



HAL
open science

Proust à sa manière

Emily Eells

► **To cite this version:**

| Emily Eells. Proust à sa manière. Littérature, 1982, Graphies, 46, pp.105-123. hal-01676147

HAL Id: hal-01676147

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01676147>

Submitted on 5 Jan 2018

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.

PROUST A SA MANIÈRE

Les plus grands écrivains [...] se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre¹.

Les pastiches dans « La Recherche du temps perdu »

A plusieurs reprises dans *La Recherche du temps perdu*, Proust a inséré des pastiches dans le texte de son roman, sans jamais déchirer sa trame narrative. Nous pensons bien sûr au pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé*², aussi bien qu'au pastiche qu'écrivit Gisèle dans *Les jeunes filles en fleurs*³. Mais nous pensons plus particulièrement à un pastiche complexe, dans lequel Proust imite sa manière d'écrire, que nous désignerons par le terme d'*auto-pastiche*.

Car, comme dans le tableau *Les Ménines* de Vélasquez, où le peintre fait un pas en arrière pour contempler son travail avant de le poursuivre, il y a un moment dans *La Recherche* où Proust recule devant son œuvre et s'en détache un instant pour critiquer sa propre écriture. Le passage qui fait le sujet de notre étude se situe dans *La Prisonnière* : à cet endroit, Albertine se met à parler à la manière du narrateur, dans ce morceau de bravoure qu'est le long discours qu'elle prononce à propos des glaces⁴.

1. RTP III 160 (toutes nos références seront à l'édition de la Pléiade).

2. RTP III 709-717. Pour une étude de ce pastiche, voir Jean Milly : *Le Pastiche Goncourt dans « Le Temps retrouvé »*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-décembre 1971, n° 5-6, p. 815-835.

3. RTP I 912. Pour une discussion de ce pastiche, voir André Guyaux et Maurice Paz : *La Dissertation de Gisèle*, BIP n° 11, printemps 1980, p. 33-38.

4. RTP III 129-131. Notre commentaire portera sur le texte qui va de : « Et alors elle me répondit par

Le narrateur, dans l'espoir de se lire, parcourt des yeux *Le Figaro*, pour retrouver son article sous forme imprimée. Déçu, il reçoit dans sa chambre la visite matinale d'Albertine, qui non seulement assouvit son désir de se lire, mais aussi redouble son plaisir en lui présentant sous forme d'un tableau oral qui dépeint un paysage de glaces, un pastiche de son style. Dès qu'Albertine commence sa rhapsodie, Proust change le contrat de lecture en présentant au lecteur ce texte comme un auto-pastiche et en le dénonçant comme tel.

Les trois pastiches de *La Recherche*, quoique en apparence bien différents, constituent tout de même un ensemble textuel et thématique cohérent. Le premier, le pastiche de Gisèle dans lequel elle écrit une lettre de Sophocle à Racine, est présenté comme un exercice d'écolière. Il est commenté par André et Albertine, qui commencent ainsi leur apprentissage de l'écriture et de la critique. Ce même pastiche marque également le commencement de l'amour d'Albertine et du narrateur. Le texte du pastiche est encadré d'un deuxième discours littéraire, à savoir le billet doux griffonné par Albertine. Ses paroles : « Je vous aime bien⁵ » préfacent et concluent le pastiche et laissent le narrateur partir en caressant cette pensée : « C'est avec elle que j'aurais mon roman⁶. »

Aussi le texte du premier pastiche a la fonction de marquer un triple commencement : la première leçon de littérature d'Albertine auprès du narrateur, le début de son amour avec lui, et la première page du roman qu'écrira celui-ci.

Le pastiche du *Journal* des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* s'insère également dans l'apprentissage que le narrateur fait de la littérature. Ce pastiche fonctionne comme une sorte de contrepartie à sa manière de voir le monde. Les Goncourt décrivent une soirée chez les Verdurin, milieu déjà familier au narrateur-lecteur, mais qu'il ne reconnaît pas dans le texte de ces écrivains : car les Goncourt voient le monde à l'aide d'un microscope qui s'arrête aux détails des surfaces et se contente de « donner des choses un misérable relevé de lignes et de surfaces⁷ », tandis que le narrateur observe les choses à l'aide d'un télescope, les « radiographiant⁸ » pour voir les rapports qui sous-tendent la réalité extérieure, et pour dégager l'essence commune qui relie dans le temps

ces paroles... » jusqu'à : « une preuve que j'avais du pouvoir sur elle, qu'elle m'aimait ». Ce curieux passage de *La Prisonnière* a déjà été décrit comme un auto-pastiche par Jean Milly, *Les Pastiches de Proust*, Armand Colin, Paris, 1970, p. 45 et par Harold March, dans *The two Worlds of Marcel Proust*, Univ. of Penn. Press Philadelphia 1948 p. 236. Le contexte dans lequel ces deux critiques soulignent ce passage et le désignent comme un auto-pastiche ne leur a pas permis d'en poursuivre l'analyse. Ce passage a également attiré l'attention de critiques tels que Gaubert, Lejeune et Richard. Ces trois critiques, malgré la diversité de leurs approches, convergent vers une analyse où la sensualité de la nourriture est mise en rapport avec le plaisir sexuel; ces deux plaisirs sont à leur tour rapprochés de l'écriture. Cf. Serge Gaubert, *La Conversation et l'écriture*, dans *Europe Centenaire de Marcel Proust*, août-septembre 1970, p. 185-187; Philippe Lejeune, *Écriture et sexualité*, dans *Europe Centenaire de Marcel Proust*, février-mars 1971 p. 134-137; Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Coll. « Poétique », Paris, 1974, p. 19-29.

5. RTP I 911.

6. RTP I 915.

7. RTP III 885.

8. RTP III 719.

une sensation à une autre. C'est précisément la lecture de ce pastiche qui révèle au narrateur son impuissance à observer les choses, et par conséquent l'impossibilité de son projet d'écriture. On pourrait donc appeler le pastiche des Goncourt une espèce d'anti-Recherche, un moment où le narrateur sent que toute son esthétique littéraire s'oppose à l'approche des écrivains réalistes⁹.

Nous tenterons de démontrer que l'auto-pastiche proustien s'inscrit dans la problématique de ces deux autres pastiches. Si le pastiche de Gisèle est la première leçon de littérature d'Albertine, et le début de leur amour, le texte de l'auto-pastiche, en revanche, serait l'examen oral qu'elle passe à la fin de son séjour chez lui, qui marque également la fin de leur amour. Si le texte de Gisèle ouvre le roman du narrateur, l'auto-pastiche prend de la distance par rapport au livre, pour le clore. De même, si nous croyons que le faux texte des Goncourt est en opposition avec l'esthétique de *La Recherche*, l'auto-pastiche est lui aussi une anti-Recherche, car en face de ces deux pages de discours tenu par Albertine, tout le texte doit être défendu contre cette mise en question. L'auto-pastiche est en même temps une Hyper-Recherche, car il se lit comme une version hyperbolique de Proust, comme une description trop proustienne pour être véritablement de sa main.

