

Allusions perdues dans  
*À la recherche du temps perdu*

Il y a quelque temps, j'ai reçu du nouveau traducteur de *Sodome et Gomorrhe* en anglais une série de questions portant sur des difficultés qu'il avait rencontrées. J'en citerai deux pour introduire mon propos. Au début de *Sodome et Gomorrhe II*, quand le héros revient de la soirée chez la princesse de Guermantes, Françoise, qui a reçu la visite de sa fille, annonce à celle-ci que le héros a été invité par une princesse. La fille de Françoise répond : « Ah ! sans doute une princesse à la noix de coco » (III, p. 125<sup>1</sup>). Plus loin dans *Sodome et Gomorrhe II*, à La Raspelière chez les Verdurin, Cottard, qui joue aux cartes et qui est passionné par le jeu, s'écrie subitement : « C'est ici que les Athéniens s'atteignirent » (II, p. 349). Dans les deux cas le traducteur, à qui le sens de ces expressions échappait, pensait qu'il y avait une allusion. Suivant la même universelle herméneutique du soupçon, un éditeur allemand de Proust m'a lui aussi interrogé sur la deuxième expression. C'est cette réaction qui m'intéresse : l'hypothèse de l'allusion que fait le lecteur au moment où il ne comprend plus. « Y a-t-il une allusion à une princesse de conte de fées ? », demande-t-il alors. « Une princesse à la noix de coco. » « C'est ici que les Athéniens s'atteignirent. » On se croirait dans *La Belle Hélène*. Les deux expressions appartiennent en fait à la langue parlée, familière, et bien entendu il y a quand même une sorte d'allusion, une indication indirecte de la nature du personnage, de son caractère, par le biais d'une locution idiomatique, d'une implication ou d'une connotation par référence à un niveau de langue. Le narrateur vient d'ailleurs de signaler la prédilection de la fille de Françoise pour l'« argot parisien » à la mode ; et la simplicité ou même la vulgarité de Cottard est semblablement suggérée. Mais il ne s'agit sans doute pas d'une allusion au sens le plus courant du mot, c'est-à-dire une référence implicite, indirecte ou couverte, historique, littéraire ou culturelle, un appel au savoir, comme, un exemple entre mille, lorsque Charlus est surnommé « l'homme enchaîné » dans l'hôtel de Jupien, « par allusion », précise le narrateur, « à un journal qui paraissait à cette époque » (IV, p. 400). Une locution idiomatique n'est pas une allusion, ni au sens traditionnel du mot, ni bien entendu au sens plus moderne de référence explicite, directe et ouverte qui, comme on le verra, est devenu celui de l'allusion aujourd'hui comme synonyme de l'intertextualité en général.

Pourtant le nouveau traducteur de *Sodome et Gomorrhe* n'avait pas tort d'imaginer des allusions, au sens traditionnel de références implicites, dans le discours des personnages d'*À la recherche du temps perdu*, car ceux-ci ont l'habitude de parler par allusions. C'est même un trait relativement nouveau et original de la *Recherche*, que ce recours si fréquent, si incessant à l'allusion par les personnages, et donc la nécessité constante d'interpréter leurs propos, de lire entre lignes, si l'on veut, qui en résulte pour les autres personnages, pour le narrateur, et enfin pour le lecteur. Le modèle du personnage allusif, ou du fonctionnement allusif du langage, est donné dès l'ouverture de « Combray », comme pour prévenir qui de droit, pour établir un contrat, par les deux sœurs de la grand-mère. Par pudeur, par discrétion et par timidité, elles sont tout à fait incapables de parler droit, ce qui a le don d'énerver passablement le grand-père du héros.

