

La « danse contre seins »

La danse d'Alberine et d'Andrée au petit casino d'Incarville, peu après l'arrivée du héros à Balbec lors de son second séjour au Grand-Hôtel dans *Sodome et Gomorrhe II*, est un épisode marquant du « roman d'Albertine », comme Proust appelle parfois cette longue péripétie insérée dans *À la recherche du temps perdu* après 1914, à savoir. Il s'agit d'une sorte de *scène primitive* annonçant l'inflexion de la *Recherche* du côté de Gomorrhe. Je rappelle le contexte de cet épisode. Le héros arrive à Balbec dans l'espoir de rencontrer chez les Verdurin à La Raspelière la femme de chambre de Mme Putbus, dont Saint-Loup a éveillé en lui le désir pendant la soirée chez la princesse de Guermantes (III, 92)¹. Mais « Les intermittences du cœur » ont lieu d'abord et retardent la quête sexuelle du héros, car il découvre soudain, le premier soir à Balbec, la vérité de la mort de sa grand-mère. Il renonce à voir Albertine, qui séjourne pourtant dans une station voisine. Puis il la fait venir, envoyant Françoise ou le lift la chercher. Bientôt surgissent les premiers soupçons qui vont irrémédiablement attacher Albertine au héros. Toutefois, ils s'estompent avec l'habitude de la vie commune à Balbec et le héros s'apprête à rompre avec Albertine au moment où celle-ci lui apprend qu'elle connaît intimement Mlle Vinteuil et son amie. C'est la rechute dans le soupçon et la « Désolation au lever du soleil » qui termine *Sodome et Gomorrhe*. Le souvenir de Montjouvain rend alors le héros de nouveau dépendant d'Albertine et déclenche la fuite pour Paris avec la jeune fille, introduisant ainsi *La Prisonnière* et *Albertine disparue*.

À l'origine de toute cette catastrophique aventure du désir, si l'on peut parler d'origine dans la *Recherche* pour une autre scène que celle du baiser du soir refusé au début de « Combray », du moins au départ de ce nouveau feuilleton, fût-ce sur un mode contingent et accidentel, se trouve notre « danse contre seins ». Ainsi commence le récit de l'épisode : « Ce ne fut pas ce soir-là encore d'ailleurs, que commença à prendre consistance ma cruelle méfiance (III, 190). » Le narrateur vient d'évoquer un soir où le lift, envoyé chercher Albertine, revint bredouille mais chargé d'un récit compliqué et confus expliquant l'absence de la jeune fille. La narration de cette soirée-là est interrompue pendant très exactement trois pages de la « Pléiade », où la scène qui nous intéresse est introduite sous la forme d'une de ces « préparations », comme Proust les appelle, qui préfigurent la portée d'un incident. Ces préparations sont comme les preuves de l'achèvement du cycle romanesque même si, comme on va le voir, elles n'annoncent pas toujours dans le texte définitif ce qu'elles étaient censées préparer au moment où Proust les avait insérées. Voici en tout cas celle qui nous occupera : « Non, pour le dire tout de suite et bien que le fait ait eu lieu seulement quelques semaines après, elle [ma cruelle méfiance] naquit d'une remarque de Cottard (III, 190). » Le héros se trouve en panne à Incarville, sur le chemin de La Raspelière ; il tombe sur le docteur Cottard ; tous deux entrent dans le petit casino où le héros sait qu'il trouvera Albertine et ses amies : « [...] pour ma chance, je ne les y eusse pas rejointes », lit-on au début de cette explication, ce qui est une façon pour le narrateur d'inquiéter le lecteur et de l'éveiller à la portée de la scène à venir. Dans le casino, les jeunes filles, « faute de cavaliers, dansaient ensemble » (II, 191).

¹À *la recherche du temps perdu* est cité dans la nouvelle édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » établie sous la direction de Jean-Yves Tadié (Paris, Gallimard, 4 volumes, 1987-1989).

Ayant entendu le rire d'Albertine, « âcre, sensuel et révélateur comme une odeur de géranium », le héros renonce à poursuivre sa route avec Cottard vers La Raspelière et tous deux -- les seuls hommes présents -- se mettent à observer les jeunes filles en train de danser :

Heureux, dans ce petit casino, de penser que j'allais rester avec ces jeunes filles, je fis remarquer à Cottard comment elles dansaient bien. Mais lui, du point de vue spécial du médecin, et avec une mauvaise éducation qui ne tenait pas compte de ce que je connaissais ces jeunes filles à qui il avait pourtant dû me voir dire bonjour, me répondit : « Oui, mais les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles prendre de pareilles habitudes. Je ne permettrais certainement pas aux miennes de venir ici. Sont-elles jolies au moins ? Je ne distingue pas leurs traits. Tenez, regardez », ajouta-t-il en me montrant Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre, « j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement. » En effet, le contact n'avait pas cessé entre ceux d'Andrée et ceux d'Albertine (III, 191).

Elles sont au comble de la jouissance ; c'est par les seins que les femmes l'éprouvent ; les leurs se touchent complètement : rigoureux syllogisme médical ou pervers, présenté dans l'ordre inverse de l'habitude puisque la conclusion scandaleuse est offerte en premier, suivie de la majeure et de la mineure. J'ignore d'où vient à Proust cette notion de la jouissance féminine ; j'y reviendrai. En tout cas elle va pénétrer dans l'âme de son héros lentement comme un poison fatal.

Je ne sais si elles entendirent ou devinèrent la réflexion de Cottard, mais elles se détachèrent légèrement l'une de l'autre tout en continuant à valser. Andrée dit à ce moment un mot à Albertine et celle-ci rit du même rire pénétrant et profond que j'avais entendu tout à l'heure. Mais le trouble qu'il m'apporta cette fois ne me fut plus que cruel ; Albertine avait l'air d'y montrer, de faire constater à Andrée quelque frémissement voluptueux et secret. Il sonnait comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue (III, 191).

