

## Ce qu'on ne peut plus dire de Proust

Quelles sont les relations de l'édition critique et de l'analyse littéraire ? À quelles précautions ou mêmes renoncements l'existence d'une édition critique contraint-elle les commentateurs, du moins s'ils veulent que leurs interprétations « entrent dans le champ de la discussion et de la validation », comme le demande Jean Molino<sup>1</sup> ? Je parlerai de Proust et je me limiterai à quelques exemples concrets empruntés à l'édition de *Sodome et Gomorrhe* que j'ai procurée dans la « Pléiade », une véritable édition critique puisqu'elle comprend de nombreuses notes et surtout des variantes abondantes sinon exhaustives, ainsi que de longues notices et d'importantes esquisses d' *À la recherche du temps perdu*. Mes remarques vaudraient cependant aussi bien pour d'autres écrivains, et les exemples que j'ai choisis vont nous permettre de parcourir l'éventail des modèles aujourd'hui disponibles pour la recherche littéraire en évaluant leur « falsifiabilité », c'est-à-dire, selon un néologisme formé par Karl Popper, leur faculté de se prêter à une invalidation rationnelle. Tout est-il aujourd'hui permis en critique littéraire ? Après le positivisme et le structuralisme, peut-on encore affirmer qu'une « lecture » soit fautive ? Peut-on la réfuter ? Popper suggère qu'un discours qui n'est pas falsifiable relève de la gnose et constitue une vision du monde. Sur Proust, on a écrit tout et n'importe quoi. Quel peut être le rôle de l'édition critique dans l'appréciation de la recherche littéraire ? C'est la question de fond, et bien sûr, ayant peiné longtemps sur les manuscrits de Proust, vous ne vous attendez pas que j'aie conclu qu'il ne soit pas désormais indispensable de lire la *Recherche du temps perdu* dans son édition critique.

Voyons d'abord l'incidence de l'édition critique -- par quoi j'entends un établissement du texte, une notice historique, des notes et des variantes -- sur les analyses littéraires reposant sur un modèle d'explication externe. Si l'on cherche à éclairer ou expliquer le texte par des réalités extérieures à lui, il en résulte que le texte en question n'a pas à être borné à une oeuvre particulière et déterminée d'un écrivain, mais s'étend à toute la production de celui-ci. Je songe, parmi les méthodes modernes, à toutes celles qui relèvent de la phénoménologie ou de la psychanalyse, de la psychocritique ou de la thématique, de l'anthropologie ou des structures de l'imaginaire, de la sociocritique ou du marxisme, etc. Rappelons-nous Charles Mauron, dont le *Racine* traitait toutes les tragédies comme un seul grand ensemble dont dégager la structure psychique, fût-elle dynamique, Lucien Goldmann, dont *Le Dieu caché* révélait une vision du monde propre à la tragédie racinienne, ou Roland Barthes, dont le *Sur Racine* tentait une « anthropologie » du « monde tragique de Racine ». Pour de telles démarches, ouvertes au texte entier de Racine ou de Proust, il n'y a pas légitimement de frontière à imposer entre le texte et ses environs ou sa périphérie, et une variante, une esquisse peut du coup aussi bien fonder qu'invalider un commentaire.

Mon exemple sera pris dans le livre d'Alain Roger, *Proust, les plaisirs et les noms*, publié en 1985, une sorte d'onomastique psychanalytique souvent débridée, dont un chapitre central traite de l'obsession proustienne du sein, et accessoirement des joues qui en sont comme le substitut. On se souvient de la célèbre « Danse contre seins » d'Andrée et Albertine au casino de Balbec, sous le regard expert du docteur Cottard : « elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout

---

<sup>1</sup>Jean Molino, « La recherche en littérature », *Université de Lausanne*, n<sup>o</sup> 59, 1989, p. 6.