<sup>1</sup> Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié et alii, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

Elles voudraient remercier Swann de la caisse de vin d'Asti qu'il leur a envoyée avant de venir dîner, mais il n'est pas question de le faire franchement : « Celles-ci par horreur de la vulgarité poussaient si loin l'art de dissimuler sous des périphrases ingénieuses une allusion personnelle qu'elle passait souvent inaperçue de celui même à qui elle s'adressait » (I, p. 22). Ainsi, elles prennent prétexte de n'importe quel sujet de conversation pour lancer à Swann des allusions qui le laissent perplexe. On parle de Vinteuil : « Il n'y a pas que M. Vinteuil qui ait des voisins aimables » (I, p. 25), s'écrie la tante Céline. Mais Swann n'y voit que du feu. On mentionne les journaux : « Il y a des jours où la lecture des journaux me semble fort agréable », réplique la tante Flora, pour montrer qu'elle a lu une référence à un Corot de Swann dans *Le Figaro*. Swann cite un mot de Saint-Simon à propos de Maulévrier : « Jamais je ne vis dans cette épaisse bouteille que de l'humeur, de la grossièreté et des sottises. » « Épaisses ou non, je connais des bouteilles où il y a tout autre chose », lance Flora malicieusement devant un Swann de plus en plus interloqué par cette allusion *malheureuse* à ses bouteilles, au sens des performatifs *malheureux* de John Austin<sup>2</sup>.

Il y a donc un premier type de personnages qui pratiquent l'allusion dans la *Recherche* : ce sont les timides, trop subtils par embarras. Au près de Céline et de Flora, Mme Cottard est sans doute le meilleur exemple, contrastant par là avec l'aisance brutale de son mari, ou encore Saniette, le souffre-douleur des Verdurin. Ce sont eux deux qui fournissent le plus de ces allusions euphémistiques :

Mme Cottard qui était modeste et parlait peu, savait pourtant ne pas manquer d'assurance quand une heureuse inspiration lui avait fait trouver un mot juste. [...] Aussi ne laissa-t-elle pas échapper le mot de salade que venait de prononcer Mme Verdurin. « Ce n'est pas de la salade japonaise ? » dit-elle à mi-voix en se tournant vers Odette. Et ravie et confuse de l'à-propos et de la hardiesse qu'il y avait à faire ainsi une allusion discrète, mais claire, à la nouvelle et retentissante pièce de Dumas, elle éclata d'un rire charmant d'ingénue (I, p. 252).

C'est l'occasion pour l'éditeur consciencieux de procurer au lecteur une note érudite, laquelle à vrai dire n'ajoute rien :

Une recette de salade japonaise est donnée par Annette de Riverolles à Henri de Symeux à l'acte I, scène 2 de *Francillon*, pièce d'Alexandre Dumas fils créée le 17 janvier 1887 au Théâtre-Français : c'est une salade de pommes de terre et de moules, additionnée de château-Yquem et couverte de rondelles de truffes cuites dans le champagne, bien épaisses.

Les éditions critiques fourmillent de ces notes encyclopédiques assez inutiles et frustrantes (je cite ici la mienne, pour ne pas m'en prendre à d'autres pour ce qui est la loi du genre), car elles ne lèvent pas le mystère : pourquoi japonaise, cette salade ? D'ailleurs Proust rend aussitôt l'allusion explicite : « Je n'ai pas encore vu cette fameuse *Francillon* dont tout le monde parle. [...] j'ai une de mes amies qui est très originale, [...], et qui prétend qu'elle a fait faire chez elle cette salade japonaise, mais en faisant mettre tout ce qu'Alexandre Dumas fils dit dans la pièce. [...] il paraît que c'était détestable » (I, p. 252-253). Les trois informations capitales sont ainsi données au lecteur : le titre de la pièce, le nom de son auteur, et la caractère indigeste de la recette. La note ne disait rien de plus.

<sup>2</sup> J.L. Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, 1975, p. 14.

