
vous, elle sera
bien contente. »
Du reste elle n'est
pas bien ici, elle
s'installe à Ba[lbec] je
la ramène après
demain à Balbec
et elle y reste
définitivement

~~passer une heure~~
~~aller une demie heure au casino et elle viendrait en-~~
~~suite.~~ Une jeune fille que je ne connaissais pas se
mit à la fenêtre et se retira aussitôt. D'autres
rentraient ~~de la pêche~~, en espadrilles avec des filets et
dirent à Albertine, tu n'oublieras pas que nous venons
te chercher demain matin à 6 heures pour ~~le~~ aller à
la pêche. Elles en venaient elles-mêmes et entrèrent
dans une maison mais par l'escalier de la cuisine qui
descendait au sous-sol afin de ne pas mouiller l'appartement
avant de s'être changées car elles étaient ruisselantes.
~~Albertine voulait que j'entrasse chez son amie, où les~~
~~jeunes pêcheuses alla[ient]~~ Albertine voulait que j'entrasse
chez son amie où les jeunes pêcheuses devaient, une fois
habillées, venir la retrouver pour aller toutes ensemble
danser au/^{le} dans ~~casino~~ avant la petite salle de bal du
casino avant l'heure du dîner. Mais ~~je ne connais-~~^{« vous verrez Andrée elle demande +²⁵⁰}
~~sais pas tout ce monde,~~ je ne faisais pas de bicyclette,
je n'allais pas à la pêche./, ~~Cela m'~~^{Je sentais que j'/je m'}
~~ennuierais au milieu de tout ce monde que je ne connais-~~
~~sais pas. E Je vis que j'avais le temps d'aller faire une~~
~~visite à Elstir, je demandai à Albertine de rester~~
~~avec ses amies et je lui donnai rendez-vous pour le soir à~~
~~Balbec./.~~ je dis que je viendrais la chercher dans une heure
au casino pour aller à ensemble à ~~B~~ Balbec. Elstir

↙ J'ad Le Livre des Mille
et une nuits me parut
devoir être 2 fois
merveilleux qui plongeait
dans cet inaccessible
passé de mon enfance. Je
me promis beaucoup de joie
de le faire venir et de le lire.

Et c'est comme docteur ~~q~~, comme
vue* médicale que Cottard me
fera remarquer l'attitude
des jeunes filles dansant. Puis il
filera pour prendre le
petit chemin de fer départe-
mental d'inant chez les Verdurin
à qui il parlerait de ma
présence à
Balbec

²⁴⁷ Suite de la marge du f° 63 r°.

²⁴⁸ Pour « intéressants ».

²⁴⁹ Ce signe qui ressemble à un visage (nez et œil) renvoie au bas de la marge.

²⁵⁰ Suivre dans la marge à la +.

habitait (copier ce qui est déjà écrit²⁵¹). Quand je voulus le
rejoindre Albertine
quitter pour aller ~~au casino il le jour~~ baissait il avait
fini sa rose et le jour commençait à baisser. ~~C'était~~
~~un a~~ Il me proposa de m'accompagner. ~~C'était un de ces~~
~~ent[er]~~
~~petits casinos devant la mer qui m'avaient paru si~~
~~tristes le soir de mon arrivée quand je les voyais du~~
Celui-ci était
~~train. Ils étaient emph~~²⁵² du tumulte de ces jeunes filles
~~dans[ant]~~ jouant et dansant, dansant ensemble, faute de
danseurs. Andrée vint en moi en glissant (phrase
à prendre dans le cahier rouge²⁵³). ~~Puis une des~~
~~jeunes filles que je Maria~~ Albertine poussait de grands cris,
riaait de ce rire si joli (phrase écrite²⁵⁴), j' je
me plaisais infiniment dans ce petit casino, l'un de
ceux qui m'avaient paru si tristes quand du train
je les avais aperçus au bord de la mer, faisant flotter
leur drapeau au vent fraîchissant du soir. ~~Est-ce j~~
~~gracieus[e]~~ Une des jeunes filles que je ne connaissais pas
se mit à jouer ~~au p[iano]~~
une valse. Maria courut ~~da[nser]~~ pour
danser et faute de danseur, valsa avec Albertine.
Elles dansaient très bien toutes les deux. Je fis admirer
à Elstir le spectacle de cette jeunesse Oui me dit-il mais
les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles
prendre ici, sous l'influence de femmes dépravées de
mauvaises habitudes. Tenez regardez, dit-il en me

²⁵¹ Cf. Cahier 64, f° 25 r°.

²⁵² Ce mot ne doit pas être barré pour que la phrase soit complète.

²⁵³ Cette phrase reste introuvable.

²⁵⁴ Chizu Nakano renvoie ici au Cahier 72 et émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir du feuillet découpé entre le folio 4 et le folio 5 r°. C. Nakano, *De La fugitive à Albertine disparue*, p. 120. Mais Proust fait sans doute allusion à un passage du Cahier 71, folios 5 et 6 rectos. Cf. esq. XVI, III, 1069. « Le timbre de ce rire [...] était sensuel comme une odeur de géranium... ».

Depuis A partir de ce jour je n'eus pas seulement devant les yeux une autre Albertine qui me semblait odieuse. Moi-même

j'étais un autre, je ne voulais plus de bien, je ne voulais que me venger d'elle. En sa présence, hors de sa présence quand je pensais que cela pouvait lui être répété, je disais d'elle

Il y avait cependant des trêves. décliné²⁵⁵ les choses les plus blessantes. Un jour où j'avais refusé une

invitation d'Elstir j'appris/ apprenais que Claire et Albertine, invitées²⁵⁶ après avaient accepté ensemble une invitation chez Elstir²⁵⁷.

mon refus devaient y aller avaient accepté²⁵⁸ ./, Je pensai qu'elles

Je ne doutai pas que ce ne fut J[e] probablement pensais-je en prévision

je ne doutais pas que ce ne fut en pensant²⁵⁹ de tout ce qu'elles pourraient faire d'agréable pendant le retour./,

Je déci[dais] Je/je décidai/décidais d'aller dans la soirée faire une visite à Elstir

à l'improviste ; Je n'y trouvais que Claire. Albertine avait préféré

venir un autre jour avec sa tante me dit-elle. Je fus soudain

ea[lmé] Mes soupçons s'évanouirent/s'évanouissaient. Mon calme revint/revenait. Mais il ne

durait de lui pas plus que bonne était aussi fragile comme de la santé de ces personnes fragiles

qu'un rien suffit pour faire retomber malades. Mettre ici la

page²⁶⁰



²⁵⁵ Ce mot devrait être barré.

²⁵⁶ Ce mot devrait être barré.

²⁵⁷ Le motif de l'invitation est repris au folio 85 r°.

²⁵⁸ Ces mots devraient être barrés.

²⁵⁹ Pour que la phrase soit correcte, il faut ajouter « à tout ce qu'elle ».

²⁶⁰ Ce dessin est fait au crayon rouge. Voir folio 84 r°.

montrant ^{Albertine} ~~Maria~~²⁶¹ et Andrée qui valsaient lentement serrées
 l'une contre l'autre, voyez-vous elles sont au comble
 de la jouissance. Car ~~pa~~ c'est surtout par les seins que
 les femmes l'éprouvent. Et voyez leurs seins se
 touchent complètement. En effet la valse ~~n'avait~~
~~pas cessé~~ ^{et le contact n'avait pas un instant cessé entre} continuait ~~et~~, les seins d'Albertine et ceux
 de/d' Andrée ~~n'avaient pas cessé de~~ Je ne sais ce qu'
~~Albert~~[ine] Andrée²⁶¹ dit à ce moment à Albertine, mais
 le rire de celle-ci retentit me faisant autant de
 mal qu'il m'avait fait plaisir un instant avant. La
 valse finie Albertine vint me chercher. Andrée causa
 un instant avec nous. Et pendant que nous étions tous réunis
 elle appuya câlinement sa tête sur l'épaule d'Albertine,
 lui jetant un regard qui me rappela celui qu'il y avait bien
 des années j'avais ~~je~~[té] vu lancer à M^{lle} Vinteuil par
 son amie, le jour où j'avais attendu dans les buissons de
 Montjouvain.
 Quelque temps après j'étais ^{devant le g^d Hotel} entraîné de²⁶² tenir les propos les plus
 durs et humiliant à Albertine (~~je ne cessais plus d'~~
~~agir ainsi avec elle depuis le propos que m'avait tenu Elstir~~
~~et la p~~ ^{et la p Victoire me} ~~petite poupin~~²⁶³ disait : « Ce que vous êtes changé tout
 de même pour Albertine, autrefois il n'y en avait que pour
 elle, maintenant elle n'est plus bonne à manger aux chiens^{264,265}
 et j'~~me~~ inversement je faisais toutes les amabilités possibles à

²⁶¹ Cf. aussi pour le nom de Maria le f° 65 r°.

²⁶² Pour « en train de ».

²⁶³ Cf. aussi pour ce nom le f° 58 r° et le f° 71 r°.

²⁶⁴ Proust reprend ici le Cahier 71. Voir esquisse XVI. III, 1061. T. Ishiki note aussi que Proust reprend ici le Cahier Querqueville (Cahier 65) : « Ce que vous êtes changé pour elle, me dit la petite à figure poupin. L'année dernière tout ce qu'elle faisait était parfait, cette année elle n'est pas bonne pour les chiens. » (f°s 7 r°- 8 r°). T. Ishiki, *Maria la Hollandaise*, p. 160.

²⁶⁵ Les guillemets ne sont pas refermés.

Capital

Dire q^d je suis jaloux. Moi qui
avais compté sur Albertine pour me
faire connaître des jeunes filles, je
pâlissais quand je voyais une
nouvelle arriver à Balbec et
tout mon espoir était qu'Albertine ne
l'aperçût pas, ne la connût pas.

André^e quand nous vîmes débarquer dans la ^{au petit} ~~petite~~ rue
 d'angle au coin de laquelle nous nous tenions la ^{curieuse et} ~~la~~ vieille calèche
 à huit ressorts ^{armorisée} de la B^{ne} de Cambremer douairière. Quoique ^{dominant} ~~dominant~~, par sa
 cette ^{vieille} ~~la~~ naissance et sa fortune, dominant de haut toute la petite noblesse de la région,
 excellente ^{femme} ~~la~~, excessivement simple et aimable et qui
 avait toujours peur de fâcher quelqu'un ~~venait quelquefois~~
 à Balbec, ~~de même que dans les autres petites villes du voisinage,~~
 pour honorer de sa présence quelque matinée ~~donnée par de~~
 et ~~ou concert donnée dans un~~ ^{quand une} ~~tenait à honorer de sa~~
 présence ~~dans les matinées/matinée,~~ ^{tr*} ~~les concerts,~~ ^{était} ~~donnés/donnée dans~~ ^{un} ~~les châteaux/château~~
~~ou les hôtels-citadin~~ ^{ou dans les hôtels²⁶⁶ de} ~~maisons en ville, dans les hôtels-maisons de~~
~~de ville~~ vieux/vieil hôtels/hôtel seigneuriaux/seigneurial à où elle savait qu'on
 avait annoncé sa ^{venue} ~~présence~~ comme une attraction et que
 son absence décevrait les hôtes, elle ~~faisait tout~~ s'y
 rendait le plus souvent, ^{et} ~~et ainsi voyait-on parfois sa~~
~~quelquefois à Balbec même*~~ Les nobles (ou francs bour-
 geois) de Balbec, de ²⁶⁷ avaient
 beau avoir vu ^{chevaux} ~~la~~ M^e de Cambremer se rendre
~~beau avoir vu la/les~~ ~~calèche de la bonne~~ ~~Baronne la conduire~~
 ainsi à des concerts chez des gens où ils considéraient que
 ce n'était pas « sa place », la petite diminution qu'en
 éprouvait à leurs yeux la situation de la trop bienveil-
 lante Baronne, disparaissait aussitôt que le concert
 était donné chez eux, et quand après le 1^{er} morceau
 chanté par leur fille ou par quelque amateur ^{venu} ~~en~~
 villégiature pour la saison des bains, quelqu'un annon-
 çait avoir vu ~~la les~~ ^{ou l'horloger} ~~cheva[ux], arrêtés de[vant] arrêtés devant le~~
 pharmacien, les chevaux de la Baronne (signe infallible

²⁶⁶ Proust omet l'accent circonflexe sur « hôtel ».

²⁶⁷ Il y a toujours un blanc concernant les noms de lieux autour de Balbec. Voir les folios suivants et leurs notes.

O purement subjective :
 une chose et rien qu'à
 nous que nous pouvons
 dépouiller comme un voile
 et la revoir telle qu'elle
 était pour nous il y a 15 jours (ou pour M^e de Guermantes)

Kapitalissime

Quelque-part (bien avant sans
 doute) quand je commence à aimer

+ nous
 sommes pas
 encore dits
 j'aime et
 que la femme
 est donc encore
 l'indifférente,
 à la fois parceque
 l'aimer à/a telle-
 ment été notre
 pensée de toutes
 les minutes qu'il
 nous semble que
 c'est une
 disposition 0

Albertine. « Tout d'un coup je ~~me~~
~~disais. Mais~~ à la pensée des avantages
 donnés à elle que j'aurais pu autrement
 employer, et sans me dire que si je ne
 l'aurais pas voulu je me disais : « Mais quoi
 il y a quinze jours encore elle m'était égale.
 Au Si je secoue ~~elle~~ ces folies elle me
 l'est encore. ». Car c'est le caractère si
 particulier de l'amour qui commence
 que nous ne pensons à autre
 chose qu'à la personne aimée, et que
 nous ne nous disons pas que c'est
 Aimer. De sorte que nous pouvons à
 la fois nous dire que nous pouvons ne
 pas aimer f à la fois par ce²⁶⁸ nous +²⁶⁹

²⁶⁸ Pour « parce que ».

²⁶⁹ Suivre dans la marge gauche puis dans la marge supérieure.

ses petites
filles et des
quel[ues] invités
qu'elle avait
en ce moment
à demeure et
demandait la
permission
d'amener et

que celle-ci allait venir à la matinée). Alors Madame
de Cambremer, ^{qui n'allait pas en effet tarder à entrer suivie de} ~~espérée toute~~ dont la présence ^{espérée} ~~depuis~~
^{était} quinze jours, ~~avait~~ peut-être été la cause finale, déter-
minante et inavouée qui avait décidée les maîtres de
maison à faire les frais d'une ^{fête} ~~réception~~, - reprenait à
leurs yeux tout son lustre. Elle n'était plus l'invitée trop
complaisante qu'on avait rencontrée avec étonnement
chez ~~des voisins~~ des voisins sans importance. On ne
se souvenait que de l'ancienneté de sa maison, de
~~la l'import[ance]~~ la majesté de son château, du luxe
de ses réceptions, de sa prééminence dans le pays, et
^{on} lisait déjà se ~~prêtait déjà~~ croyait déjà la clientèle
du Figaro – ce public – Argus aux mille/milliers yeux –
lisant dans les nouvelles d'un petit coin de Bretagne
« où l'on s'amuse ferme cette année » ~~le récit de~~
~~concer[ts]~~ les noms des invités parmi lesquels ~~on remarquait~~
~~ei[tait]~~ serait cité « au hasard » mais en tête « la « Baronne
de Cambremer ~~douairière~~ née de ²⁷²

impolitesse de
la belle fille, ^{pas}
« née », par qui
était relevée
1²⁷⁰

Le 1^{er} Président qui s'avancait à ce
moment vers nous ^a ~~pour~~, s'éloigna vivement ~~quand il vit~~
~~la calèche de la B^{ne}~~ ^{eut} ~~afin de~~ quand il aperçut la calèche
~~de la B^{ne}~~ afin de ne pas être vu dans notre société,
et quand il pensa que les regards de la Baronne pouvaient
croiser les siens, s'inclina en lançant un immense coup
de chapeau. Mais la calèche au lieu de continuer comme

²⁷⁰ La fin de cet ajout inachevé ne s'intègre pas bien dans le texte.

²⁷¹ Suite dans la marge.

²⁷² Proust laisse un blanc.

Voir aussi autre chose au dos de ce papier.²⁷⁴

Tâcher d'introduire dans ^{la} cette page ci-dessus et par exemple après les mots²⁷⁵ étaient les seules par lesquelles je me sentais attiré²⁷⁶

²⁷⁷ ~~devenu de plus en plus incomplet plus pour moi qu'une amorce au désir. Un soir l'idée qu'Andrée avait peut-être eu des relations avec Albertine ne me donna pas fit pas de peine mais me donna un désir furieux d'Andrée. Et toute la nuit je me roulai de rage dans mon lit, à de ce qu'elle fût à Balbec et que je ne pusse essayer de la posséder faire avec elle un peu des mêmes choses qu'avait faites Albertine C'était paraît-il surtout des filles Mais celle-ci d'après ce qu'on me disait avait dû aimer surtout des filles du peuple. Et c'est Et surtout parmi ces dernières par les filles du peuple aussi de toutes celles qu'avaient pu aimer Albertine cellesth qui me séduisaient le plus, par ce qu'elle les embrasser c'est en quelque sorte sur un/une à cause de cette vie si différente de celle que je point ligne bien courte sans doute, prendre pourtant connaissais qui est la leur. Sans doute on ^{contact}²⁷⁸ ne prend possession des choses que par la pensée. Mais de* spirituellement, pas plus par la pensée et p qu'on prend possession des choses et avoir dans sa d'un / de en l'ayant dans sa collection collection un tableau/tableaux qu'on ne sait pas comprendre salle à manger, si on ne sait pas les comprendre, ni d'un avoir sa résidence dans un pays qu'on ne regarde même pas ne vous rend pays qu'on ne regarde même pas en y ayant sa résidence. Mais enfin j'avais eu l'illusion de j'avais eu l'illusion de ressaisir~~

²⁷⁹ Balbec quand Albertine venait me voir à ^{les pre[miers]} Paris et que je la tenais dans mes bras, et j'avais maintenant il me semblait mainte-

²⁷³ Ce papier est collé dans la marge inférieure du folio 68 r°.

²⁷⁴ Le dos du papier n'est pas visible.

²⁷⁵ Nous ne trouvons pas ces mots ni dans le f° 68 r°, ni dans ce qui précède. D'une manière générale, la paperole s'intègre mal au contexte.

²⁷⁶ Quelques lignes (à la pliure) sont illisibles.

²⁷⁷ Début du deuxième ou troisième papier collé.

²⁷⁸ Le texte en interligne devient le texte principal ici.

²⁷⁹ Début du dernier papier collé.

nant en embrassant une ouvrière que je
prenais contact, sur ^{quoique} une ligne bien
courte, et sans aucune profondeur un
« front » bien peu étendu, et d'une pro-
fondeur nulle*, avec l'atmosphère de
l'atelier*.²⁸⁰

²⁸⁰ La fin de la ligne est illisible et partiellement manquante.

le plus habillé possible.²⁸¹

C'était ce « débarquement » des

Cambremer à l'hôtel qui/que ma g^d mère redoutait
^{inspirait à}
~~autrefois à ma g^d mère des craintes que~~
~~redoutait~~ si fort autrefois qu'elle ne voulait

pas qu'on dît à Legrandin que nous
 irions peut-être à Balbec,/. ~~et d~~ Alors ma
 mère riait des craintes de ma g^d mère. ~~Mais les~~ tant
 cet événement lui paraissait improbable. Pourtant tout
 finit par arriver mais par d'autres voies qu'on
 n'²⁸²avait cru et ce n'était pas en effet Legrandin
 qui avait cette fois frayé le passage à sa
 sœur et à la belle-mère de celle-ci.

« Est-ce que je peux rester me +²⁸³

²⁸¹ Cet ajout s'insère au f° 69 r°, après les mots « le plus habillé possible ».

²⁸² Ce « n' » est inutile.

²⁸³ Voir la marge du folio 69 r°.

on supposait dans la rue de l'Eglise s'arrêta à l'
 entrée de l'hôtel dont le directeur étonné se préci-
 pita. Le lift galopant vint me prévenir. « C'est
 la baronne de ^{Camembert} ~~Cannebière~~ qui ^{vient n'ici pour voir} ~~vient demande~~
 Monsieur » et en effet, suivie de sa belle-fille et
 d'un Monsieur²⁸⁴ ~~décoré~~ très cérémonieux s'avançait
 vers moi la Baronne voûtée ^{depuis bien des années} par une décrépitude pré-
 cocce et par la foule d'objets de luxe, dont elle croyait
 devoir à son rang, ~~afin~~ d'être recouverte afin d'être
 le plus « habillée » possible²⁸⁷. ~~Elle s'excusa de venir sans~~
~~me connaître~~ mais Robert de S^l Loup devenu l'ami de
 son gendre ^{m'} ~~lui~~ ^{recommandé à elle avec la plus grande} ~~avait parlé de à moi, et demandé de~~
^{chaleur} ~~m'inviter à~~ ²⁸⁸, et passant par Balbec elle
~~avait voulu venir m'/me adresser directement à venir aussi~~
^{inviter de} ~~souvent que je voudrais à~~ ^{demande} ~~Je voulus la faire~~
~~entrer au g^d salon de l'hôtel. Mais elle préféra s'~~
~~asseoir de [vant] sur la terrasse de l'hôtel, en plein air, devant~~
~~la mer. Elle me présenta sa belle-fille et leur ami Monsieur~~
~~des Forges*, je lui présentai mes jeu[nes] petites amies. Au*~~
~~La Baronne commençait à chercher des jours où je~~
~~pourrais venir déjeuner ou dîner quand le 1^{er} Président~~ ^{elle interrompit vivement}
~~le 1^{er} Président venait~~ ^{la conversation}
~~crut crut devoir lui présenter ses hommages et Elle elle~~
~~changea vivement de conversation. Je compris qu'elle ne~~
~~tenait pas à avoir le 1^{er} Président à déjeu[ner] à l'~~ ^{tenait sans doute}

⁺²⁸⁵
 Est-ce que
 je peux rester
 me demanda Alber-
 tine, les yeux
 par* pleins de
 larmes que je
 faillis feignis de
 ne point voir
 mais qui me
 remplirent de joie
 causés²⁸⁶ par les
 duretés que je
 lui avaient dites. J'
 ai quelque chose à
 vous dire. – Mais
 certainement
 si vous voulez.

²⁸⁴ Le « Monsieur » sera appelé plus loin M. des Forges*. Voir IV, 1527, 1562.

²⁸⁵ Suite de la bulle du f° 68 v°.

²⁸⁶ Prout écrit « causés » pour « causées ».

²⁸⁷ Ici s'intègre la bulle du f° 68 v°.