Ce rire profond, mystérieux, étranger, c'est le signe même de la jouissance féminine qui fascine ou épouvante le héros de la *Recherche*. Il quitte cependant le casino avec Cottard, dont la conversation stupide le distrait, et ce n'est que plus tard qu'il se rendra compte de la profondeur du mal causé en lui par la scène surprise au casino :

Le mal que m'avaient fait ses paroles concernant Albertine et Andrée était profond, mais les pires souffrances n'en furent pas senties par moi immédiatement, comme il arrive pour ces empoisonnements qui n'agissent qu'au bout d'une certain temps (III, 193).

Fortement dramatisée au début et à la fin du récit, encadrée par des interventions prophétiques du narrateur, la scène est laissée là en attente, comme un germe, une amorce, qu'une péripétie viendra plus tard actualiser et faire rebondir. Suit toute une série de petits tableaux suggestifs rattachant tous Albertine au côté de Gomorrhe, puis c'est l'accalmie jusqu'à la « Désolation au lever du soleil ». Mais la « danse contre seins » est la scène la plus théâtrale de toutes et elle tient lieu d'origine pour l'« hypothèse » que le héros formule dès lors au sujet d'Albertine.

--

La résonance intertextuelle de cette scène mériterait un long détour, mais il s'agit ici de génétique et non pas de sexologie. J'en dirai seulement quelques mots. D'où l'idée de cette « danse contre seins » vint-elle à Proust ? Ou plutôt, comment les premiers lecteurs la comprirent-ils ? C'est à l'évidence un cliché d'époque combinant deux éléments : la conception de la danse comme stimulant sexuel et la croyance que les femmes jouissent par les seins. Krafft-Ebing décrit le sein comme zone érogène chez la femme, mais il cite seulement le plaisir que sa succion procure et il n'évoque pas de « comble de la jouissance » associé au contact du sein². Havelock Ellis, lui, consacre plusieurs pages à la danse dans « Analysis of the Sexual Impulse »³. La danse est y décrite comme un moyen habituel de produire la tumescence chez les animaux :

Muscular movement of which the danse is the highest and most complex expression, is undoubtedly a method of auto-intoxication of the very greatest potency⁴.

Havelock Ellis, qui cite de nombreux auteurs -- Lagrange, *Physiology of Body Exercise*, Giuseppe Sergi, *Les Émotions*, Charles Féré, *L'Instinct sexuel*, Schaller, etc. --, offre un excellent aperçu de la vision de la danse à la fin du XIXe siècle : « [...] a girl who has waltzed for a quarter of an hour is in the same condition as if she had drunk champagne⁵. » La danse est un toxique : l'association m'intéresse d'autant plus qu'à la page suivante de *Sodome et Gomorrhe*, l'« intoxication » se révèle l'un des mots clés de Cottard : « Celui-ci, depuis qu'il voulait troquer sa chaire contre celle de thérapeutique, s'était fait une spécialité des intoxications (III, 192). » La danse semble unanimement comparée par les médecins spécialistes au plaisir sexuel par l'excitation qu'elle provoque ; ses résultats physiologiques en font un substitut du *coitus* sans même qu'il faille ajouter le contact des seins. Or, la valse est tout particulièrement érotique, précise Havelock Ellis en alléguant plusieurs autorités ; elle représente ou mime la romance amoureuse, le désir et la fuite, le jeu et pour finir la joie du mariage⁶. Assurément il y aurait beaucoup plus à dire de la conception de la danse au tournant du siècle, notamment dans le milieu des médecins hygiénistes comme Adrien Proust, le père de Marcel, mais il importait simplement de restituer le cliché contemporain faisant de la danse une irruption de l'orgasme dans les salons bourgeois. Il s'agit manifestement d'un thème érotique extrêmement chargé et nul n'était mieux placé que le docteur Cottard pour offrir le commentaire approprié dans le monde fictif de la *Recherche*. C'est un médecin -- cela semble aller de soi -- qui doit nommer la jouissance, reconnaître le plaisir sexuel là où le héros n'avait entendu qu'un rire de jeune fille, mais un rire qui en disait déjà long si nous relisons après coup sa description :

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 (III, 191).

Sans aller jusqu'à Gomorrhe, le spectre de la masturbation des jeunes filles est là. Et le code de l'odeur et du parfum s'impose d'autant plus pour dire le sexe que, comme la

²R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, New York, Stein and Day, 1978, p. 24-25.

³Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, New York, Random House, 1936, Vol. I, Part II, p. 53-58.

⁴*Ibid.*, p. 53.

⁵*Ibid.*, p. 54.

⁶*Ibid.*, p. 57.

danse, il est l'un des grands stimulants sexuels selon toutes les autorités en la matière, de Krafft-Ebing à Havelock Ellis.

Quant à un intertexte proprement littéraire pour la « danse contre seins », je suis convaincu qu'il existe dans les romans de la fin de siècle, mais je ne vois pour le moment à y placer qu'une scène, un tableau connu d'*Atala* de Chateaubriand, où deux jeunes Indiennes exécutent une danse rituelle. Havelock Ellis citait d'ailleurs la fonction de stimulant sexuel non seulement de la valse viennoise mais de nombreuses danses observées par les anthropologues et le voyageurs.

Deux vierges cherchent à s'arracher une baguette de saule. Les boutons de leurs seins viennent se toucher, leurs mains voltigent sur la baguette qu'elles élèvent au-dessus de leurs têtes. Leurs beaux pieds nus s'entrelacent, leurs bouches se rencontrent, leurs douces haleines se confondent ; elles se penchent et mêlent leur chevelure ; elles regardent leur mère, rougissent⁷.