Dans le train vers La Raspelière, dans *Sodome et Gomorrhe II*, Mme Cottard fait malgré elle une autre allusion intéressante, quasiment une gaffe (la gaffe, le lapsus est sans doute une variété de l'allusion). Surprenant une conversation entre son mari et Ski au sujet de Charlus, elle n'a entendu « que les mots “de la confrérie” et “tapette”, et comme dans le langage du docteur le premier désignait la race juive et le second les langues bien pendues, Mme Cottard conclut que M. de Charlus devait être un Israélite bavard » (III, p. 426). Voilà encore un malentendu sur des locutions familières et sur la langue parlée. Mais Mme Cottard ne veut pas témoigner de distance à Charlus pour autant ; aussi lui dit-elle ceci : « “J’ai été très heureuse d’apprendre que vous aviez définitivement choisi ce pays pour y fixer vos tabern...” Elle allait dire tabernacles, mais ce mot lui sembla hébraïque et désobligeant pour un Juif qui pourrait y voir une allusion. Aussi se reprit-elle pour choisir une autre des expressions qui lui étaient familières, c’est-à-dire une expression solennelle : “pour y fixer, je voulais dire ‘vos pénates’” » (III, p. 426-427). L’analyse du narrateur, un maître dans l’interprétation des allusions, est pénétrante : Mme Cottard, juge-t-il, s’interrompt et se reprend de crainte que Charlus ne voie un trait antisémite dans le mot qu’elle vient d’entamer, de nouveau une expression figée sur le point de retrouver un sens littéral. Sion et Sodome, ici confondus, sont un terrain privilégié d’allusions et de malentendus dans le roman.

Les allusions de la duchesse de Guermantes ou de Swann sont infiniment plus réussies et tombent mieux : l’esprit Guermantes, calqué sur celui de Geneviève Straus, repose largement sur la faculté d’allusion de la duchesse, à travers des mots, comme « mentalité » ou « sublimité » qu’elle emprunte à Saint-Loup. La duchesse fait un usage constamment allusif de la culture, et l’art de la conversation n’est pas autre chose. Le salon est le lieu même de l’allusion sous la forme de saillies reconnues des seuls initiés. Avec la duchesse, comme second type de personnage allusif, mais aussi avec Charlus ou Saint-Loup, on rencontre la dimension la mieux connue de l’allusion dans la *Recherche*, et on peut passer vite.

En revanche, les allusions à l’homosexualité ou à la judéité (comme précédemment dans la bouche de Mme Cottard) sont celles qui donnent au lecteur le plus à interpréter, car souvent le narrateur se tait. En général prolix, il reste alors sur la réserve. Par exemple quand le héros, toujours dans le train vers La Raspelière, interroge M. de Charlus sur Balzac :

Comment ! Vous ne connaissez pas *Les Illusions perdues* ? C’est si beau, le moment où Carlos Herrera demande le nom du château devant lequel passe sa calèche : c’est Rastignac, la demeure du jeune homme qu’il a aimé autrefois. Et l’abbé alors de tomber dans une rêverie que Swann appelait, ce qui était bien spirituel, la *Tristesse d’Olympio* de la pédérasie. Et la mort de Lucien ! Je ne me rappelle plus quel homme de goût avait eu cette réponse, à qui lui demandait quel événement l’avait le plus affligé dans sa vie : « La mort de Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et misères* » (III, p. 438-439).

Jeu avec un titre, abréviation d’un autre titre : ce sont là des traits familiers de l’allusion. Et le détournement homosexuel des vers de Victor Hugo évoquant son amour pour Juliette Drouet était une vieille idée de Proust, qui la mentionnait déjà dans le Carnet 1 en 1908, puis dans le *Contre Sainte-Beuve* en 1909. Quant à l’« homme de goût », allusion laissée dans l’obscurité par Charlus et non levée par le narrateur, il s’agit évidemment d’Oscar Wilde, qui écrivait dans « *The Decay of Lying* » : « One of the

greatest tragedies of my life is the death of Lucien de Rubempré.» Proust le citait expressément dans le *Contre Sainte-Beuve* ou dans sa correspondance (voir les longues notes dans la Pléiade), et il savait donc parfaitement qui était l'auteur de la remarque. Charlus aussi, on s'en doute, mais celui-ci préfère sans doute, par pudeur sur un sujet scabreux, ne pas citer Wilde comme une autorité. Ainsi l'allusion n'est-elle pleinement actualisée que par le lecteur qui reconnaît la référence à Wilde et sait identifier la réticence de Charlus à le citer, car cette fois le narrateur se tient lui aussi sur la réserve. Mais l'auteur présuppose que le lecteur reconnaîtra la citation. L'allusion touche alors au *private joke*, au langage privé, au signe de reconnaissance pour initiés. Ce genre d'allusions-là, le narrateur les laisse volontiers incomplètes malgré sa propension habituelle au commentaire.