²⁸⁸ Sur les rectos suivants, il y aura également un blanc pour désigner la demeure des Cambremer.

inviter. Elle lui adressa les phrases les plus aimables mais qui
 n'engageaient à rien. Bientôt elle se leva en me disant
 qu'elle m'écrirait pour ce que je savais, je la re-
 conduisis plus ha[bitué] ayant plus que moi l'habitude du
 monde, le 1^{er} Président l'empoigna par le bras pour
 la conduire à sa calèche et me rendit ainsi grand

Tout en les escortant je
 service. ~~Je~~ Je ne me lassais pas de regarder le nombre de
 « belles choses » que la baronne croyait ainsi devoir avoir
 ce jour là²⁸⁹, comme tous ceux où elle partait ainsi en expédition
 mondaine mis sur elle, ~~plutôt du reste comme des sig[nes]~~
 comme des insignes de

sa puissance et sans se soucier le moins du monde
~~insignes simplement du reste comme des insignes de puissance~~
~~sur se~~ dont elle ne se souciait pas qu'elles lui allassent ou non,

mais ~~comme~~ si cette élégance ~~conventionnelle~~ ^{purement} adventice

et purement conventionnelle lui seyait. ~~mais comme les~~

insignes Elle av Sa tête était Elle avait posé sur sa têt[te]

^{perruque} Sur sa tête qui n'e était pas coiffée par lui, un superbe

chapeau à plume était posé de travers, ~~leq[uel]~~ dans sur-

monté lui-même, ~~dans les grandes circonstances~~ ^{ce jour là} d'une épingle de

était posé n'importe comment sur sa perruque comme une
 saphir ~~que l'étiquette ne commandait que dans les~~

insigne dont la présence est nécessaire significative est nécessaire mais suffi-
~~grandes circonstances – malgré la grande chaleur, elle~~

sante, la place indifférente, l'immobilité inutile, l'élégance purement
 conventionnelle et adventice, ~~sur~~ malgré la grande chaleur, elle avait sur [ses]²⁹⁰ épaules,
 avait sur ses épaules un mantelet gris qui faisait

par dessus un mantelet gris qui faisait
 traîner jusqu'à terre des fils de ~~geais~~ jais. Sur sa ^{une étole d'hermine qui +²⁹¹}

poitrine une/un immense large ^{tortil} couronne ^{de baronne} en rubis et

était en rubis et diamant était attachée[sic] n'importe

comment à la façon d'une croix pectorale ~~obligée~~

^{nécessaire} nécessaire signi dont la présence la signification, mais la
 disait elle avec reconnaissance quand elle était partie)

+
 qui, les rares
 jours où elle
 la « prenait »
 avec elle avant
 de partir, révélait
 aux maîtres de
 maison étonnés
 et attendris l'
 élégance de leur
 matinée. « La
 Baronne
 avait son étole !
 disait la femme à
 son mari quand ils se
 retrouvaient seuls »
 ouï j'ai remarqué,
 les rares jours où
 ne manque
 elle prenait
 pas d'
 rarement avec
 aller la remercier
 elle et qui
 dès la
 révéla quand
 semaine
 elle révélait
 prochaine
 aux maîtres de
 maison étonnés l'
 élégance de leur
 matinée. La B[aronne]
 avait son étole

²⁸⁹ Pour « ce jour-là ».

²⁹⁰ Mot oublié par Proust.

²⁹¹ Suivre dans la marge. Il semble que le haut de la marge soit une reprise de ce qui est barré en bas de la marge.

est nécessaire mais suffisante, mais la place indifférente,
 et qui n'a pas besoin d'être seyante. ^{Et elle} Elle tenait à la main
 avec la crosse en écaille d'or d'un en tous cas,
 une quantité de sacs brodés, un/une ~~porte~~ m bourse en or d'où
 pendaient des grenats, dans un vide poches, un mouchoir en
 dentelle dans lequel elle ne se mouchait pas ~~toutes choses~~
~~insignes dont je sentis qu'il serait inutile et presque inconvenant de lui demander~~
~~dont je lui demandai en vain de se débarrasser et qu'~~
~~elle gardait, et demander de se débarrasser~~ ornements de
 son sacerdoce mondain dont je compris qu'il serait inconve-
 nant et d'ailleurs inutile de lui demander de se débarrasser.
 Elle s'excusa²⁹² de ~~venir~~ ^{me faire une visite} sans me connaître mais Robert de
 Saint Loup devenu l'ami de son gendre m'avait
 très particulièrement recommandé à elle, et étant venue
 à Balbec, pour une matinée chez amis, ^{des} elle en avait profité pour venir
~~me demander~~ elle-même me demander de venir aussi
 souvent que je pourrais à ²⁹³ Je ^{lui proposai d'} ~~voulus la faire~~ entrer
 dans le grand salon. Mais elle préféra s'asseoir sur la
 terrasse de l'hôtel, en plein air, en face de la mer. Elle²⁹⁴
 tenait à la main, avec la crosse en/d'écaille d'un en tous cas,
 une quantité de sacs brodés, une bourse en or d'où pendaient
 des grenats, un vide poche, ^{en satin noir} un mouchoir de dentelles dans
 lequel il était visible qu'elle ne se mouchait pas. ¶
~~aurais voulu~~ mais Il me semblait qu'il devait*²⁹⁵ ^{eût été} lui ~~être inco~~[mmode]
 plus commode de les poser sur une chaise, mais je crains
 qu'il ne fût inconvenant et je sentis qu'il serait inutile

Elle me
 présenta
 sa belle-fille
 et leur
 ami Monsieur
 des Forges*.
 Je lui présentai
 Andrée, Albertine
 qui avait encore
 les yeux dans les
 yeux des larmes
 de colère ou de
 chagrin de toutes
 les duretés que je
 lui avais dites
 et la petite
 poupine.

²⁹² Reprise du f° 69 r° (phrase barrée).

²⁹³ Il y a un blanc dans le manuscrit.

²⁹⁴ Reprise de la phrase du haut du folio.

²⁹⁵ Dans la deuxième version, ce mot devrait être barré.

1 « Comme vous êtes aimable. Et comme il a bien dit
cela ajouta-t-elle ~~devant~~ en se tournant vers sa la
la sœur de Legrandin qui resta froide ~~moins~~ pour marquer
de son dédain moins de mes paroles, que des jugements
de sa belle-mère. ~~Cette mer~~, ^{Comment avez-vous dit ? La mer} entre les branches, comme
fond. C'est joli, ~~en d.~~.... on dirait un
éventail ! » ajouta la vieille dame ^{voulant} ~~pour~~ compléter
sa pensée et croyant flatter mon amour propre. « Mais
il faut que vous veniez en juger vous-même. Voyons quel
jour venez-vous déjeuner ?

Pendant ce temps M^e de Cambremer née Legrandin, Albertine, Andrée et moi nous
regardions ~~Sur~~ la mer calme ~~comme un lac~~ ^{où} ~~en~~ ~~ca~~ des mouettes ~~fl~~[ttaient] éparpil-

lées flottaient comme des fleurs blanches. Elles ~~flottaient~~
semblaient offrir un but si inerte aux petits flots qui les
ballottaient que ceux-ci par contraste semblaient, dans leur
poursuite, avoir une intention, prendre de la vie. « ~~Elles sont~~
~~si calmes immobiles qu'on dirait des nymphéas~~ ~~dis-je à~~
~~Madame de Cambremer, pour briller un peu à ses yeux.~~ Malgré
moi le souvenir de Legrandin évoqué par sa sœur me
~~mod~~ ~~ela sur lui~~ dénaturait. « ~~Elles~~ ~~ø~~ et je me mettais à
parler comme lui. « ~~Elles ont une immobilité~~ ~~Soit réminiscence,~~
~~ou lâcheté~~ ~~Dans l'abd~~icat[ion] ~~Ab~~ ~~Dans l'abd~~[ication] Par abdication devant
ces réminiscences, ou bien lâche désir de briller : « Elles ont
une immobilité et une blancheur de nymphéa²⁹⁷ » dis-je à M^e

ceci/Ceci et
les 2 5
versos
suivants
vient
avant :
« Je crois
que
ma
belle-mère²⁹⁶

²⁹⁶ Ce passage se situe au folio 72 r°.

²⁹⁷ On retrouve ce parallèle entre les mouettes et les nymphéas dans le Cahier 38, f^{os} 7-8 r°. II, p. 961.

de lui chercher à la débarrasser de ses ornements obligés de son sacerdoce mondain. « Je ne peux pas me lasser de regarder cette plage me dit-elle, comme vous êtes bien ici, quelle magnifique vue de mer. Nous autres pays[sans] campagnards qui ne voyons la mer que de loin, ~~comme un fond de tableau~~, nous vous envions bien ». « Mais Madame il paraît²⁹⁸ ~~que~~ au contraire il paraît que de

²⁹⁹ on aperçoit la mer au delà des ~~champs bois~~ ^{au fond}

champs, entre les branches, ~~comme un fond de tableau~~. On m'a dit que c'était ~~ravissant~~ ^{unique} ». « Ah ! on vous a dit cela ~~dit en souri[ant]~~ s'écria la vieille dame radieuse ¹³⁰⁰. Hé bien, il faut venir en juger par vous-même. Voyons quel jour venez-vous déjeuner ou ~~dîner~~ ? » Mais Madame de Cambremer s'arrêta court. Le 1^{er} Président venait lui présenter ses hommages et je compris qu'elle ne tenait pas à l'inviter.

³⁰¹ Mais ~~pour~~ craignant qu'il n'eût entendu, ~~le-e~~ pour qu'il ne fût pas froissé la Baronne douairière lui fit mille amabilités qui n'engageaient à rien³⁰². ~~Lui cependant jetait un coup d'œil oblique sur la plage pour voir s'il ne passait personne et si on ne le voyait pas causant familièrement avec la Baronne de Cambremer.~~ ^{se rendre compte} « Je crois que ma belle-mère s'attarde un peu trop ~~s'oublie dans ces palab[res] un peu, ma tante~~ me dit la ^{M^e de Cambremer} ~~je~~ ^B belle fille ~~(née la sœur de Legrandin)~~. Ma ~~Nou~~ Elle oublie que nous avons à dîner ~~ma tante de~~

²⁹⁸ « Il paraît » devrait être barré.

²⁹⁹ Proust laisse un blanc, le nom Rivebelle n'apparaît que sur une paperole collée au f° 46 v° et au f° 72 v°.

³⁰⁰ Ici, au 1, s'intègre la bulle du f° 71 v°.

³⁰¹ Reprise du f° 70 r° (partie barrée).

³⁰² Ici s'intègre la deuxième bulle du f° 71 v°.

de Cambremer en lui montrant les mouettes. Et en effet elles ~~semblaient~~ offrir/offraient un but si inerte aux petits flots qui les ballottaient que ceux-ci par contraste semblaient ~~prendre~~, dans leur poursuite, avoir une intention prendre de la vie. Le ~~Le~~ 1^{er} 1^{er} Président tout en causant avec ~~Me~~ ^{la} Me de Cambremer douairière jetait un coup d'œil oblique sur la plage ~~non~~ pour ~~voir~~ ^{regarder} non les mouettes, mais ~~si personne~~ s'il ne passait personne qui pût le voir causer « à tu et à toi » ~~et~~ avec la ~~B~~ célèbre baronne. « Vous aimez les nymphéas ? me dit M^e de Cambremer-Legendin soudain intéressée. Vous connaissez ceux de Claude ~~de~~ Monet. Voilà des chefs d'œuvre. C'est peut-être ce qu'on a fait de plus beau en peinture. » Justement le soleil s'abaissant, les ~~nymphéas ailés~~ ^{mouettes} étaient maintenant jaunes comme s'~~ils imitaient~~ ^{elles} ^{en} un autre tableau de la même série du ~~peintre~~. Mais déjà ~~sortant~~ s'échappant pour un instant de leur ~~déguisement et de leur incognito de fleurs~~ elles montèrent toutes ensemble vers le soleil. « Oui je connais les nymphéas, Madame, et pour montrer que je savais moi aussi discerner des ressemblances entre la nature et l'art,/. si/Si vous étiez venue hier, je ne sais si vous avez eu le même effet à Rivebelle³⁰³ il y avait vraiment une lumière à la Poussin, celle du ³⁰⁴. « ~~Oh~~ miam^{ou}, miam^{ou}, miam^{ou}, miam^{ou}³⁰⁵ fit avec ses lèvres M^e de

³⁰³ Ce nom apparaît aussi sur une paperole collée au folio 46 v°. Aux folios 71 r° et 72 r°, Proust avait laissé un blanc. Ce nom sera remplacé par La Raspelière, villa louée par Mme de Cambremer à Mme Verdurin. Rivebelle deviendra le lieu du restaurant non loin de Balbec où le héros se rend avec Saint-Loup pour dîner dans *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*. Mais la Pléiade renvoie à Doncières pour ce nom. Cf. IV, 847 (Cahier 57).

³⁰⁴ Proust laisse un blanc dans le manuscrit.

³⁰⁵ Mots partiellement en surcharge. Il est difficile de savoir si Proust a écrit « miam » ou « miou ».

~~Ch'nonceaux.~~ mes cousins de Ch'nonceaux. Le plaisir qu'elle avait à prononcer ces derniers mots, s'éta[it] Avec le/l'âge c'/s' était amorti le plaisir qu'elle avait à prononcer ces derniers mots et à les prononcer de cette façon. Et pourtant c'était pour pouvoir le goûter qu'elle avait e- s'était mariée. ~~Chez~~ Dans un autre clan, chez les Souvré, par exemple, quand le nom des Chenonceaux était précédé d'un mot finissant par une voyelle ou une diphtongue, il était de tradition que ce fut l'e muet de la particule qu'on sacrifiât. Les Souvré étaient³⁰⁶

bien apparentés avoir
 trop grands seigneurs pour consi[dérer] dire nos cousins d'~~Chenonee~~[aux] un cousinage avec les Chenonceaux, mais s'ils parlaient, un peu dédaigneusement, de leurs bons voisins les Cambremer, ils ét~~avaient~~ ê ils disaient « leurs cousins » non pas « de « Chnonceaux », mais d'Chenonceaux.

Chez les Cambremer la tradition était ~~autre~~ et aussi inverse impérieuse. Toute personne qui entrait dans la famille recevait aussitôt à cet égard un avertissement dont M^{lle} Legrandin n'avait pas eu besoin. Un jour en visite elle avait entendu une jeune fille du plus grand monde

(ce qui avait [fait] rougir M^{lle} Legrandin parcequ'elle avait dit dire les Uzei, en parlant de l'~~elle~~* de ceux que M^{lle}

~~Legrandin avait appelé~~ jusqu'ici les d'Uzès), et « une M^{lle} Legrandin tante de Chenonceaux ». Toute la nuit elle avait répété ces mots ~~et le lendemain, avait regardé une pers~~ avec dédain avec la prononciation qui lui avait inspiré d'abord quelque

Elle avait trouvé
 cela bizarre et
 elle
 Elle avait
 rougi parce-
 qu'elle avait
 dit jusqu'ici
 les d'Uzès, et
 était persuadé[e] que
 elle avait la prononciation
 nouvelle était la
 vraie

³⁰⁶ Pour « étaient ».

d'un air de reproche impérieux et réprobateur³⁰⁷
 Cambremer comme pour³⁰⁸ si elle faisait taire un enfant entrain

de dire une bêtise. Au nom du ciel de ne après un peintre

comme Monet, qui est tout simplement un génie, ne

nommez pas une vieille barbe comme Poussin, ce qu'il y

a de plus ^{vieux jeu, de plus} pompier au monde, qui n'a fait que des horreurs. »
 Degas, oui ! » Voilà un peintre ! »

Je sentis que ce n'était Elle ignorait ^{le second de ces} que cet ancien

était à la ^{jouissait*} mode parmi les peintres plus avancés.

Je sentis que ce d'aucune*. Je voulus le lui apprendre

~~sentant que cela le réhabiliterait~~ Je compris qu'elle était snob

et ~~que rien de ce que je pourrais~~ que je ne/n' ^{avais qu'une} pouvais op[posé] ni

défendre Poussin manière de défendre Poussin, c'était de

lui apprendre qu'il était redevenu à la mode. « Mais

Madame, Monet ^{et} Degas considèrent Poussin comme un

très grand peintre. Degas ne connaît rien de plus beau

que les Poussin de Chantilly ». « Je ne connais Elle parut

étonnée et ~~méeont~~[ente] « Je ne connais pas ^{ceux} les Poussin de Chantilly ».

dit-elle pour ne pas être d'un autre avis que Degas, mais

^{je connais} ceux du Louvre qui sont des horreurs. » « Mais Degas les

admire aussi énormément. » « Hé bien il faudra que je les

revoie ~~je vous dirais que tout cela est un peu,~~ ^{tout cela} il dit il y a

~~longtemps que je n'ai vu tout cela~~ dit-elle comme si le

jugement favorable qu'elle n'allait pas tarder à porter sur

Poussin devait dépendre non de la nouvelle que je venais de

lui communiquer mais d'un examen impartial ^{second} et ^{et cette fois définitif} qu'elle

complet³⁰⁹ ferait subir aux Poussin du Louvre et de l'impression toute

personnelle qu'elle comptait en recevoir. ^{Les rayons du soleil descendait} Pour ne pas s'éterniser sur

les Poussin elle regarda sa montre et dit je crois que ma belle mère s'attarde

³⁰⁷ La fin du dernier mot semble effacée.

³⁰⁸ Pour « en train ».

³⁰⁹ Le mot est mal intégré à la phrase.

étonnement, puis de la honte de ne pas l'avoir toujours connue.
~~mais~~ Dès le lendemain
 une personne de sa connaissance ayant dit les d'Uzès,

M^{lle} Legrandin ne put retenir sa mauvaise humeur

Ce plaisir n'excluait pas la continuation, au moins pendant un certain temps, de relations avec q. q unes^{de} ses anciennes amies bourgeoises. Au contraire il la rendait nécessaire. ~~Car~~ Car on ne se repré-

et lui dit d'un ton hautain : « Tâchez au moins de prononcer comme il faut les Uzais ». Dès lors elle avait compris que la transmutation d'/de ^{matières} ~~éléments~~ ^{plus} consistants/consistantes en éléments de plus en plus subtils exigeait

que la grosse fortune qu'elle tenait de son père, la réputation ~~et de gros~~ ^{d'honorable} agent de change de celui-ci,

la parfaite complète éducation qu'elle avait reçue, son assiduité au cours de la Sorbonne et aux concerts symphoniques, son joli visage, tout cela

non pas qu'elle comptât rompre absolument avec toutes ses amies bourgeoises. ~~Il y en avait Elle tenait au contraire à rester~~ † Elle était résignée à perdre de vue celles qu'elle aimait. Mais il

devait se volatiliser, ~~se sublimer, trouver sa suprême~~ condensait trouver sa suprême sublimation en le plaisir de ^{dire} fréquenter les Uzais et ma tante de

Ch'nonceaux et « j'ai été hier chez les Uzais ». Son

mariage avec M. de Cambremer, fils de la Baronne née de Ch'nonceaux lui avait procuré ~~ee der~~ le premier de ces plaisirs, mais non pas comme elle aurait cru le second, la société que fréquentait³¹⁰

sente disant une chose, on n'a envie de dire une chose qu'à des gens qu'on connaît déjà. M^{lle} Legrandin était résignée à perdre de vue dès son mariage ~~celles~~ quelques unes de ses amies qu'elle aimait. Mais il y en avait ~~une~~ certaines ~~ou deux~~ qu'elle n'aimait pas et à qui elle ~~aimait~~ désirait à qui elle disait d'avance* dans ses têtes à tête avec elle-même dire, je vais vous présenter à ma tante de Ch'nonceaux.

Ch'nonceaux et « j'ai été hier chez les Uzais ». Son mariage avec M. de Cambremer, fils de la Baronne née de Ch'nonceaux lui avait procuré ~~ee der~~ le premier de ces plaisirs, mais non pas comme elle aurait cru le second, la société que fréquentait³¹⁰ ses beaux-parents ~~n~~ n'était pas du tout la grande aristocratie qu'elle avait cru et à laquelle elle continuait à rêver sans cesse. « je Vous êtes un grand ami de M. de S^t Loup. Quel charmant garçon ? Vous connaissez sans doute la Duchesse de Guermantes ? » Par

~~Par~~ je vais vous présenter à la duchesse d'Uzai.

~~Dans ses se~~ Seule, elle voyait la scène et escomptait

ces deux plaisirs.

³¹⁰ Pour « fréquentaient ».

³¹¹ faisaient comme ~~av*~~ un trait tremblant et doré sur la
 mer. « Je me demande souvent si c'est ^{cet effet dont} ~~eela que~~
 Baudelaire veut parler dis-je à M^e de Cambremer
 pour ne pas ^{la laisser} ~~la laisser~~ ^{inutilement} ~~sur* se débattre douloureusement~~
^{Je ne voulais pas³¹²} ~~sur les Poussin qu'elle déclarait mettre plus longtemps~~
 Madame de Cambremer
 à la torture qui venait déjà de lui arracher une
 rétractation partielle. Me contentant de cette/ce qui
 était ^{déjà un commencement de \} ~~rétractation partielle, je ne vo[ulus]~~ puisque en somme si elle
 n'admirait pas encore les Poussin elle déclarait au
 moins les avoir oubliés et avoir besoin de les revoir,
 je ne ~~lais~~[sai] voulais pas laisser plus longtemps M^e de Cambremer
 à la torture ~~et~~ ; ~~change~~[ant] quittant ~~les Pous~~[sin] la partie des
 Saisons³¹³, et montrant un trait tremblant et doré que
 le soleil faisait sur la mer : « Je me demande
 souvent si ^{c'est/ « rayonnement »} ~~cet/ce effet~~ dont Baudelaire a voulu parler
 quand il dit « Rien... ne me vaut le soleil rayonnant
 sur la mer³¹⁴. Je crois ~~que/qu'~~ ~~e'est~~ il pense à quelque chose
 de moins linéaire et de moins superficiel, mais plutôt à cet
 échauffement de toute la mer à midi ~~par un temps un~~
~~peu orageux~~ quand elle est forte, mélangée de
 lumière et mousse comme du lait. Vous savez ce/je parle
 de la Poésie : Chant d'Automne³¹⁵. ~~Sans do~~[ute] Vous connaissez sans
 doute l'admirable mélodie que Fauré a écrit³¹⁶ sur
 ces vers : « Je crois bien que je la connais » me dit

³¹¹ Le début de ce folio ne se raccorde pas parfaitement avec la fin du folio 73 v° puisque le sujet « les ~~rayons du~~ soleil » (interligne en bas du folio 73 v°) est partiellement barré.

³¹² Certains mots devraient être barrés mais ce passage est repris quelques lignes plus bas.

³¹³ Proust évoque ici quatre tableaux peints par Poussin entre 1660 et 1664 qui représentent les quatre saisons et que l'on peut voir au Louvre.

³¹⁴ Proust ne ferme pas les guillemets. Il s'agit d'un vers de « Chant d'automne ».

³¹⁵ Pour tout ce passage, voir *Proust entre deux siècles* d'A. Compagnon, « 'Le soleil rayonnant sur la mer', ou l'épithète inégale » (chapitre 7). Il s'agit de la mélodie de Gabriel Fauré. Opus 5, n°1 (1875).