Une citation ne fait pas un cliché, mais le texte de Chateaubriand, malgré sa pudeur et ses euphémismes, en dépit ou à cause de son recours à la parataxe extrême, est exceptionnellement chargé dans son érotisme et même son homo-érotisme. Les « boutons de leurs seins », qui « viennent à se toucher », atténuent le franc « contact » des seins d'Albertine et d'Andrée, qui se « touchent complètement ». Mais l'association de la danse entre deux femmes et du plaisir lié à l'effleurement de leurs seins, le tout devant les yeux d'un narrateur qui est aussi une sorte de voyeur, la configuration est très voisine, et j'imagine qu'une petite recherche -- que je n'ai pas entreprise -- amènerait bien d'autres tableaux comparables. J'arrêterai là cette digression.

*

À partir de la « danse contre seins », sous la forme que j'ai rapportée et qui est la sienne dans le texte définitif de *Sodome et Gomorrhe II* en 1922, je tenterai de redescendre au plus ancien dans sa genèse, puis je remonterai pour finir à sa surface afin d'évaluer ce que les transformations de cet épisode nous disent de la puissance de la *Recherche* et du « génie » de Proust, pour conserver ce mot démodé. Mon intérêt portera -- sous le nom de génétique -- sur l'élaboration de la grande armature ou de l'architecture monumentale du texte : le système de ses correspondances, symétries, pendants, annonces et rappels, péripéties, accomplissements. La génétique prend le plus souvent le chemin des analyses microscopiques : de la phrase à la page. Je voudrais illustrer sa contribution à l'étude de la structure du roman, à la question de son achèvement ou de son inachèvement. Parce que quelques grands principes qui ont été formulés au début de la genèse du roman ne sont jamais remis en cause au cours de son élaboration, l'agencement concret de l'intrigue et du texte restent jusqu'au bout extrêmement mobiles. Proust est lui-même le lecteur des virtualités que le roman, à cheval entre déterminisme et contingence, renferme.

Sodome et Gomorrhe II, tel que nous connaissons ce volume, n'existait pas en 1913, lorsque Proust publia *Du côté de chez Swann* chez Grasset. On sait qu'il fallut la mort d'Alfred Agostinelli, modèle d'Albertine, pour que toute cette partie de la *Recherche* prît forme dans le plan qui devint le sien après la guerre. Je rappelle d'abord quelques données de l'histoire du texte. Deux cahiers de 1914, les Cahiers 54 et 71, témoignent de la première étape de la transition du plan de 1913, publié dans *Du côté de*

⁷Chateaubriand, *Atala*, Paris, Garnier, p. 71. Cité par Michael Riffaterre, « All-Purpose Words : The Case of the French Buttons, » *New York Literary Forum*, n° 2 (Winter 1978), p. 251.

chez Swann, vers le plan de 1918, publié dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le Cahier 54 contient un premier jet d'*Albertine disparue*, rédigé peu après la mort d'Agostinelli le 30 mai 1914. Le Cahier 71, composé vraisemblablement aussitôt après, met en place le début du « roman d'Albertine » : arrivée à Balbec pour le second séjour, premiers soupçons, découverte de l'intimité d'Albertine et de Mlle Vinteuil, ébauche de *La Prisonnière*, départ de la jeune fille.

Or, pour mettre en place ce « roman d'Albertine » dans le Cahier 71, Proust se sert d'un personnage ancien et d'une intrigue déjà esquissée, lesquels auraient vraisemblablement occupé le premier chapitre du troisième volume annoncé dans le plan de 1913, sous le titre « À l'ombre des jeunes filles en fleurs ». Ce personnage ancien portait le prénom *Maria* et un cahier de 1910, le Cahier 64, relatait trois séjours à Querqueville, futur Balbec, où cette Maria était présente. Le premier séjour, où le peintre -- futur Elstir -- présentait les filles au héros, s'achevait sur la scène du baiser refusé. Au cours du deuxième séjour, les soupçons du héros étaient éveillés par les tendresses de Maria et d'Andrée. Pendant le troisième, le héros séjournait avec Maria chez les Chemisey, à Rivebelle, et la jeune fille se laissait enfin embrasser. Le second séjour à Balbec de *Sodome et Gomorrhe II* réunit donc les deux dernières années à Querqueville avec Maria du Cahier 64. La villégiature à Rivebelle, qui rappelle d'un côté le séjour de Jean Santeuil à Réveillon, préfigure de l'autre côté La Raspelière, où les Verdurin résident dans *Sodome et Gomorrhe*, et les Chemisey deviendront les Cambremer.

Albertine succède ainsi, dans les Cahiers 54 et 71 de 1914, à cette Maria esquissée dans le Cahier 64 en 1910. À l'étape suivante, une série de six cahiers de 1915 forment un brouillon plus ou moins suivi du « roman d'Albertine », depuis l'arrivée à Balbec jusqu'au début du *Temps retrouvé*. Les trois premiers de ces six cahiers fournissent la trame de *Sodome et Gomorrhe II* par une nouvelle fusion : ils intègrent au début du « roman d'Albertine » deux anciens chapitres du plan de 1913 : « Les Intermittences du cœur » et « M. de Charlus chez les Verdurin ». Ces trois cahiers, numérotés 46, 72 et 53, offrent une ébauche continue du second séjour à Balbec jusqu'à la « Désolation au lever du soleil ».