par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement<sup>2</sup> ». Le héros sort alors tout juste des « Intermittences du coeur », c'est-à-dire du deuil retardé de sa grand-mère lors de son arrivée à Balbec pour un second séjour. L'emblème des intermittences est un rêve de cette première nuit au Grand-Hôtel, qui s'achève sur une suite de mots énigmatiques : « Cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette ». Voici le commentaire prétendument philologique d'Alain Roger :

Il ne me paraît pas insignifiant, en effet, que Proust ait finalement biffé le mot « succinctement », qui, dans le manuscrit, figurait par deux fois à quelques lignes de distance, après « cerfs, cerfs ». Abstrait, donc moins spectaculaire d'un point de vue strictement littéraire, *succinctement* offre en revanche la particularité assez rare d'exhiber, en tant que signifiant, cette même contraction qu'il évoque, en tant que signifié ; car il condense en son sein, si j'ose ainsi m'exprimer, les signes de l'allaitement : *sein-succion-suintement*, *suc-saintement*, à quoi j'ajouterai -- « Economie, Horatio, économie ! » -- le *tintement* du *tocsin*, celui de cette « immense cloche bleuâtre », c'est-à-dire du sein, dont il sera question quelques lignes plus loin. Cela pourrait même fournir le début de quelque sonnet mallarméen, s'organisant autour de l'absence du sein, qui, de n'être pas nommé, obsède le poème : « Succinctement la Spheinge... »<sup>3</sup>.

Le malheur pour cette interprétation enthousiaste ramenant tout Proust au sein, ou à ce que le critique appelle aussi le « spheinx » ou la « spheinge », « vulve *ithyphallisée* en sein, lui-même *métaphorisé* en joue »<sup>4</sup>, c'est qu'elle est toute fondée sur un petit fait controuvé. Roger a lu dans une note de l'édition de 1954 de la Pléiade que le mot « succinctement » figurait dans le manuscrit parmi les mots du rêve ; il interprète son absence dans le texte définitif comme une biffure de Proust et donc un acte symptomatique dont il fait tout un plat. Or, les éditeurs de 1954 n'avaient pas connu l'étape intermédiaire entre le manuscrit et l'édition originale que fut la dactylographie corrigée de *Sodome et Gomorrhe*, la source principale des divergences entre leur texte et celui que j'ai moi-même établi. Dans la nouvelle Pléiade, Roger apprendra que la disparition de l'adverbe « succinctement » ne fut pas le fait de Proust mais du ou de la dactylographe qui ne sut pas le déchiffrer dans le manuscrit et lui substitua un blanc, que Proust omit de remplir quand il relut et corrigea la dactylographie. Les corruptions de la dactylographie adaptées ou adoptées par Proust sont fréquentes, sans qu'on puisse, pour les adoptions pures et simples comme c'est ici le cas, trancher sur la conscience que Proust en eut ou non. En l'occurrence, Roger est en train d'interpréter à outrance l'inconscient du ou de la dactylographe, ou simplement sa méconnaissance de l'adverbe en question. Roger apprendra encore dans la nouvelle édition de *Sodome et Gomorrhe* que le brouillon de 1912 des « Intermittences du coeur », qui situait alors la scène à Milan lors d'une étape du voyage vers Venise, contenait un signifiant de plus auprès de « succinctement » dans le récit du rêve, les mots « te recomposer » : « succinctement, Francis Jammes, fourchette, te recomposer »<sup>5</sup>. Si Proust n'a donc pas biffé lui-même «

---

<sup>2</sup>*Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié et alii, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. III, p. 191 (cette édition est désormais signalée par RTP).

<sup>3</sup>Alain Roger, *Proust, les plaisirs et les noms*, Denoël, 1985, p. 85.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>5</sup>RTP, t. III, Esquisse xiii, p. 1046.

succinctement », il avait en revanche éliminé de son propre chef « te recomposer ». Le psychanalyste aurait assurément quelque chose à en dire.