³¹⁶ Pour « écrite ».

humilité, je ~~voulus~~ lui dire/mais je connais depuis beaucoup plus longtemps quel-
 qu'un avec qui je crois, si je ne me ~~me trompe~~ que je connaissais surtout son
 frère M. Legrandin³¹⁷. ^{rappelle bien} « Ah me dit-elle d'un air étonné

et mécontent ». Elle ne reniait/niait pas qu'elle fût née Legran-
 din, mais elle l'avait oublié, et ne crut pas devoir
 donner de précision n° en avait pas perdu le souvenir et
 ne crut pas nécessaire de mettre de la précision dans

qu'il fallait
 faire.

les miens³¹⁸. Madame de Cambremer ^{Je ne savais trop ce}
~~La Baronne douairière se leva~~ ayant

plus que moi l'habitude du monde, le 1^{er} Président
^{la Baro[nne] douairière³¹⁹}
 l'empoigna par le bras pour la conduire à sa voiture,
 et me rendit ainsi grand service³²⁰. ~~Du fond de sa calèche~~
~~la Baronne~~ La Baronne donna à son vieux cocher l'
 adresse ~~de~~ d'un pâtissier où elle avait à s'arrê-
 ter avant de rentrer, non sans avoir demandé si l'un
 des chevaux n'avait pas eu froid et si les/le ~~sabots~~ ~~f~~ sabot
 de l'autre ne lui faisait pas mal. Elle me dit : « je

vous écrirai pour ce dont nous devons convenir ^{l'air entendu} et balançant
 la tête, levant sa/la ~~manche de son~~ ^{so} ~~cro~~se de son en
 tous cas, fléchissant le poids de l'âge et des
 ornements, elle repartit comme un vieil ~~archev~~[êque]
 archevêque en tournée de confirmation. « Vous
 aviez peut-être à lui parler me dit sèchement le 1^{er}
 Président. Elle paraît fort intime avec vous. Je ne
 sais pas ce que je lui ai fait, elle m'a paru froide,
 faire des mystères. Enfin vous verrez ~~pl~~ quand vous

⊕ ajoutez et
 belle fille avant
 de suivre plus
 bas : « Elle est
 adorable ». Elle
 ne la trouvait pas
 telle, mais ayant
 pris l'habitude de
 le dire moitié pour
 que son fils n'est pas
 l'air d'avoir fait un
 mariage d'argent
 moitié par bonté
 Continuer

que vous
 causiez littérature
 avec ma belle-
 fille ⊕ vous verrez
^{n'est-ce pas}
 e'est une intelle
 femme supérieure
 et puis si bonne
 ajouta-t-elle
 craignant sans doute
 que je n'arrive
 pas seul à cette
 opinion Elle
 est tellement
 artiste avec l'air*
 ent b battement
 du bras Et d'un air
 passionné avec le
 battement a bras en
 battant rythmant
 ces mots d'un mouvement
 passionné de la tête
 et des bras dans lequel
 elle semblait mettre

toute la foi une foi
 gardée jeune malgré
 l'âge : « Elle est
 si artiste.

Et vous verrez
 comme avec cela
 elle est simple et
 bonne ajouta-t-elle
 comme si pourtant
 elle avait

craint que
 je ne le
 visse pas du tout
 seul.

³²¹ expliquerai : n'
 en parlez pas à ma* [ill.]
 Et elle ajouta en s'approchant
 de mon oreille vous m'
 avez fait bien plaisir
 pour Chopin
 je vous

³¹⁷ Les ajouts rendent la construction de la phrase incorrecte.

³¹⁸ Ici s'insère la paperole du folio 74 v°.

³¹⁹ Le pronom « l' » devrait être barré.

³²⁰ Reprise du f° 70 r° (passage biffé).

³²¹ Suite de la marge (en bas).

Pour ajouter à la page en
face à la sixième ligne et ne
crut pas nécessaire de mettre de
la précision dans les miens.³²³

€ Les belles sœurs au-e et belles sœurs
 (comtesses de province, qui ne connaissaient
 de son mari au contraire toutes jalouses
 personne, ne savaient rien et devaient la faire* n'
 de son intelligence de M^e de Cambremer
 avaient pas les moyens de venir à Paris, toutes jalouses de son intelligence
 de son instruction) des agréments physiques qu'elle avait eus
 avant d'être malade, de sa fortune sur-
 tout, feignaient d'être persuadées qu'elle
 était rongée par le désespoir d'être née Le-
 grandin. Elles le dis[aient] Dès qu'elles disaient
 qu'elle ne pensait pas à autre chose, dès qu'
 elles parlaient d'elle, à n'importe qui
 mais de préférence à un roturier car cela
 avait alors le d l'avantage de faire éclater
 leur supériorité non seulement sur [la]
 belle sœur qui n'est pas née, mais sur
 leur interlocuteur lui-même qui pouvait
 s'appliquer pour une part la honte qu'il y a
 de n'être pas né. Madame de Cambremer se leva

³²² Papier collé dans la marge supérieure du f° 74 v°.

³²³ Voir comme indiqué, le f° 75 r°.

+ pour Chopin dire en symétrie avec Swann : Depuis quelques années la musique de Chopin avait retrouvé sa gloire. Les plus raffinés parmi les jeunes musiciens la prisaien même les amateurs dont le goût est difficile pouvaient l'aimer sans honte ; les plus raffinés, les plus grands de nos jeunes musiciens la prisaien. Mais M^e de Cambremer n'en était pas encore informée. Et ~~tot~~* polonaises et nocturnes avaient encore gardé ~~pour elle~~, à* ses*

Madame de Cambremer d'une voix dans le vide,

~~ee~~ et inadaptée qui ne s'adaptait à aucun

souvenir et restait dans le vide Et je vis qu'elle

ne le connaissait pas, à son sa voix qu'on

yeux ~~trompés~~*
leur déguisement
sordide
et suranné

ne sentait appliquée à aucun souvenir ~~mais~~ ^{et}

Je crois

merveilleux

qu'il

restée dans le vide. Quel ~~grand~~ musicien. Vous connais-

faudrait

sez les Berceaux³²⁷, c'est tout simplement un

mettre dans

petit chef d'œuvre et elle fredonna « Et ce

cette visite

jour là les grands vaisseaux » tenez justement

Chopin +³²⁴ et

les grands vaisseaux c'est de ~~eux~~ mise ici, ajout[a]

Debussy

remarqua-t-elle en riant, émerveillée de son à propos.

(je pourrais peut'

« Oh ! elles s'envolent » me dit Albertine en me
regardez

être parler de

montrant les mouettes qui en effet s'échappant

l'odeur des

pour un instant de leur déguisement et de leur

roses sur la

incognito de fleurs montaient toutes ensemble vers

mer dans

le soleil : ~~Mademoiselle je vois que vous aimez cet oiseau~~
~~A Amsterdam dit elle. Vous aimez les~~

Pelléas³²⁵) et

~~mouettes~~ ^{dit Madame de Cambremer, cet oiseau}
~~Mademoiselle, dit Madame de Cambremer~~ dont

soulagé et

le poète que citait tout à l'heure votre ami a dit ses

reconnaisant
après me fait penser au
Latude ou 28

aites de géant l'empêchent de marcher » ~~Voilà un beau Je~~

ans de captivité³²⁶
ou à l'air des Prisonniers de Fidelity
que me lance

^{titre d'une pièce 328}
~~n'osai pas~~ Voilà un beau vers » Je dissimulai qu'il s'ap-
pliquait à l'Albatroz³²⁹. « Oh ! Madame j'en ai beaucoup

la vieille

vu autrefois. J'a-ai passé une partie de mon enfance

Cambremer

autour des
curieux

car je crois qu'on

à Amsterdam où elles volent dans la ville même parce

n'aura plus l'occasion

~~qu'elles sentent sans que c'est la mer~~ on dirait

de la revoir

qu'elles voient que c'est la mer et en tous cas elles nous la

font voir. ^{la} On sent rien qu'à les voir qui la hument. » « Ah !

~~comme j'~~ L'idée ~~d'~~ du ~~voy~~[age] du séjour que j'aurais pu faire avec

³²⁴ Voir la + dans la marge supérieure.

³²⁵ *Pelléas et Mélisande*, œuvre de Claude Debussy représentée en 1902. Voir acte III, scène 3. III, p. 1461.

³²⁶ Allusion au mélodrame historique en trois actes de René-Charles Guilbert de Pixérécourt *Latude ou 35 ans de captivité*, publié en 1834. Cette pièce est également citée dans le Cahier 5 à propos de Françoise. II, 1032.

³²⁷ *Les Berceaux*, œuvre de Gabriel Fauré.

³²⁸ *Fidelio*, Opéra en deux actes de Beethoven, lui aussi écrit d'après un mélodrame, *Léonore ou l'amour conjugal* de Jean-Nicolas Bouilly.

³²⁹ Pour « Albatros ».

aurez mon âge que tout cela est bien peu de chose. ~~Adieu~~
Allons je vais aller faire un tour avant le dîner. Adieu les
enfants cria-t-il à la cantonade, d'une voix de stentor.

~~Alb[ertine] Nous étions Albertine Al[bertine] Cependant Albertine~~

~~restait là et ses amies étonnées croyant qu'elles allaient~~

~~toutes revenir ensemble restaient aussi. A la~~

~~lui dirent : Albertine tu sais l'heure. « Rentrez leur répondit fin toutes se levèrent, nous fîmes quelques pas, rentrez~~

~~Albertine et en me montrant : « J'ai quelque chose à lui dire. » / vous autres dit Albertine, j'ai un mot à lui dire ;~~

~~+ de l'ascenseur, et que nous fîmes seuls et quand nous fîmes seuls : « Qu'est-ce que vous avez~~

~~contre moi ? » Ma dureté avait avec elle m'avait-elle~~

~~été pénible à moi-même ? N'était-elle de ma part~~

~~qu'une ruse inconsciente*³³⁰ pour amener Albertine à~~

~~être vis à vis de moi dans un état de crainte et de~~

~~prière, qui me permît de lui poser certaines questions,~~

~~de savoir laquelle des deux hypothèses était la~~

~~vraie ? Toujours est-il que quand elle m'interrogea~~

~~ainsi, je me sentis soudain heureux comme quelqu'un~~

~~qui touche à un but désiré depuis longtemps désiré.³³¹~~

~~Je lui dis que j'avais un aveu préalable à lui faire, J'~~

~~celui de mon amour pour/ fis aimais (Andrée Je le lui dis avec une franchise et~~

~~une simplicité dignes du théâtre mais qu'on n'a~~

~~confesser dans la vie que pour raconter les amours qu'on ne~~

~~ressent pas réellement. Cette déclaration implicite de~~

~~est atrophié chez les maîtres. Aussi~~

~~les maîtres laissent s'atrophier parce qu'~~

~~ils ont l'habitude qu'on leur parle~~

~~le lift avait-il compris qu'/que il se nous pass étions préoccupés Albertine~~

~~et moi. Mais il nous parla tout~~

~~le temps de la montée parce qu'il n'avait pas de tact~~

~~mais aussitôt~~

~~une fois refermée~~

~~dev* sortis~~

~~la porte de +³³³~~

Andrée et Victoire me regardèrent d'un air de respect et je jouissais de sentir que pour un moment du moins j'étais considéré par elles comme un ami d'Albertine à ce beaucoup plus important qu'elles-mêmes et pouvant avoir avec elle des/de secrets[et] graves secrets où elles ne pouvaient pas être mêlées. « Voulez-vous que nous montions dans ma chambre lui dis-je. » Elle se tut. Nous primes l'ascenseur elle se tut devant le lift qui, habitué chez qui comme (l'habitude d'observer des « maîtres » sans pouvoir qui eussent entre eux et ne lui parlaient pas, et de ne savoir de leurs petites affaires que avait l'air de/d' avoir ce Celui Les domestiques L'habitude de ne ce d'être obligé de connaître[tre] recourir à l'observation personnelle et à la déduction pour connaître les petites affaires des maîtres, ces gens qui étranges qui causent entre eux et ne leur parlent pas, avait développé chez le/les lift domestiques un certain pouvoir de divination qui

³³⁰ Le début du mot semble caché par une tache d'encre.

³³¹ Le passage barré qui suit est repris au folio 76 v°.

³³² Tache d'encre.

³³³ Suite à la croix qui se situe en interligne du texte principal (7^e ligne) mais Proust poursuit également sur une paperole collée dans la marge inférieure du folio.

parce qu'il n'avait pas de tact. Je lui expliquai
seulement que la dame qui ~~venait~~ venait de partir
s'appelait la Marquise de Cambremer et non de
Camembert³³⁵. Il me jura, avec la sincérité de la
plupart des faux témoins, que c'était pourtant ce
dernier nom qu'elle lui avait dit d'annoncer ~~mais~~
~~il me promit de ne plus l'appeler que~~ du premier :

336

et quand nous fûmes

³³⁴ Cette paperole est collée dans la marge inférieure du f° 76 r°.

³³⁵ Sur cette confusion du lift, voir aussi les folios 69 r° et 94 v°.

³³⁶ La dernière ligne est en partie illisible et la paperole semble coupée.

ajouter capital
 Madame de
 Cambremer
 vivant beau-
 coup en provin-
 ce et même à
 Paris comme elle
 était souvent
 malade beaucoup
 dans sa chambre, ~~b~~
 apprenait plus ~~par le~~
~~la~~ les modes du lan-
 gage ~~par la lee~~
~~ture que par~~
~~la conversat[ion]~~
~~qu'elles~~ savantes
 ou frivoles ~~que~~
~~p~~ par la lecture
 que par la conver-
 sation. Aussi
 ne faisait-elle
 pas toujours très
 bien la différence
 entre ce qui s'
 écrit et se
 dit.
 (Ceci posé
 comme 1^{er}
 exemple
 dans cette
 1^{re} visite
 comme je
 parlerai ³³⁷ M^e
 de Noailles
 : « La trouvez-
 vous vraiment
 talentueuse »
 me dit-elle d'
 un mot qu'elle
 voyait souvent
 dans certains
 journaux mais
 qui ~~vu prononcé~~ causé
 faisait un
 effet bizarre.

³³⁸ Albertine à Amsterdam, faisait sortir mon amour
 de la médiocrité du présent lui donnait quelque chose
 d'infini. « Ah ! vous ~~connaissiez~~ ^{avez été}³³⁹ Amsterdam dit Madame
 de Cambremer. Ça ne vaut pas Bruges. Mais ~~il y a d'~~
 est de premier ordre tout de même. Vous connaissez les
 Ver Meer ? » ajouta-t-elle du même air d'
 autorité dont elle eût demandé : vous connaissez les
 Guermantes, ~~Car~~ le snobisme en changeant d'
 objet, ne changeait pas de langage. mais/Mais il me
 semble que ma belle-mère s'attarde un peu trop
 dit-elle en regardant sa montre. Elle oublie que
 nous avons à dîner mes cousins de « Che'nonceaux ». ³⁴⁰

Suite du verso précédent ³⁴¹
Suite de la marge du précédent verso au dos
~~sa chambre~~. Avant de lui répondre je la conduisis jusqu'à ma
 porte. Celle-ci en s'ouvrant fit refluer une lumière rose qui
 remplissait la chambre et changeait la mousseline blanche des rideaux
 en lampas aurore. Je menai Albertine jusqu'à la fenêtre ; les
 mouettes s'étaient posées de nouveau sur les flots ; ~~je lui fis remarquer~~
 mais elles étaient maintenant toutes roses. Je le lui fis remarquer. « Ne
 détournez pas la conversation me dit Albertine. Soyez franc comme
 moi. » Je lui dis que j'avais à ³⁴² un aveu préalable à lui faire, celui
 de mon amour pour Andrée. Je le lui fis avec une franchise et une
 simplicité dignes du théâtre mais qu'on n'a dans la vie que pour déclarer

Suivre au recto en face ³⁴³

³³⁷ Il manque « de ».

³³⁸ Suite du f° 75 v°.

³³⁹ Il manque la préposition « à ».

³⁴⁰ Reprise du f° 73 r°.

³⁴¹ Il s'agit en fait du recto (f° 76 r°). Le mot « sa chambre » terminait, dans une première rédaction, la phrase de la marge inférieure « la porte de ». « Avant de lui répondre ... » est donc la suite « depuis longtemps désiré. » (lignes principales du f° 76 r°).

³⁴² La préposition « à » devrait être barrée.

³⁴³ Proust reprend ici les passages barrés du folio 76 r°. Le recto en face est le f° 77 r° mais les premières lignes manquent.

frappe p [ill.]
 énergiquement,
 par s à cause
 d'une circonstance
 et en vue d'un
 but particuliers
 que prend suivre
 le rythme bi-
 naire de l'amour
 chez tous ceux qui
 doutant trop d'eux-
 mêmes pour croire
 trompée une femme
 qu'on puisse les
 bien
 aimer, et aussi
 qui se connaissent
 trop bien, reconnais-
 sent trop aimer des
 femmes différentes,
 u[n] même sentiment
 Qu'ils puissent Qu'
 une femme puisse
 jamais les aimer
 vraiment, ni
 même qu'il et
 aussi qu'ils puis-
 sent jamais aimer
 vraiment une pour
 femme car ils se
 connaissent trop
 pour n'avoir pas
 reconnu, compris
 auprès de femmes diffé-
 rentes, qu'ils s'épr
 trouvent les mêmes
 espoirs, les mêmes
 angoisses, inventent
 les mêmes romans,
 disent les mêmes choses.
 en* Se rende* ainsi
 compte que leurs
 sentiments, leurs actions,
 leurs désespoirs³⁴⁴

³⁴⁵ douceur que je [ill.]
 me fut délicieuse. Je lui dis qu'elle savait ce que c'
 Je lui
 est que l'amour. Continuant à lui Reprenant le mensonge
 que j'avais eu avec elle dont j'avais usé avec elle la
 Albertine
 première année de mon séjour à Balbec, mais le
 j'allai même
 variant, allant jusqu'à l'aveu rétrospectif d'un
 commencement d'amour pour donner mieux me faire
 j'allai
 quand je lui disais que³⁴⁶ Albertine que
 croire en disant que maintenant je ne³⁴⁷ aimais pas, jusqu'à
 lui avouer rétrospect[ivement] laisser échapper rétr[ospectivement] qu'autrefois j'
 avais été sur le point d'être amoureux d'elle, mais que
 trop de temps s'était passé, que je l'aimais en camarade et
 qu'il ne serait plus possible l'eussé-je voulu de l'
 aimer redevenir amoureux d'elle. Je feignis de le³⁴⁸ croire
 n'eût eût dû avoir de la peine à me croire
 que cette psychologie m'était particulière, je l'étais, comme
 ce
 que j'appelais une de mon caractère mes relations avec des personnes
 une (bizarrerie) d'exemples tirés de ma vie que ma* f pour
 qui j'avais laissé passer l'heure de les aimer sans le pou-
 voir, quoique j'en eusse, la retrouver depuis, j'avais l'air
 de m'excuser auprès d'Albertine comme d'une impolitesse de
 cette incapacité de recommencer à l'aimer, et de chercher
 à lui en faire comprendre les raisons psychologiques comme si
 elles m'eussent été particulières et peu intelligibles à autrui*
 Mais m je mes-ex je ne faisais en m'expliquant ainsi que rendre
 ces explications aussi plausibles que je feignais de croire qu'
 Suivre cette marge au verso suivant*

³⁴⁴ Cette note renvoie probablement à celle qui est collée sur le folio 77 v°. La bulle du 77 v° devrait ainsi la compléter. Mais on note que la question du rythme de l'amour est abordée au folio 79 r° et sur sa paperole.

³⁴⁵ Deux parties du texte sont découpées sur ce folio (les 3 ou 4 premières lignes ainsi qu'une grande part de la partie inférieure). Le second passage a été découpé et collé sur le folio 122 du Cahier IV mais il semble que ce soit le verso qui ait intéressé Proust. Je restitue cette partie du folio à sa place en italique. Je remercie Nathalie Mauriac Dyer d'avoir attiré mon attention sur ce folio.

³⁴⁶ Il manque la préposition « à ».

³⁴⁷ Il manque le pronom « l' ».

Ceci est à ajouter à la marge du recto³⁴⁸
précédent et est capitalissime.

~~Je m'interrompis encore~~ pour lui

Je m'interrompis ~~encore~~ pour regarder et ~~lui~~ ^{à Albertine} montrer
un grand oiseau solitaire et hâtif qui fouettait l'air du
mouvement³⁴⁹ ~~régulier de ses ailes, passait à toute vitesse audessus~~
~~de la plage tachée ça et là de reflets pareils à des/de petits morceaux~~
~~de papier rouge déchirés et la traversait dans toute sa longueur,~~
~~sans ralentir son allure, sans détourner son attention, sans dévier~~
~~de son chemin, comme un émissaire qui va porter bien loin un~~
~~message urgent et capital. « Lui du moins va droit et vite~~
~~au but ! » me dit Albertine d'un air de reproche. Faites comme~~
~~lui ! » Vous me dites cela parce que vous ne savez pas ce que j'aurais~~
~~voulu dire. Mais c'est tellement difficile, je suis si certain de~~
~~vous fâcher que j'aime mieux y renoncer./~~ ^{je suis certain} ~~Sans être plus heureux~~
~~pour~~ que je vous fâcherais ; alors cela n'aboutira qu'à ceci : je
ne serai en rien plus heureux avec celle que j'aime d'amour
et j'aurai perdu une bonne camarade. » Mais puisque je³⁵⁰

³⁴⁸ Proust indique ici probablement le folio 77 r° mais l'organisation du passage reste floue. Ce passage est un petit papier collé sur le folio 77 v°.

³⁴⁹ Seules les deux premières lignes de la bulle subsistent. La suite du folio a été découpée et collée sur le f° 122 du Cahier IV. Cf. Note du 77 r°. Nous la restituons. Si l'on suit la flèche tracée par Proust, la bulle du 77 v° devait s'intégrer au 78 r°.

³⁵⁰ Ces derniers mots pourraient avoir été ajoutés par Proust sur le Cahier IV car nous n'en trouvons pas la suite dans le Cahier 46.

elles le fussent peu et Albertine me dit qu'elle me comprenait à merveille et que cet état d'esprit lui était connu et, ~~était~~ fréquent et fort naturel.

Ayant ainsi par mon aveu de/d'^{un}~~mon~~ amour imaginaire pour Andréé et par l'indifférence qu'il indi/impliquait proclamé ^{implicitement} ~~mon indifférence~~ à l'égard d'Albertine une indifférence que je ne faisais qu'affirmer davantage en paraissant m'en excuser, m'interrompant pour lui d'un air peu sincère et de politesse assurer que cette indifférence n'était pas si ~~grande~~ complète que mes paroles pouvaient le lui faire croire, je pus, sans crainte qu'il³⁵¹ y vit de l'amour, lui parler avec une douceur que depuis longtemps je m'étais refusée et qui me fut délicieuse. Puis venant au fait, je lui dis qu'elle savait ce que c'était que l'amour, ses susceptibilités, ses souffrances, et que peut-être, ~~bonne amie~~ ~~pe~~ en bonne camarade, elle aurait à cœur de faire cesser ^{eu} ~~de~~ ~~grands~~ par quelques explications, de grands chagrins qu'elle me causait, non ~~p~~ directement puisque ce n'était pas elle que j'aimais et que j'étais incapable – qu'elle n'allât pas s'en froisser ! - de souffrir par elle, mais indirectement en m'affligeant dans mon immense amour pour Andréé,³⁵² ~~Seulement ces explications étaient tellement difficiles à lui demander que je préférais y renoncer, elle en serait choquée, et sans obtenir d'adoucissement dans les souffrances que j'éprouva[is] être plus heureux auprès de~~

Je

³⁵¹ Proust passe du « elle » au « il ». Peut-être le récit prend-il ici une tournure plus autobiographique ?