Le passage des glaces intégré dans l'ensemble textuel de « La Recherche »

A la première lecture, ce passage de *La Prisonnière* établit comme une pause dans le récit, un moment où la narration s'arrête pour céder le pas à la description. Albertine vit depuis longtemps en réclusion chez le narrateur; un matin, en entendant la « litanie grégorienne » des marchands de la rue, il lui vient l'inspiration de faire une description éloquente des glaces. Les vendeurs psalmodient, leurs cris sont comme une musique sacrée, et en contrepoint s'élève la voix blasphématoire d'Albertine, la grande prêtresse des glaces, qui désacralise le langage du narrateur.

L'audition des cris des marchands de la rue excite la jalousie du narrateur, qui entend en eux une ode à la sexualité. Chaque voix semble s'ajouter en crescendo au chant aphrodisiaque, depuis le premier ton de la « tendresse des artichauts¹⁰ » jusqu'au libretto du rétameur qui « bouche tous les trous¹¹ », en passant par les airs enjôleurs du « Amusez-vous Mesdames, v'là le plaisir¹² ». Le passage culmine dans le chant du poissonnier qui chante : « Voilà le

9. Pour une discussion de la problématique posée par ce texte de pastiche dans la fiction de *La Recherche*, voir Gérard Genette. *Proust Palimpseste*, dans *Figures*, Coll. « Tel Quel », Seuil, Paris, 1966, p. 61.

10. RTP III 118.

11. RTP III 119.

12. RTP III 119.

maquereau, Mesdames, il est beau le maquereau ¹³. » Ces allusions au plaisir font frémir le narrateur, mais donnent à Albertine l'envie de déguster ces délices. Accompagnées par cette musique de fond, les voix d'Albertine et du narrateur montent en duo.

Ce texte marque le terme de l'amour entre Albertine et le narrateur. Le langage est le signe de cet éloignement des deux êtres et ceci est caractéristique de la nature des rapports qui les unissent. C'est le langage qui attire d'abord le narrateur vers la bande des jeunes filles sur la plage de Balbec (« C'pauvre vieux, i m'fait d'la peine ¹⁴ »), comme c'est une découverte philologique (« mousmé ¹⁵ ») qui fait naître le désir du narrateur lorsqu'il retrouve Albertine à Paris. Ici, dans *La Prisonnière*, c'est un pastiche, travail d'imitation lexicale, qui les sépare. La prisonnière fuit l'emprise du narrateur et il la perd, elle, son « œuvre » qu'il avait si soigneusement modelée. Le narrateur, qui n'apprécie guère la manière dont Albertine se moque de son style et qui est troublé par la passion homosexuelle cachée qu'elle lui révèle au long de son discours, sent que leur amour est sur le point de finir.

Le langage indirect

« Ces paroles, de la sorte qui est la seule importante, involontaires, nous donnant la radiographie au moins sommaire de la réalité insoupçonnable que cacherait un discours étudié... ¹⁶ »

Le pouvoir de connotation des mots d'Albertine rappelle à nouveau au narrateur sa vie secrète et son passé de lesbienne. Ses métaphores, à travers lesquelles le narrateur lit l'expression de son homosexualité, éveillent la jalousie de celui-ci. Sa description des glaces est un langage à double sens, dont la signification profonde est cachée et se dérobe dès l'énonciation des premières paroles. Albertine, à travers le plaisir des glaces, est emportée par la volupté qui habite son discours, ses paroles sont révélatrices et découvrent d'une manière involontaire son trouble homosexuel. La vérité s'exprime sans qu'Albertine le veuille, peut-être sans qu'elle le sache, et sous une forme qui doit être interprétée par le narrateur.

Or, la métaphore proustienne est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire; le « miracle de l'analogie », qui réunit le signifiant au signifié, correspond aux rapports établis involontairement entre une sensation présente et une sensation passée. Ce texte de *La*

13. RTP III 126.

14. RTP I 792.

15. RTP II 357.

16. RTP I 588. Voir Gérard Genette, *Proust et le langage indirect*, dans *Figures II* Coll. « Tel Quel », Seuil, Paris 1969, p. 223-294.

Nous reconnaissons le même usage du langage indirect pour désigner l'homosexualité dans la métaphore de l'orchidée et du bourdon, et aussi dans l'image des seringas.

Prisonnière illustre d'une manière complexe ce double phénomène, car c'est grâce à une métaphore (les glaces décrites en termes d'architecture) qu'Albertine fait, malgré elle, ressusciter son passé devant le narrateur.

La jouissance éprouvée en mangeant est chargée d'une signification libidinale, et cette description des sorbets fondants utilise bon nombre d'allégories sexuelles (le symbolisme phallique dans les obélisques, les colonnes, et les pylônes élevés; les montagnes blafardes suggèrent les seins, et la forêt avec le fleuve où les petits enfants se perdent symbolise la peur de la castration). Proust ne manque pas de ponctuer ce texte d'une description du plaisir éprouvé par Albertine. Son rire est « voluptueux », il est provoqué par la satisfaction de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais : c'est l'équivalent d'une jouissance. En plus, le simple fait de penser à la fraîcheur des glaces fait palpiter sa poitrine. D'un autre côté, cette description provoque l'inquiétude du narrateur, pour qui les paroles d'Albertine sont pleines d'une sensualité cruelle, qui excite sa jalousie. La simple mention de M^{lle} Vinteuil confirme la justesse de son interprétation, et fait renaître en lui toutes les souffrances qu'il avait éprouvées en entendant prononcer son nom dans le petit train qui les ramenait de la Raspelière¹⁷. Le narrateur ne peut qu'interrompre ce discours, qui lui est devenu « trop pénible » parce qu'il lui révèle les plaisirs gomorrhéens d'Albertine.