Mais l'interprétation psychanalytique n'est pas de celles qu'on contrarie ou réfute aisément -- selon Popper, la psychanalyse n'est pas falsifiable -- et un commentateur comme Roger serait sans doute peu affecté par mes objections de philologue. Au contraire : la biffure symptomatique mais contestée deviendrait, auprès d'une autre biffure tout aussi éloquente -- celle de « te recomposer » --, un aveu encore plus significatif. Ce discours est de ceux qui peuvent tout assimiler, si j'ose dire, en leur sein. Et si Roger avait connu le brouillon de 1912 qui est donné dans la nouvelle Pléiade, il y aurait trouvé de quoi assouvir davantage encore sa manie du sein. Le rêve, je l'ai dit, avait lieu à Milan, et aussitôt après que le récit en avait été donné, Proust passait à la ligne pour écrire : « À la fin de la journée je voulus aller jusqu'au Dôme ». Nouveau souvenir involontaire, nouvelle intermittence : avant même qu'il y parvienne, le Dôme de Milan rappelle au héros par son architecture une église voisine de la garnison de Saint-Loup -- le futur Doncières -- où il s'était rendu son dernier matin là-bas, « parce qu'on m'avait dit qu'elle était de la même famille de monument que le Dôme de Milan »<sup>6</sup>. C'était le matin du téléphonage à la grand-mère, et si Roger voit un sein dans l'« immense cloche bleuâtre » du ciel, raison de plus pour en voir un dans un dôme, comme il en voit d'ailleurs un dans « la coupole moelleuse et gonflée sur le ciel » de l'église de Balbec. Proust ne poursuit-il pas d'ailleurs le souvenir de la visite à l'église de la garnison en ces termes : « Et au sein des pierres mêmes de l'église que je voulais connaître se crispait[,] comme l'aile captive d'un oiseau fossile qui griffe encore la pierre du souvenir de sa palpitation[,] ce besoin anxieux de revoir ma grand-mère. » Du coup le héros tourne le dos au Dôme et rentre à son hôtel. Avec ce Dôme, ce « sein des pierres », je finis donc par apporter de l'eau au moulin de Roger. Mais c'est justement ce que je voulais établir : la nécessité qu'il y a pour ce genre de commentaire à tenir le plus grand compte des éditions critiques, non seulement pour éviter des bévues comme celle qui consiste à imputer à l'auteur une correction du dactylographe, mais aussi parce que pour une interprétation de ce type, tout matériau est bon à prendre. Le Dôme des brouillons de 1912 mérite autant de soin que le « succinctement » du manuscrit de la guerre.

Le second modèle d'analyse sur lequel j'examinerai l'incidence de l'édition critique est celui de la critique historique. L'exemple choisi permettra d'évoquer d'un seul coup la critique biographique et l'histoire littéraire, ou plus exactement l'histoire des idées littéraires : ce sera le personnage d'Albertine.

On sait, ou on croit savoir, qu'il n'existait pas avant 1914 et en particulier que lors de la publication du *Côté de chez Swann* en 1913, l'ensemble du roman était encore conçu sans Albertine. On a l'habitude de rappeler ce qu'Albertine doit à Alfred Agostinelli, chauffeur-secrétaire de Proust, le prisonnier de 1913, qui s'échappa le 1er décembre et se tua en monoplane le 30 mai 1914 au large d'Antibes alors qu'il apprenait à piloter sous le nom de Marcel Swann. Proust rédigea aussitôt un premier jet d'*Albertine disparue* dans le Cahier 54, dit « Dux », puis, afin de préparer l'épisode, une mise en

---

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 1047.

place du « roman d'Albertine » dans le Cahier 71, depuis l'arrivée à Balbec pour le second séjour, en passant par les premiers soupçons, la « Désolation au lever du soleil » - - c'est-à-dire la révélation qu'Albertine connaît Mlle Vinteuil --, une ébauche de *La Prisonnière*, jusqu'au départ de la jeune fille. Ces deux cahiers dateraient donc du printemps de 1914, avant quoi Albertine n'aurait pas existé.