³⁵² Ici devait s'intégrer primitivement la bulle du f° 77 v°.

la/les lettres fut//fussent pour lui demander q. q. vrai* service. Et qu'après il en rende un vrai (Robert)

je vous jure que je ne me fâcherai pas. »³⁵³

³⁵⁴ A un endroit mettre j'écrivis 3 fois à Cottard (par ex. pour lui demander si M^e Putbus était chez les Verdurin) il ne me répondit jamais (C'est pour montrer q. q un qui ne répond pas mais ne pas le dire). Il faudra qu'il soit très serviable en allant chez les Verdurin bien qu'à la 1^{re} minute je fusse froid à cause des non réponses il

serait même mieux que

φ non, je vous les donne, je lâche mes amies, ma tante, c'était tout ce lointain

~~hist~~ où elle aurait dû être qu'elle faisait glisser* jusqu'ici et rester à ma disposition, auprès de moi.

On vint frapper à la porte c'était le lift, on ^{faisait} envoyait demander chez ~~de chez Albertine qu'elle rentrât pour le dîner e'était~~ : la tante d'Albertine ^{qui était passée devant l'hôtel} ~~était en bas et lui~~ ^{à Albertine} faisait demander de descendre de descendre³⁵⁵ pour rentrer ensemble dîner. Albertine fit répondre qu'elle ne pouvait pas venir, que/qu' ^{on} ~~sa tante~~ dînât sans l'attendre, qu'elle rentrerait peut-être sans l'attendre. Mais votre tante sera fâchée ! « Pensez-vous, elle comprendra très bien. » « ~~Elle voulait dire : Elle comprendra très bien qu'il y a des choses si importantes qu'on doit les faire passer avant tout.~~ ^{donc} Ainsi ^P en ce moment Albertine jugeait qu'un entretien ^{était aux yeux d'Albertine} ~~pouvait être~~ une de ces choses ^{si évidemment} si importantes qu'on dût les faire passer avant tout et ^{dont qu'elle ne doutait pas + que} ~~que~~ ^{sa tante comprenait très bien qu'/que} ~~on leur sacrifiait l'exactitude du l'heure d le dîner~~ cela valait bien de manquer l'heure du dîner ! Et je sentais la douceur de posséder cette heure que je n'aurais jamais cru avoir, cette/ces heures qu'elle passait chez elle ~~eh~~, sans moi, où ses amies venaient la retrouver, ces heures qu'elle aimait passer sans moi, et qui m'étaient ainsi données, dont je pouvais faire ce que je voulais. Elles étaient bien connues* ainsi puisque ce n'était pas mon imagination mais mes yeux, mes oreilles qui les percevaient, bien semblable à ma vie de tous les jours. Mais leur origine me troublait, je sentais que ce qui était entré pour ce soir dans ma vie de tous les jours, comme le soir où maman à Combray était venue coucher auprès de moi, c'était ces heures lointaines qui me rendaient malheureux ; et dont Albertine me disait mais φ³⁵⁷

+ peut-être en se reportant à ^{circonstances} tels/telles ^{événements} familiaux³⁵⁶ où la carrière d'un de ses ~~frères~~ oncles étaient en jeu, on n'avait pas regardé à un voyage, car ~~pour figur[er]~~ nous ~~possé~~ faisons ~~ap[pe]l~~ tous appel à une sorte de jurisprudence familiale qui nous dicte ce que nous avons à faire

³⁵³ Cette note s'intègre au f° 79 r° en face (troisième ligne) comme l'indique le trait.

³⁵⁴ La graphie de tout ce passage écrit après le bas de la page est très troublée.

³⁵⁵ Les mots sont répétés.

³⁵⁶ Proust n'a pas corrigé en « familiales ».

³⁵⁷ La suite du passage se trouve dans la marge (milieu).

celle que j'aimais, je me serais de plus aliéné* une bonne camarade. Albertine protesta qu'elle ne se fâcherait pas

quoique³⁵⁸ je dise³⁵⁹. Elle avait l'air^{si} triste, si docile, d'attendre³⁶⁰ moi son bonheur, que je l'aimais, que j'aurais voulu embrasser ce visage nouveau qui n'était plus celui de la petite chatte mutine, mais était pétri de bonté et de

~~Nous nous étions arrêtés de sorte~~
douceur. ~~Ses amies qui nous suivaient à distance, nous et*~~

rattrapèrent que nous avions oubliées, nous avaient rattrapées.

L'air ému comme des personnes qui assistent malgré elle³⁶¹

à des secrets qui ne sont pas pour elle et me donnant par là le

sentiment qu'à leurs yeux j'étais pour Albertine beaucoup

plus qu'elle-même elles dirent à celle-ci : « Albertine, tu

sais l'heure qu'il est » « Je ne vous le demande pas, allez

vous en nous avons à causer ». Nous reprîmes notre route, nous

étions arrivés dans ces parties excentriques de la plage où elle habi-

~~La cuisinière~~
tait. ~~Devant sa mais[on]~~ Alors au lieu de lui dire les soupçons

que j'avais eus, de peur que se disant : « il ne s'n'est

ne sait rien » elle en niât qu'elle n pût nier l sa que

mes soupçons que j'avais eu de seule des soupçons, ~~pour~~^{de peur}

que l'absence de cer[titude] mon manque de certitude l'autori[sât]

lui donner l'encourageât à nier, je lui dis qu'une personne

que je ne pouvais lui nommer m'avait raconté les habitudes

qu'elle avait, que je ne m'en étais pas soucié tant que^{qu'}
malgré le dégoût que m'inspirait ce genre de femmes-

il s'était jusqu'au/à jour où parmi ses/sa complices/complice entre* elles on

m'avait cité Andrée, et qu'elle comprenait facilement puisque

capitalissime
ne
Cela Je songeais
combien la s l'
attitude méchante
que j'avais avec
elle depuis quelque
temps et qui
arrivait à son
point culminant
était injuste. Je
me disais cela
parceque me met-
tant à sa place, ~~son~~
je la considérais
m'abstrayant
mon amour comme
une folie chronique
sans rapport avec
elle, je la consi-
détais comme une
brave fille ha-
bituée aux bons
procédés et
persécutée par
un camarade. Aus-
si je me sentais
une immense
pitié pour elle,
un grand désir
de réparation
envers elle, une
grande tendresse
pour elle, tout
cela parceque je
venais me plaçais
à un point de vue
où je ne l'ai[mais]
n'avais pas d'
amour pour elle
et que cependant
même à ce moment
là à mon insu j'
en avais : alors l'
amour refoulé
se déplace vient
grossir la pitié
humaine, la
tendresse humaine

et on se sent de grands devoirs envers une personne parce qu'on sent qu'en réalité l'amour n'existe pas, qu'il est dans un autre monde qu'elle et nous, mais qu' de devoirs* qu'on n'éprouverait tout de même pas si on ne l'aimait pas. De sorte que si le contre rythme des avancées et des³⁶²

³⁵⁸ Pour « quoi que ».

³⁵⁹ Ici s'insère le haut du f° 78 v° comme l'indique une flèche.

³⁶⁰ Il manque « de ».

³⁶¹ Il manque un « s » aux trois « elles » de cette phrases.

³⁶² La suite se trouve sur la paperole collée dans la marge inférieure.

~~rireses* 1 couches* rythme binaire~~

~~brouilles,~~ excellemment inventé par l'amour comme la meilleure [...]

de strangulation (ou d'attacher) en pesant successivement de droite et de gauche

les brouilles ne servent pas moins que les avances pour nous attacher solidement

à une personne, à un autre point de vue, au sein du contre rythme brouille la

subdivision pitié humaine bien que naissant d'un point de vue opposé à l'amour a

exactement les mêmes effets (et peut'être d'ailleurs sans qu'on le sache la même cause)

que lui. Si on divisait le total de toutes les actions gentilles qu'on a faites pour une

personne qu'on aime, on verrait que celles dues pour réparer des torts et par simple

pitié humaine et sentiment de devoir tiennent autant de place que celles promises*

désir de montrer sa sympathie, de charmer, de se faire aimer.

³⁶³ Ce papier collé en bas du f° 79 r° n'est pas toujours très lisible. Il contient la suite de la marge du folio 79 r°.

109 b^e Haussman

Monsieur

Je voulais vous demander
votre assentiment pour l'

³⁶⁴ Il semble que Proust ait rédigé la paperole au dos d'une lettre ou sur un brouillon de lettre.

Capitalissimum

+³⁶⁵ semaines que n'avait pas déterminées pour mon angoisse un : demain je vais à ... pour tâcher que ces périodes de calme fussent assez longues, de façon que quand je la voyais, cela put finir dans la paix d'un retour
chez M^e Bontemps

Dans les temps qui suivront q_d je suis de

temps en temps j'accompagne Albertine chez

sa tante à ...³⁶⁶ (petite ville genre Villerville).

Sans doute la ceinture d'occupations qui fa entouraient Al-

bertine n'était plus aussi mystérieuse pour moi, mais elle

avait un charme d'un autre genre. Anxieux quand elle

Albertine³⁶⁷ me disait : « Non il faut que j'aille chez ma

tante³⁶⁸ de ce qu'elle pouvait bien aller faire, si elle me disait : « Mais pourquoi ne viendriez-vous pas chez ma tante, alors tout d'un coup cette fin de journée si anxieuse se finissait dans ce calme divin des fins d'après-midi d'où un orage a été écarté. Et dans le petit salon de la villa donnant sur la salle à manger par une porte à coulisse qu'on faisait glisser dans ce moment même où j'avais des larmes^{de} reconnaissance qu'on gard[ât] reçût, qu'on gardât le paria, je sentais bien que j'étais au contraire pour eux le héros de la fête. Tout mon idéal eût été qu'Albertine ne quittât jamais Villerville*, pouvoir y posséder une villa attenante à la sienne ne jamais la quitter. Mais puisque ce ne pouvait être ainsi je tâchais de ne pas la voir trop souvent, pour ne pas avoir à recevoir trop souvent le choc de : « Demain je fais telle chose », pour ne pas avoir à obtenir d'elle trop souvent le calmant divin mais qu'elle n'eût peut-être pas indéfiniment multiplié de la ramener chez sa tante (peut-être petit milieu politique ; peut-être même ce que je lui dis chez M^e Swann là, et cela me plaît ainsi), M^e Cottard pourrait y venir). ~~Je p~~ Sentant bien que n'existe pour nous que ce que nous imaginons, je profitais de ce récit abstrait des semaines où j'ignorais où elle était des +

³⁶⁵ Suite du bas du verso (à la +).

³⁶⁶ Les noms de lieux ne sont pas encore tous fixés.

³⁶⁷ Proust a répété le sujet : « elle », « Albertine ».

³⁶⁸ Les guillemets ne sont pas refermés.

j'aimais Andrée le chagrin que j'^{et la colère}avais ressenti³⁶⁹. ~~J'aurais~~
~~peut-être dû d~~ Il eût peut-être été plus habile de dire qu'on m'
 avait cité d'autres ~~femmes~~ noms mais qui m'étaient indifférents.
 Mais ~~je~~ déjà stupéfait de ce que m'avait dit le peintre je
 n'avais pas l'idée qu'elle ^{si} l'idée suggérée par le peintre ^{Elstir}
~~qu'Albertine avait des relations avec Andrée ne était~~
~~entrée en moi comme quelque chose j'avais eu si peu le~~
~~soupçonné de ce que m'avait dit avant ee~~ qu'Elstir me
 fit remarquer la manière dont Albertine valsait, j'
 avais eu si peu le soupçon qu'elle pût* avoir ces goûts ^{la} que
~~sa brusque et terrible révélation entraîn~~ en moi telle quelle
 tout entière, mais sans rien d'autre ; et j'étais aussi incapable
 d'avoir l'idée qu'^{Albertine} du fait qu'elle eut des relations avec Andrée ^{d'a}
 j'étais ^{pour le moment,} aussi incapable de penser à l'idée qu'elle put avoir
 des relations avec d'autres femmes, que j'^{aurais} avais été, ~~avant que~~
 incapable d'/de aller soupçonner ~~de moi-même~~ qu'elle
 eut des relations avec Andrée, si Elstir ne m'avait
 remarquer³⁷⁰ la manière dont ^{elle toutes deux} toutes deux ^{elles} valsaient
 ensemble. Albertine, ~~manifesta les deux sentiments~~
~~qu'on~~, comme toute personne à qui on fait un semblable
 récit, manifesta deux sentiments l'ennui et la colère
 qu'on eût pu me dire une chose pareille ; le désir ~~de~~
~~savoir, pour le lui faire~~ de savoir qui l'avait dite,
 désir ~~où~~ fait lui-même de colère car elle avait une
 manière de dire : « Je voudrais bien savoir le nom de la
 personne qui ^{pu vous} vous a dit/dire cela » ~~qui m'ind~~ indiquait que ce

³⁶⁹ Proust n'a pas rétabli le pluriel à la suite de l'ajout.

³⁷⁰ Il manque sans doute le mot « fait ».

Cette addition de ce
verso est capitale

[1] ~~on frappa à la porte. C'était le lift : on venait de chez Albertine~~

[4] -++++

Albertine n'avait ~~m~~ pas à ~~me~~ mentir l'
intérêt qu'avait Odette qui cependant avait fait
un demi aveu à Swann.

alinéa.

J'avais devant moi Suivre en
face au recto³⁷¹

⊙ [3] -s'agissait d'un autre tout de même ce serait pêcher
tout autant par inexactitude, que de ne pas tenir
compte des circonstances de fait qui rendent la
situ[ation] notre situation différente et doivent nous
empêcher, même sans parti pris d'optimisme, de l'
identifier à ~~celle la situ~~[ation] cette situation d'un
autre, laquelle nous inspire tant de pitié. Or
il y avait tt de même un abîme entre
Odette, cocotte vendue dès l'enfance
par sa mère et Albertine jeune
fille d'assez bonne famille. La
famille parole de ee d'
Albertine était tout
de même autre chose
que la parole d'Odette
Et D'ailleurs +

[2]³⁷² ~~trouvée, notre humaine nature~~
nous pousse à chercher à nous en délivrer.

On croit facilement quand on ^{est malheureux les} souffre ; et ~~une vérité~~
^{propositions}
semblable/semblent facilement vraies qui nous délivrent d'une
souffrance. Ensuite parce que si multiple que soit l'être
que nous aimons ~~il est avant cela double, sa, ces diverses~~

de ~~ces~~ ^{diverses} personnalités peuvent/peut se présenter sous deux jours entièrement contraires,
~~celui où elle nous~~ ^{selon qu'elle nous} apparaît comme nôtre et celui où désirant ~~quelqu'un d'~~ autre être.

Et la première a juste de/ ~~De la première émane une puissance qui nous permet Elles La~~
première a justement toute la puissance ~~qu'il faut~~ particulière qu'il faut pour nous
empêcher de croire à l'existence de la seconde. La douceur qui émane de la première
supprime les douleurs qui naissaient de la seconde, ~~car elles sont précisément les causées~~
~~par un même~~ car douceur et douleur ne sont que deux aspects ^{successifs} contradictoires
seulement en apparence d'un même état :

Le souvenir d'Odette me revint à l'esprit. Mais je me dis que s'il était juste
de savoir faire la part du pire, et après avoir

su* se mettre à la place d'un autre pour comprendre les souffrances d'un Swann, savoir aussi³⁷³
quand il s'agit ensuite de soi-même, user de la même sévérité dans les hypothèses comme s'il

³⁷¹ Les notes de cette page s'insèrent effectivement au f° 81 r° (16° ligne) comme l'indique le trait.

³⁷² Cette bulle prend la suite de la marge du f° 81 r° comme l'indique le trait de Proust.

³⁷³ Cette bulle a été agrandie, le texte s'arrêtait initialement à « état ».

n'était pas pour se borner à le servir et qu'elle ne nourrissait pas à son égard des sentiments bienveillants.

Mais à moi elle ne m'en voulait pas me dit-elle et me

jura que ~~non seulement~~ ces/ce choses ^{n'était pas} n'étaient pas vraies/vrai, que

si elles é que si elles ^{c'avait été} étaient vraies/vrai elle me l'eût avoué,

mais qu'Andrée et elles/elle avaient pour ces choses une

égale horreur ». ~~Comme tous les doutes~~ La jalousie

~~appartient à ce genre de doutes maladifs que calme~~

~~ma.~~ Albertine en somme ne m'apportait qu'une ^{parole} affirmation ~~dénuée de preuves~~ catégorique sans aucun essai de démonstration.

~~mation.~~ Mais c'est justement pour cela que je me

sentis calmé, ^{la} La jalousie appartient/appartenant à cette

famille de doutes maladifs que lève bien plus ~~surement~~

~~qu'une explication vraisembl~~ l'énergie catégorique

~~d'une affirmation catégorique que la vraisemblance~~

~~d'une affirm[ation] d'une affirmation que sa vraisemblance.~~

Alors je J'avais nouvelle ~~détestant le vice~~
~~Je vis~~ devant moi une Albertine, qui n'avait

^{que} jamais été atteinte de ce vice, de droite, bonne,

qui par affection pour moi avait bien voulu é ne

~~pas se froisser de mes soupçons~~ et les dissiper. La ^{Et elle} ~~Albertine~~ ³⁷⁵

~~me fit asseoir à côté d'elle, sur mon lit. Je la remerciai~~
~~cuisinière vint l'appeler lui dire que le dîner était~~

~~servi. Elle dit répondit qu'on dinât, qu'elle rentrerait~~

que nous étions réconciliés et ne ^{que je} ³⁷⁶ plus jamais être dur avec elle. Elle me fit asseoir à ^{côté d'elle, sur mon lit}
~~peut être tard.~~ Je sentais que j'avais réussi pour un soir moi qui

~~avais d'habitude tant de peine à la voir comme je voulais~~

~~les rendez-vous qu'elle me refusait si facilement, pour~~

N'est-ce pas
 Mais C'est le
 d'ailleurs
 propre de l'
 amour de
 nous rendre à
 la fois plus
 m l'égard
 de celle que nous
 aimons la fois
 plus défiant
 et plus crédule
 nous faire tout ensemble
 de soupçonner
 plus la vite
 celle que nous
 aimons plus vite
 que nous n'aurions
 fait d'une autre
 personne et
 aussi d'/de la
 aussi
 croire plus facile-
 ment aisément.
 D'abord parce qu'il/que
 si
 nous il cherche nous
 malgré fait chercher
 malgré nous la
 douleur qu'il nous
 a fait chercher
 la douleur la
 douleur qu'il nous
 fait chercher, une
 fois que nous l'avons ³⁷⁴

mettre en son
 temps. C'est
 l'équivalent du
 café des sports
 maintenant ³⁷⁷

³⁷⁴ Suite au f° 80 v° dans la bulle.

³⁷⁵ Reprise du f° 78 v°.

³⁷⁶ Il manque ici un verbe.

³⁷⁷ S'agit-il d'une note personnelle ? On retrouve ce « café des sports » dans de Cahier 60, f° 53 r°.

[3] +++
 moi, de peur que par une
 parole nouvelle qui ne pourrait plus être
 que différente, elle vint blesser d'une
 dissonance le silence sensitif où, ³⁷⁸ comme
 grâce à quelque pédale, aurait pu survivre la tonalité
 du bonheur.³⁷⁸

[4] Probablement après du bonheur (si le
 chapitre finit là) mettre un grand blanc
 puis ce que je mets ^{au verso} à la page
 suivante/suivant de ma conversation
 avec ma mère sur les
 mille et une nuits.³⁷⁹

[1] ³⁸⁰ + ~~ne peut jamais goûter du bonheur que le simulacre qui~~
~~m'en était donné en ce moment et~~ que dans l'amour non

[2] 0 n'avons
 due qu'à
 l'artifice d'
 une minute
 d'exception.
 J'aurais dû
 partir, m'
 enfermer dans
 la solitude, ~~et~~
~~et~~ y rester en
 harmonie
 avec les
 dernières
 vibrations de
 la voix que j'
 avais sue* rendre
 un instant a-
 moureuse et à
 qui je n'aurais
 dû plus rien
 demander, que
 de ne plus s'
 adresser à +++

partagé – autant dire dans l'amour – car il est des êtres pour
 qui il ~~ne peut pas~~ exister/existe ~~à~~ jamais³⁸¹ d'amour partagé³⁸² – on
 ne peut goûter du bonheur que ce simulacre qui m'en
 était donné à un de ces moments exceptionnels ~~ou~~ pendant
 lesquels la bonté de celle que nous aimons, ou le ~~has~~[ard] son
 caprice, ou le hasard, appliquent sur nos désirs, en
 une coïncidence parfaite les mêmes paroles, les mêmes actions*
 que si nous étions ~~aimés~~ ~~heu~~[reux] vraiment heureux, que si nous
 étions aimés. La sagesse alors ^{eût été alors} serait de considérer avec
 curiosité, de posséder avec délices cette petite parcelle de
 bonheur à défaut de laquelle nous ^{je serais mort} serions morts sans
 avoir jamais soupçonné ce que le bonheur peut être pour
 des cœurs moins difficiles ou plus favorisés ; ~~à nous~~
 de supposer qu'elle ~~n'est~~ fait partie d'un bonheur vaste
 et durable qui nous apparaîtrait en ce point seulement ; et pour que
 le lendemain n'inflige pas un démenti à cette feinte, de ne pas
 chercher à demander une faveur de plus après celle que nous 0

³⁷⁸ Proust reprend ici une phrase du Cahier 64 (f° 81 r°) qui renvoyait elle-même à un passage du 1^{er} volume. Cf. III, 1469 et Anthony Pugh, *The Growth...*, p. 767, n. 75.

³⁷⁹ Passage écrit d'une écriture différente (ajouté plus tard), semblable à celle des corrections interlinéaires de la page.

³⁸⁰ D'après T. Ishiki, Proust a barré cette phrase des épreuves de *Swann* et l'a réécrite ici. T. Ishiki, *Maria la Hollandaise...*, p. 132. Elle a été supprimée avant mai 1913 de *Du côté de chez Swann*. Proust la cite dans une lettre du 1^{er} mai 1913 à Louis de Robert, *Correspondance*, XII, p. 165-166.

³⁸¹ Il manque le premier élément de la négation « n' ».

³⁸² Proust ne choisit pas entre ces deux versions, de même que dans la suite de la phrase.