Passons alors à la question centrale de mon propos. Quelle est la place de la « danse contre seins » dans cet ensemble ? Je procéderai à la fois vers l'avant et vers l'arrière dans la genèse du texte définitif de l'épisode, à partir d'un état crucial repéré dans un cahier que je n'ai pas encore mentionné, le Cahier 13, où l'on trouve un plan remarquable pour une « 2^e année à Balbec ». Les noms *Balbec* et *Montargis* y figurent⁸. La présence simultanée de *Balbec* (après *Querqueville*) et de *Montargis* (avant *Saint-Loup*) permet de dater ce plan du printemps ou de l'été de 1913, alors que le reste du Cahier 13, plus ancien, remonte à 1910-1911. Or le nom *Albertine* y apparaît aussi, avant le départ et la mort d'Alfred Agostinelli, semble-t-il. Il est d'abord ajouté en surcharge de *Maria*, puis il est répété plusieurs fois sans correction. Ce scénario introduit Albertine dans les volumes antérieurs (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et *Le Côté de Guermantes*), puis il annonce *Sodome et Gomorrhe II* :

Invitation chez la princesse de Guermantes. ~~Visite d'Albertine~~. Je me promets de faire signe à Albertine ce soir là. / Je vais à Balbec parce que j'y connais tout le monde. Je remarque l'attitude d'Albertine et d'Andrée. Danse contre seins.

⁸Cahier 13, f^o 28r^o.

C'est ici que j'ai trouvé le titre de « Danse contre seins », c'est-à-dire « seins contre seins », comme on dit « corps à corps » ou « joue contre joue » : voilà l'expression que Proust adapte. L'ellipse du premier substantif efface le miroir auto-érotique ou homosexuel mais les associations sémantiques sont surabondantes, incluant la *contredanse* et le *contreseing*. *Sodome et Gomorrhe II* n'est qu'ébauché de très loin, mais le thème gomorrhéen est dominant, et la chose étonnante, c'est donc que ce plan puisse dater d'avant le départ et la mort d'Agostinelli. Bien sûr, sa rédaction a pu s'échelonner sur les années 1913 et 1914 ; Proust a pu y revenir tandis que le « roman d'Albertine » prenait forme, qu'Albertine prenait ce nom, se substituait à Maria. C'est ce dont semblent témoigner les retouches de ce plan. Reste que son début, avec *Maria*, *Balbec* et *Montargis*, est nécessairement antérieur à 1914, donc à la mort d'Agostinelli, et que ce scénario représente un maillon capital entre la Maria du Cahier 64 et l'ébauche du « roman d'Albertine » dans les Cahiers 54 et 71.

Un second indice déconcertant semble confirmer que Proust avait envisagé avant 1914 de développer, sous le nom de Maria, un nouveau personnage féminin important ainsi que d'infléchir la *Recherche* du côté de Gomorrhe, où la « danse contre seins » aurait joué un rôle décisif. C'est une phrase ajoutée dans l'introduction de la fameuse scène de Montjouvain, dans *Du Côté de chez Swann* : « On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie (I, 157). » Une première phrase de commentaire introductif vient de rattacher à la scène que le héros entreverrait bientôt l'idée qu'il devait se faire bien plus tard du sadisme : « C'est peut-être d'une impression ressentie aussi auprès de Montjouvain, quelques années plus tard, impression restée obscure alors, qu'est sortie, bien après, l'idée que je me suis faite du sadisme. » Le narrateur prépare ainsi le lecteur par deux avertissements successifs et solennels ; il tient à ce qu'il soit clair que la scène scabreuse n'est pas gratuite mais relatée parce qu'elle aura des retentissements décisifs dans la suite de sa vie. Précaution vaine, on le sait, puisque maints lecteurs de 1913, tel Francis Jammes, furent scandalisés par la conduite de Mlle Vinteuil et de son amie et n'y trouvèrent aucune excuse. La première phrase -- « C'est peut-être ... » --, ajoutée sur la dactylographie, semble une allusion au dévouement de l'amie de Mlle Vinteuil à la mémoire du musicien⁹ ; elle prépare l'idée que le sadisme est plus compliqué qu'il n'apparaît et ne va pas sans tendresse pour l'être bafoué. Mais qu'annonce la seconde ? Que « verra[-t-on] plus tard » ? Dans le texte définitif, cette phrase semble préparer le dénouement de *Sodome et Gomorrhe II* et elle paraît constituer une « préparation » -- selon le terme habituel de Proust -- de la « Désolation au lever du soleil », charnière essentielle du « roman d'Albertine ». C'est en effet le souvenir de Montjouvain qui suscite alors l'angoisse insurmontable du héros et provoque son départ pour Paris avec Albertine, introduisant du coup *La Prisonnière* et *La Fugitive*. La fin de *Sodome et Gomorrhe II* contient du reste un rappel explicite de la scène de Montjouvain. Quand Albertine apprend au héros qu'elle connaît Mlle Vinteuil et son amie, l'analogie avec Montjouvain est fortement soulignée :

À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de 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

⁹Voir *La Prisonnière*, RTP, t. III, p. 765 sq.

nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu ; [...] surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi 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 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 (III, 499-500).

Comme en introduction de la scène de Montjouvain, voici encore un de ces commentaires sentencieux du narrateur qui font sensiblement monter les enchères lors d'un récit trop singulier. Ainsi, la liaison semble nécessaire et structurale entre la scène de Montjouvain et la « Désolation au lever du soleil ». Or, il se trouve qu'on connaît très exactement la date à laquelle Proust a écrit la phrase « On verra plus tard... », qui paraît contresigner cette correspondance de l'autre côté : encore absente des troisièmes épreuves de *Du côté de chez Swann*, datées d'août 1913¹⁰, elle a été ajoutée à l'introduction de l'épisode de Montjouvain au plus tôt pendant l'été de 1913. Un problème très étrange se pose alors. Comment, à cette date, cette phrase aurait-elle pu annoncer le dénouement de *Sodome et Gomorrhe*, si celui-ci présuppose le développement ultérieur du « roman d'Albertine » auquel il sert de détonateur ? Autrement dit, comment pourrait-il y avoir de « Désolation au lever du soleil » avant que le dénouement du « roman d'Albertine », c'est-à-dire le départ et la mort de la jeune fille, ne fût conçu, départ et mort qui présupposent eux-mêmes que le départ et la mort d'Agostinelli aient eu lieu dans la réalité ?