Or les choses sont infiniment plus compliquées, ainsi qu'en témoignent certains brouillons inclus dans la nouvelle Pléiade, et de nombreux indices suggèrent, ou même établissent, que Proust avait déjà songé avant 1914 à introduire un nouveau personnage féminin et à infléchir le roman du côté de Gomorrhe. Ce nouveau personnage apparaît le plus souvent dans les brouillons sous le nom de Maria, comme dans un montage du Cahier 13 pour une « 2e année à Balbec » où coexistent curieusement les noms « Balbec », « Montargis » et « Albertine »<sup>7</sup>. La présence simultanée de Balbec, nouveau nom de Querqueville, et de Montargis, ancien nom de Saint-Loup, date ce plan du printemps ou de l'été de 1913. Or le nom d'Albertine est là, d'abord en surcharge de Maria, puis répété plusieurs fois, et le scénario introduit Albertine dans les volumes antérieurs, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et *Le Côté de Guermantes*, puis ébauche *Sodome et Gomorrhe*, en particulier la « Danse contre seins ». Ce plan, dont la rédaction fut sans doute étalée sur les années 1913 et 1914, confirme qu'une Maria, dont Albertine reprendra les traits, existait dans les brouillons avant le départ et la mort d'Agostinelli.

Il faut à son propos mentionner la fameuse addition à la scène de Montjouvain dans *Su 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<sup>8</sup>. » Nous lisons aujourd'hui cette phrase comme si elle annonçait le dénouement de *Sodome et Gomorrhe*, où le souvenir de Montjouvain, dans la « Désolation au lever du soleil », provoque le départ du héros pour Paris avec Albertine et prépare *La Prisonnière* et *Albertine disparue*. Or, cette addition, encore absente des troisièmes épreuves du *Côté de chez Swann* datées d'août 1913, a été ajoutée entre cette date et la publication du roman en novembre, par conséquent avant le départ et *a fortiori* la mort d'Agostinelli. Que pouvait-elle annoncer à cette date ? J'ai montré qu'avant l'invention définitive d'Albertine, elle annonçait en vérité la scène de la « Danse contre seins », qui dans les brouillons contient un rappel de Montjouvain, et non la « Désolation au lever du soleil » que nous y lisons aujourd'hui<sup>9</sup>.

Phénomène d'après-coup très étrange, il faut le reconnaître, où nous lisons cette addition comme une allusion à une péripétie qui n'existait pas encore au moment où cette phrase fut publiée, -- une péripétie qui ne pouvait pas encore avoir été conçue puisqu'elle suppose une suite d'incidents réels ultérieurs dont elle déclenche la série transposée dans la fiction. Il y a là un cas évident de cette précérence de la littérature sur la vie qu'on rencontre parfois, en particulier chez Proust et dans l'histoire de la *Recherche*, une sorte de « hasard objectif ». La vie précède la littérature, la littérature s'inspire de la vie, disait Sainte-Beuve, que Proust critiqua pour cela, mais tous les Painter de la critique

---

<sup>7</sup>Cahier 13, f<sup>o</sup> 28 r<sup>o</sup>. Voir la Notice de *Sodome et Gomorrhe*, RTP, t. III, p. 1236-1237.

<sup>8</sup>RTP, t. I, p. 157.

<sup>9</sup> »Notice » de *Sodome et Gomorrhe*, RTP, t. III, p. 1237.

biographique l'imaginent aussi, cherchant dans la vie de Proust les événements, les hommes et les femmes que le roman transpose. Or la littérature précède aussi la vie, les brouillons révèlent des configurations fictionnelles floues auxquelles la vie permet soudain de prendre forme ou de cristalliser. Il y a un matériel romanesque vague, mais l'étincelle manque qui rendra tout cela peut-être tout simplement crédible. Et c'est la vie qui fournit par hasard l'étincelle. Voilà très exactement ce qui se produit dans la transition de Maria vers Albertine.