Ce texte de *La Prisonnière* suit le modèle déjà établi par Proust dans *La Recherche du temps perdu*, où le plaisir de manger est souvent rapproché du plaisir sexuel. Le bonheur érotique (la fellation) de sucer des glaces pourrait être rapproché du plaisir quasi sexuel provoqué par le goût de la Petite Madeleine trempée dans le tilleul et fondant dans la bouche du narrateur (les deux épisodes sont également associés au phénomène de la mémoire involontaire¹⁸). De même, le sadisme d'Albertine, qui prend plaisir à démolir les églises et à détruire par la déglutition le monde pittoresque des glaces, en faisant rouler avec sa langue des « avalanches qui engloutiront la scène montagnaise », correspond à la joie de Gilberte, lorsqu'elle écrase son gâteau monumental en le découpant et en le mangeant¹⁹. Également, les pulsions sexuelles d'Albertine lorsqu'elle boit de l'eau gazeuse, font penser aux sensations que procure l'orangeade : le plaisir de la soif assouvie correspond au plaisir d'un baiser²⁰.

Or cette description des glaces utilise un langage boursoufflé et caricatural, comme si Proust ne pouvait exprimer un si vif plaisir sexuel sous une forme explicite. Le texte est mis à distance (le langage de la métaphore, la parodie burlesque, la présence d'un auteur secondaire : Albertine). Proust peut ainsi écrire un portrait outré de l'homosexualité et l'insérer dans son roman.

17. RTP II 1114.

18. RTP I 45-48.

19. RTP I 506.

20. RTP II 645, 738.

Une étude de l'auto-pastiche

« Oh! c'est trop gentil, ce coup de s'imiter soi-même, s'écria Rachel en battant des mains²¹. »

Nous croyons donc que ce texte est une relecture, une imitation et une critique de Proust par lui-même. Le discours d'Albertine est d'une grande complexité : il s'agit à la fois d'un texte de fiction, qui fait partie du récit de *la Recherche du temps perdu*, et d'un texte au deuxième degré, qui pastiche et critique l'œuvre. Le texte est caractérisé par son ambiguïté, le métadiscours et la description romanesque s'y affrontent sans cesse. A l'intérieur de *La Recherche*, la cohérence interne de cette description lui donne une place à part : elle apparaît comme une digression en marge de la narration. Comme la peinture romantique et démodée que Legrandin trace de la Normandie²², cette description est un ornement destiné à masquer un vide dans le récit. La richesse sémantique du texte se double d'une épaisseur textuelle : un texte modèle est réécrit d'une manière ironique. La narration s'arrête ici pour céder la place à la description, en même temps l'auteur fait une pause pour contempler son œuvre, et pour la pasticher. Comme le narrateur qui est forcé de « lire » à travers les paroles d'Albertine pour dégager leur sens profond, Proust invite son lecteur à relire ce texte comme un auto-pastiche, pour en saisir la portée troublante et critique. Les termes de Gérard Genette nous aideront à mieux définir le statut de ce texte²³.

Dans la structure de ce pastiche, l'hypotexte est la manière de parler du narrateur à l'époque de *La Prisonnière*, et l'hypertexte l'imitation qu'en fait Albertine. L'hypertextualité se fonde sur une double trame narrative, qui réunit la description élaborée par Albertine et le commentaire critique fait par le narrateur tandis qu'il l'écoute. Les trois temps de ce texte sont donc, premièrement : « l'avant-texte », le modèle fourni par la conversation du narrateur; deuxièmement : « l'hypertexte », le pastiche fait par Albertine; troisièmement : « l'après-texte », l'analyse faite par le narrateur, dans un péri-texte qui accompagne le pastiche.

Albertine présente le style du narrateur comme s'il s'agissait d'un langage étranger. Elle montre avec panache qu'elle a maîtrisé le style du narrateur et qu'elle peut maintenant parler à sa manière. Pendant son emprisonnement chez lui, elle a subi son influence, comme l'indiquent les réflexions du narrateur :

21. RTP II 178.

22. RTP I 130.

23. Ces termes proposés par G. Genette dans son séminaire à l'École Pratique des Hautes Études, en 1980, sur la réécriture, ont été précisés dans *Palimpsestes* (Seuil, 1982).

« [...] elle me répondit [...] par ces paroles du genre de celles qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi »
« [...] sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence ²⁴. »

Le narrateur remarque, à plusieurs reprises, avant même le dernier discours, les changements intervenus dans le langage parlé par Albertine ²⁵. Cette description, qui est l'apogée de la transformation du langage d'Albertine ²⁶, est préparée par deux prolepses, au début de *La Prisonnière* :

« On verra plus tard que, malgré des habitudes de parler stupides qui lui étaient restées, Albertine s'était étonnamment développée. »

Et plus tard, dans le même passage, le narrateur nous apprend :

« Albertine, même dans l'ordre des choses bêtes, s'exprimait tout autrement que la petite fille qu'elle était, il y a seulement quelques années, à Balbec ²⁷. »

Effectivement, le narrateur présente cette « peinture de glaces en paysage » comme une illustration de la surprenante transformation du langage d'Albertine :

« Et alors elle me répondit par ces paroles qui me montrèrent en effet combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec... ²⁸ »

Certes, Albertine sort de cet examen oral, qui termine ses leçons auprès du narrateur, avec les félicitations du jury.

Albertine réduit le langage du narrateur à quelques traits stylistiques, qui caractérisent pour elle ce langage et les répète si fréquemment au cours de

24. RTP III 129.

25. Elle révèle son développement intellectuel et sentimental, lorsque, pour remercier d'un cadeau, elle répond : « Je suis confuse », expression nouvelle dans son vocabulaire, qui provoque le commentaire suivant du narrateur : « On avait senti qu'Albertine avait cessé d'être une petite fille » (RTP II 355). De même lorsqu'elle décrit une de ses amies comme « une mousmé », le narrateur remarque à nouveau son développement linguistique. Si on la rapproche de notre passage, la réflexion du narrateur à propos de « mousmé » est fort intéressante : « A l'entendre on se sent le même mal de dents que si on avait mis un trop gros morceau de glace dans sa bouche » (RTP II 357).

26. Après avoir éloquemment disserté sur les glaces, Albertine ne déploie plus la même élégance poétique; son langage, auparavant si pur et si fleuri, s'abâtardit, et elle est sur le point de laisser échapper une expression aussi vulgaire que « casser le pot » (RTP III 338).

27. RTP III 17-18. La genèse du texte confirme que Proust voulait annoncer, à cet endroit, le discours d'Albertine qui fait l'objet de notre étude. C'est sur la troisième dactylographie de *La Prisonnière* (t. 1 à la page 17, N.A. Fr. 16745) que Proust ajoute ces deux phrases, écrites à la main. Cette addition tardive correspond probablement à l'addition qui concerne notre passage (voir ci-dessous, *La Genèse du texte*). L'exemple de langage littéraire parlé (RTP III 17-18) « Divinité du ciel déposée sur un lit », repris de Céleste Albaret, qui relie les deux phrases de prolepse, se trouvait originellement à la fin de l'auto-pastiche. Proust l'a rayé à cet endroit, l'a transposé au début de *La Prisonnière*, et l'a situé entre ces deux phrases, dans l'addition autographe. Il ne reste à la fin de l'auto-pastiche qu'une allusion à Céleste, où l'auteur compare son langage oral et celui d'Albertine.