~~une fête où elle avait à aller, pour un rien, j'avais réussi~~
~~à m'en faire donner un par elle.~~³⁸³ Le soleil s'était
 couché. Sur la mer tout près du rivage, essayaient* de
 s'élever les unes par dessus les autres des vapeurs* d'un
 noir de suie mais aussi d'un poli ~~d'agate~~, d'une
 consistance d'agate, d'une pesanteur visible, si bien que
 les plus élevées penchant audessus de la tige déformée et
 jusqu'endehors du centre de gravité de celles qui les avaient
 soutenues jusqu'ici semblaient sur le point d'entraîner
 cet échafaudage déjà à mi-hauteur du ciel et de le précipi-
 ter dans la mer. La vue d'un vaisseau qui s'éloignait
 comme un voyageur de nuit me faisait penser au bonheur
 que ç'eût été de partir avec Albertine pour Amsterdam. D'
 ailleurs, ~~n'étions~~ entourés de tous côtés des images de la mer
 qu'assemblaient autour de nous les reflets des bibliothèques
 vitrées, n'étions-nous ^{déjà} pas Albertine et moi comme sur la cou-
 chette d'un de ces bateaux que nous voyions auprès de nous et que
 dans la/^{obscurité} ~~l'~~ nuit qui était venue nous sentions se déplacer lentement
 comme des cygnes assombris et silencieux mais qui ne dorment
 plus et passent toute la nuit sur l'eau. « Il faudrait tout de
 même que vous rentriez dîner » « Mais non, vous n'êtes pas bien comme cela ». Et
~~caresse qu'elle ne m'a~~ attirant ma tête pour* une caresse qu'elle ne m'
 avait encore jamais faite, elle passa légèrement sa langue sur mes
 lèvres qu'elle essayait d'entrouvrir. Je ne les desserrais pas. « Quel
 grand méchant vous faites me dit-elle ». J'aurais dû partir cette
 nuit là pour Paris sans revoir Albertine. Je pressentais qu'on +³⁸⁴

³⁸³ Tout ce passage figure dans *A l'Ombre des Jeunes filles en fleurs*, II, 160-161.

³⁸⁴ Cf. la suite à la + au f° 81 v°.

verso
Pour mettre après le ~~recto~~ précédent
(grâce à quelque pédale, survivre la tonalité du bonheur)³⁸⁵

x x x

J'avais parlé à ma mère de mon désir de lire les Mille et Une Nuits. Et comme jadis à Combray ~~elle m'avait fait~~ q^d elle me donnait des livres pour ma fête, elle m'avait fait la surprise de me faire venir celles de Galland et celles du Docteur Mardrus. Mais après avoir jeté un coup d'œil sur les deux ~~elle voulait~~ et tout en me laissant le choix par une espèce de respect de ma liberté intellectuelle et de crainte d'intervenir fâcheusement, par ce qu'elle croyait son incompetence de femme, dans ~~m~~ le développement de mon esprit, elle aurait voulu que je m'en ~~tinsse~~ à celles du³⁸⁶ D^eM. Galland. C'était d'abord ~~qu'elle~~ que cette pudeur qui e' avait toujours été en elle^{s'était} ³⁸⁷ et quoique elle comprît bien que les lectures d'un jeune homme n'étaient pas forcément les mêmes que les siennes – avait été révoltée par des passages extrêmement immoraux de sujet et crus d'expression sur lesquels elle était tombée. Mais c'était ainsi que depuis la mort de ma grand'mère, portant le sac, l'en tous cas de ma grand mère, son/ses volumes de M^e de Sévigné, toutes ses reliques, elle avait aussi adopté, plus superstitieusement ~~que du~~ qu'au temps où celle qu'elle pleurait maintenant vivait encore, toutes ses idées. Ma g^d mère il est vrai n'avait jamais entendu parler de cette traduction. Mais ~~ma mère~~ nous nous rappelions qu'elle disait souvent Clovis qui reste pour moi Clovis mes enfants malgré Augustin Thierry³⁸⁸ et que je n'appellerai pas plus Hlodowig que je ne dirai Karolingiens, car cela reste pour moi les Carlovingiens. ~~Elle avait~~ Bloch lui ayant prêté une traduction de Sophocle par le « Père Leconte »³⁸⁹ elle avait été indignée de voir appelé

mettre en son temps

Œdipe, Oïdipous, et nous avait dit : « j'avais bien entendu que ton ami ~~fra~~ avait dit Oïdipous mais ~~j'aurais il avait~~ Suivre
à la marge du verso suivant³⁹⁰

³⁸⁵ Cf. le haut du f° 81 v°. Proust réorganise plus loin tout ce passage autour de cette phrase. Cf. f°s 84 r° et 86 r°.

³⁸⁶ « Du » devrait être transformé en « de ».

³⁸⁷ Il y a un blanc dans le manuscrit, sans doute Proust ne veut-il pas réécrire au-dessus de la tache d'encre.

³⁸⁸ L'historien français prône le retour à des sources originales dans la lecture de l'histoire.

³⁸⁹ Leconte de Lisle a effectivement traduit Sophocle.

³⁹⁰ Cf. la suite au 83 v° (partie inférieure).

A M O U R³⁹¹

Ceci est la suite de 22 pages moins loin³⁹², au
verso (le verso vient après la fin du recto)
personnes qu'elle m'avait préférés³⁹³.

Je reçus ~~seulement~~ le lendemain une lettre où elle me
disait qu'elle venait seulement de rentrer à ...³⁹⁴ n'

C'est un petit
mot que je
retrouverai
après sa mort
(petits bleus)

avait pas eu mon mot à temps et viendrait le ~~len~~ soir
même si je le permettais. Je ~~connaissais trop peu~~ l'emploi
habituel de son temps pour ~~affirmer qu'elle mentait, mais~~

~~à travers~~ ~~sous*~~ cette phrase, ~~comme~~ ~~à travers~~ ~~sous*~~ celle que/qu'elle m'avait dite

qu'elle n'
avait pas eu
ma lettre
mais

au téléphone le soir de la fête chez la P^{cesse} de Guermantes,
je sentais ~~darder vers moi leurs douloureuses traduction*~~

des plaisirs qu'elle n'avait eu le courage de quitter pour
moi d'un plaisir qu'elle avait résolu de ne pas quitter
d'une indifférence pour moi qui lui faisait me préférer
d'autres êtres auprès de qui elle aimait* restait au lieu
de venir chez moi, quand elle pens, mais comme si

j'avais su ~~hypothèse~~ d'une façon probable
eût été pour moi une ~~vérité~~ indémontrable mais a priori,

qu'Albertine ~~me~~ préférait à ~~me voir~~ des plaisirs auxquels/auxquelles³⁹⁵

elle me sacrifiait ~~tout en souhaitant~~ quand elle pensait que

je ~~ne le saurais pas~~, je sentis à travers cette phrase

~~en~~ de sa lettre ~~comme~~ aussi bien qu'à travers celle qu'elle m'avait dite

au téléphone le soir de la fête chez la P^{cesse} de Guer-

~~manten~~, version ~~inexacte~~ de ce qu'elle avait fait destinée à me tromper
mantes ~~la trad~~ une traduction* douloureuse émanée de ^{d'un}
plaisir et d'un être que je ne connaissais pas. En réalité ^{A vrai dire}

³⁹¹ Ce mot est écrit au crayon rouge.

³⁹² Suite du f° 61 v° : « avait préféré » est barré à la fin de l'ajout marginal situé en haut à gauche.

³⁹³ Proust n'a pas fait l'accord : « préférées ».

³⁹⁴ Proust laisse un blanc.

³⁹⁵ Proust a dû ajouter « et des gens » dans un second temps, ce qui explique l'accord au féminin.

~~D'ailleurs je sentais bien qu'Albertine~~ Mais cette hypothèse
~~était confirm~~ s'étayait sur bien des faits qui prouv[aient] marques
d'indifférence. Un jour que j'étais malade, Albertine était venue
me tenir compagnie. Mais elle n'avait un rendez-vous, ne
pouvait se mettre en retard. ~~E~~ L/A l'heure dite, malgré mes prières,
elle ^{s'e} me quittait. Comme elle me ^{se} quève pour me quitter/quitta,
~~quand le lift m'annonça Elstir, Victoire et Claire. Elle croise~~
~~dans~~ ^{mais ayant} a rencontre/rencontré à la descente de l'ascenseur Victoire et
Claire, remonte avec elles pour un instant dit-elle et reste
deux heures.

Suite du verso précédent³⁹⁶
~~mais il aurait bien pu m'en parler pendant une heure sans que~~
~~je me doute qu'il s'agissait d'Œdipe. Quand une dame disait j'/je~~
~~é n'étais même pas comme la~~ ^{Voltaire} ~~dame à qui Voltaire d~~ à qui une
dame disait O -Edipe et qui comprenant qu'elle voulait dire
Œdipe, répondit O-U-i Madame. Ton ami aurait pu
me parler pendant des heures d'Oidipous sans que je me doute ~~que e'~~
~~est~~ qu'il parlait d'Œdipe. Jamais je ne lirai ces traductions-là
~~je ne m'habituerai pas~~ les Dieux perdent tout leur charme
avec ces noms ridicules. » Et sa colère ne nous étonnait pas puisqu'elle
trouvait déjà une trop g^{de} réforme qu'on voulût corriger sa
prononciation défectueuse sur certains noms et par exemple
lui faire dire Fenlon, au lieu de Fénélon, qu'elle
trouvait plus doux et mieux approprié à l'auteur de
Télémaque³⁹⁷. Instruct par ces précédents le ^{chagrin} ~~eulte de que~~ ^{de} ma mère
~~quelqu'il*~~ ~~envers la mémoire de ma grand'mère~~ avait pu aisément se
demandant quelle doctrine elle eût professé relativement aux mille et une
nuits, ~~aurait~~ pouvait décider infailliblement et comme un article du dogme de

³⁹⁶ Suite du f° 82 v°.

³⁹⁷ *Les aventures de Télémaque* de Fénelon (1699).

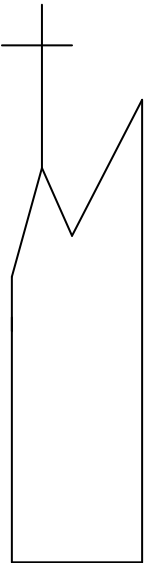
Ce n'était qu'une hypothèse. Je ne formais là qu'une hypothèse, et je connaissais trop peu l'emploi du temps d'Albertine pour ~~affirmer prouver~~ affirmer qu'elle n'avait pu ne pas avoir à temps ma lettre et affirmer qu'elle avait menti.

Je reprendrai ce que j'interromps ici. Mais en ce moment je continue sans plus m'occuper de cette page et ½ et Donc ce qui est ci dessous est la suite de 2 pages moins loin au verso³⁹⁸

où, comme grâce à quelque pédale³⁹⁹, aurait pu survivre la tonalité du bonheur (Non ceci

vient avant
X X X

⁴⁰⁰ ~~Quand j'/J'avais promis à Albertine d'être que je lui rendai~~
~~mon amitié; j'étais sous l'empire d'une croyance qu'elle~~
~~venait de m'inculquer; je l'avais dit sous l'empire d'~~
~~une croyance je l'avais dit sous l'empire de la croyance~~
~~qu'elle venait de m'inculquer, je l'avais dit à la jeune~~
~~filles aimante, ayant horreur du vice que je lui~~
~~avais injustement reproché. Mais comme les gens ma croyance~~
~~était comme la bonne santé des personnes fragiles ne durait~~
~~pas plus que la bonne santé de ces personnes fragiles qu'un~~
~~rien suffit pour faire retomber malades; et qui à peine guéris~~
~~du soupçon qui m'avait so j'avais souffert du soupçon~~



³⁹⁸ Cf. f° 82 v°.

³⁹⁹ Dans la fameuse lettre à Mme Scheikévitch datée de « peu après le 3 novembre 1915 », Proust citera cette phrase. Cette page a donc probablement été écrite avant cette date. *Lettres*, p. 744.

⁴⁰⁰ Proust a proposé différentes organisations de cette partie. Cette page s'insère après le f° 65 v°, comme l'indique le dessin au crayon rouge de ce qui ressemble à une église.

Suite du verso précédent
 qu'était pour elle tout ce que pensait ma g^d mère, que/qu' ~~ee~~ elle n'eût
 pas admis une traduction sur la couverture ~~de laquelle étaient appelées~~
 dès la couverture on voyait appelée les Mille Nuits et Une Nuit
 dont le nom si
 l'ouvrage si ~~familier~~ pour elle intangiblement familier pour elle
 était les Mille et une Nuits où Sheherazade s'appelait Shaha-
 zade*, Dinarzade Doniazade*, Aladin, Aladdin,
~~un~~ a les génies, des gennis pour ne parler que des moindres
 changements. Mais ~~ma~~ une fois que j'eus ~~ouvert~~ à mon tour ouvert
 les 2 livres, je ne suivis pas le conseil de ma mère.

Capital⁴⁰¹

intoxiqué par moi-même. Et me souvenant
 de l'amour de Swann pour Odette je pensais, dans cette
 espèce avec ~~cette espèce d'impartialité de l'intelligence qui~~
 de tout ce que j'avais appris ~~e~~ de l'amour de Swann pour
 Odette, de la façon dont en somme ~~il~~ ^{Swann,} avait été jouée toute
 sa vie, récits qui m'avaient toujours donné la ~~terreur~~ ^{terreur} des
 souffrances qu'on devait éprouver ^{d'} ~~à~~ ^{jamais} à aimer une Odette, mon
 imagination ~~me~~ ~~identi~~[ait] supposait à Albertine les/la mêmes
 même immoralité, la même faculté de tromperie et je pensais à toutes
 les souffrances qui m'auraient attendu si j'avais dû l'aimer. Mais
~~ma raison me répondait que s'il était juste de savoir faire la~~
~~part du pire, ne pas savoir se juger sans faveur et se~~
~~mettre à la place d'un autre pour comprendre un Swann, et~~
~~ensuite quand il s'agit de soi, user de la même sévérité dans~~
~~les hypothèses, ne pas se flatter d'un sort favorisé parce qu'~~
~~il ne s'agit pas d'un autre mais de soi même~~

~~402 tout de même, ee n'est pas, ce serait pêcher par la même~~
~~inexactitude d'être par trop sévère quand il s'agit de soi-même et~~
~~de ne pas tenir compte des différences de faits qui existent~~
~~rendent empêchent même sans optimisme d'assimiler~~
~~notre ^{nous} cas à celui qui était* qui nous inspire le cas de~~
~~parties* des ~~f~~ Odette⁴⁰³~~

⁴⁰¹ Cette note s'intègre au f° 85 r°, après « intoxiqué moi-même ».

⁴⁰² Ce morceau est ajouté après coup. La bulle est agrandie.

⁴⁰³ Tout ce passage biffé est réécrit sur le folio 80 v°.

avait une passion pour Claire /
 qu'il existait des relations entre Albertine et Claire ; je/j' n'en
 étais pas guéri depuis deux que de celui-là que j'étais
 à peine
 atteint d'un autre : cette fois-ci c'était ^{avec} entre Victoire
 et bientôt c'était de [ill.]
 Claire et Albertine ~~et~~ qu'Albertine avait peut-être des relations. Il avait
 Albertine et Victoire
 suffi pour cela d'un coup d'œil que/qu'elles avaient échangé
 d' Puis j'étais de nouveau repris de ^{PF} mes*⁴⁰⁴ ~~anciennes*~~ souffrances n'étaient
^{anciennes}
 d'une parole échappée/échappait à quelqu'un qui les avait rencontrées
 toutes les deux seules ensemble Claire et Albertine allant tou[tes] seules
 ensemble, d'une fête d'une partie de pêche ou* ou* les
 ensemble et allant et* se baigner
 invitait à un dîner d'où elles reviendraient toutes les deux
 seules petits riens ^{morbides pour} sans gravité, ^{leurs en* suspens*} tels que l'atmosphère
 mon être prédisposé en qui ils révélaient* des souffrances nouvelles
 ambiante de notre vie de tous les jours en contient en
 et qui pourtant à d'une façon ^{permanente} habituelle
^{suspens} flottant sans cons dans l'atmosphère ^{ambiante}
 de la vie de tous les jours ^{notre} ambiante ^{l'} où ^{les des gens ces} [ill.] sains les ⁴⁰⁵
 la plupart des gens sains ^{les}
 toute la journée
 sans qu'/que il en résulte pour lui aucun dommage, leur
 santé en souffre, sans que la/leur gaieté s'en altère. Et je
 n'avai Parfois même sans, ~~et seul dans ma~~ sans que j'eusse
 revu Albertine, sans que personne m'eût parlé, seul dans ma
 chambre, je retrouvais au fond de ma mémoire une
 pose d'Albertine auprès de Claire dans mon premier séjour
 à Balbec et qui/qu' ^{j'} m'avait ^{crû}⁴⁰⁶ paru innocente alors ; elle
 me suffisait maintenant à détruire toute la ⁴⁰⁷ foi-~~q~~ calme
 que j'avais retrouvé, je n'avais pas eu besoin ^{d'aller} de respirer
 les germes dehors des germes ^{pathogènes}, dangereux, je m'
 étais intoxiqué moi-même ⁴⁰⁸. Suivre bien avant à quelques
 temps après j'étais entrain devant le G^d Hôtel de tenir les
 propos les plus humiliants à Albertine, Victoire me disant ce que vous
 êtes changé pour elle » ⁴⁰⁹ jusqu'à : où comme grâce à quelque

⁴⁰⁴ Le mot apparaît en surcharge.

⁴⁰⁵ Addition peu lisible.

⁴⁰⁶ « Avait » devrait être corrigé en « avais ».

⁴⁰⁷ Les mots « toute » et « la » auraient dû être transformés en « tout » et « le ».

⁴⁰⁸ Ici s'insère la bulle du f° 84 v°, comme l'indique le trait.

⁴⁰⁹ Ce morceau se situe au f° 66 r° jusqu'au f° 81 v°.

pédale aurait pu survivre la tonalité du bonheur⁴¹⁰.

Alors voici ce qui vient.

Claire et les autres amies de/d' Albertine n'^{restaient}/ne avaient plus longtemps à rester à Balbec. Mais les manières d Claire ne reste plus assez longtemps à Balbec pour que puissent se renouveler mes tortures. D'ailleurs et d'ailleurs les manières de/d' Albertine avec elle semblaient changées. Claire n'avait plus longtemps à devant partir bientôt avec les autres jeunes filles n'avait plus longtemps à rester avec Albertine. D'ailleurs leur ma[nières] leur manière d'être ensemble ^{était} semblait changée. Albertine semblait s'arranger à ne jamais rester seule avec elle.

Pendant les quelques semaines qui se passèrent encore avant le départ de Claire et de Victoire Albertine ~~sembla tout~~ toutes les actions d'Albertine Albertine sembla combiner tout ce qu'elle faisait, tout ce qu'elle disait en vue de détruire mes soupçons. ~~Cette application~~ Elle s' arrangeait à ne jamais rester seule avec Claire et ⁿⁱ même toute seule, et insistait pour que je la ^{à sa porte,} forçant à la rae[compagner] se faisant raccompagner/ raccompagne ~~par moi~~, pour que je vienne la chercher chez elle jusqu'à sa porte. Si ~~Dans le casino si certaines~~ qu'on voyait là tous les jours jeunes filles fort jolies ⁿⁱ et qui avaient très mauvais genre nous regardaient, Albertine ~~détournait les yeux~~ et sa figure après un premier et rapide coup d'œil qui semblait plutôt ^{rapide et} inté curieux, ~~détournait ses regards~~ et de détachement d'un air de profonde indifférence./, Mais elle devait les regarder à la dérobée car si quelqu'un disait, elles n'ont

⁴¹⁰ Cf. f° 81 v°.

~~pas dansé, ou pas causé, Albertine rectifiait étourdi-~~
~~ment : « Pas dansé, elles n'ont fait que cela ») elle~~
~~avait détournait ses regards, qui le/la temps durée~~
~~d'une seconde seulement s'était/étaient fixés sur les~~
~~inconnues avec une attention profonde. Elle avait~~
~~même dû continuer à regarder ces jeunes filles à la~~
~~dérobée car si quelqu'un disait : Elles après un~~
~~coup d'œil re coup d'œil d'un où elle mettait une~~
~~attention profonde, m qui ne durait qu'une seconde mais~~
~~où je voyais passer concentrée une passer une attention profon-~~
~~de, elle détournait ses regards d'un air d'indifférence~~
~~et de dé' E) A l'en croire elle les avait si peu remar-~~
~~quées que si je demandais après leur départ si l'/la une~~
~~n'était pas une grande jeune fille blonde que j'/je avais vue~~
~~pas celle qui avait eu le prix de pour les/le voitures de fleurs sur la plage :~~
~~souvent sur la plage, elle répondait : « Ah Blonde ?~~
~~Albertine me répondait est-ce qu'il y en a une blonde,~~
~~Ah ! je ne sais pas, je vous dirai qu'elles ne m'intéressent~~
~~pas beaucoup»./, Et elle se renseignait demandait s'il y avait~~
~~eu une* j à ses amies si une jeune fille qui avait été là~~
~~était blonde ou brune voyons vous autres est-elle blonde ou~~
~~brune cette jeune fille, je n'ai jamais beaucoup regardé »~~
~~Ce qui ignorance qui me semblait bien grande pour qui~~
~~s'appliquant à des personnes qu'elle pouvait voir tous~~
~~les jours me paraissait bien ex[traordinaire] extraordinaire.⁴¹¹ D'~~
~~ailleurs comme une de ses amies je dis : e'est curieux~~

⁴¹¹ Passage repris au f° 89 r°.

du reste, elles n'ont pas eu l'air de
~~elles n'ont ont l'air muet, elles ne causent pas entre~~ nous regarder beau-
 coup non plus)
 elles », Albertine répondit étourdiment : ~~elles~~
 « ~~e~~ sapristi
 ne causent pas, elles n'ont fait que cela ! » vous n'enten-
 diez pas, parcequ'elles parlaient à voix basse, ~~on~~ mais
 voit bien il y a le mouvement des lèvres » « Mais
 ment pouviez-vous le savoir puisque vous leur tour-
 niez le dos » et qu'elles même étaie[nt] « Je les voyais dans
 la glace Hé bien et la glace, ~~pourquoi est me~~ cette
 dit-elle en me montrant celle qui était au fond du
 salon et dans laquelle je compris qu'elles avaient pu
 se regarder, pourquoi est-ce fait ? ». Bon Et
 sans doute elle avait dû faire part de mes soupçons à
 Andrée car celle-ci, ~~une~~ les rares fois où on fit
 allusion à ce genre de vices, se tourna vers moi et
 me dit : « ~~Je Ce sont Pour cela~~ ^{Là-dessus} je suis comme Alber-
 tine, il n'y a rien qui me fasse horreur comme
 cela. »⁴¹²

D'ailleurs Claire s' La docilité avec laquelle Claire
 s'y prêtait semblait impliquer une entente entre elles et que/qu'²
 Albertine avait dû lui dire mes soupçons. D'/De elle-même ^{son*}
 d'ailleurs Claire semblait éviter de la voir autrement qu'avec moi,
 et cette entente entre elles n'était pas seule à me faire
 supposer que/qu'Albertine avait dû raconter ~~mes soupçons~~ ^{lui lui} ^{sa}
 conversation avec moi
 à Claire, car ~~une fois que dans~~ dès le surlendemain comme
 dans le/la ~~casino~~ salle de danses du casino venaient de/d'

⁴¹² Le passage est repris au folio 90 r°.

la sœur de Bloch et sa cousine⁴¹³
 amies de cousines de Bloch
 juives très
 entrer des jeunes filles très jolies, mais qui avaient beaucoup
 qui étaient l'une et l'autre devenues fort jolies mais que je ne saluais plus à cause de mes amies, parce que la plus jeune, c/la cousine, vivait maintenant au su de tout le monde avec l'actrice dont elle avait fait la 1^{re} année de mon séjour,
 mauvaise réputation
 cette réputation, (l'une même qui n'avait que quinze ans, passait pour vivre avec une comédienne en vogue), là-
 Claire sur une allusion qu'on fit à leur vice, me dit : « Oh ! là dessus je suis comme Albertine, il n'y a rien qui nous fasse horreur à toutes les deux comme cela. » Quant à Albertine elle détour[na] avait brusquement tourné le dos
 détourné d'elles son regard et s'était mise à causer avec moi. Mais j'ai Et pourtant Quand elles furent[t] Mais j' avais remarqué qu'à/au la prem[ière] premier instant de leur entrée avait passé dans les/ses yeux d'Albertine avant qu' une attention brusque, courte et profonde. Elle les avait aussitôt détourné⁴¹⁴ vers moi mais ils restaient inquiets singulièrement attentifs. Quand elles furent parties, je demandai si la petite blonde (celle qui était amie de l'actrice) n'était pas la même qui conduisait avait eu le prix la veille dans la course pour les voitures de fleurs⁴¹⁵. Albertine me répondit : « Ah ! je ne sais pas est-ce qu'il y en a une qui est blonde, me je vous dirai qu'elles ne m'intéressent pas beaucoup, je ne les ai jamais regardées. » Est-ce qu'il y en a une qui est blonde demanda-t-elle aux autres ? »./, Ce qui me semblait ignorance qui
 s'appliquant à des personnes qu'elle rencontrait tous les jours sur la digue me semblait bien forte pour ne pas être feinte. Elles n'ont

⁴¹³ Les esquisses de la pléiade ne donnent pas cette addition intéressante. III, p. 1087.