Maria remonte à très loin dans la genèse du roman. Un ancien cahier rouge de 1909-1911, le Cahier 64, retraçait trois années à Querqueville auprès d'elle<sup>10</sup> : la première, où le peintre présentait les filles au héros, s'achevait sur la scène du baiser refusé ; pendant la troisième, le héros séjournait avec Maria chez les Chemisey -- préfiguration des Cambremer et de La Raspelière, et reprise du séjour à Réveillon de *Jean Santeuil* -- et il l'embrassait enfin. Entre les deux, au cours du second séjour, les soupçons du héros étaient éveillés par les tendresses de Maria et Andrée, et le Cahier 46, qui met en place *Sodome et Gomorrhe* pendant la guerre, renvoie encore, pour la « Danse contre seins », à Maria et à une page d'un cahier rouge que je n'ai pas retrouvée. Peu de chose en somme, et seul le roman d'Albertine après 1914 donnera un sens à ces brouillons anciens, définira leur portée romanesque, leur place dans la construction. Avant cela, ce n'était qu'un épisode de plus dans le feuilleton de la quête par le héros d'une initiation sexuelle toujours différée. Mais tous les biographes de Proust, et il sont fort nombreux en ce moment -- sept ou huit vies de Proust sont, semble-t-il sous presse, en chantier, ou viennent de paraître, en France (Ghislain de Diesbach, Roger Duchêne, Jean-Yves Tadié), en Angleterre (Ronald Hayman), en Italie --, devront tenir le plus grand compte de Maria dans leur récit inévitable et très attendu de la transposition d'Agostinelli dans Albertine. On ne peut plus concevoir aujourd'hui qu'une vie de Proust ne soit pas en même temps ou surtout une biographie de son oeuvre.

Mais la critique biographique n'est pas la seule affectée par ce type de précisions génétiques, et pour ne pas vous apparaître seulement sous l'aspect d'un redresseur de torts à une époque où il est devenu inhabituel de parler de vérité et d'erreur littéraire -- on doit quand même maintenir qu'Alain Roger a tort quand il attribue à Proust une intervention du dactylographe, que Painter a tort quand il fait dépendre l'invention d'Albertine entièrement du départ et de la mort d'Agostinelli --, je voudrais aussi signaler l'incidence de la véritable genèse d'Albertine pour l'histoire littéraire ou l'histoire des idées littéraires.

Albertine, faisant soudain cristalliser des éléments jusque-là épars dans les brouillons, remplace une série de femmes auprès desquelles le héros recherchait une initiation sexuelle, mais essentiellement deux types féminins contrastés : Maria, ou encore la jeune fille aux roses rouges qui frôlait le héros dans un bal et appuyait ses seins contre lui<sup>11</sup> -- toujours les seins : Roger avait quand même raison d'en voir partout mais il avait aussi tort d'y voir des raisons où elles n'étaient pas --, et la femme de chambre de Mme Putbus, autre personnage important du roman de 1912 disparu du texte définitif. Or

---

<sup>10</sup>Voir *RTP*, t. III, Esquisse xv, p. 1055.

<sup>11</sup>Voir *RTP*, t. III, Esquisse v, p. 960-961.