28. RTP III 129.

son pastiche qu'elle en tire, par saturation, un effet humoristique. Dans ce pastiche-ci, c'est la métaphore filée²⁹ proustienne qu'Albertine emploie d'une manière outrée. Comme dans la description de la salle de l'Opéra, le mot « baignoire » établit le code lexical qui transformera l'opéra en un monde sous-marin³⁰. Albertine, à partir d'une métaphore clé (« dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible »), invente toute une géographie pittoresque. Elle répète et élabore inlassablement cette comparaison tout au long de sa description.

La succession des métaphores issues de cette comparaison primaire vérifie la justesse du rapprochement entre les deux termes de la comparaison³¹. Albertine file la métaphore et fait surgir devant nous les formes architecturales des églises et des temples, des obélisques et des colonnes, pour finir par les rochers et les montagnes. A l'intérieur de cette métaphore, Albertine élabore une métaphore secondaire, celle des obélisques de glace, qui servent d'oasis dans le désert brûlant d'Orient, et introduit ainsi l'idée de la soif. A cette excursion orientale s'ajoute l'allusion exotique aux arbres japonais. Le voyage suggéré par les postillons et les chaises de poste se réalise, en miniature, dans le Tour de France que font Albertine et M^{lle} Vinteuil dans le jardin de Montjouvain.

Pasticher le narrateur, c'est non seulement emprunter son langage, mais aussi ses « lunettes » pour voir le monde à sa manière. Aussi, dans ce texte, Albertine reprend-elle à son compte la conception esthétique d'Elstir³² : elle jette sur le paysage des glaces le seul regard qui convienne, c'est-à-dire un regard « poétique ». A l'aide de la métaphore, Albertine « métamorphose » les formes des glaces et en fait une géographie pittoresque; elle décrit les glaces en termes d'architecture empêchant par là toute démarcation entre les formes issues d'un moule et le paysage réel. De plus, comme le narrateur et sa grand-mère, Albertine commence ici à regarder le monde extérieur au travers de ses connaissances artistiques. L'allusion aux montagnes couvertes de neige sale est une allusion cachée à un tableau d'Elstir. De même, la manière dont Albertine travaille amoureuxment le détail (sa description apparaît comme un « petit pan de mur jaune³³ » littéraire) fait écho aux derniers souhaits de Bergotte mourant, lorsqu'il regrette de n'avoir pas « rendu sa phrase précieuse en elle-même, en la couvrant de plusieurs couches de couleur ».

Albertine révèle combien elle a été influencée par son maître, pour emprunter la terminologie de Proust, elle en est intoxiquée. En même temps,

29. Pour une discussion de la métaphore proustienne, voir Gérard Genette, *Métonymie chez Proust*, dans *Figures III*, Collection « Poétique », Seuil, Paris, 1972. Voir aussi son article *Flaubert par Proust* dans *Arc*, 79, p. 8-9. Nous faisons référence également à Michael Riffaterre, *La production du texte*, chapitre intitulé *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste*, Collection « Poétique », Seuil, Paris, 1979.

30. RTP II 38 et 5.

31. Voir ci-dessous, *Auto-critique*, pour une discussion de la justesse du choix de la métaphore filée dans ce passage.

32. RTP I 834-836.

33. RTP III 187.

elle l'aime et veut lui rendre hommage en l'imitant. Ce discours d'Albertine est donc le résultat du travail que le narrateur a fait sur elle, et il lui révèle l'amour qu'elle éprouve pour lui. Le narrateur est « attendri » de l'entendre et pense en lui-même :

« elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre ³⁴ ».

Dans son commentaire péritextuel, il la félicite d'avoir si bien appris son style et d'avoir révélé « ces richesses de poésie », éloges qui, il le reconnaît, sont dues au fait que « l'amour est partial » ³⁵.

« La géographie pittoresque des sorbets [...] me semblait une raison d'aimer Albertine et une preuve que j'avais du pouvoir sur elle, qu'elle m'aimait ³⁶. »

Mais ce texte témoigne aussi du mouvement de flux et de reflux qui agite le cœur d'Albertine : elle s'approche du narrateur et en même temps s'éloigne de lui : elle l'imité, mais en même temps se libère de son emprise. Sa description est la preuve de l'amour qu'elle a pour lui, car « quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil ³⁷ ». Mais, simultanément, cette imitation fonctionne comme une sorte de catharsis : Albertine prend du recul pour se délivrer de l'influence que le narrateur exerce sur elle. Effectivement, « on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant ³⁸ ». Dans son pastiche, c'est déjà « l'Albertine disparue » qui parle et qui, avec ironie, met le narrateur à distance. Ses paroles ne sont pas seulement guidées par l'admiration et le désir mimétique. Elle les ponctue de certains commentaires critiques. Certains éclats de rire semblent indiquer qu'Albertine prend un plaisir presque sadique à se moquer du narrateur :

« Elle sentit qu'[il] trouvai[t] que c'était bien dit et elle continua, en s'arrêtant un instant, quand sa comparaison était réussie, pour rire de son beau rire ³⁹. »

« Ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par des images si suivies... ⁴⁰ »

Mais du fait de la complexité de ce pastiche, lorsque Albertine rit de sa manière de parler, elle se moque également de la manière dont le narrateur s'exprime : on ne sait pas très bien qui est la cible, le pasticheur ou le pastiché? Effectivement, Albertine a réussi à si bien imiter le narrateur que son pastiche le dépasse, et ce passage reprend le style de Proust d'une manière

34. RTP III 129.

35. RTP III 131.

36. RTP III 131.

37. RTP III 1043-1044.

38. RTP III 1043.

39. RTP III 129-130.

40. RTP III 130.

hyperbolique. Le brio avec lequel Albertine file la métaphore proustienne nous laisse supposer qu'elle pourrait discourir ainsi à l'infini. Albertine a su, semble-t-il, « régler son métronome intérieur⁴¹ » au rythme du narrateur, et c'est « sans peine⁴² » qu'elle poursuit sa description. Le passage est ponctué par une suite de verbes qui montrent que ce discours pourrait se prolonger sans fin, tels que « elle continua », « ajouta-t-elle », et sa description reprend sans cesse grâce à la série de locutions conjonctives : « de même... de même », « comme... comme », jusqu'à ce que le narrateur interrompe Albertine, car il trouve son discours « trop pénible ». Il ne laisse donc pas Albertine trop longtemps « prolonger le son avec la pédale ». C'est lui-même qui, plus tard, reprenant les formes qu'Albertine imitait, se chargera de la rédaction du roman.