⁴¹⁴ Il manque l'accord : « détournés ».

⁴¹⁵ Réécriture du f° 87 r°.

Dire que quand il y a des femmes qui ont l'air comme cela à Balbec je dis à Albertine que je ne crois pas qu'elles soient comme cela (de peur qu'elle ne cherche à les connaître, ou qu'elle regrette de ne pas le* chercher, de peur qu'elle se dise que ce sont des choses qui se font). Elle me répondait : « Non e'est je crois que c'est un genre qu'elles cherchent à se donner comme

ou « cela, c'est pour faire du genre » mais je n'étais pas sûr qu'elle ne le crût pas et puis je n'aimais*⁴¹⁶ qu'elle crût que c'était un « genre » qu'on pouvait trouver avantageux de se donner.

(mettre plutôt cela un peu avant q^d je dis que je suis jaloux d'elle ; q^d je dis qu'il arrive de nouvelles personnes à Balbec.)⁴¹⁷

⁴¹⁶ Il manquerait un « pas ».

⁴¹⁷ Cf. f° 66 v°.

pas du reste l'air de vous regarder beaucoup non plus
 répondis-je, peut-être ~~pour lui~~, dans l'hypothèse où
 Albertine aurait aimé les femmes et aurait ^{cru} dû devoir
 faire à mon bonheur le sacrifice de celles-ci, pour
 lui ôter tout regret en lui faisant croire qu'elles n'
 étaient pas ce qu'on pouvait croire. » « Elles ne nous ont
 pas regardées ^{répondit} ~~fit~~-elle étourdiment. Elles n'ont fait
 que cela tout le temps. » Mais ~~comment le savez-vous~~ ^{vous ne pouvez pas le}
~~puis~~ savoir lui dis-je, vous leur tourniez le dos. »
 « Eh bien, et cela ? » me dit-elle en me montrant
 la glace qui était en face de nous. Je ne l'avais pas
 remarquée mais je compris que ~~peu~~ c'était sur elle
 qu'Albertine ~~fixait~~ ^{n'avait cessé de fixer} ces yeux attentifs et préoccupés
 pendant qu'elle me parlait. De sorte que ~~si autrefois~~ ^{par moments}
~~renaisait maintenant, non plus éveillant en moi toujours~~ ^{encore} une
~~quand je ne connaissais pas Albertine, j le mystère~~
 le mystère curiosité mais ~~elle~~ maintenant aussi douloureuse que jadis elle était enivrante
 qu'autrefois, quand je ne connaissais pas Albertine,
 j'avais imaginé derrière la plaque noire (mettre
 le mot qui est dans le Cahier noir ou dans les autres⁴¹⁸) de
~~Ces yeux Je les voyais parfois, tandis que ces yeux veloutés et doux,~~
 ses yeux. ~~Parfois quand je causais avec une jeune fille surtout~~
~~[...] quand~~
 Je me demandais ce qu'ils cachaient sous leurs brillants pétales
~~si cette jeune fille était Claire je voyais ces yeux immobiles~~
~~derrière lesquels j'aurais⁴¹⁹ jadis tant voulu pénétrer~~
 de velours noirs, quand, tandis que je causais avec une jeune fille
~~comme isolés de*~~ je les surprénais parfois, ces ^{beaux} yeux veloutés
 d'Albertine qui étaient fixés sur mon interlocutrice, ^{immobilisés} ~~isolés de tout dans*~~
 dans une sorte de contemplation ~~muette~~ profonde ~~e s~~ ^{se isolés} ~~abstrayant~~
~~ce qui les entouraient dans le recueillement où on fait une prière~~
~~de tout comme si ils avaient été entraînés de faire une prière. Ils~~
~~la finissaient aussitôt si Albertine n'avait~~ ^{Ils cachaient} ~~Que cachaient~~
~~ils rien~~ ^{peu} ~~peut-être rien, peut-être seulement le fait la vague songerie~~

⁴¹⁸ Cahier 25, f° 16 v°, cahier effectivement noir. Proust fait aussi allusion à un Cahier noir (le Cahier 48 cette fois) au f° 50 r°.

⁴¹⁹ Faut-il lire « j'avais » ?

~~d'un moment de fatigue ou de distraction, dans ce recueillement où ils semblaient isolés de tout ce qui les entourait comme s'ils eussent été en prière et duquel je les et ils s'échappaient bien vite pour retourner à nous tous s'ils voyaient que je les avais surpris. Je me demandais ce qu'ils recelaient alors derrière leurs brill[ants] doux pétales de velours noir à travers lesquels j'aurais et jadis tant voulu pénétrer ? Peut-être~~
 Etait-ce ~~être~~ le désir de certaines caresses ~~du genre de ce~~ comme ~~celles~~ semblables à celles qu'^{peut-être} / que elle savait avoir échangées ^{mais ne m'avouerait jamais}
 la veille avec une des/de ses amies, ^{peut-être} à l'heure où elle m'avait dit qu'elle avait été en courses ?/, ~~peut-être~~
~~être/était-ce~~ tout simplement le vague d'un moment de fatigue ou de distraction qu'ils cachaient ainsi, ces yeux d'Albertine dans cette attitude recueillie qu'ils gardaient ~~comme s'ils avaient été~~, isolés de tout ce qui les entourait, comme s'ils eussent été en prière, et qu'ils quittaient bien vite, dès qu'ils se sentaient surpris. D'
 ailleurs même ^{dans ces yeux} quand ~~e'était~~ ~~avec~~ Albertine était seule ^{et pendant}
 avec moi ~~et que je pendant~~ que je causais avec elle, je ^{aller et venir de l'autre côté} à travers ^{derrière}
 sentais ~~passer de~~ ~~rière~~ ^{l'autre côté} de sa prunelle, comme de
 de l'autre côté d'une fenêtre close mais éclairée, ~~les~~
~~ombres allées ombres mouvantes d'idées~~ ^{des quelques} ~~des pensées~~ pré-
 si ~~indistin~~ toutes proches/proche mais indistinctes/indistincte dont je voyais se déplacer l'ombre confuse et vivante sans espérer que je les connusse jamais. ~~Parfois au milieu d'une phrase~~

~~insignifiante le/Le visage lui-même ; ces joues que~~
~~dont j'avais tant la saveur avait excité ma curiosi[té]~~
~~dont j'avais la saveur après m'avoir fait longtemps~~
~~rêver m'avait tant déçu se remplissaient à nouveau~~
 remplies pour moi comme autrefois il l'avait été si longtemps
~~de choses inconnues et parfois - tandis qu'Albertine s'~~
~~arrêtait brusquement au milieu d'une phrase insignifiante~~
~~« Tiens mes gants~~
~~comme j'ai oublié mon manteau au tennis », - se couvrait*~~
~~ou « demain je ne pourrai venir que tard »~~
~~brusquement comme s'il eut voulu cacher quelque~~
~~incompréhensible indécence sous ce voile magnifique~~
~~se couvrait brusquement tout entier d'une pour~~
~~pre mystérieuse ses/ces mots n'avaient pas eu le temps d'~~
~~arriver tous jusqu'à mon oreille, que comme un éclair~~
~~qui devance le tonnerre, se couvraient d'une pour~~
~~d'une pourpre mystérieuse, instantanée et magnifique~~
~~rapide instantanée comme l'éclair et magnifi-~~
~~que comme qui précéder une commotion ou~~
~~somptueuse comme, vaste comme un voile qui veut~~
~~cacher une indécence. Encore Mais reflétant~~
~~dans sa/la pourpre mystérieuse ce que qui teignait~~
~~jusqu'au front d'Albertine quelque reflet se cou-~~
~~vrait brusquement comme pour cacher quelque incom-~~
~~préhensible indécence⁴²⁰ comme si les mots avaient mis~~
~~à nu quelque incompréhensible indécence qu'il fallait~~
~~cacher au plus vite sous un voile magnifique - elles se cou-~~
~~vraient d'une rougeur mystérieuse. Mais le/la voile révé-~~
~~lant trop la présence de la nudité qui avait eu le temps de~~

⁴²⁰ Proust semble en fait avoir écrit « indécence ».

disparaître, aussitôt Albertine portant ses mains à son
visage essayait d'en écarter ~~ou d'y recouvrir ces~~
ces voiles de pourpre flots de pourpre. ^{cette} D'où venait ^{qui en un}
elle ~~cette~~ De quel ~~sombre~~ abîme inexorable
instant avait gagné jusqu'à son front. Partis de cet
abîme inexorable pour tout autre où roulait
comme des mondes toutes les joies ~~passées~~ mortes
en silence ~~tous les souvenirs~~, toutes les aspirations a/d
vers l'avenir d'
(un être, que signifiaient-ils ces brusques et sombres
reflets qui venaient ~~par instants~~ tout d'un coup ~~teindre*~~
les ~~jeux~~ passaient sur les joues d'Albertine, comme
des éclairs de chaleur, comme ~~des étoiles filantes~~,
~~eo~~[mme] le rapide reflet de ^{pensées} mondes qui avaient rapi-
dement passé en elle, dans un éther inaccessible ~~où~~ et
que je ne connaîtrais jamais ? Et ~~ce mystère sur~~
~~encore~~ ce mystère ressemblait ^{souv[ent] encore aussi} ~~encore~~ à celui qui jadis m'
quand je ne connaissais pas Albertine m'avait donné
un grand désir de pénétrer sa vie (dire cela mieux) en ce
que souvent encore ~~il semblait appartenir collecti~~[vement]
c'était épars dans toute la petite bande, que je
le surprénais, répandu entre elle⁴²¹ comme une âme
collective. Si j'arrivais un peu brusquement auprès d'elles
ce n'était pas seulement Albertine qui soudain se
taisait éprouvant une gêne qu'elle cherchait à cacher
par tant d'assurance que si même ce jour-là elle était
malade et triste, à ~~ma~~ ~~questi~~[on] elle me répondait quand⁴²²

⁴²¹ « Elle » pour « elles ».

⁴²² Phrase inachevée.

⁴²³ Dessin d'un monument qui ressemble à une cathédrale.

Bien dire
que S^l

Arrangez*
tout cela
qui me
donnera
envie de :
Mais toi ne
veux-tu pas
voyageuse
indolente
rêver sur
mon épaule
en y posant
ton front⁴²⁴

Loup étant
à Paris jusque là
était depuis peu
à Doncières,
mais que j'
étais plus désireux
de rester avec
les filles (voir
cahier rouge)
de sorte que
je lui disais
que je n'
étais pas libre.
Mais je finis par
y aller. et
sans aucune
raison⁴²⁵ La
seule raison
pour laquelle
je n'y étais pas
allé était
l'envie de
rester avec
les filles

embrasser
les joues
qui se dégageaient du caoutchouc douces fraîches
et roses
qu'il restait pour moi, en me faisant souvenir des longues
randonnées qu'elle faisait sous la pluie, comme une
sorte de symbole du voyage. De⁴²⁶

Albertine le jour même pour m'arrêter à voir
Robert (Peut-être ici la phrase sur l'amitié op-
posée aux filles dans le cahier rouge⁴²⁷). Dans Ainsi par

à la premi Dans le wagon où je montai se trouvait une
d'une expression extrêmement déplaisante
femme extrême[ment] extrêmement laide, d'un air masculin
qui lisait très endimanchée et qui lisait la Revue des
Deux Mondes. Je me demandais m'amusai à me
demander à quelle classe sociale elle pouvait ap-
partenir et j'arrivai à la conclusion que ce devait être
une tenancière de maison publique, une maquerelle
en voyage. Elle avait un air extrêmement digne, et
portant en moi la conscience que j'étais recherché
par la célèbre M^e Verdurin, qu'à/ que . . . je me
j'aurais comblé de joie
cacherais au fond du wagon pour ne pas être vu de
si j'étais descendu à . . .
Robert de S^l Loup si par hasard il était à la
gare, je p mes yeux pétillaient de dédain en regardant la
grosse dame qui se croyait évidemment un person-
nage beaucoup plus considérable que moi. Je A Je
St* me cachai instinctivement au fond du wagon à
. . . ., inutilement d'ailleurs car il n'y avait

aucune raison pour que S^l Loup fût à la gare et
je descendis à la station suivante qui était Bréhainville*⁴²⁸

⁴²⁴ Proust cite ici un vers de « La maison du berger » de Vigny. Cf. Pléiade, III, 1877. On le retrouve à nouveau dans les folios suivants.

⁴²⁵ Ce « 8 » fait suite au 7 qui se situe au f° 59 v° à partir de « Albertine le jour même ».

⁴²⁶ Passage repris au folio 96 r°.

⁴²⁷ Pour le Cahier rouge, cf. Cahier 64, f° 109 v°. Ce cahier est mentionné aussi dans la marge de ce folio, au f° 65 r° et au f° 58 v°. Dans ce dernier, la même phrase est évoquée.

⁴²⁸ La suite se trouve au « 9 », f° 58 v°.

Ne pas oublier quand le lift nous rattrape à la gare
au lieu de me donner une dépêche il dira que M^e Verdurin a fait

Capital

Ne pas oublier entre ces promenades que je fais avec Albertine

~~Certains jours~~ Les jours où je n'/ne allais pas à Balbec quittais

pas Balbec, elle m'offrait de venir passer l'après-midi avec
moi. M* ~~Et comme d'autres jours~~ Mais S^l Loup me le deman-
dait aussi, et M. de l'ami de S^l Loup, et Victoire,
et M. de Cambremer, et Elstir, de sorte qu'/que ~~il n'y~~ tâchant
de leur donner à chacun un jour réservé il y avait peu de jours où
en apercevant de l'hôtel la petite fumée du chemin de fer d'
intérêt local qui empanachait le bas de la falaise, je ne susse
que/qu' ~~e'était quelque~~ un ami de ce pays où j'en avais tant ~~était~~
venait passer de bonnes heures avec moi

+⁴³⁰ jusqu'à Balbec, ~~cela me~~ devant ces grandes
plaines qui s'étendaient à l'infini, cela
m'apparaissait comme si nous étions partis ensemble
en voyage où ses cheveux m'auraient fait un
lit silencieux. ~~Ainsi* dans ma chambre obscurcie~~
~~où se reflet~~ J'étais comme les enfants à qui il suffit
d'imiter le sifflet du chemin de fer pour
croire qu'ils font un ^{ils} ~~ex~~ font un long
voyage.⁴³¹

téléphoner qu'
elle comptait sur
moi pour le dîner
le lendemain avec
cette demoiselle.
« Je ne peux pas
dire à Monsieur
les personnes qu'
il y aura dit le
lift. J'/Je n'ai
pas bien retenu
les noms sauf
celui de Madame
la Marquise
de Camembert. »
(Il faudra qu'
après la 1^{re} fois
où il l'a
appelée ainsi
je lui aie expliqué
qu'elle s'appelait
Cambremer⁴²⁹. Mais
s le souvenir plus
ancien du mot
camembert était
plus fort que mes
explications et dès
qu'il avait à dire
ce nom compliqué c'
est camembert qui lui
semblait plus logique
reprendait le dessus ~~et~~
attirait à lui ^{les syllabes}
^{les syllabes}
confuses et se chargeait
de les clarifier.

⁴²⁹ Cf. pour ce passage f° 69 r° et la paperole du f° 76 r° sur laquelle figure effectivement une première explication du narrateur au lift.

⁴³⁰ Suite de la marge (à la +) du f° 96 r° (marge).

⁴³¹ Le folio suivant (f° 95) a été inversé avec le folio 96, avant la foliotation par la BNF, je le restituée à sa place. On trouve en effet deux taches d'encre jumelles sur le f° 94 v° et le f° 96 r°. Ainsi la croix dans la marge du f° 96 r° renvoie bien au folio qui lui fait face (94 v°) et la numérotation de Proust 10, 12, 13 se trouve à nouveau dans l'ordre.

Car ~~même~~ Albertine avait beau
ne plus être pour moi la mystérieuse
personne qu'elle était les premiers temps à
Balbec et par qui j'espérais entrer dans

10⁴³²

une vie inconnue,
dans l'âme de
Venise, malgré
tous les minces
moments de plaisir⁴³³
physique sont
plus riches s'ils
s'associent à l'
idée de quelque chose
qui les dépasse, si
au moment où on les
éprouve, il vous
semble qu'on goûte
un instant d'une
des nombreuses vies
différentes et parti-
culières qu'on
voudrait pouvoir
mener. Une de ces
vies était celle du
voyage où j'aurais
eu une compagne
que j'aurais pu
emmener avec
moi comme Eva
Vigny Eva⁴³⁴. Or
ce grand caoutchouc
me rappelait Al-
bertine quand elle
faisait des longues
randonnées en bicy-
clette et qu'il avait
l'air de l'armure
des anciens chevaliers
partant pour de loin-
tains voyages. Aussi
~~je me~~⁴³⁵ disais rien qu'
en lui demandant de
m'accompagner
ains[i] dans cet accou-
trement +⁴³⁶

ses joues qui se dégageaient du caoutchouc fraîches et
roses ; car il restait pour moi, me faisant souvenir des
longues randonnées qu'elle faisait avec sous la pluie la 1^{re}
année que j'étais à Balbec ~~comme un symbole du voyage~~^{il me f}
(dire cela autrement) Suivre 11 bien avant (page
un peu déchirée par hasard⁴³⁷

12

~~Laissez-moi au moins aller enlever mon caoutchouc~~
~~Non je trouve cela plus gentil. Aujourd'hui je comme cela~~
~~vous êtes une voyageuse et~~

Je lui demandai de revenir à Balbec ~~mais~~ elle ne
pouvait pas ; ~~mais elle~~ c'est ennuyeux ~~pe~~* comme cela
vous êtes pour moi une voyageuse, j'aurais aimé
vous avoir avec moi en wagon. Hé bien je vais venir
avec vous jusqu'à ~~Ep~~ Montampuis* et je reprendrai là
le train qui va en sens inverse. C'est entendu.
Alors partons tout de suite ~~si vous vo~~[ulez] Laissez moi enlever
au moins mon caoutchouc. Mais non c'est cela qui
vous fait voyageuse. Je vous le déferai moi-même dans

le wagon. En allant à la gare nous croisâmes la ~~P~~^{cesse} de Parme en
~~le wagon. Nous en trouvâmes un qui était vide. Le~~
automobile. Elle avait une toque de fourrure d'où descendait de longs voiles
c'est ravissant ce qu'elle a me dit Albertine j'aimerais savoir de chez qui cela
~~soleil se couchait, le vent faisait claquer le drapeau~~⁴³⁸
vient. C'est par pure curiosité puisque je n'aurai jamais l'occasion de/d^{,faire de l'auto}
Nous trouvâmes un wagon qui était vide. Le soleil se couchait, un petit vent faisait ^{en porter}
~~du casino comme le 1^{er} soir où j'étais venu à~~
~~claquer le drapeau~~ ↗

Balbec mais il ne me causait cette fois aucune
tristesse, j'allais rentrer dans cet hôtel bien connu ~~pour~~
~~ne pas perdre de temps dès que le train se fut mis en~~⁴³⁹

⁴³² Comme l'indique le numéro « 10 », le haut de ce recto prend la suite du « 9 », le f° 58 v°. Mais le « caoutchouc » parcourt le cahier : f° 58 v°, paperole du f° 58 v°, f° 63 r°.

⁴³³ Voir la marge du folio 97 r°.

⁴³⁴ Éva apparaît dans « La maison du berger », poème des *Destinées* de Vigny.

⁴³⁵ Une tache d'encre gêne la lecture.

⁴³⁶ La croix renvoie au f° 94 v°, ce qui confirme l'erreur dans la foliotation des folios 95 et 96.

⁴³⁷ Nous n'avons pu retrouver cette page.

⁴³⁸ Ces drapeaux du premier soir ont déjà été évoqués au f° 60 r° (marge) et au f° 65 r°.

⁴³⁹ Suite au « 13 », f° 95 r°, c'est-à-dire à la page suivante, nouvelle confirmation de l'inversion des folios 95 et 96.

rien faire avec
 elle quand il
 y a q. q. années
 elle m'avait
 menacé de
 sonner si
 je l'embrassais.
 Je ne pouvais
 lui expliquer
 ce qui s'était passé
 dans l'intervalle
 « Tu ne la connais
 pas, tu ne sais
 rien sur elle ? »
 lui demandais-je
 avec inquiétude.
 Rien. Qui que ce
 soit, me répondit-il.
 J'ai trouvé seulement
 que vous étiez pressés*
 comme des amoureux. »
 « Ecoute Robert c'est
 trop difficile à t'
 expliquer. Ne m'en
 [ill.] pas mais je te
 supplie de ne pas
 chercher à la voir,
 ni de ne pas chercher
 à me voir, ne viens
 pas à Balbec je t'en
 prie. Q^d je pourrai
 venir seul je viendrai
 ici. Tu as su ce que c'
 était que la jalousie ne
 me fais pas souffrir. »
 Nous savons ce que c'est
 qu'un sentiment quand
 nous souffrons
 nous même ; mais
 aussitôt que nous avons
 fini de l'éprouver,
 et que c'est un

Pour joindre en face ou ailleurs

Il faudra (voir marge en face) que je
 me décide à aller voir S^t Loup (⁴⁴¹il pourra
 quitter son oncle et dire je laisse mon oncle se
 débrouiller et je monte avec toi. Mais ô miracle
 à peine S^t Loup fut-il là que chaque fois que j'
 adressais la parole à Albertine elle me répondait
 à peine et s'éloignait de moi, en revanche elle
 regardait S^t Loup avec attention riait en lui parlant
 avec ce rire qui semblait dévoiler les secrets de
 son corps et se mit à faire sauter le chien ~~qu'~~ ^{de S^t Loup} en
 l'agaçant et frôlant S^t Loup à tout moments⁴⁴².
 Je souffrais toutes les tortures que S^t Loup lui-même
 avait souffertes avec sa maîtresse dans le restaurant où elle
 regardait Aimé*. Robert avait eu le temps en montant dans
 le wagon de la voir le bras passé autour de ma taille. ~~C'est ee~~
~~la tes jeunes filles tellement bien élevées me dit~~ Je souffris tant
 que je fis descendre Robert. « Alors vous me laissez seule.
 C'est amusant dit Albertine ». « ~~C'est cela Je n'ai rien~~ C'
 est cela me dit-il pensant* sans doute à son entrée dans le wagon
 où elle me tenait par le cou, c'est cela tes jeunes filles
 si bien élevées ». En effet je lui avais dit qu'on ne pouvait⁴⁴³

autre qu'il
 affecte, son

expression n'est
 plus pour nous

qu'une/que vaines
 paroles dont

nous sommes

décidés à ne
 tenir aucun

Suivre⁴⁴⁴

compte. Robert
 appartenait à
 l'au* verSo*

⁴⁴⁰ Une paperole est collée dans la partie supérieure de ce verso.