c'étaient là les deux côtés de la femme fin de siècle, l'adolescente impure, vaguement androgyne -- rien de plus pervers que la chasteté -- et la beauté corrompue ou flétrie : « merveilleux Giorgione », « grand corps onduleux et blond », « une Dogaresse »<sup>12</sup>, que Montargis avait connue dans une maison de passe. Rencontrée enfin à Padoue, abîmée, le visage brûlé par un incendie comme par une petite vérole, elle est Méduse, la courtisane avilie de Baudelaire. Mais Albertine une fois inventée, ce couple décadent -- Salomé et Hélène encore, comme dans les deux images de Gustave Moreau possédées par des Esseintes dans *À rebours* -- disparaît tandis qu'un autre couple apparaît, celui d'Albertine et de Morel, de Gomorrhe et de Sodome. Et tandis qu'Albertine élimine la jeune fille aux roses rouges et la femme de chambre de la baronne Putbus, le musicien subit une transformation parallèle. Androgyne encore en 1912, « une petite tante déguisée en soldat »<sup>13</sup>, il est tout autre après 1914 : « donner à ce jeune homme un bel air si mâle qu'il soit insoupçonnable », insiste Proust en marge<sup>14</sup>. Albertine et Morel à la place de Salomé et d'Hélène, voilà, dirai-je, un changement essentiel, et il y va de la place de Proust entre la décadence et la modernité, « entre deux siècles »<sup>15</sup>. La genèse d'Albertine est un des lieux où cerner le mieux ce passage incertain.

Avec le troisième exemple, j'aborderai l'incidence de l'édition critique sur les genres de la critique proustienne qui semblent *a priori* les moins susceptibles d'être affectés par elle. Je songe à une critique de type philosophique, ou encore à une critique narratologique ou structuraliste, pour laquelle le texte est le texte, à expliquer dans son immanence, indépendamment du contexte et de l'histoire. Pourtant là aussi l'évidence génétique n'est pas sans contredire quelques idées reçues du commentaire sur Proust.

Soit le brouillon déjà signalé, situant les « Intermittences du coeur » auprès du Dôme de Milan<sup>16</sup>. Le héros rêvait, se souvenait de sa grand-mère, et ressentait enfin sa mort, dans le contexte d'une série de souvenirs involontaires, d'une cascade de réminiscences. Le Duomo, pas même encore vu mais seulement conçu en chemin par la pensée, lui rappelait une église voisine de la future Doncières. C'était toute la théorie de la mémoire involontaire à laquelle il était ainsi fait allusion, cette théorie suggérée au début de « Combray », dans l'épisode trop fameux de la madeleine, cette théorie qui sous-tend tout le grand arc de l'oeuvre et qui est enfin révélée dans toute sa splendeur pendant la soirée chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*, après la suite des réminiscences provoquées par les pavés de la cour, le heurt de la cuiller -- une variante de la fourchette du rêve --, et le contact de la serviette. C'est toute l'armature dogmatique de la *Recherche* qui était ainsi évoquée, et l'épisode des « Intermittences du coeur » prenait ainsi place d'emblée dans ce grand schéma démonstratif. Or le texte définitif est incomparablement plus discret. « Bouleversement de toute ma personne<sup>17</sup>. »

---

<sup>12</sup>RTP, t. III, Esquisse ix, p. 1004.

<sup>13</sup>RTP, t. III, Esquisse xi, p. 1022.

<sup>14</sup>RTP, t. III, Esquisse xvii, var. a, p. 1091.

<sup>15</sup>Sur le détail de cette transformation, voir mon *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, chap. 4.

<sup>16</sup>RTP, t. III, Esquisse xiii, p. 1032-1048.

<sup>17</sup>RTP, t. III, p. 152.

Certes, la scène est bien celle d'une réminiscence : « Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée<sup>18</sup> », et un peu plus loin, Proust lie explicitement les deux phénomènes : « Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du coeur. » Mais le clou n'est plus enfoncé et la scène n'est nullement posée comme une anticipation du *Temps retrouvé*, sa portée dogmatique n'est pas soulignée.