Proust devant son miroir

« Elle [Albertine] semblait une magicienne me présentant un miroir du Temps...⁴³ »

Jusqu'ici, cette analyse a respecté la chronologie narrative de *La Recherche du temps perdu*, en traitant ce passage de *La Prisonnière* comme un pastiche que fait Albertine du style parlé du narrateur à cette époque. Cependant, ce pastiche pose des problèmes d'interprétation beaucoup plus complexes. Au niveau de la fiction, le pasticheur-Albertine a pris des leçons auprès du narrateur, le pastiché, et elle est devenue en quelque sorte son œuvre. Mais sur le plan de l'écriture de *La Recherche*, Albertine aussi bien que le narrateur sont les créations de Proust. Dans cette structure, Albertine et le narrateur représentent deux voix qui, dans leur dialogue, font un auto-pastiche de Proust par lui-même. Cependant, la structure de cet auto-pastiche dans le récit de *La Recherche* bouleverse la logique chronologique, et aboutit à une confusion entre le langage parlé et le langage écrit.

La désacralisation du langage écrit : illogisme chronologique

Dans l'ordre de la fiction, l'hypotexte (le style écrit du narrateur) n'est que virtuel, car le narrateur n'a pas encore entendu l'appel de la vocation littéraire. Ce n'est qu'à travers l'imitation proposée par Albertine que le narrateur se reconnaît lui-même et prévoit qu'il deviendra écrivain. Dans son discours oral Albertine anticipe sur le style écrit du narrateur. Cependant, elle ne fait qu'imiter son maître; suivant la logique du texte, on peut donc supposer qu'ayant pu servir de modèle, le narrateur lui-même parlait dans ce style imagé. Rien ne serait plus trompeur, car le narrateur se défend et affirme

41. *Correspondance générale de Marcel Proust*, III, Plon, Paris, 1932, p. 229-230.

42. Voir *Le Roland-Barthes sans peine*, M.A. Burnier et Patrick Rambaud, Balland, Paris, 1978.

43. RTP II 351.

qu'il n'a jamais parlé dans ce style métaphorique. Le narrateur reconnaît son influence sur Albertine, mais nie qu'il ait jamais parlé de cette manière. Comment l'imitation d'Albertine est-elle possible?

Ce passage est donc impossible au point de vue du réalisme diégétique, puisque c'est l'écriture de *La Recherche* qui le rend possible. Or *La Recherche* n'est pas écrite et Albertine n'a ni lu ni entendu ce style du narrateur. C'est ainsi que nous pouvons nous interroger sur le genre de ce texte : s'agit-il d'un discours oral ou d'un texte écrit : l'hypotexte (les conversations sur la littérature avec le narrateur), aussi bien que l'hypertexte (le discours rhapsodique d'Albertine) sont des textes parlés, mais en même temps ce sont des textes écrits, car dans sa fonction d'autopastiche, l'hypotexte est réel (les tomes publiés de *La Recherche* jusqu'à *La Prisonnière*) et l'hypertexte est écrit dans le texte même du roman.

Le narrateur critique la confusion que fait Albertine entre le langage parlé et le langage écrit :

« elle me répondit par ces paroles [...] que, pourtant, je n'aurais jamais dites, comme si quelque défense m'était faite par quelqu'un d'inconnu de jamais user dans la conversation de formes littéraires ⁴⁴ ».

Ainsi, le texte oral pervertit le langage écrit : c'est un blasphème, car le narrateur estime que le langage littéraire doit être réservé à un emploi plus sacré :

« [elle se hâtait] d'employer, en parlant, des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore ⁴⁵ ».

Ce manque de respect d'Albertine à l'égard du langage littéraire blesse la sensibilité du narrateur, qui reconnaît qu'un gouffre commence à se creuser entre lui-même et Albertine : elle prendra bientôt la fuite et le laissera en paix écrire son Œuvre.

Proust, à cette occasion, critique à nouveau la confusion que certains entretiennent, entre le langage de la conversation et le langage littéraire. Il avait d'ailleurs cru repérer ce même manque de discernement chez Sainte-Beuve :

« En aucun temps de sa vie Sainte-Beuve ne semble avoir conçu la littérature d'une façon vraiment profonde. Il la met sur le même plan que la conversation ⁴⁶. »

De même, ailleurs dans *La Recherche*, Proust signale que Céleste Albaret et sa sœur parlaient comme un livre, et le narrateur les trouve « aussi douées

44. RTP III 129.

45. *Ibidem*.

46. CBS 225.

qu'un poète⁴⁷ ». Il indique cependant que, comme celle d'Albertine, leur manière de parler pourrait paraître « affectée⁴⁸ ». De même, la grand-mère du narrateur reproche à Legrandin sa conversation, d'un romantisme démodé :

« [Il parlait] un peu trop bien, un peu trop comme un livre⁴⁹. »

La réflexion critique du narrateur pendant qu'il écoute Albertine fait écho à ce reproche :

« Je trouvais que c'était un peu trop bien dit⁵⁰. »

Plus tard, dans *La Recherche*, Proust nous fournit un autre exemple d'une imitation stylistique qui ne respecte pas la distinction entre le langage oral et le langage parlé. En effet, Morel, dans un journal publié pendant la guerre, écrit à la manière de Bergotte, mais ses articles imitent le style parlé de Bergotte, et non son écriture. La note qu'ajoute Proust à ce passage souligne que le langage écrit doit transformer le langage parlé et non pas être sa copie fidèle (c'est précisément cette métamorphose qui est absente dans les imitations de Morel et d'Albertine) :

« Morel, pour écrire, transcrivait des conversations à la Bergotte, mais sans leur faire subir cette transformation qui en eût fait du Bergotte écrit. Peu de personnes ayant causé avec Bergotte, on ne reconnaissait pas le ton, qui différait du style. Cette fécondation orale est si rare que j'ai voulu la citer ici. Elle ne produit, d'ailleurs, que des fleurs stériles⁵¹. »

La « fleur stérile » qu'est le pastiche d'Albertine deviendra pourtant une fleur féconde lorsque le narrateur le transposera plus tard en langage écrit, pour l'incorporer dans son récit.