⁴⁴¹ Proust ne referme pas la parenthèse.

⁴⁴² Il ne devrait pas y avoir de « s » à « moments ».

⁴⁴³ Suite dans la marge de ce même verso.

⁴⁴⁴ Les mots « au verso » sont en surcharge et peu lisibles. La suite se trouve au f° 95 v° qui lui fait suite, ce qui confirme l'ordre des feuillets que nous avons rétabli. La « marge en face » est bien celle du f° 95 v° où il est question de Saint-Loup.

⁴⁴⁶ ~~marche je dis à Albertine. « Mais toi ne veux-tu pas~~
~~voyageuse indolente, rêver sur mon épaule en y~~
 bien ~~posant ton front~~ ». A ⁴⁴⁷ je ne pris/prenais pas la peine de me
 dire que ~~maintenant~~
 maintenant ~~le chemin~~
 le chemin ~~de fer~~
 de fer ~~d'intérêt~~
 d'intérêt ~~local~~
 local ~~passait~~
 passait ~~à Doncières~~
 à Doncières ~~ce qui n'~~
 ce qui n' ~~avait pas~~
 avait pas ~~lieu avant.~~
 lieu avant.

~~446~~ marche je dis à Albertine. « Mais toi ne veux-tu pas
 voyageuse indolente, rêver sur mon épaule en y
 posant ton front ». A ⁴⁴⁷ je ne pris/prenais pas la peine de me
 cacher quand je me reculai vivement, je venais d'aperce-
 voir dans la gare M. de Charlus que Robert n'avait
 sans doute pas été libre d'accompagner et qui allait tra-
 verser pour gagner le quai où arrivait un nouvel/nouveau ^{train} ex
~~press~~ qui direct pour Paris ~~quand ses regards fu-~~
~~rent attirés par un jeune militaire, un clairon~~
~~comme je le vis à l'instrument brodé sur sa manche~~
~~qui lui-même semblait attendre un train le petit che-~~
~~min de fer d'intérêt local, mais celui qui allait en~~
~~sens inverse.~~ A Paris où je ne le voyais que dans le
 monde je ne me rendais pas aussi bien compte combien
 M. de Charlus était devenu gros, ~~lourd~~ et lourd
 Sa ~~Un énorme derrière ro~~ Il marchait penché en
 avant, son énorme derrière proéminent et
~~roulant~~ Les joues rouges, ^{sans doute} ~~peut-être~~ avivées de fard,
 les cheveux légèrement gris et la moustache ^{retroussée} ~~noire~~
 teinte ^{(à la mousquetaire} ~~et~~ noir, le derrière énorme et proémi-
 nent. Mais au moment où je me cachais pour qu'il ne me
 vît pas lui-même ^{s'arrêta net} ⁴⁴⁸ en apercevant ^{jeune} un militaire
 portant ^{brodé sur sa manche}
 un clairon ~~comme je le vis à l'instrument brodé sur sa~~
~~manche~~, d'un beau visage, l'air mâle et décidé ⁴⁴⁹. M. de
 Charlus ^{attacha ce regard profond qui m'avait fait si peur le 1^{er} jour à Balbec. Puis/}
~~s'arrêta net, et comme le clairon semblait~~
~~ne attendre le ^{petit} tra[n] chemin de fer d'intérêt local, mais celui~~ ⁴⁵⁰

⁴⁴⁵ Le chiffre 13 semble remplacer un chiffre 11.

⁴⁴⁶ Suite du 12, au f° 96 r°.

⁴⁴⁷ Un blanc est laissé à la place du nom de lieu.

⁴⁴⁸ L'ajout « Pour ajouter sur le quai de la gare » de la paperole du f° 97 v° pourrait s'intégrer là. On retrouve une trace de ce passage dans le mot « net ».

⁴⁴⁹ Voir le f° 96 r° pour cette notation.

⁴⁵⁰ Suite au « 14 », f° 97 r°, c'est-à-dire au recto suivant.

Ce papier est pour ajouter au verso en face au recto 2 lignes avant le bas de la page, après l'air mâle et décidé.⁴⁵²

était le jeune Santois⁴⁵³. Quand je l'avais vu au concert de Balbec, j'/je ~~aurais pu~~ lui aurais certainement dit si j'avais été parlé comme font la plupart des gens : « Que diable faites-vous ici ? » C'est la phrase si particulière au voyage et à la vie de bains de mer, qu'entendent si souvent les gares, les halls d'hôtel et les salons de casino. La faute en est à ce que le monde ^{dans} ~~théâtre du~~ généralement habité dispose de moins de décors que de/d'acteurs, et de moins d'acteurs que de situations péripéties, de « situations ». De sorte qu'on retrouve forcément dans des end[roits] chaque « situation » n'a pas ses acteurs pièce, chaque péripétie, chaque « situation » n'a pas ses* acteurs qui ne soient qu'à elle ni ses décors qui ne servent à rien d'autre. De sorte qu'il n'y a pas ~~pas~~ ^{reciproquement} utilisation privilégiée⁴⁵⁴ et ex et ^{emploi} réciproquement exclusive des acteurs, des décors, des pièces. De sorte que le même acteur se retrouve dans des lieux différents, dans d'autres « situations », de même que des péripéties nouvelles ont lieu dans la même chambre ~~qui av~~ où tout un tout autre drame s'était passé ./, De/de même* les reco[naissance] ~~retours~~ a de même inversement un même acteur se retrouve dans des « situations différentes » dans d'autres lieux, où on le reconnaît. Ce qui serait d'un pauvre expédient si c'était un artifice de roman mais ce qui donne à la vie ce charme romanesque des « reconnaissances » dans certaines comédies de Shakespeare, où un personnage est ~~ret~~ pris pour autre qu'il n'était, ou bien revient là où on ne l'attendait pas.

M. de Charlus attacha sur Santois qu'il ne connaissait pas et qui lui faisait sans doute non pas comme à moi habillé en militaire, mais en homme de guerre de naissance, un regard profond dans lequel il semblait aspirer toute la poudre des batailles.

Suivre au recto en face à l'avant dernière ligne.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ Cette paperole est collée dans la marge supérieure du f° 96 v°. Son bord droit est légèrement abîmé.

⁴⁵² Cette expression se trouve au bas du f° 95 r°, situé effectivement en face du folio 96 v°, ce qui confirme une nouvelle fois l'inversion des folios 95 et 96.

⁴⁵³ Première apparition dans ce cahier de ce nom, ancien nom de Morel.

⁴⁵⁴ Proust n'a pas fait les rectifications d'accord.

⁴⁵⁵ Il s'agit donc bien du f° 95 r° qui évoque « le regard profond » de Charlus.

Ajouter Capitalissime au bas
de cette page Aussi quand quelques
temps après S^t Loup

vint dîner avec
moi à l'hôtel
ce fut un vrai
supplice pour
moi. Je préférerais
me priver de

voir Albertine plutôt qu'il ne la rencontrât et je n'eus de tranquillité que quand j'eus réussi à le faire repartir.
Bloch n'aurait pu ni peut-être moi. Jamais

Suite du verso précédent⁴⁵⁶

appartenait à la classe infiniment rare des êtres
qui ~~concevant~~ tiennent compte des souffrances de leurs
amis ~~qui~~ comme si elles avaient été les leurs.

~~Il fai~~ était capable de faire ce ~~que~~ que jamais

+
rencontrer
S^t Loup, je
fus calme.
Ainsi à
peine le
train fut-il
reparti quand
elle retomba
dans mes bras, ma
colère était passée
et alors je pourrais
dire voyageuse
indolente.

il n'avait trompé un ami. Il souffrit de ma
volonté de ne pas le laisser me voir ~~et~~, en souffrit
d'autant plus qu'il savait qu'il n'eut rien
fait avec Albertine et mettait notre amitié
audessus de cette amourette. Mais même
sûr de lui, la façon dont Albertine le regardait
me rendait malade. Aussi me jura-t-il
de ne pas chercher de lui-même à me voir. Dont^{*457}
elle le regardait ce jour là. Car elle comprit à mon
visage la colère où elle m'avait mis, au visage
de S^t Loup quand il lui dit adieu qu'il me préférerait
à elle et ne ferait jamais attention à elle, et q^d
un peu plus tard comme on le verra S^t Loup vint
souvent nous dire bonjour à la station de Drères*
(penser à la mettre à son moment dans les retours
Verdurin) S^t Loup n'avait pas besoin de l'éviter
et moi de la surveiller du regard le sien restait
dirigé d'un autre côté.

Il vaudra peut-être mieux que le
retour ensemble par les prairies n'ait pas lieu le⁴⁵⁸

même jour,
ou bien, je
dirai ~~ne~~* dès
que j'eus compris
que même Al-
bertine l'eut-
elle voulu
elle ne pourrait
plus +

⁴⁵⁶ Il s'agit bien de la suite du f° 96 v° (après la marge), ce qui confirme encore l'inversion des folios 95 et 96.

⁴⁵⁷ La phrase ne semble pas cohérente. Proust semble reprendre ici l'expression qui figure deux lignes plus haut. A moins qu'il ne faille lire « tant » et corriger la ponctuation.

⁴⁵⁸ Suivre dans la marge en bas à gauche.

donner à ce jeune
homme un bel air
si mâle genre « fils Hermant »
qu'il soit
insoupçonnable⁴⁶⁰

12 14⁴⁵⁹

qui allait dans l'autre sens que le mien M. de

Charlus n'hésita pas, rebroussa chemin alla droit

au militaire et le saluant très légèrement lui de-

manda un renseignement ⊕ Il avait sorti de sa poche

une liasse de billets de banque qu'il maniait

négligemment. Cependant l'employé qui précédait

M. de Charlus avec ses valises s'était arrêté et lui

fit signe. M. de Charlus ayant dit au militaire de

l'attendre alla parler à l'employé et fit remporter

ses valises. Le train de Paris partit sans qu'il le prît,

et mon train lui-même partit aussi sans que j'en

visse davantage. Nous étions maintenant seuls Albertine

Quand le lendemain je refis le même et moi dans le compar-

timent / pour ne pas perdre de temps je lui dis : « Mais toi

ne veux-tu pas voyageuse indolente, rêver sur mon épaule

en y posant ton front ». Les grandes prairies sur lesquelles le

soir tombait convenaient du reste parfaitement au vers

« Les grands pays muets longuement s'étendront. »

« Voulez-vous que On a à peine eu le temps de s'embrasser
On a eu bien peu à peine le temps de s'

embrasser me dit-elle à quand on arriva à Voulez-vous que je vienne

demain. « Demain ma chérie c'est impossible je vais

chez à chez Madame Verdurin » « Méchant, vous allez

passer si près de chez moi. Rentrez Voulez[-vous]⁴⁶² que je vienne vous dire

bonjour à la gare ». « Oh je ne serai pas seul, je dois⁴⁶³

Le soir tombait
sur les grandes
prairies humides
qui s'étendaient à
l'horizon jusqu'
à des vallonnements
plus lointains et
bleutés. J'avais
plus de plaisir à
embrasser ses joues
fraîches sur son
caoutchouc qui
me rappelait les
grandes randonnées
qu'elle faisait ainsi
accoutrée, dans* la
pluie, la 1^{re}
année de mon séjour
à Balbec. Car
le plaisir physique,
si mince* est est
moins mince s'il
s'appuie à un peu de
rêve, comme tout moment*
dont on jouit* devient
exaltant si l'insuffi-
sance du bonheur pré-
sent est comblé[e] par un
bonheur qu'on imagine.
Sans doute Albertine n'
était plus pour moi la
mystérieuse fille que j'
avais d'abord aperçue
à Balbec et avec qui
je pensais atteindre à une
vie inconnue. Pourtant
je pensais sur d'après
ce simple trajet en wagon
et dans son manteau de caoutchouc
il me semblait goûter avec elle le plaisir du

vo[yage] qui était pour moi comme l'attribut de sa force
de son goût et de son pouvoir d'aller loin par tous les
temps, dans tous les pays, j'avais l'illusion du voyage.

Regardant les prés je pensais les grands
pays muets longuement s'étendront
et ramenant sa/son tête^{cou} vers moi : « Mais
toi ne veux-tu pas voyageuse indolente, rêver
sur mon épaule en y posant
ton front ».

⁴⁵⁹ Suite du f° 95 r°, effectivement numéroté 13.

⁴⁶⁰ Antoine Compagnon rapproche ce passage d'une note du Carnet 3. Il s'agit du fils adoptif de l'écrivain Abel Hermant avec qui, semble-t-il, son père entretenait des relations ambiguës. Voir aussi le Cahier 57 (IV, 973).

⁴⁶¹ Une petite tête dessinée par Proust précède cette addition, une autre la suit.

⁴⁶² Le « vous » a été oublié par Proust.

⁴⁶³ Suite au f° 98 r°, « 15 ».

⊕ demanda un renseignement
Non sans une certaine^{grande} hauteur. Cette hauteur
est d'ailleurs relative, selon le point de vue où on se place. Car
un prince domine un simple soldat pioupiou, mais un inver-
ti est dominé par un^{tout beau} jeune homme, de là vient que sa vie
est remplie d'avances à des gens qu'il affecte de dédaigner

parce qu'il est un grand seigneur, qu'il est du reste pour les
nobles, mais non pas - et tout au contraire un individu

à surveiller - pour le Préfet de Police. Le jeune homme

⁴⁶¹ Le jeune homme eut l'air étonné et de ne pas

comprendre

une liasse de billets de banque qu'il maniait

négligemment. Cependant l'employé qui précédait

M. de Charlus avec ses valises s'était arrêté et lui

fit signe. M. de Charlus ayant dit au militaire de

l'attendre alla parler à l'employé et fit remporter

ses valises. Le train de Paris partit sans qu'il le prît,

et mon train lui-même partit aussi sans que j'en

visse davantage. Nous étions maintenant seuls Albertine

Quand le lendemain je refis le même et moi dans le compar-

timent / pour ne pas perdre de temps je lui dis : « Mais toi

ne veux-tu pas voyageuse indolente, rêver sur mon épaule

en y posant ton front ». Les grandes prairies sur lesquelles le

soir tombait convenaient du reste parfaitement au vers

« Les grands pays muets longuement s'étendront. »

« Voulez-vous que On a à peine eu le temps de s'embrasser
On a eu bien peu à peine le temps de s'

embrasser me dit-elle à quand on arriva à Voulez-vous que je vienne

demain. « Demain ma chérie c'est impossible je vais

chez à chez Madame Verdurin » « Méchant, vous allez

passer si près de chez moi. Rentrez Voulez[-vous]⁴⁶² que je vienne vous dire

bonjour à la gare ». « Oh je ne serai pas seul, je dois⁴⁶³

Pour ajouter sur le quai de la gare
dans la rencontre entre M. de Charlus et Charley*⁴⁶⁵

Une marchande de fleurs voyant l'air généreux
de M. de Charlus, s'arrêta et lui offrit des fleurs. M.
de Charlus ~~lui~~ tendit une pièce de monnaie à cette fem-
me qui lui donna sa bénédiction mais voulait y ajouter
ses fleurs. « Mon Dieu ^{si elle pouvait} ~~qu'elle~~ nous laisse/laisser tranquille, ce ^{dit}
~~d'un ton gémissant M. de Charlus~~
~~que j'ai à vous expliquer est déjà assez compliqué comme~~
cela dit M. de Charlus » qui avait déjà réussi à éloi-
gner l'employé porteur des malles et ne tenait pas à une si
nombreuse ~~assistance~~ audience. Le ~~jeune~~ militaire
net, s'⁴⁶⁶

peut-être
une

marchande
de journaux
voulant absolument
qu'on prenne
l'Echo de Paris
serait mieux.

se tournant d'un air franc, impératif et décidé
vers la fleuriste ~~lui~~-s leva en l'air une figure
qui la repoussait, ~~d'un air~~ et lui signifiait
à la fois qu'on ne voulait pas de ses fleurs et qu'on
eut à fiche le camp au plus vite. M. de Charlus
fut ravi de ce geste ~~et en effet q~~ ^{trop lourd, trop viril pe} ~~qui quoi~~ si
^{trop lourd, trop viril, et}
énergique, si autoritaire manié avec tant
de souplesse et de fermeté ^{prématurées} ~~par~~ ce garçon gra-
^{pur}
cieux, presque encore enfantin à qui il donnait
l'air d'un David ~~assumant avec une~~ capable
^{au combat contre Goliath}
d'assurer* ~~avec~~ une force à la fois admirable et qui
~~donnant~~
~~donnait~~ envie comme tout ce qui est grave chez les enfants
donne envie d'affectueusement sourire ;/. Je sentis que pour une
fois ~~e'était~~ car il y a des exceptions à toutes les règles c'était en eff[et]

un homme qu'
avait rencontré
M. de Charlus

⁴⁶⁴ Cette paperole est collée à droite sur le folio 97 r°.

⁴⁶⁵ Morel a été appelé Santois sur la paperole du f° 96 v°.

⁴⁶⁶ Début du deuxième papier collé. Ces mots rappellent le f° 95 r° (ajout interlinéaire). Cette paperole pourrait s'y intégrer.

Je ne m'étais pas rendu compte à quel point le
 petit clan ayant façonné à ^{une même} sa ressemblance ses différents
 membres, ceux-ci, attendant sur le quai d'une gare, ~~les~~
^{en grande tenue}
 ayant dans les yeux l'assurance et la familiarité se
 reconnaissaient à un certain air d'assurance, d'élégance
 et de familiarité à des regards qui ~~anéantissent*~~ passent
^{le vulgaire public}
~~ee~~ franchissent comme un espace vide ~~le vulgaire~~
~~public~~, cherchaient les fidèles ^{autres} ceux ^{avec qui - qui} des/les fidèles avec qui ils
 étaient en retard ~~et~~ guettaient surveillaient l'arrivée
^{-des fidèles, venus de quelque « habitué »}
~~d'autres qui éta~~ venaient par le train et pétillaient déjà
 de la causerie prochaine. ^{Ce} Le signe d'élection dont l'
 habitude de dîner ensemble avait marqué les ^{fidèles} habitués du
~~salon Verdurin~~ ^{ne} ne les distinguait pas ^{seulement} aux yeux d'observateur,
 quand ils étaient massés en
~~comme~~ une tache ~~plus~~ plus éclatante et singulière au milieu du
^{sur le visage desquels obscurément ne}
 troupeau des ternes voyageurs ~~mais était même perçu par~~
~~eux-ci dans le visage de qui aucune notion~~ pouvait se lire
 aucune notion relative aux Verdurin, aucun espoir de dîner jamais⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Cette bulle s'intègre au f° 98 r° comme l'indique la flèche tracée par Proust. Il reprend « je ne m'étais pas rendu compte... ».

retrouver à la gare le Docteur Cottard, sa femme, M.

Brichot. » « Enfin vous savez : quand vous voudrez* « Hé bien peut-être après demain, je vous ferais chercher si j'étais libre ». « Entendu.⁴⁶⁹

Je n'eus pas de peine le lendemain à apercevoir le

Docteur découvrir dans la gare de ⁴⁷⁰ les invités de

Madame Verdurin. Au reste

Les invités de Madame Verdurin n'étaient pas

difficiles à distinguer dans la gare

J'avais craint Le lendemain je craignais de manquer

les Cottard à la gare de xxx⁴⁷¹, je ne m'étais pas rendu

compte à quel point les invités de Madame Verdurin fa-
tous
 le petit clan par les fr-ayant façonné ses différents membres
 saient un petit groupe distinct sur le quai de la gare
 à une même ressemblance ses différents membres, ceux-ci attendant
 un petit group distinct que l'apprêt* de leur tenue

et sur le quai d'une gare les invités i Madame Ver-

et des chapeaux
et
mous, et
 durin attendant ceux qui étaient dans en train pétill-

lant du plaisir de les ret déjà de toutes les e l'espoir

des causeries à venir et du souvenir des causeries

passés, ayant portant portant portant tous comme une

un air d'
signe

 marque d'élection un certain je ne sais quoi que leurs/les
 particul~~habit~~ habitudes communes du petit clan avait fini

par leur donner et l'assurance attendant en grande

les tel autre fidèle était qui était en retard, tel autre qui était dans
 tenue ceux qui étaient dans le train se reconnaissent

tout de suite à un certain air d'élégance, à l'assurance
au regard d'

et à la/ familiarité de gens qui sont en nombre,
ne n'/ne ont yeux que pour voient
eux

pétillaient/pétillant en eux et même pas le vulgaire public, surveillent
 pétillaient/pétillant, en eux d'espoir, en eux, des/de la causerie

demiers
 l'arrivée des invités retardataires et pétillent déjà de la
 prochaine, à l'espèce de marque signe d'élection
dont dîner
 que l'habitude de vivre ensemble dans le petit clan

⁴⁶⁸ Suite du « 14 » situé au f° 97 r°.

⁴⁶⁹ Cette phrase semble avoir été ajoutée après coup.

⁴⁷⁰ Proust laisse encore un blanc pour les noms de ville.

⁴⁷¹ Ici s'insère l'ajout contenu dans une bulle du f° 97 v°.

le hasard de ce que les uns et les autres avaient
selon ce que chacun avait eu à faire dans
^{eu} la journée
⁴⁷² Si au contraire e^t les fidèles étaient tous dans le
^{faisait que tous les fidèles}
~~train] le fidèle isolé était à une gare, et tous les autres~~
^{et avaient à en cueillir un à une gare,}
étaient dans le train, ~~le e^t le wagon où eux-ci se trouvait/trouvaient~~
^{ils}
désigné par le coude du sculpteur ou pavoisé* par le « Temps »⁴⁷³ de
^{compartiment}
Cottard, fleurissait* comme une ~~voiture~~ de luxe et ~~était~~
^{voiture}
ralliait aussitôt le camarade isolé. Le seul qui eût
pu échapper à ces signes de promesse⁴⁷⁴ à cause de sa
myopie et de l'heure tardive à laquelle il arrivait sou-
^{comme les autres le}
vent était Brichot, mais ~~les autres l'un des autres assurait~~
savaient l'un d'eux assumait volontairement les fonctions de
guetteur et se chargeait de le diriger, porteur d'un chapeau
de paille, d'un parapluie vert et de lunettes bleues vers
la ~~voiture~~ ^{compartiment} d'élection.⁴⁷⁵ De sorte qu'il était sans exemple
qu'un des fidèles sans exciter les plus graves soupçons de « bamboche »
ou même de ne pas être venu « par le train », n'eût
retrouvé les autres en cours de route.