Or il s'agit là d'une constante dans le milieu de la *Recherche*, que Proust lui-même appelle son « entre-deux », et en particulier dans *Sodome et Gomorrhe*. C'est l'un de ces petits faits non sans conséquence -- comme pour tout ce qu'on appelle des petits faits -- qu'une édition critique met en évidence. Dans l'« entre-deux » de la *Recherche*, entre les fondations de ce gigantesque édifice que constituent *Du côté de chez Swann* et *Le Temps retrouvé*, ou pour mieux dire « Combray » et « L'Adoration perpétuelle » -- début et fin conçus, comme Proust le rappelle volontiers, pour commencer --, dans l'entre-deux les « préparations » du dénouement sont atténuées, biffées, omises, au fur et à mesure qu'on passe des premiers brouillons au texte définitif, ce qui a pour effet d'estomper la portée dogmatique de l'oeuvre.

C'est ce que confirme par exemple cette mystérieuse allusion à un « morceau de lustrine verte bouchant un carreau cassé » qui provoque l'émotion profonde du héros lors de sa première visite à La Raspelière<sup>19</sup>. Une réminiscence de plus préparant *Le Temps retrouvé*, elle remonte à très loin dans la genèse du roman, et le Carnet 1 la mentionnait déjà en 1908 : « Peut-être dans les maisons d'autrefois un morceau de percale vert bouchant un carreau au soleil pour que j'ai eu cette impression<sup>20</sup>. » Elle réapparaissait dans le *Contre Sainte-Beuve*<sup>21</sup> et dans les premiers brouillons de « L'Adoration perpétuelle » dans le Cahier 58, parmi la chaîne des réminiscences dont le héros n'avait pas su découvrir la vérité depuis la madeleine : « à Rivebelle aussi devant le morceau de toile verte et qui cette fois-là avaient éveillé en moi un souvenir que je n'avais pas revu »<sup>22</sup>. Tout cela, le manuscrit de *Sodome et Gomorrhe* le reprenait encore : « un morceau de lustrine verte bouchant un carreau cassé qui je ne sais pourquoi me rappelait le plus intense soleil que j'eusse senti de ma vie, dans une cave me semblait-il, mais à quelle époque, dans quelle ville, je n'en savais rien »<sup>23</sup>, mais le texte définitif n'a plus que faire de rappels de ce genre.

Il faudrait encore mentionner, à la charnière des chapitres II et III de *Sodome et Gomorrhe*, correspondant à celle des Cahiers V et VI du manuscrit, et au retour de la soirée chez les Verdurin tard dans la nuit, la suppression d'une quinzaine de feuillets qui reprenaient le thème des « Intermittences du coeur », ajoutant des rêves où apparaissait de nouveau la grand-mère -- y compris même le rêve inaugural des brouillons de 1912 --,

---

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 153.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 335 et 339.

<sup>20</sup>*Le Carnet de 1908*, éd. Philip Kolb, Gallimard, 1976, p. 63.

<sup>21</sup>*Contre Sainte-Beuve*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954, p. 214.

<sup>22</sup>*Matinée chez la princesse de Guermantes*, éd. Henri Bonnet et Bernard Brun, Gallimard, 1982, p. 125.

<sup>23</sup>*RTP*, t. III, p. 339, var. c.

et méditant sur la mémoire<sup>24</sup>. Le texte définitif y substitue à la dernière minute -- sur huit feuillets manuscrits où la main de Céleste se mêle à celle de Proust -- les réflexions sur le sommeil profond et le rêve suscitées par une conversation avec Bergson en septembre 1920. Parvenu à ce stade, si Proust ne se soucie plus d'annoncer, de préparer, d'étayer, de confirmer, c'est sans doute qu'il est sûr de son fait, mais aussi parce que le roman explore désormais des régions trop éloignées du dogme initial et du schéma général, encore que ceux-ci restent assez solides et souples pour s'accommoder de tant de digressions.