L'auto-fécondation

Or, dans ce contexte, la fécondation de la fleur stérile par l'écriture s'apparente à une auto-fécondation : on pourrait peut-être même voir quelques traces d'onanisme dans cette reproduction de Proust par lui-même. L'auto-fécondation, telle qu'elle est décrite lors des observations botaniques du narrateur dans la cour des Guermantes⁵² se manifeste avant tout par la dégénérescence et la stérilité de la race; si nous transposons, l'auto-fécondation

47. RTP II 849.

48. RTP II 846.

49. RTP I 67-68.

50. RTP III 129.

51. RTP III 768.

52. RTP II 601 et s. Ce passage se rapproche de l'auto-pastiche pour plusieurs raisons. D'abord à cause de l'utilisation d'une métaphore filée (l'orchidée et le bourdon), ensuite par l'emploi d'un langage indirect pour parler de l'homosexualité.

pourrait révéler ici la faiblesse de l'œuvre de Proust, qui se trouve pastichée et grossièrement déformée; mais l'auto-fécondation peut aussi permettre de faire « rentrer dans la norme une fleur qui en était exagérément sortie ». C'est à cette forme exceptionnelle de l'auto-fécondation que correspond à notre avis la ruse de Proust dans ce texte de *La Prisonnière*; celui-ci montre à son lecteur qu'il est parfaitement maître de ses moyens, et qu'il peut se moquer de lui-même. Aussi le texte de cet auto-pastiche peut passer pour une mise en garde au lecteur : Proust rit avec Albertine de ses comparaisons « un peu trop bien réussies », de l'habileté de leur enchaînement, et de leur « grâce un peu facile ». Proust prend un instant ses distances avec son texte, montre à son critique le fort et le faible de son œuvre.

La fonction auto-référentielle du texte

La description des glaces est, en quelque sorte, un modèle réduit du texte de *La Recherche*. Le paysage des glaces est construit comme la miniature d'un paysage géographique, qui a tout le charme d'un jouet. Les montagnes sont « réduites à une échelle toute petite » et le jardin japonais est composé d'arbres « nains ». De même, le jardin chez M^{lle} Vinteuil devient une France en miniature.

Pourtant, ce texte n'est pas simplement la description d'un paysage paisible, qui charme le lecteur par sa délicatesse et la précision japonaise de ses détails. C'est aussi une étude « en abyme » de l'écriture et de la lecture de *La Recherche*. Comme l'œil qui rétablit les proportions entre les montagnes à échelle réduite et les vraies montagnes, le critique en analysant ce passage voit en lui une réduction de *La Recherche du temps perdu* et en tire des conclusions bouleversantes. Ce passage peut être considéré comme une « mini-Recherche » : les allusions à Elstir et à Vinteuil suggèrent la création artistique; la référence aux arbres japonais nains fait penser à l'épisode de la Petite Madeleine et à l'éclosion des fleurs japonaises qui transforment un bol d'eau en jardin : les églises vénitiennes sont la prémonition du voyage à Venise.

Le réseau des métaphores établit une analogie entre ce pastiche et l'écriture de *La Recherche*, entre l'« œuvre » d'Albertine et l'œuvre romanesque. Les deux projets sont comparés aux *Mille et Une Nuits* : le narrateur « déploie plus d'ingéniosité que Shéhérazade » en supportant la présence d'Albertine dans sa vie. Mais, par contraste avec la conteuse, son travail ne retarde pas sa mort, il ne fait que la hâter. De même, dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur fait référence, pour décrire sa vocation littéraire, à Shehérazade. Comme elle, son œuvre s'élabore la nuit, et il lui faudrait sans doute mille nuits pour vaincre dans la lutte qu'il engage avec la mort⁵³.

En outre, le choix de la métaphore filée révèle la fonction auto-référentielle

53. RTP III 1043 et RTP III 131.

de ce passage. Proust a établi ici toute une allégorie de l'écriture et de la lecture de *La Recherche*. Les glaces dans leurs moules qui prennent la forme de monuments de pierre sont comparées aux temples, aux églises, aux obélisques. Or, Proust compare son écriture à la construction d'une église ou d'une cathédrale⁵⁴. Et la première expérience que le héros fait de l'écriture trouve son origine dans la vision des clochers de Martinville, qui lui donnent l'occasion de connaître le plaisir d'une jolie phrase, le plaisir des mots⁵⁵.

Fonctions critiques du passage

Milly et March⁵⁶ interprètent ce passage comme un pastiche du style de Proust dans les premiers tomes de *La Recherche*. Proust, vers la fin de son roman, tient à plusieurs reprises des propos sur son style qui ne concordent plus avec l'esthétique de ses premiers écrits. Il juge son premier style meilleur que son style tardif :

« Quand j'ai commencé à écrire, j'avais grand souci d'écrire bien. Et j'y réussissais, quelquefois. J'écrivais, à coup sûr, beaucoup mieux qu'aujourd'hui⁵⁷. »

Dans une lettre à la NRF en 1921, Proust déclare à Gaston Gallimard qu'il prisait fort son premier style et marque par là combien sa manière de faire a évolué :

« Ce style de débutant est meilleur que celui d'aujourd'hui⁵⁸. »

Milly, fondant son opinion sur de telles remarques, pense que notre texte est une critique ou plutôt un hommage du Proust « deuxième manière » au Proust « première manière ». Puisque ce texte fait écho à l'ensemble de *La Recherche*, il nous semble difficile de déterminer un hypotexte précis, comme le font Milly et March (à savoir *Swann* et les premiers tomes de *La Recherche*). Nous l'interprétons plutôt comme une sorte de parenthèse dans le récit, où Proust prend du recul pour réfléchir sur l'ensemble du texte de *La Recherche*. Cette description des glaces se détache du reste de la narration, et pastiche l'œuvre entière. Cette maquette de *La Recherche*, accompagnée des critiques du narrateur, représente en miniature une prise de position de Proust devant l'immensité textuelle de *La Recherche du temps perdu*.

54. *Ibid.*, 1032-1033.

55. RTP I p. 180-181.

56. Voir *supra*, *op. cit.*

57. Lettre publiée dans *Le Figaro Littéraire*, 24 décembre 1955, p. 6-7, *Souvenirs Littéraires de Roger Martin du Gard*.

58. *Cahiers Marcel Proust* n° 6, *Lettres à la NRF* (Paris 1932, Gallimard, p. 173.)

Auto-critique

Ce texte recèle une critique de Proust par lui-même, qui s'exprime dans un métalangage composé d'éléments tirés de l'ensemble de son langage romanesque. Il semble se moquer ici du décalage burlesque qu'il introduit en alliant tantôt « la gravité de l'expression et la frivolité de la chose dite⁵⁹ », tantôt la frivolité de l'expression et la gravité de la chose dite. Cet élément burlesque se trouve souvent dans une description d'aliments, par exemple dans le passage sur les asperges⁶⁰. Ici, les asperges sont élevées par l'image à une dignité extrême; mais Proust termine sa description en se moquant de la disproportion entre ces légumes et la stature céleste qu'il voulait leur conférer : il se parodie lui-même par la comparaison du pot de chambre et du vase de parfum. Inversement, Proust compare la place de la Concorde baignée par le soleil couchant à divers aliments : l'obélisque de Louqsor est comparé à du nougat rose, la lune à un quartier d'orange et à un croissant⁶¹.