On peut sans doute m'opposer que la « Désolation au lever du soleil » a elle aussi une origine dans la vie de Proust. Le héros et Albertine quittent précipitamment Balbec à la fin de *Sodome et Gomorrhe II comme* Proust lui-même et Agostinelli quittèrent mystérieusement la Normandie en août 1913 : arrivé à Cabourg le 26 juillet seulement, Proust se décida à reprendre le train pour Paris avec Agostinelli au cours d'une excursion à Houlgate le 4 août. Ainsi calquée sur la fuite de Proust et de son chauffeur-secrétaire, qui entama à cette date sa vie de prisonnière boulevard Haussmann, la « Désolation au lever du soleil » et le départ du héros et d'Albertine auraient pu être envisagés dès l'été de 1913. Autrement dit, la phrase « On verra plus tard ... » aurait matériellement pu être ajoutée aux épreuves de *Swann* après août 1913 comme une « préparation » de la « Désolation au lever du soleil », laquelle contiendra une allusion symétrique à la scène de Montjouvain dans le texte définitif. Oui, les dates rendent cette chronologie concevable. Reste que le début et la fin du « roman d'Albertine » -- la « Désolation au lever du soleil » d'un côté et la fuite d'Albertine de l'autre -- sont si étroitement solidaires qu'il semble hautement improbable que la transposition romanesque de la fuite avec Agostinelli en août 1913 ait pu être imaginée par Proust avant les événements de mai 1914, qui devaient permettre la transposition romanesque de toute l'aventure autobiographique vécue depuis qu'Agostinelli était entré à nouveau dans la vie de Proust en mai 1913. La rédaction du Cahier 54, premier jet d'*Albertine disparue*, précède -- je l'ai rappelé -- celle du Cahier

¹⁰La première phrase, annonçant la compréhension du sadisme, avait été rajoutée, elle, sur la dactylographie.

71, mise en place des étapes antérieures du « roman d'Albertine ». Il ne peut pas, à mon sens, y avoir de doute à ce sujet, et nous sommes donc contraints d'admettre que la fameuse phrase « On verra plus tard ... », qui a tout l'air d'annoncer la « Désolation au lever du soleil » et l'ouverture symphonique du « roman d'Albertine » dans le texte définitif, annonçait en fait -- phénomène remarquable illustrant la complexité et la productivité du roman comme *work in progress* -- autre chose lorsque Proust l'ajouta sur les épreuves du *Côté de chez Swann* à la fin de l'été de 1913. Qu'annonçait-elle alors dans l'intention de Proust ? De quoi était-elle la préparation dans le roman qu'il avait à l'esprit à la fin de 1913 et au début de 1914 ? C'est ici que je voudrais revenir à la « danse contre seins » et examiner les esquisses de cette scène.

*

Retournons au carrefour du Cahier 13 à la fin de 1913 ou au début de 1914. Encore proche du Cahier 64, Proust y mentionne deux séjours à Balbec qui ressemblent aux deuxième et troisième séjours de ce cahier, après un premier séjour sans jeunes filles qui aurait ouvert le deuxième volume à paraître chez Grasset. Le plan du Cahier 13 commence en effet par ceci : « Les filles. Je fais leur connaissance par le peintre », tandis qu'un autre séjour est évoqué à la fin de ce plan, après la mort de la grand-mère et les réceptions Villeparisis et Guermantes, c'est-à-dire après *Le Côté de Guermantes*. En 1913 et 1914, alors que le début du roman est déjà publié avec un plan général de l'œuvre, le détail des parties intermédiaires n'est pas en fait fermement arrêté. La révélation de Gomorrhe, présente dès *Les Plaisirs et les jours* dans l'imaginaire proustien, mise en réserve depuis la scène de Montjouvain, est alors liée à ce troisième séjour à Balbec du Cahier 13 et elle devient intensément dramatique à partir de la « danse contre seins ». C'est comme si Proust détenait depuis toujours le thème ou le motif mais tâtonnait indéfiniment en quête du scénario le plus efficace.

Le plan du Cahier 13, première esquisse du « roman d'Albertine », depuis l'arrivée à Balbec jusqu'à la fuite de la jeune fille, est ensuite amplifié dans le Cahier 71 pendant l'été de 1914. Les soupçons du héros naissent d'un baiser de Claire (ici le nom d'Andrée) dans le cou d'Albertine :

Un des tout premiers jours, Claire dans un de ces mouvements gracieux qu'elle avait posé son menton sur l'épaule d'Albertine qui ferma à demi les yeux. Ce n'était bien probablement que de l'enfantillage mais 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 Albertine¹¹.

Suit un long développement sur les soupçons du héros au sujet d'Albertine et de Claire, sous le nom de « l'autre hypothèse ». Et on aura remarqué la présence immédiate d'un rappel de Montjouvain servant à désigner la portée de la scène.

Cependant la « danse contre seins », destinée à devenir une péripétie fatale de l'intrigue, n'apparaît que dans une addition à une addition. La première addition concerne des propos malveillants de Françoise au sujet d'Albertine et elle est précédée par cette note de régie : « Ceci vient probablement avant ce qui est en face l'année d'avant, ou bien cette année-là avant l'idée du gougnotage¹² », qui montre que Proust ne sait pas bien encore combien il y aura de séjours à Balbec. Quant au mot *gougnotage*, bien cru pour

¹¹Esquisse XVI, III, 1061.

¹²Esquisse XVI, III, 1067.