⁴⁷² Cette bulle s'insère au bas du f° 99 r° après « perspicacité » comme l'indique le trait de Proust.

⁴⁷³ Quotidien cité dans la *Recherche*, IV, 370.

⁴⁷⁴ Le mot fait parti du champ lexical religieux. Il est en général employé dans l'expression « terre de promesse ».

⁴⁷⁵ La phrase qui suit a été ajoutée après coup.

avait fini par ~~mettre~~ les marquer, et ~~qui n'~~
~~échapp~~ non seulement les distinguait ^{vivement} ~~nettement~~
 comme une tache ~~plus~~ éclatante et singulière, ~~du~~
 du terne troupeau des autres voyageurs ~~mais n'~~
 dans le ^{visage} ~~regard~~ de qui ne pouvait se lire aucune
 notion des Verdurin, aucun ~~souvenir~~ espoir de
 dîner à la Raspelière,/. ~~mais même~~ ^{Il — même} ~~était*~~ ~~obsuré-~~
~~ment per senti*~~ ^{persu*} par ceux-ci qui avaient perçu un
 vague ~~mi~~ Il n'était pas jusqu'au voyageur isolé qui
 avait ^{fait route} ~~voyagé~~ dans un même wagon avec un ~~des~~ fidèle
 envelopp[é] isolé et ~~par conséquent~~ enveloppé dans son
 incognito, qui n'^{eut} ~~senti~~ perçu une vague
 auréole autour du ~~paraplu~~[ie] feutre mou du
 sculpteur, de Cottard ou de Brichot et n'
 était qu'à demi étonné de voir à la gare suivante
~~soit~~ une foule élégante ^{soit} envahir le compartiment,
 soit ~~le~~ ~~accueillir~~ accueillir le fidèle et le
 mener ~~à une~~ vers des voitures à deux chevaux qui
 attendaient salués très bas par l'employé de
 Doville. J'avais ~~il est vrai manqué de cette~~
~~perspicacité~~ ⁴⁷⁶ ~~Ces trois personnes fid[èles]~~ ^{Sur le quai de} J'aperçus précisé-
^{sur le quai de Dov[ille]} ment ~~ces fid[èles]~~ ~~sur~~ ~~der~~ ces fidèles là, Brichot l'
 étant devenu davantage avec le/les ~~ne*~~ années qui
~~avaient diminué~~ ^{pour d'autres} l'assi[duité] avaient diminué leur
 assiduité. Sa vue qui baissait l'avait obligé à
 beaucoup retrancher sur les travaux du soir ; ~~il se~~

⁴⁷⁶ La bulle du f^o 98 v^o semble s'intégrer à cet endroit. La phrase barrée est reprise au milieu du folio 100 r^o.

Ajouter par ici

A Parmi eux se trouvait Saniette le cousin
 de Forcheville qui jadis avait été mis à la porte
 de chez les Verdurin ~~par~~ mais qui y était revenu. ~~Je Si~~
~~la vie avait fait revêtir à Cottard une apparence~~
~~entièrement contr*~~ de froideur ~~d'indém~~ de rosserie,
~~d'indémontable~~ ^{au p^l de vue du monde} Ses défauts, ~~on se le rappelle~~ l'a peut'être
 - malgré des qualités bien supérieures-
 oublié, étaient un peu de la même famille que ceux de
 Cottard, timidité, désir de plaire, efforts infructueux pour
 y réussir. Mais ~~si~~ la vie en ~~d/faisant~~ revêtir à Cottard
 une apparence ~~entièrement contrair~~ de froideur, de dé-
 dain, d'indémontable gravité, entièrement contraire à ces
 défauts ~~ne~~ et qui faisait entre le Cottard d'autrefois et l'
 actuel une véritable coupure, la vie ~~n'avait pas le modifi-~~
~~Saniette dans le même sens~~ au contraire exagéré ceux de Saniette
 au fur et à mesure qu'il cherchait à les corriger. Sentant qu'il
 ennuyait, qu'on ne l'écoutait pas, au lieu de ralentir comme Cottard,
 de payer d'autorité, ~~il pressait, déblayait~~ ^{non seulement il} tâchait de se faire passer
 le sérieux de son intelligence par un ton badin, mais pressait, dé-
 blayait⁴⁷⁷, usait d'abréviations pour être moins long, avoir⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Le verbe *déblayer* s'emploie au théâtre pour signifier qu'on prononce plus vite les parties secondaires d'une scène pour s'attarder sur ses parties principales.

⁴⁷⁸ Suite au verso suivant, le f° 100 v°.

même à Paris

se bornait presque exclusivement ~~depuis q~~ maintenant à ses
cours ~~et~~ aux ~~pre~~ jurys d'examen, il avait ~~même~~
à Paris beaucoup plus de temps à donner à la
mondanité c'est-à-dire aux soirées chez les Verdurin
ou avec les Verdurin chez tel ou tel fidèle. Et
il éblouissait ses collègues par l'élégance de
nouvelle de ses tenues une élégance de tenue que
naïvement ils avaient d'abord pris pour du
laisser aller, par des ~~anecdotes anecdotes~~
où récits qu'il leur faisait des dîners où eux ne
seraient jamais invités, par la mention que faisaient/faisait
de lui ~~des~~ dans des journaux, dans des revues, ~~des~~ tel
ou par le portrait que donnait de lui au salon
écrivains réputés qui ne ~~parleraient~~ jamais d'eux et
ou tel peintre s'occuperaient
avec qui Brichot ~~d~~ s'était lié chez les Verdurin enfin
et de ses ~~m~~ manières et de sa tenue, élégance
par l'élégance ~~de sa tenue~~ qu'ils avaient à vrai dire
pris pour du laisser aller jusqu'à ce que le philosophe
mondain leur eut expliqué ~~que/qu'mê[me]~~ on ne mettait il était
bien porté ~~de d~~ d'aller en chapeau mou à la campagne
que le chapeau haute forme
fût-on en smoking, ~~et, que le chapeau haute forme~~
pos[é] il était bien porté ~~de poser son~~ ^{pouvait} ^{haute forme} chapeau à terre
se poser à terre près de soi quand on est,
(en visite, et ~~que~~ d'autre part, pour aller dîner à la
campagne ne est impossible pour dîner à la campagne
où l'on doit se rendre fût-on revêtu d'un smoking,
en chapeau mou. J'avais été moins perspicace que

l'air plus familier avec les choses. ~~Cette~~ Mais cette assurance
~~n'imposait pas comme ce~~ de sorte qu'on ne comprenait plus
 du tout ce qu'il voulait dire. ~~Et~~ son/Son assurance n'imposait
 pas comme celle de Cottard, on y sentait trop la timidité,
 et ~~de~~ rien n'était aisé comme de le mettre en fuite.

C'est d'ailleurs ce qui faisait que M^e Verdurin ne cessait
 de l'inviter ; ~~ayant besoin de plaisirs cr[uels]~~ ^{ayant contracté dans l'oisiveté} ~~rendue cruelle~~
~~par l'oisiveté~~ des instincts cruels à qui les g^{des} cir-
 constances où il fallait faire rompre un amant et sa
 maîtresse ~~ne ne-s~~ ne suffisaient pas pour se déployer, ~~elle~~
 fils⁴⁷⁹ les exerçaient quotidiennement sur ce souffre douleurs,
 le réinvitait chaque jour ^{avec amabilité} / comme ces camarades de régiment qu'on
 force à rester dans la chambrée pour pouvoir les chatouiller, les
 brimer* de toutes façons dès qu'on s'est saisi d'eux. Dès qu'
 il se mettait à parler M. Verdurin attachait sur lui un regard
 qui eût décontenancé le plus sûr de lui, comme s'il considérait
 avec stupéfaction une bêtise aussi phénoménale et M^e
 Verdurin lui glissait les mots les plus aigres, en regardant
 tous les autres en riant. ~~Mais elle avait soin de ne faire cela*~~

⁴⁷⁹ Le sujet de la phrase était pourtant Mme Verdurin.

les voyageurs obscurs qui comme ceux d'Emmaüs⁴⁸⁰ ~~de-~~
~~vinaient étaient~~ sentaient quelque chose de surna-
 turel dans le voisinage d'un fidèle. ~~Car~~ dès/Dès que
 j'eus aper[çu] fait signe à aux Cottard ~~et aux/à~~
~~Bri[chet]~~ ^{que je présentai à} qui me présenta/présentèrent à Brichot et au sculp-
 teur, Cottard dit : ~~mais nous~~ aux autres : mais nous
 ne pouvons pas monter ^{dans ce wagon} ~~iei~~, il faut que nous cher-
 chions celui de la Princesse, elle est certainement
 dans le train car elle a été reconduire ~~M. de~~
~~Forehe~~ ^{de M^e Verdurin} [ville] des invités à ~~B~~ qui prenaient l'express
 de Paris à ⁴⁸¹. ~~Peut'être même M^e Verdurin~~
~~est elle venue avec~~ ^{nous allons bien la dénicher. »} ~~On me fit descendre, monter~~
~~dans un autre wagon, et je reconnus dans la Princesse~~
~~la dame à expression si antipathique que j'av qui~~
~~j'avais voyagé la veille et qui aujourd'hui encore~~
~~tenait à la main la Revue des deux mondes. Quelle~~
~~qu'assidu~~ que le⁴⁸² fût, depuis deux ans, l'assiduité
~~de Bri[chet]~~ aux réceptions de Madame Verdurin ~~qui de~~
 Brichot qui avait le plaisir de s'y croire à Paris
 une sorte de Chateaubriand chez Madame Récamier⁴⁸³, à
~~Dev~~ [ille] la campagne une réplique de Voltaire chez M^e
 du Deffand⁴⁸⁴, cette « fidélité » était infiniment dépassée
 par celle d'/de ~~une nouvelle recrue féminin[e]~~ la Princesse
 Sherbatoff, nouvelle recrue féminine qui à vrai
 dire n'était pas seulement une/un^e fidèle mais l'idéal⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Bourg de Jordanie situé près de Jérusalem. Après sa résurrection, Jésus y apparut à deux disciples.

⁴⁸¹ Il y a un blanc dans le manuscrit.

⁴⁸² « Le » devrait être barré.

⁴⁸³ Amie de Chateaubriand, Madame de Récamier (1777-1849) réunissait dans son salon de l'Abbaye-aux-Bois la société la plus brillante sous la Restauration.

⁴⁸⁴ La Marquise du Deffand (1697-1780) tenait un salon fréquenté par les écrivains.

⁴⁸⁵ Le Cahier s'arrête sur cette phrase inachevée, les folios 101 v° et 102 r° sont vierges. Pour la suite, voir le Cahier 72.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES ET DE PERSONNAGES

- Aimé : 96 v°.
Aladin : 84 v°.
Albertine⁴⁸⁶.
Andrée : 57 r°, 59 r°, 64 r°, 65 r°, 66 r°, 67 r°, pap. 68 r°, 71 r°, 76 r°, 76 v°, 78 r°, 79 r°, 80 r°, 81 r°, 88 r°.
Argus : 68 r°.
- Baudelaire : 74 v°, 75 v°.
Bélise : 62 r°.
Berma (la) : 54 r°.
Bloch : 82 v°, 89 r°, 95 v°.
Bloch (sœur de et cousine de) : 89 r°.
Bontemps (Mme de) : 79 v°, (tante d'Albertine 46 v°, 49 r°, 52 r°, 59 r°, 61 r°, 63 v°, 78 v°, 79 v°).
Briochot : 98 r°, 98 v°, 99 r°, 100 r°, 101 r°.
- Cambremer : 68 v°, 73 r°.
Cambremer (M. de, fils de la baronne) : 74 r°, 94 v°.
Cambremer (baronne de) : 67 r°, 68 r°, 68 v°, 69 r°, 70 r°, 71 v°, 72 r°, 72 v°, 73 v°, 75 r°, pap. 74 v°, 75 r°, 75 v°, pap. du 75 v°, pap. 76 r°, 76 v°, 94 v°.
Cambremer (belle-fille de Mme de) : 68 r°, 68 v°, 71 r°, 71 v°, 72 r°, 72 v°, 74 v°, pap. 74 v°, 75 r°, 75 v°, 76 v°. (Mlle Legrandin, 71 v°, 72 r°, 73 r°, 74 r°).
- Charley : pap. 97 r°. Voir Santois.
Charlus : 58 v°, 60 v°, 95 r°, pap. 96 v°, 97 r°, pap. 97 r°.
Chateaubriand : 101 r°.
Chenonceaux (de) : 73 r°, 74 r°, 76 v°.
Chopin (Frédéric) : 75 r°, 75 v°.
Claire : 65 v°, 83 v°, 85 r°, 86 r°, 88 r°, 89 r°, 90 r°.
Clovis : 82 v°.
Cottard (Docteur) : 60 v°, 63 r°, 64 r°, 78 v°, 98 r°, 98 v°, 99 r°, 99 v°, 100 v°, 101 r°.
Cottard (Mme) : 79 v°, 98 r°.
- Dame aux yeux bleus : 56 r°.
David : pap. 97 r°.
Debussy (Claude) : 75 v°.
Deffand (Mme du) : 101 r°.
Degas (Edgar) : 73 v°.
Dinarzade : 84 v°.
Directeur (de l'Hôtel de Balbec) : 58 r°, 59 r°, 69 r°.
- Elstir : 50 v°, 57 r°, 60 v°, 62 r°, 63 r°, 64 r°, 65 r°, 65 v°, 66 r°, 80 r°, 83 v°, 94 v°.
Éva : 96 r°, 97 r°.
- Fauré (Gabriel) : 74 v°.
Fénelon : 83 v°.

⁴⁸⁶ Nous ne reprenons pas toutes les mentions du personnage qui apparaît sur presque tous les folios.

Fidelio : 75 v°.
Forcheville (Mme de) : 2 r°.
Forcheville (M. de) : 99 v°.
Forges (M. des) : 69 r°, 71 r°.
Françoise : 2 r°, 38 r°, 39 r°, 40 r°, 42 r°, 43 r°, 47 r°, 48 r°, 49 r°, 50 r°, 51 v°, pap. 51 v°, 1ere
rédaction de la pap. du 51 v°, 52.2 r°, pap. inf. 52.2 r°, pap. 52 v°, 54 r°, 55 r°, 56
r°, 60 r°, 61 r°, 62 r°.

Galland (Antoine) : 82 v°.
Georges (saint) : 58 v°, pap. 58 v°, 63 r°.
Gilberte : 2 r°, 52.2 r°, pap. inf. 52.2 r°, 54 v°, 55 v°, 56 r°, 60 v°.
Gisèle : verso pap. inf. 52.2 r°, 63 v°.
Goliath : pap. 97 r°.
Grand-mère : 2 r°, 59 r°, 60 r°, 60 v°, 62 v°, 68 v°, 82 v°, 83 v°, 84 v°.
Guermantes : 2 r°, 47 v°, 48 r°, pap. sup. 52.2 r°, 53 v°, 54 v°, 55 v°, 76 v°.
Guermantes (Mme de ou duchesse de) : 2 r°, 43 r°, 46 v°, pap. 51 v°, 52.2 r°, pap. inf. 52. 2 r°54
v°, 57 r°, 67 v°, 74 r°.
Guermantes (princesse de) : 2 r°, 47 v°, 48 r°, 50 r°, 52.2 r°, pap. sup. 52.2 r°, 53 v°, pap. 54 v°,
55 v°, 56 r°, 57 r°, 60 r°, 61 v°, 63 r°, 83 r°.

Hermant : 97 r°.

Irving (John) : pap. 51 v°.

Jupien : 56 r°.

Latude : 75 v°.

Leconte (père) - Leconte de Lisle : 82 v°.

Legrandin : 68 v°, 71 v°, 72 r°, 72 v°, 74 v°, 75 r°.

Lemaître (Frédéric) : pap. 51 v°.

Lift : 59 v°, 61 v°, 62 r°, 62 v°, 69 r°, 76 r°, pap. 76 r°, 78 v°, 80 v°, 83 v°, 94 v°.

Maman : 46 v°, 47 v°, 54 r°, pap. 54 v°, 60 r°, 61 v°, 62 v°, 68 v°, 69 r°, 78 v°, 81 v°, 82 v°, 83 v°,
84 v°.

Mantegna : pap. 58 v°.

Mardrus (Docteur Charles Victor) : 82 v°.

Maria : 65 r°, 66 r°.

Méduse : 58 v°.

Mère : voir Maman.

Monet (Claude) : 72 v°, 73 v°.

Morel : voir Santois.

Noailles (Mme de) : 76 v°.

Odette : voir Swann (Mme de).

Œdipe : 83 v°.

Parme (princesse de) : 96 r°.

Pêcheuses : 64 r°.

Pelléas : 75 v°.

Père : 59 r°.

Petite poupine : 58 r°, 66 r°, 71 r°.

Phèdre : 52.2 r°, 53 r°.

Poussin : 72 v°, 73 v°, 74 v°.

Président (premier) : 68 r°, 69 r°, 70 r°, 72 r°, 72 v°, 75 r°.

Président (femme du premier °) : 62 v°.

Putbus (femme de chambre de la baronne) : 2 r°, 59 v°, 60 v°.

Putbus (Mme) : 59 v°, 60 v°, 78 v°.

Récamier (Mme de) : 101 r°.

Robert : 78 v°.

Saint-Loup (Robert de) : 2 r°, 46 v°, pap. 46 v°, 47 v°, 58 v°, 59 v°, 60 v°, 62 r°, 69 r°, 71 r°, 74 r°, 94 r°, 94 v°, 96 v°, 95 r°, 95 v°.

Saniette : 99 v°.

Santois : pap. 96 v°, 58 v° (clairon), 97 r° (militaire), pap. 97 r° (Charley).

Schéhérazade : 84 v°.

Sculpteur (le) : 98 v°, 99 r°.

Sévigné (Mme de) : 62 v°, 82 v°.

Sherbatoff (Princesse de) : 60 v°, 94 r°, 101 r°.

Silaria (Mlle ou Mme de) : 2 r°, 38 r°, 39 r°, 40 r°, 41 r°, 42 r°, 43 r°, 45 r°, 47 v°, 49 r°, 50 r°, 51 r°, 52 r°, 52.2 r°, 55 v°, 58 r°.

Souvré : 73 r°.

Swann : pap. 51 v°, 54 v°, 60 v°, 79 v°.

Swann (Charles) : pap. 51 v°, pap. sup. 52.2 r°, pap. 54 v°, 75 v°, 80 v°, 84 v°.

Swann (Mme, Odette) : 54 v°, 60 v°, 79 v°, 80 v°, 84 v°.

Thierry (Augustin) : 82 v°.

Turner (William) : 57 r°.

Uzès : 73 r°, 74 r°.

Verdurin : 59 v°, 60 v°, 64 r°, 78 v°, 94 r°, 94 v°, 95 v°, 97 r°, 97 v°, 98 r°, 99 r°, 99 v°, 100 r°, 100 v°, 101 r°.

Vermeer : 76 v°.

Victoire : 66 r°, 76 r°, 83 v°, 85 r°, 86 r°, 94 v°.

Vigny (Alfred de) : 96 r°, 94 r°.

Villeparisis : 2 r°, 43 r°, 47 r°.

Vinteuil : 54 v°, pap. 54 v°.

Vinteuil (Mlle) : 54 v°, 66 r°.

Vinteuil (amie de Mlle) : 54 v°.

Voltaire : 83 v°, 101 r°.

RESUME

Le Cahier 46 de Marcel Proust est un cahier particulièrement important dans la genèse du roman proustien. Écrit principalement dans les années 1914 et 1915, il est un cahier de transition entre le roman d'avant-guerre et le roman tel qu'il sera publié après la guerre. Cette étude du Cahier 46 (volume I) qui s'appuie sur une transcription diplomatique intégrale du Cahier (volume II) est à la fois génétique et littéraire. Elle entend montrer que ce cahier est au cœur des bouleversements du roman, le lieu de naissance de cette prolifération interne qui a fait d'un roman en trois volumes un roman fleuve, le lieu aussi où l'on assiste à la métamorphose d'Albertine. Non seulement elle occupe une place de plus en plus importante dans l'œuvre mais surtout elle change de nature. D'une fille dont le héros « s'amourache » (Cahier 13, folio 28 r°), elle devient un personnage au destin tragique, nœud d'une histoire sans cesse réécrite qui permet de relier les grands thèmes du roman - la mort, la culpabilité, Gomorrhé et l'homosexualité - et de relire les relations du héros avec les personnages de la mère et de la grand-mère.

L'analyse génétique du Cahier 46, écrit dans ce moment de crise, permet de poser quelques grands principes et de proposer une analyse précise de la pratique du brouillon de Proust ainsi que de mettre en évidence la réorganisation du roman à partir de l'année 1913 qui signe l'apparition d'Albertine. Ces éléments conduisent à une interprétation littéraire de cette métamorphose du roman sous la pression du personnage : le passage d'un roman des filles à un roman d'Albertine.

Mots-clés : Marcel Proust – brouillon – cahier – Albertine – manuscrit – À la recherche du temps perdu.

Titre en anglais : Marcel Proust's Cahier 46 – Transcription and Interpretation

ENGLISH ABSTRACT

The *Cahier 46* of Marcel Proust is one of the key exercise books to understand the growth of *A la recherche du temps perdu*. Proust wrote this exercise book mainly between 1914 and 1915. As such, it makes the transition from the novel as it had been planned by Proust before the First World War to the novel as it has been actually published after the war. Our study is based on a complete transcription of this exercise book (volume II) and proposes a literary criticism of it (volume I).

More precisely, the aim of the thesis is to show this exercise book is one of the focal points of the deep framework changes in *A la recherche du temps perdu* during the war: the former three volumes of the novel become a large novel mainly because of the metamorphosis of Albertine's character. Within Cahier 46, Albertine's character takes a twofold feature. Firstly, this character becomes one of the main characters of the novel. Secondly, the role of Albertine dramatically changes. Cahier 46 makes it possible to understand how the story which was still before 1914 only the one of a boy who falls in love with a girl becomes the one of a tragic story of love, continuously written and rewritten by Proust: a story about death, suspicion, culpability, Gomorrhah and homosexuality.

First, this study presents general principles and precise analyses about how Proust wrote, that is to say Proust's practice of manuscripts. It then shows how the introduction of Albertine's character results in deep changes in the framework of the novel after 1913. Finally, all these elements allow us to focus on a literary interpretation of these metamorphoses.

Key-words : Marcel Proust – manuscript – exercise book – Albertine – Remember the things past.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3
Langue, littérature et civilisation françaises