On serait tenté de croire que cet auto-pastiche figurera plus tard, sous la forme d'une allusion voilée, dans le pastiche de Proust par Paul Reboux « *Un mot à la hâte...*⁶² » Dans le passage qui introduit l'auto-pastiche, Proust nous apprend que c'est le « jour » des Verdurin, et il rappelle que Swann leur a recommandé de prendre leurs sorbets et leurs petits fours chez le pâtissier-glacier Rebattet. Or, le pastiche de Reboux se passe également un jour de réception chez les Verdurin. Par ailleurs, à l'éloquence d'Albertine, inspirée par les glaces du Ritz, de Rebattet et de Poiré-Blanche, fait écho la litote de Swann, qui, dans le pastiche de Reboux :

« ne considérait pas comme un spectacle exceptionnel celui de la glace fournie par Poiré et Blanche, et des petits fours rituels de Rebattet. »

Mais, par-delà cette ironie, Proust se rend hommage. Il montre ici le plaisir que lui procure l'art de filer la métaphore. Il ne fut jamais satisfait que de ses propres métaphores, n'en trouvant aucune qui lui convînt chez les autres écrivains :

59. *Cahiers Marcel Proust* n°3, Paris 1971, Gallimard, *Textes retrouvés*, Kolb édit., p. 357, remarque à propos de *Madame Bovary*.

60. RTP I 121.

61. RTP II 633. Du reste, le thème burlesque de la nourriture figure souvent dans le pastiche proustien. Dans son pastiche de Montesquieu, Proust commence par faire écho à la description des aubépines roses, qui dans ce texte prennent l'aspect de fraises écrasées dans du fromage blanc (RTP I 139) (CBS 424). Par ailleurs, deux pasticheurs de Proust ont relevé cette description de la place de la Concorde et l'ont réécrite à leur manière, en se moquant des préoccupations gastronomiques de Proust. Voir P. H. Johnson, *Six Proust Reconstructions*, London, Macmillan 1958, p. 6. Sylvain Monod, *Pastiches*, Paris, Henri Lefebvre 1963. *A la recherche de Clémentine*, p. 236.

62. Paul Reboux, *A la manière de...* 4^e série, 1925 Grasset, Paris, p. 82.

« Il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. »

et pourtant

« la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style ⁶³ ».

Les seuls reproches que Proust adresse à Morand et à Péguy, c'est qu'ils ne savent pas trouver l'image juste, et en proposent plusieurs aux choix ⁶⁴. Or, pour Proust, la belle métaphore s'impose d'une manière inévitable, et un seul mot juste a le pouvoir de faire surgir l'essence commune qui lie les mots et les choses.

La métaphore originelle est étonnamment juste (les glaces sont en effet prises dans des moules de forme architecturale) et Proust construit brillamment à partir d'elle tout un paysage géographique qui figure *La Recherche* en miniature. La métaphore fonctionne sur tous les plans, aussi bien au plan métatextuel qu'au plan descriptif.

Mais après s'être félicité du choix de cette métaphore, Proust semble critiquer l'emploi qu'en fait Albertine : il trouve sa description d'une « grâce assez facile », « c'est un peu trop bien dit », et ses « comparaisons sont trop réussies ».

Dans ce passage, Proust abandonne un instant la fiction pour écrire un métatexte. Installé devant son miroir, il se dédouble et peut, du moins momentanément, se déprendre de son œuvre. Il propose ce texte à son lecteur comme un verre grossissant et déformant à travers lequel il l'invite à lire quelques lignes de *La Recherche*. Il offre d'ailleurs, avec la même générosité, *La Recherche* tout entière à son lecteur, comme un instrument d'optique avec lequel il peut regarder le monde extérieur ou comme un miroir devant lequel il peut être « le propre lecteur de soi-même ⁶⁵ ».

Genèse du texte

Notre analyse est corroborée par une étude de la genèse du texte. Ce texte est, en effet, une addition tardive, écrite à la main sur la troisième dactylographie de *La Prisonnière* (N.A. Fr 16746, p. 8-9). On pourrait donc supposer qu'à force de lire et de corriger ses épreuves Proust prenait une distance critique à l'égard de sa propre écriture. Ce texte fait suite à l'addition autographe qui décrit les cris des marchands de la rue, ce qui indique que Proust concevait ces deux épisodes comme un ensemble. Proust, dans une note en tête de la page 9 de la dactylographie, souligne le rôle capital qu'il accordait à notre passage puisqu'il indique que cette page est « très importante ».

63. CSB 586.

64. CSB 616.

65. RTP III, p. 911.

Il est fort intéressant de noter que l'écriture de ce pastiche a lieu en deux temps. Proust nous en donne deux versions, probablement de dates différentes. La première version est rédigée sur une feuille de papier flottante, collée sur la page onze. L'écriture et le papier sont différents de ceux utilisés dans la deuxième version de notre texte. Cette version est entièrement rayée. Voici la transcription de cette première version :

Première version de la description des glaces N. A Fr 16746 p. 11

[C'était] le jour où les Verdurin recevaient et *qui sait* depuis que Swann leur avait appris que c'était la meilleure maison, c'est chez Rebattet qu'ils commandaient leurs petits fours. « Je ne fais aucune objection à une glace, mon Albertine chérie, mais laissez-moi la commander moi-même, ou chez Rebattet, ou chez Poiré-Blanche, ou au Ritz, je verrai. » « Vous sortez donc? » me demanda Albertine de l'air inquiet de quelqu'un dont on déjoue les projets. « Je n'en sais rien. » *Je ne sors jamais*. « Enfin en tous cas si vous commandez une glace, je vous en prie *que ce soit* qu'on la fasse prendre dans un de ces vieux moules démodés où elles ont l'air d'églises ou de temples aux colonnes de framboise comme sont parait-il certains monuments de Venise. Ah! Venise! Je tiens à ces moules parce que c'est comme les choses criées. Au lieu d'un refrain c'est une architecture qu'on convertit en fraîcheur pour le gosier. *En Aussi ces espèces* chacun de ces temples-là destinés à fondre dans ma bouche, *je les* j'appelle le " Temple de Goût ". Au Ritz je ne crois pas qu'ils aient plus compliqué qu'une obélisque ou une colonne. Mais ces colonnes Vendôme-là je me charge de les amincir cuillerée par cuillerée, jusqu'à ce que *tout* le monument *ait passé* tout entier ait passé de la Place Vendôme où est le Ritz, jusqu'au fond de ma gorge. Adieu chéri. »

Une fois Albertine sortie [...]