évoquer Gomorrhe -- Natalie Barney aura raison de se révolter --, n'oublions pas que Proust appelle aussi Mlle Vinteuil et son amie « les deux gousses » dans des notes de régie¹³, comme M. de Charlus est une « tante ». L'addition à l'addition est celle-ci : « Et aussi M. de Faucompré qui me fait remarquer qu'elles jouissent en dansant les seins l'une contre l'autre¹⁴. » On ne sait rien de plus de ce M. de Faucompré qui accompagne ici le héros et qui n'est à ma connaissance mentionné nulle part ailleurs dans les cahiers¹⁵. Deux autres additions autonomes décrivent le rire sensuel d'Albertine tout comme il sera dans le texte définitif de la « danse contre seins », mais sans en donner l'occasion : « Et quand elle sera avec une autre personne (peut-être avec Andrée) elle rira (il faudra dire de quoi)¹⁶. » Les éléments de la « danse contre seins » sont ici présents dans quelques additions fragmentaires, mais sans être encore rassemblés en un tout.

Dans le Cahier 46 de 1915, le « deuxième séjour à Balbec » développe ces rudiments. Le héros part à la recherche d'Albertine dans une station voisine, et il se rend cette fois en compagnie d'Elstir dans le petit casino où les jeunes filles sont en train de danser. C'est désormais, comme dans le texte définitif, la « danse contre seins » qui inaugure l'ère des soupçons gomorrhéens. Une après-midi, le héros est allé lui-même chercher Albertine dans une station voisine de Balbec qui est aussi celle où Elstir habite cette année-là. Craignant de s'ennuyer dans la « petite salle de bal du casino » où les jeunes filles sont allées danser en attendant l'heure du dîner, il a rendu visite à Elstir. L'heure venue, le peintre l'accompagne jusqu'au casino :

Celui-ci était rempli du tumulte de ces jeunes filles jouant et dansant, dansant ensemble, faute de danseurs. Andrée vint à moi en glissant (phrase à prendre dans le cahier rouge). ~~Maria~~ Albertine poussait de grands cris, riait de ce rire si joli (phrase écrite), je me plaisais infiniment dans ce petit casino [...]. Une des jeunes filles que je ne connaissais pas se mit à jouer une valse. Maria courut 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 montrant ~~Maria~~ Albertine et Andrée qui valsaient lentement serrées l'une contre l'autre, voyez-vous elles sont au comble de la jouissance. Car c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. » En effet la valse continuait, le contact n'avait pas un instant cessé entre les seins d'Albertine et ceux d'Andrée. Je ne sais pas ce qu'Andrée 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 vu lancer à Mlle Vinteuil par son amie, le jour où j'avais attendu dans les buissons de Montjouvain¹⁷.

¹³Cahier 64, f° 24 r°.

¹⁴Esquisse XVI, III, 1068.

¹⁵Ce nom figure une fois dans une lettre de 1921 à Montesquiou (*Corr.*, t. XX, p. 281).

¹⁶Esquisse XVI, III, 1069.

¹⁷Esquisse XVII, III, 1082.

On notera la confusion des prénoms : à deux reprises, Proust a d'abord écrit *Maria* avant de corriger en *Albertine*, tandis que l'occurrence de *Maria* qui subsiste semble désigner la jeune fille qui s'appelait déjà *Andrée* dans le Cahier 71 et qui retrouvera ce prénom dans le texte définitif. On observera d'autre part qu'une brève référence à Montjouvain suffit à conclure l'épisode, à fixer son sens, comme si le *leitmotiv* était désormais assuré. Car la scène s'arrête aussitôt. Proust passe sans transition à la visite des Cambremer au Grand-Hôtel. Mais les soupçons s'enrichissent à partir d'une série d'additions sur les pages de gauche, par exemple celle-ci : « À 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 lui voulais plus de bien, je ne voulais que me venger d'elle¹⁸. » Une autre addition substitue Cottard à Elstir dans le rôle du mauvais génie du héros : « Il vaudra mieux que ce soit le docteur Cottard venu voir un malade et il me conseillera d'aller faire une visite chez Mme Verdurin¹⁹. » La substitution de Cottard à Elstir est ainsi justifiée par l'appartenance du docteur au clan des Verdurin, mais l'attribution de la thèse sur la jouissance féminine à un médecin semble plus adéquate, encore qu'Elstir, dans *Du côté de chez Swann*, ait eu pour spécialité de faire des mariages, « même entre femmes » (I, 199). C'est en tout cas un cliché médical qui, après avoir transité par Faucompré et Elstir, est mis dans la bouche d'un docteur, et la remarque sur la danse comme stimulant sexuel prend certainement une autre tonalité venant de Cottard, comme si l'on retrouvait à l'improviste une donnée originelle du roman et de la vulgate.

Depuis cette version du Cahier 46 agrémentée de ses additions, on passe sans problèmes au texte définitif, sauf que le « ressouvenir » de Montjouvain n'y figure plus dans le récit de la « danse contre seins ». En aval, les choses sont plus mystérieuses. Le Cahier 46 est un montage souvent réduit à une sorte d'aide-mémoire renvoyant à des cahiers plus anciens : « Dux » (le Cahier 71), « Cahier quand mon père partit vers l'Autriche » (le Cahier 50), etc. À la page en question, juste avant le passage cité, Proust ne rédige pas la visite à Elstir mais se contente de noter : « Elstir habitait (copier ce qui est déjà écrit)²⁰. » Dans le passage cité lui-même, deux notes de régie figurent dans deux phrases successives au début de la danse : « Andrée vint à moi en glissant (phrase à prendre dans le cahier rouge). » Et : « Albertine poussait de grands cris, riait de ce rire si joli (phrase écrite). » Suit le récit assez détaillé de la « danse contre seins ». En est-ce la première rédaction ? Est-ce parce ce qu'elle est la première qu'elle est assez détaillée ? Ou la « danse contre seins » a-t-elle déjà connu d'autres états ? Il n'est pas facile de répondre à ces questions. La seconde proposition -- « Albertine poussait de grands cris, riait de ce rire si joli (phrase écrite) » -- renvoie à deux additions du Cahier 71 que j'ai signalées²¹. N'y aurait-il rien de plus ancien pour la « danse contre seins » ? Toutefois, l'addition du Cahier 71, « Et aussi M. de Faucompré qui me fait remarquer qu'elles jouissent en dansant les seins l'un contre l'autre », ainsi que la notation du plan du Cahier 13, « Danse contre seins », semblent bien renvoyer à une scène déjà rédigée dans quelque cahier. Et le Cahier 71, on l'a dit, reprend l'ancien Cahier 64 divisé en trois séjours à Querqueville. Et c'est dans ce Cahier 64, justement de couleur rouge, que se trouve la description de la maison du peintre que Proust se propose de recopier : « Elstir habitait