Même chose pour les allusions au judaïsme. Chez les Bloch à Balbec, quand le narrateur et Saint-Loup s'y rendent à dîner dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la conversation porte sur Bergotte : « Je l'ai rencontré à plusieurs générales, dit M. Nissim Bernard. Il est gauche, c'est une espèce de Schlemihl.» Cette allusion au conte de Chamisso n'avait rien de bien grave, mais l'épithète de Schlemihl faisait partie de ce dialecte mi-allemand, mi-juif dont l'emploi ravissait M. Bloch dans l'intimité, mais qu'il trouvait vulgaire et déplacé devant des étrangers » (II, p. 132). *Schlemihl* signifie en yiddish le malchanceux, celui qui a le guignon ; l'allusion passe donc par une langue que les Bloch partagent avec leurs coreligionnaires originaires d'Europe orientale, mais qu'il bannissent devant les étrangers ; et le narrateur lui-même a recours à une périphrase comme s'il évitait le mot *yiddish*. Proust s'est assez intéressé à ce phénomène des langues privées pour le commenter longuement dans un passage de *La Prisonnière* où il est question de la générosité des Verdurin envers Saniette, leur souffre-douleur dans le besoin, à qui ils veulent faire passer de l'argent, mais discrètement pour éviter « des scènes de remerciements » :

M. Verdurin ajouta un mot qui signifiait évidemment ce genre de scènes touchantes et de phrases qu'il désirait éviter. Mais il n'a pu m'être dit exactement, car ce n'était pas un mot français, mais un de ces termes comme on en a dans les familles pour désigner certaines choses [...]. Ce genre d'expressions est généralement un reliquat contemporain d'un état antérieur de la famille. Dans une famille juive, par exemple, ce sera un terme rituel détourné de son sens et peut-être le seul mot hébreu que la famille, maintenant francisée, connaisse encore (III, p. 829).

Un mot hébreu ? Plus probablement yiddish, mais Proust bute de nouveau sur ce terme. « On se rappellera bien que les parents à table faisaient allusion aux domestiques qui servaient, sans être compris d'eux, en disant tel mot, mais les enfants ignorent ce que voulait dire au juste ce mot, si c'était de l'espagnol, de l'hébreu, de l'allemand, du patois » (III, p. 829). Le narrateur tourne autour du judéo-espagnol et du judéo-allemand sans préciser le mot en question. Certains lecteurs en ont déduit que M. Verdurin était juif. Pourquoi pas ?

Ainsi Proust s'intéresse abondamment au caractère allusif, c'est-à-dire indirect, privé, secret de la communication entre les personnages du roman, aux « implicatures conversationnelles », comme les nomme la pragmatique. La *Recherche* peut être lue comme une herméneutique de l'implicite et de la présupposition, notamment pour ce qui regarde Sion et Sodome.

@

Mais peut-être n'ai-je abordé jusqu'ici qu'un aspect mineur de l'allusion littéraire : l'allusion dans le dialogue, et la fonction que le récit (narré) et surtout le discours (narrant) peuvent avoir dans l'interprétation des allusions du dialogue. Sans doute, encore que l'abondance des allusions de ce genre à partir de Proust constitue un fait littéraire et romanesque imposant. L'allusion littéraire comprend toutefois d'autres formes, même sans l'identifier encore à l'intertextualité en général. Pour continuer avec des exemples proustiens, les allusions sont tout aussi omniprésentes dans le discours (du narrateur) : ce sont elles qui font du roman un « lieu de mémoire », un trésor ou un dépotoir de la culture française, une sorte de livre des livres. Je me contenterai d'en citer trois parmi des milliers, toujours au sens traditionnel, à savoir la référence indirecte, implicite et cachée.