La version définitive de ce texte, telle qu'elle apparaît dans *La Prisonnière*, se trouve rédigée sur les pages 10-11 de cette troisième dactylographie, à quelques corrections très mineures près⁶⁶. Proust a avant tout fait un travail d'expansion sur le premier texte. On note cependant trois passages que Proust n'a pas retenus dans sa seconde version. D'abord, au lieu du plaisir iconoclaste de la deuxième version, la première version fait des glaces le « Temple de Goût ». Ce « Temple de Goût » se transformera dans la deuxième version en églises, qui deviendront par analogie, le symbole de l'écriture de *La Recherche*, qu'Albertine prend plaisir à détruire. En second lieu, l'allusion à Venise est beaucoup plus évidente dans la première version, où le nom propre est répété dans l'exclamation « Ah! Venise! ». Dans la correction de cette version, cette allusion ne se trouve que sous la forme d'un adjectif « les églises vénitiennes ». Enfin, la dernière phrase de la première version, dans laquelle Albertine fait passer avec élégance la colonne Vendôme et le Ritz jusqu'au fond de sa gorge, est entièrement absente dans la deuxième version. La notion du voyage, dans le texte définitif, sera introduite par les références aux postil-

66. On a déjà étudié la correction la plus importante, à savoir celle concernant Céleste Albaret. Voir ci-dessus.

lons et aux chaises de poste et par le tour de France dans le jardin de M^{lle} Vinteuil.

La comparaison de ces deux additions autographes nous révèle clairement le développement de l'écriture proustienne. Effectivement, comme notre analyse tend à le démontrer, Proust a transformé le premier texte, purement descriptif, en un pastiche, voire même en un auto-pastiche, et il a rendu la sensualité de cette description plus présente. Cette métamorphose d'un texte écrit au premier degré en un texte au deuxième degré est illustrée par les développements ajoutés à la première version.

Tout d'abord, Proust ajoute une introduction à la description des glaces, un péri-texte dans lequel le narrateur souligne la complexité du statut de ce texte. Il en fait la manifestation de la transformation de la langue de son élève et met en rapport l'éloquence nouvelle d'Albertine et l'influence qu'il a exercée sur elle. Il présente ce texte comme une imitation écrite au deuxième degré, et se reconnaît lui-même comme le modèle de cette imitation. Le narrateur prévoit également qu'il deviendra écrivain et par là met en cause la logique chronologique de ce texte et nous fait douter du statut de ce texte (langage écrit ou langage parlé?).

En outre, Proust ajoute des interventions d'auteur qui ponctuent la description (rires moqueurs, commentaires critiques). Ces indications guident le lecteur vers une interprétation de ce texte comme pastiche. Dans la deuxième version, Proust élabore la métaphore qui n'est que suggérée dans la première description : les glaces prennent la forme d'églises et de temples. En filant la métaphore de manière extravagante, Proust critique et caricature cet aspect de son style. En même temps, il transforme la description des glaces en une mise en abyme de *La Recherche* (Combray est suggéré par les arbres japonais, Venise par les églises, la création artistique par Elstir et Vinteuil).

Dans la première version, le côté sexuel et phallique de la description définitive n'est présent que dans l'allusion aux obélisques et aux colonnes de framboise. Proust développe cet aspect du texte par de nombreuses images dans la version définitive (pylônes élevés, montagnes, forêts, etc.). De plus, la première version ne comporte guère qu'une mention d'un plaisir physique, celui de laisser fondre la glace dans sa bouche, jusqu'au fond de la gorge. En revanche, le plaisir est dans la version corrigée, très proche du plaisir sexuel et laisse entrevoir le sadisme et l'homosexualité d'Albertine.

Conclusion

On ne saurait nier que la genèse de ce passage vérifie l'analyse initiale : lecture, auto-lecture; écriture, réécriture; texte descriptif, métatexte. Mais l'ironie suprême de ce texte est d'accorder tant d'importance à un simple morceau de glace. Car tous ces thèmes, l'homosexualité, l'écriture, la lecture et la critique, ne surgissent qu'à propos d'une coupe de glace, qui sera bientôt

fondue. Et Albertine, dans un acte iconoclaste, en achèvera la destruction, mangera les églises vénitiennes, et assassinera leurs fidèles. Que feront aux glaces, lorsqu'elles seront fondues, la belle métaphore et l'éternité qu'elle prétend donner au style?

Tout ce qui reste des glaces fondues, c'est la fraîcheur des eaux minérales. Peut-être Proust propose-t-il ces verres d'eau comme le modèle d'interprétation du pastiche. Il faut lire/avalier très vite pour se rafraîchir, de peur que les nuages blancs ne se dissipent. Mais ce modèle d'analyse correspond à une lecture superficielle du texte. Ne faudrait-il pas attendre que le gaz se dissipe, pour se demander jusqu'à quel point cet auto-pastiche trouble notre lecture de Proust? Car si ce passage est pénible pour le narrateur, par ce qu'il y déchiffre de l'homosexualité d'Albertine, il est d'autant plus pénible pour le lecteur de *La Recherche*, puisqu'il dérègle les rapports auteur-lecteur. Une lecture de ce texte comme métadiscours perturbe profondément le lecteur de Proust, et le laisse dans l'incertitude.

La complexité de ce texte est donc due à son statut instable et à ses fluctuations entre un texte au premier degré intégré dans la narration, et un texte au deuxième degré, commentant et critiquant la fiction dans laquelle il est inséré. Là se trouve en effet le plus troublant paradoxe de ce texte : il se présente à la fois comme texte de fiction et comme métatexte : comme texte parlé et comme description écrite; comme lecture et comme écriture, comme l'ouverture de *La Recherche* et comme son finale. En somme, la lecture de cet auto-pastiche nous plonge dans une incertitude vertigineuse. Ce texte est un véritable anneau de Moebius, qui montre tantôt la face de la critique, tantôt celle de la narration. Au cours de ce texte, Proust s'écoute, se relit, se réécrit et se pastiche. Il invite son lecteur à le relire au travers de son propre pastiche. Ce texte est une sorte d'anti-Recherche, comme une déconstruction de tout l'édifice proustien. Ce passage de *La Recherche* est décidément un passage : une fenêtre s'ouvre, par où l'on voit que l'on est vu. Cette fenêtre sépare l'auteur Proust et son lecteur du critique Proust. L'ouverture pourrait s'élargir du côté de la critique littéraire, mais le lecteur n'ose pas pousser la fenêtre.