¹⁸Esquisse XVII, III, 1083.

¹⁹Esquisse XVII, III, 1082.

²⁰Esquisse XVII, III, 1082.

²¹Esquisse XVI, III, 1069.

(copier ce qui est déjà écrit). » C'est également dans ce Cahier 64, dès le début du second séjour, que le héros conçoit des soupçons à propos des tendresses de Maria et d'Andrée : « Une des premières fois où <je> les vis, dans ces mouvements gracieux qu'elle avait, Andrée posa son menton sur l'épaule de Maria, inclina tendrement sa tête vers la sienne, et elle embrassa dans le cou Maria qui ferma à demi les yeux²². » Une addition au moins se situe dans « la salle de danse au casino », où Andrée affecte de ne pas voir certaines jeunes filles « très mauvais genre » et « très jolies » mais démontre après coup, par sa parfaite connaissance de leurs faits et gestes, qu'elle n'a pas cessé de les regarder à la dérobée ou dans la glace²³. Dans le texte définitif, la scène aura pour protagoniste Albertine au lieu d'Andrée (III, 197-198).

Mais point de trace d'une version primitive de la « danse contre seins » dans le Cahier 64, ce « cahier rouge » où Proust semble avoir retrouvé Maria pour en faire l'Albertine du deuxième séjour à Balbec dans les Cahiers 71 et puis 46. Il y a des années que je cherche en vain le passage auquel Proust renvoie dans le Cahier 46 : « Andrée vint à moi en glissant (phrase à prendre dans le cahier rouge). » La description de la « danse contre seins », qui suit aussitôt, n'est pas accompagnée d'une semblable note de régie renvoyant à une rédaction antérieure, et je sais bien que je passe ici du domaine des faits au registre de l'hypothèse, mais mon intime conviction est que la rédaction originale de la « danse contre seins », mettant en scène Maria et Andrée, devrait se trouver dans le Cahier 64. D'où le grande frustration que je ressens de ne pas avoir été capable de la découvrir. C'est comme une idée fixe, une vieille obsession qui me tracasse depuis des années, en fait depuis que les Cahiers 64 et 71 sont entrés à la Bibliothèque nationale. Je connaissais déjà le Cahier 46 et ses renvois à un « cahier rouge » dont j'attendais beaucoup, mais ce « cahier rouge » n'appartenait pas au fonds Proust des 62 cahiers acquis par la Bibliothèque nationale en 1962 auprès de Suzy Mante-Proust. Le fonds contenait bien d'autres cahiers rouges mais pas celui-là. En 1984 cependant, 13 cahiers (aujourd'hui numérotés de 63 à 75) sont encore entrés à la Bibliothèque nationale, en provenance de la collection de Jacques Guérin. J'y ai trouvé non seulement le Cahier 71 et sa mention d'un certain M. de Faucompré, mais surtout ce « cahier rouge », le Cahier 64, dont je soupçonnais l'existence et sur lequel je fondais de grands espoirs. Je vous fais pénétrer ici dans les joies et les affres de l'éditeur. L'absence de la « danse contre seins » dans ce « cahier rouge » fut d'autant plus douloureuse pour moi que je crus d'abord voir la récompense d'un long labeur enfin à portée de la main. C'est dans cet état de frustration pénible que j'étais encore l'an dernier, lorsque j'ai remis le titre de cette contribution, me disant que j'allais une dernière fois consulter le « cahier rouge » et chercher si dans quelque recoin je n'y trouverais pas enfin la « danse contre seins ». Je ne l'ai pas trouvée.

Mais un incident a eu lieu au printemps dernier qui a un peu modifié mes dispositions. Lors de la troisième vente publique de la Bibliothèque Jacques Guérin à Paris, le 20 mai 1992, une vente splendide révélant de nombreux trésors, on a vu reparaître un certain nombre de paperoles et pages tombées ou arrachées des cahiers et qui n'avaient pas été incluses dans le fonds entré à la Bibliothèque nationale en 1984. Il s'agit en général de bonnes pages, je veux dire de pages intéressantes, ce que j'entends par euphémisme. Aussi suis-je tenté de faire à présent l'hypothèse que la « danse contre

²²Esquisse xv, III, 1055.

²³Esquisse xv, III, 1058.

seins » a bien figuré autrefois dans le dit « cahier rouge » sous la forme de la rédaction primitive de l'épisode, mais qu'elle en est tombée ou qu'elle en a été arrachée, et qu'elle reparaitra probablement à l'occasion d'une autre vente publique. Je ne désespère donc pas de la lire un jour mais j'ai cessé de la chercher. Je attends que le destin me la remette entre les mains.