1. Au début de « Combray », évoquant la calendrier routinier de la vie familiale rythmée par le retour du samedi, jour de marché, le narrateur caractérise ce jour exceptionnel de la manière suivante : « Il eût été le noyau tout prêt pour un cycle légendaire si l'un de nous avait eu la tête épique » (I, p. 109). On touche ici à un problème fondamental dans toute réflexion sur l'allusion littéraire : celui de la compétence du lecteur, car l'allusion est un phénomène de réception. Pas d'allusion sans perception de l'allusion. Or, qui, en l'an 2000, reconnaît encore dans l'expression du narrateur le mot fameux de Nicolas de Malézieux : « Les Français n'ont pas la tête épique », repris par Voltaire dans son *Essai sur la poésie épique* pour caractériser l'absence d'une grande épopée française et répandu partout jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle ? Je cite cet exemple, parce qu'il m'a fourni, dans un clin d'œil au carré, l'incipit de mon dernier livre : « Pour parodier un mot célèbre : “Les Français n'ont pas la tête théorique.” » Mais peu de lecteurs ont sans doute reconnu l'allusion (à Proust, à Voltaire, à Malézieux, comme dans un défilé de miroirs), et on m'a demandé de modifier la première phrase dans la traduction italienne (la traduction est décidément l'épreuve de vérité de l'allusion). Les allusions sont particulièrement fréquentes dans ces lieux stratégiques du texte : les titres et les incipit. Elles donnent du courage à l'auteur pour prendre la parole et elles aident aussi le lecteur à se sentir chez lui ; elles établissent une complicité entre l'auteur et le lecteur. Mais une allusion perdue reste une bizarrerie et laisse une cicatrice : « tête épique ». Même pour qui ne perçoit pas l'allusion, cela a tout l'air d'un signal, sans qu'on sache à juste de quoi.

2. Quand, dans « Un amour de Swann », le narrateur décrit la petite phrase de la sonate de Vinteuil comme une « passante », l'allusion à Baudelaire est plus évidente pour le lecteur d'aujourd'hui, et elle est confirmée par d'autres résonances baudelairiennes dans le contexte immédiat, mais c'est à une autre allusion baudelairienne dont je me suis rendu compte dernièrement que je voudrais réfléchir. Elle se trouve dans la « Désolation au lever du soleil », à la fin de *Sodome et Gomorrhe II*, lorsque le narrateur apprend qu'Albertine connaît Mlle Vinteuil, qu'il passe une nuit d'insomnie jalouse et assiste au lever du soleil avant de partir pour Paris, où la jeune fille deviendra sa prisonnière. Voici comment l'aurore est décrite : « Dans le désordre des brouillards de la nuit qui traînaient encore en loques roses et bleues sur les eaux encombrées des débris de nacre de l'aurore, des bateaux passaient en souriant à la lumière oblique qui jaunissait leur voile [...] scène imaginaire, grelottante et déserte, pure évocation du couchant » (III, p. 514). Je m'en veux de n'avoir pas attaché une note à cette phrase dans la Pléiade (c'est maintenant

chose faite), c'est-à-dire de n'avoir pas vu l'évidence, à savoir qu'au moment où le narrateur décrit un crépuscule du matin et l'oppose (pour la rareté de ce spectacle dans le genre de vie qu'il mène) à un crépuscule du soir, la présence du topos baudelairien des deux crépuscules était immanquable :

L'aurore grelottante en robe rose et verte  
S'avavançait lentement sur la Seine déserte,  
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,  
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.

Après avoir mentionné ses « loques roses et bleues », le narrateur qualifiera l'aurore de « grelottante et déserte » : la signature de l'allusion tient à deux épithètes. La coordination de ces deux adjectifs produit une sorte d'hypallage ou de disproportion grammaticale (ce n'est pas l'aurore qui est déserte, mais le site qu'elle éclaire), que l'allusion résout. Ainsi l'hypallage serait cette fois une sorte d'indice d'allusion.