Toutes ces variantes, ces transformations mettent en cause l'idée reçue de la consistance théorique et structurale, de la cohérence philosophique et narratologique de la *Recherche*, construite comme un tout, un système dont les exposés les plus fameux auraient été donnés par Gilles Deleuze dans *Proust et les Signes*<sup>25</sup> et par Gérard Genette dans « Discours du récit »<sup>26</sup>. Or l'« entre-deux » de la *Recherche* échappe au dogme de *Swann* et du *Temps retrouvé*, à la structuré déterminée par leur symétrie. L'« entre-deux » de la *Recherche* accueille la contingence et l'indéterminisme. Dans *Proust entre deux siècles*, j'ai tenté de rapporter ce déséquilibre à un mouvement à la fois historique et génétique ; au même moment Vincent Descombes, dans *Proust : philosophie du roman*<sup>27</sup>, mettait en avant une idée très voisine -- « le roman proustien est plus hardi que Proust théoricien, le roman est philosophiquement plus hardi, il va plus loin dans la tâche que Proust assigne au travail de l'écrivain », lit-on sur la quatrième de couverture -- à partir d'une enquête proprement philosophique. Mais -- à moins qu'il ne s'agisse dans cette convergence de points de vue que du nouveau lieu commun sur Proust --, même si l'idée peut être proposée sans le recours à l'édition critique, elle paraît singulièrement validée par l'évidence génétique qu'on peut apporter.

On a ainsi fait le tour des modèles critiques aujourd'hui reconnus et illustré l'impossibilité pour eux d'ignorer l'apport de la nouvelle édition critique de Proust. Ceux qui demeurent fidèles au modèle philologique comme principe de critique externe (établissement du texte, critique des sources) ou interne (restitution du sens historique) sont évidemment les premiers intéressés par l'appareil des notes et des notices, des variantes et des esquisses, mais les partisans des modèles d'explication externe (toutes les formes de la psychocritique ou de la sociocritique) aussi bien que ceux des modèles d'explication immanente (toutes les formes du structuralisme et du textualisme) dépendent des éditions critiques s'ils ne veulent pas dire n'importe quoi, c'est-à-dire s'ils acceptent que leurs analyses, comme j'ai dit pour commencer, soient falsifiables, c'est-à-dire qu'elles « entrent dans le champ de la discussion et de la validation ». En voici seulement pour preuve la récente petite polémique entre Michael Riffaterre et Gérard Genette sur l'identité de l'« écrivain préféré » cité dans « Combray » : Ruskin, Flaubert

---

<sup>24</sup>RTP, t. III, p. 368, var. a.

<sup>25</sup>PUF, 1964 ; 7e ed., 1986.

<sup>26</sup>*Figures III*, Seuil, 1972.

<sup>27</sup>Minuit, 1987.

ou Virgile<sup>28</sup> ? Genette oppose en l'occurrence les sources que les plus récents éditeurs indiquent dans leurs notes pour ce passage à l'interprétation très recherchée de Riffaterre. Entre Riffaterre et Genette, c'est un débat fort inattendu sur la falsifiabilité de l'interprétation littéraire, et un débat peu concevable avant la publication d'éditions critiques de Proust. Petite fièvre philologique destinée à tomber ? Toute interprétation apprend en effet à se défendre contre le texte qu'elle interprète et rien n'est moins certain que l'existence de normes communes de la discussion critique. Il resterait en tout cas à évaluer l'incidence des éditions critiques sur le dernier modèle d'analyse littéraire plus récemment apparu et fort répandu en Amérique, celui de la déconstruction, en quelque sorte l'envers même du modèle de l'explication immanente, si on la définit avec Jonathan Culler par les « deux principes de la détermination contextuelle du sens et de l'extension indéfinie du contexte »<sup>29</sup>. Cette incidence n'est probablement pas très forte et cela est justement lié au caractère non falsifiable de la déconstruction, qui la met à part des autres modèles critiques et en fait une vision du monde.

---

<sup>28</sup>Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 102-103 ; Gérard Genette, « Un de mes écrivains préférés », *Poétique*, 84, 1990, p. 509-517.

<sup>29</sup>Voir Jean Molino, art. cit., p. 6.