*

Quoi qu'il en soit et faute de connaître cet hypothétique premier jet de la « danse contre seins », ce que nous pouvons dire, d'un point de vue à présent moins policier et plus théorique, c'est que dans le Cahier 71 la description des tendresses de Claire pour Albertine suscite un rappel immédiat de la scène 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 »²⁴), que dans le Cahier 46 la « danse contre seins », qui a lieu en présence d'Elstir, se conclut également par l'évocation de Montjouvain (le regard d'Andrée sur Albertine « me rappela celui qu'il y avait bien des années j'avais vu lancer à Mlle Vinteuil par son amie, le jour où j'avais attendu dans les buissons de Montjouvain²⁵ »), mais que dans le texte définitif, ni lors de la « danse contre seins » ni à l'occasion d'aucune des petites scènes qui viennent renforcer ensuite les soupçons du héros, Montjouvain n'est plus jamais cité. Le rapprochement est réservé pour l'apothéose de la « Désolation au lever du soleil ». Par ailleurs et comme dans des vases communicants, tandis que l'allusion à Montjouvain disparaît de la « danse contre seins », lors de la « Désolation au lever du soleil », la « danse contre seins » et la scène de Montjouvain sont associées dans le même souvenir, comme en témoignage de leur correspondance primitive :

La vérité de ce que Cottard m'avait dit au casino de Parville ne faisait plus de doute pour moi. Ce que j'avais redouté, vaguement soupçonné depuis longtemps d'Albertine, ce que mon instinct dégageait de tout son être, et ce que mes raisonnements dirigés par mon désir m'avaient peu à peu fait nier, c'était vrai ! 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 (III, 501-502).

Je ne dis rien de la confusion entre Parville et Incarville, où la « danse contre seins » a eu lieu en fait, car ce qui m'intéresse, c'est qu'à la place d'un rapport binaire entre Montjouvain et la « danse contre seins » -- x prépare y , y rappelle x --, comme dans les Cahiers 71 et 46, on est passé dans le texte définitif à une structure ternaire plus complexe, où en z , c'est-à-dire lors de la « Désolation au lever du soleil », est réinterprété ce qui était mystérieusement commun à x et à y -- qualifié de « je ne sais pourquoi » dans le Cahier 71 --, et relu après coup comme étant en vérité le *rire* de la jouissance féminine. J'en viens donc à cette hypothèse finale : la phrase ajoutée à *Du côté de chez Swann* à la fin de l'été de 1913, « On verra plus tard ... », phrase qui ne pouvait pas à cette date préparer la fin de *Sodome et Gomorrhe II* et la véritable ouverture du « roman d'Albertine », phrase qui devait donc servir à préparer autre chose, annonçait en fait l'« hypothèse » gomorrhéenne faite à propos de Maria dans la cahier rouge, ou, pour être plus précis encore, annonçait la « danse contre seins » entre Maria et Andrée, absente du cahier rouge dans son état actuel.

²⁴Esquisse XVI, III, 1061.

²⁵Esquisse XVII, III, p. 1082.

Au-delà du détail génétique ou détective peut-être fastidieux de cette analyse, ce qui me paraît le plus intéressant et même proprement prodigieux, témoignant de la puissance extrême du roman de Proust -- de sa complexité et à la fois de sa clôture dans l'inachèvement --, c'est qu'une phrase destinée à la fin de l'été de 1913, lorsqu'elle fut ajoutée aux épreuves de *Swann*, et encore en mai 1914, lorsque *Swann* fut publié, à préparer une certaine péripétie de l'intrigue -- appelée « les deux hypothèses » et relative à Maria --, se trouve après coup, dans le plan de 1918 et encore lorsque *Sodome et Gomorrhe II* paraît en 1922, préparer tout autre chose, non plus la « danse contre seins » et la première hypothèse sur l'homosexualité de Maria, mais tout le « roman d'Albertine » qui explose lorsque le héros apprend que la jeune fille connaît Mlle Vinteuil et son amie. Dans cette nouvelle construction, la « danse contre seins » ne fait plus que servir de relais ; elle est la première, certainement la plus théâtrale, d'une série de scènes éveillant les soupçons du héros au début du second séjour à Balbec. Mais son inquiétude est apaisée par le comportement d'Albertine, le héros se détache d'elle, jusqu'à la nouvelle fatale rappelant Montjouvain. La symétrie simple entre Montjouvain et la « danse contre seins » se trouve dépassée ou détruite. La structure typologique ou téléologique originelle de la *Recherche* cède la place aux intermittences aléatoires, à la dissémination et à la répétition des signes, tel le rire d'une jeune fille.

Je décris mal ces transformations, sans peut-être réussir à faire sentir qu'elles démontrent la toute-puissance du texte lui-même, le roman de Proust, avec ce début et cette fin rigoureusement posés, cette construction initiale tellement forte qu'elle peut ensuite accueillir des développements imprévus et majeurs sans qu'ils fassent diverger l'ensemble. Tout au contraire, ces développements prennent place dans cette ensemble, en utilisent les jalons, en exploitent les « préparations », tout le système d'échos et de correspondances primitivement insérés dans d'autres buts. Proust, bien sûr, savait tout cela et le disait infiniment mieux que moi ; il était parfaitement conscient de son propre génie architectonique. Il écrivait à propos de Balzac dans le Cahier 1, au temps du *Contre Sainte-Beuve*, mais la phrase -- une question rhétorique -- s'applique parfaitement à l'histoire que je viens de raconter :

[...] les ajoutages, ces beautés rapportées, les rapports nouveaux aperçus brusquement par le génie entre les parties séparées de son œuvre qui se rejoignent, vivent et ne pourraient plus se séparer, ne sont-ce pas de ses plus belles intuitions²⁶ ? (*CSB*, 274).

Oui, et afin d'établir cette vérité de la littérature, le destin de la « danse contre seins » depuis les premiers brouillons connus -- et inconnus -- jusqu'au texte définitif de 1922, m'aura tout simplement servi de contreseing.

²⁶Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971, p. 274.