3. Troisième allusion qui m'avait également échappé dans la Pléiade : dans une esquisse de *Sodome et Gomorrhe I* où le narrateur explique que son mot préféré pour désigner les Charlus, comme il dit parfois, ou les invertis, comme il dit en général, aurait été celui de *tante*, à la façon de Balzac dans *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Ce terme conviendrait particulièrement, dans tout mon ouvrage [...]. Les tantes ! On voit leur solennité et toute leur toilette rien que dans ce mot [...] “Mais le lecteur français veut être respecté” et n'étant pas Balzac je suis obligé de me contenter d'inverti » (III, p. 955). Je suis encore coupable de l'absence d'une note, et d'autant plus impardonnable que le professeur Amédée Coutance, dont la préface à la traduction française du livre de Darwin, *Des différentes formes de fleurs dans les plantes de la même espèce* (1878), fut la source principale de Proust pour les considérations darwiniennes qui pimentent *Sodome et Gomorrhe I*, suspendait déjà une comparaison audacieuse entre les mœurs des plantes et celles des hommes par ces mots : « Mais le lecteur français veut être respecté. » J'y reviens parce que, l'an passé, lors d'une réunion de la commission « Littérature classique » du Centre national des Lettres où se trouvaient réunis une douzaine des meilleurs connaisseurs de notre littérature, un rapporteur s'est demandé pourquoi ces mêmes mots étaient en italique dans un manuscrit. Or personne n'a été en mesure de lui indiquer la source de cette expression si courante, si lexicalisée au moins jusqu'à Proust, par exemple dans *Les Misérables* (1862) : « Un général anglais, Colville selon les uns, Maitland selon les autres, leur cria : “Braves Français, rendez-vous !” Cambronne répondit : “Merde !” Le lecteur français voulant être respecté, le plus beau mot peut-être qu'un Français ait jamais dit ne peut lui être répété. Défense de déposer du sublime dans l'histoire. À nos risques et périls, nous enfreignons cette défense<sup>3</sup>. » Notons en passant, même chez Hugo, la fonction d'atténuation et la valeur euphémistique de l'allusion, mais la même locution figure chez Musset et Flaubert. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce mot était encore familier de tout lecteur français, mais visiblement Boileau ne fait plus partie des classiques, et *L'Art poétique*, puisqu'il s'agit de lui, n'est plus dans les oreilles :

Le latin dans les mots brave l'honnêteté :  
Mais le lecteur français veut être respecté :  
Du moindre sens impur la liberté l'outrage,  
Si la pudeur des mots n'en adoucit l'image.

<sup>3</sup> Hugo, *Les Misérables*, éd. M.-F. Guyard, Paris, Garnier, 1957, p. 412.

On a donc raison de soupçonner l'allusion à peu près partout sous la plume de Proust, et en tout cas dès que le texte présente une obscurité ou une étrangeté littéraire, comme un signal d'allusion. Les adjectifs « grelottante et déserte » n'étaient pas appropriés dans le contexte immédiat ; la « tête épique » était une figure ; le recours au « lecteur français » sortait de l'ordinaire. Ces trois allusions étaient lexicalisées du temps de Proust, comme des locutions idiomatiques ou des « mots homériques », mais aujourd'hui elles passent presque inaperçues : la littérature est le cimetière des allusions perdues.

@

J'ai évoqué jusqu'ici deux sens de l'allusion littéraire : l'implicite dans le discours des personnages comme objet original et fréquent du discours du narrateur chez Proust, et la référence implicite, indirecte, cachée, au sens traditionnel de l'allusion littéraire suivant les usuels (dictionnaires de poésie et rhétorique). Il s'agit pour le lecteur, accessoirement pour l'éditeur, de lire entre les lignes, de procurer la source, de donner, d'actualiser le texte auquel il est fait allusion.

Mais l'accent a profondément changé durant les vingt dernières années : il est passé des textes « allusionnés » aux textes « allusionnant » (j'emprunte ce néologisme, le verbe *allusionner* qui traduit le latin *alludere* et l'anglais *to allude*, à Verlaine, cité dans le *Trésor de la langue française*). L'allusion a pour ainsi dire changé de sens et, dans le cadre de l'intertextualité, elle en est arrivée à désigner une référence non plus indirecte ni couverte, mais directe et ouverte, tout dispositif mettant deux textes en relation l'un avec l'autre, ou toute actualisation simultanée par la lecture de deux (ou plusieurs) textes<sup>4</sup>. L'attention s'est déplacée de la source de l'allusion à la relation nouée par l'allusion. La définition passée de l'allusion justifiait la recherche philologique, atomistique, érudite et volontiers policière des sources ; l'autre définition favorise l'analyse intertextuelle, sémiotique et poétique des relations entre textes allusionnant et textes allusionnés. Le même paradigme conjecturel institué dans les sciences humaines au XIX<sup>e</sup> siècle, et analysé par Carlo Ginzburg dans un article remarquable<sup>5</sup>, fonde ces deux étapes du travail : à l'identification positiviste succède la reconstruction archéologique. La recherche porte désormais sur la signifiante en puissance dans toute allusion et sur la réception de l'allusion qui se déroule en quatre étapes au moins : « *recognition of a marker, identification of the evoked text, modification of the initial interpretation of the signal, activation of the evoked text as a whole in an attempt to form a maximum of intertextual patterns* »<sup>6</sup>.

Les références explicites sont donc traitées désormais comme des signaux « allusionnels » au même titre que les références implicites (j'emprunte l'adjectif *allusionnel* à Baudelaire, qui parle des « détails allégoriques et allusionnels » de Hogarth

<sup>4</sup> Voici deux définitions prises sur Internet : « An allusion is an indirect reference to something. This movie is filled with allusions to other movies. » Et : « Allusion is a brief reference to a person, event, or place, real or fictitious, or to a work of art. Casual reference to a famous historical or literary figure or event. An allusion may be drawn from history, geography, literature or religion. » De la première, traditionnelle, à la seconde, contemporaine, on est passé du quatrième au cinquième sens de l'allusion dans l'*Oxford English Dictionary* comme sens dominant du mot.

<sup>5</sup> Carlo Ginzburg, « Traces » (1979), *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), trad. fr. de Monique Aymard, Paris, Flammarion, 1989.

<sup>6</sup> Udo J. Hebel, « Towards a Descriptive Poetics of *Allusion* », in Heinrich F. Plett, *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1991, p. 138.

et du « style allusionnel » de Villemain<sup>7</sup>). Ainsi, même si Gérard Genette, dans la classification complexe de la transtextualité qu'il élaborait dans *Palimpsestes*, ne faisait encore de l'allusion qu'une manifestation parmi d'autres de l'intertextualité<sup>8</sup>, pour beaucoup de théoriciens contemporains de langue anglaise ou allemande, l'allusion recouvre toute l'intertextualité et elle est devenue « *the over-arching category under which quite divers devices for establishing verifiable intertextual relations can be subsumed* [la catégorie la plus globale sous laquelle des moyens très divers pour établir des relations intertextuelles vérifiables peuvent se subsumer]<sup>9</sup> ». En particulier, et à la différence du système de Genette, l'allusion englobe la citation. Elle ne fait donc pas que renvoyer au texte « allusionné », comme une dénotation, mais elle enrichit le texte « allusionnant » par des associations et connotations illimitées et imprévisibles, des alluvionnements épais. Bref, d'un intérêt pour les dénotations des allusions, on est passé à un intérêt pour les connotations des allusions, et c'est pourquoi le critère implicite *vs* explicite n'est plus aussi pertinent. J'en étais resté à la polarité citation *vs* allusion, ou explicite *vs* implicite, ouvert *vs* couvert, qui était valable du temps où je m'étais intéressée à la citation<sup>10</sup>, mais je n'ai rien contre cette nouvelle identification de l'allusion à tout phénomène d'intertextualité, même si l'on peut regretter que le moindre souci des allusions implicites et la focalisation privilégiée sur l'intertextualité explicite résultent vraisemblablement de la diminution de la compétence allusionnelle des lecteurs contemporains, ces lecteurs à qui « tête épique », « aurore grelottante et déserte », « lecteur français voulant être respecté » ne disent plus rien. À la différence de ces bouteilles à la mer, les marqueurs de l'allusion explicite (guillemets, italique, noms d'auteur, titres de livres) ne peuvent pas être ignorés du lecteur inculte qu'ils forcent à l'interprétation.

Quoi qu'il en soit, on s'intéresse aujourd'hui en priorité aux « allusions onomastiques, titulaires et citationnelles », toutes ouvertes, à leur fonctionnement semblable à celui des noms propres, « *pegs on which to hang descriptions* », suivant John Searle<sup>11</sup>. Il est typique que le modèle actuel dans les études de l'allusion soit le nom propre. L'analyse de l'allusion devient un travail archéologique visant à reconstituer les rapports verticaux de signification, les épaisseurs du sens littéraire, les échos contextuels. Je donnerai un seul et dernier exemple proustien, mais là encore il n'y a que l'embarras du choix, et je m'aperçois que la plupart de mes travaux récents ont en effet porté sur des allusions proustiennes au sens large, comme le leitmotiv pédérastique racinien dans *Sodome et Gomorrhe II*, ou la dissémination du motif baudelairien du « soleil rayonnant sur la mer », ou, plus récemment, à partir d'un infime détail, un adjectif encore, un « profil assyrien », l'immense continent immergé de l'orientalisme dans la *Recherche*. Je ne le savais pas, mais ces études traitaient de l'allusion, et non plus de la citation, chez Proust. L'allusion offre le moyen de réconcilier philologie et poétique, passion du texte et souci du contexte, afin de rendre compte de toutes les virtualités de signification de la littérature.

<sup>7</sup> Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers » et « L'esprit et le style de M. Villemain », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. II, 1976, p. 564 et 199.

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 2.

<sup>9</sup> Hebel, art. cité, p. 137.

<sup>10</sup> Voir *La Seconde Main*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

<sup>11</sup> John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969, p. 172.

Voici l'exemple dont je me contenterai : il s'agit de la confusion qui a lieu entre Sodome et Sion à la fin de de *Sodome et Gomorrhe I*. Alors que, durant une trentaine de pages, le narrateur a insisté sur l'extrême rareté des conjonctions du genre de celle à laquelle il vient d'assister entre Charlus et Jupien, subitement et, semble-t-il, contradictoirement, il se met à considérer – ce qui sera son attitude dans la suite du roman – que l'inversion règne partout dans le monde. Cette péripétie mentale est justifiée par deux allusions à la Bible, au sens moderne de références explicites. La première renvoie aux anges placés aux portes de Sodome : suivant le narrateur, comme ils n'étaient pas eux-mêmes sodomistes, ils ne surent pas reconnaître les sodomistes et les laissèrent échapper en grand nombre de la ville avant le châtement (III, p. 32). Mais le narrateur mentionne leur « épée flamboyante », déplaçant à Sodome un accessoire qui figure bien dans la Genèse, mais ailleurs, lorsqu'Adam et Ève sont chassés du paradis, avec l'effet que Sodome et l'Éden sont rapprochés. Or, quelques lignes plus bas, la seconde allusion compare la descendance de ces sodomistes échappés au châtement de Sodome à rien moins que tout Israël : « Ces descendants des Sodomistes [sont] si nombreux qu'on peut leur appliquer l'autre verset de la Genèse : “Si quelqu'un peut compter la poussière de la terre, il pourra aussi compter cette postérité” » (III, p. 33). L'emprunt est toujours à la Genèse, où l'image figure à deux reprises, mais pour décrire la descendance d'Abraham et celle de Jacob. Le détournement a cette fois pour effet d'assimiler la postérité de Jacob et la race des sodomites, Sion et Sodome. L'allusion, dans ce cas grâce au détournement conscient ou inconscient qu'elle opère, est une amorce infinie de sens. La signification intertextuelle ne peut jamais se limiter à l'identification d'une source ; l'interprétation de toute allusion est nécessairement plus complexe. Or le modèle de l'analyse est celui-là même que le narrateur proposait pour déchiffrer les allusions de ses personnages, typiquement Céline et Flora, et l'implicite dans le discours en général. C'est pourquoi il importait de commencer par là.

Les traducteurs de Proust n'ont donc pas tort de supposer qu'il y a des allusions un peu partout dans la *Recherche*, mais en particulier à propos de Sion et de Sodome. Et la correspondance de l'écrivain établie par Philip Kolb est un instrument indispensable et merveilleux pour passer de la philologie positiviste à l'archéologie allusionnelle du roman.

Antoine COMPAGNON