

# « Des châteaux inconnus dans le Château » : l'allusion & le cryptage dans l'œuvre de Proust

« Des châteaux inconnus dans le Château »: allusion  
and encryption in Proust's work

**Caterina Palmisano**



Francine Goujon, *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'œuvre de Proust*, Paris : Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2020, 462 p., EAN 9782745352774.

---



## **Pour citer cet article**

Caterina Palmisano, « « Des châteaux inconnus dans le Château » : l'allusion & le cryptage dans l'œuvre de Proust », Acta fabula, vol. 22, n° 4, Notes de lecture, Avril 2021, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13538.php>, article mis en ligne le 03 Avril 2021, consulté le 27 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.13538

---

Caterina Palmisano, « « Des châteaux inconnus dans le Château » : l'allusion & le cryptage dans l'œuvre de Proust »

Résumé - Le thème de l'allusion et de l'écriture cryptée chez Proust méritait de faire l'objet d'un ouvrage entier comme se propose de le faire Francine Goujon dans un volume qui se présente comme un recueil d'articles écrits par la spécialiste et publiés au sur un une vingtaine d'années. Ici, les articles suivent un développement linéaire et articulé en quatre parties : dans la première (« Les mises en place du *Contre Sainte-Beuve* »), il est question de l'essai critique inachevé où, selon la spécialiste, l'écriture allusive et cryptée plongerait ses racines ; la deuxième partie (« Une écriture cryptée : les blessures de l'enfance ») porte sur les allusions autobiographiques concernant les deux thèmes prégnants de l'œuvre de Proust, à savoir l'homosexualité et la judéité ; ensuite, la troisième partie (« Une écriture cryptée : le roman miroir du monde ») concerne le cryptage de personnages ou d'événements contemporains de Proust ; enfin, la dernière partie (« Genèse des personnages : une élaboration par strates ») vise à montrer comment Proust construit les personnages d'Albertine et de Morel et comment les références autobiographiques dont ils seraient porteurs sont cryptées sous plusieurs strates d'écriture.

Mots-clés - Allusion, Écriture cryptée, Intertextualité, Proust (Marcel), Réécriture

Caterina Palmisano, « « Des châteaux inconnus dans le Château » : allusion and encryption in Proust's work »

Summary - The theme of allusion and cryptic writing in Proust deserved to be the subject of an entire work, as Francine Goujon proposes to do in a volume that is presented as a collection of articles written by the specialist and published over a period of some twenty years. Here, the articles follow a linear and articulated development in four parts: in the first ("Les mises en place du *Contre Sainte-Beuve*"), the unfinished critical essay is discussed, where, according to the specialist, the allusive and cryptic writing would plunge its roots; the second part ("Une écriture cryptée: les blessures de l'enfance") deals with autobiographical allusions concerning the two prominent themes in Proust's work, namely homosexuality and Jewishness; then, the third part ("Une écriture cryptée : le roman miroir du monde") concerns the encryption of characters or events contemporary to Proust; finally, the last part ("Genèse des personnages : une élaboration par strates") aims to show how Proust constructs the characters of Albertine and Morel and how the autobiographical references they are said to carry are encrypted under several strata of writing.

## « Des châteaux inconnus dans le Château » : l'allusion & le cryptage dans l'œuvre de Proust

« Des châteaux inconnus dans le Château »: allusion and encryption in Proust's work

**Caterina Palmisano**

---

Le thème de l'allusion et de l'écriture cryptée chez Proust méritait de faire l'objet d'un ouvrage entier comme se propose de le faire Francine Goujon dans un volume qui se présente comme un recueil d'articles écrits par la spécialiste et publiés au sur un une vingtaine d'années. Ici, les articles suivent un développement linéaire et articulé en quatre parties : dans la première (« Les mises en place du *Contre Sainte-Beuve* »), il est question de l'essai critique inachevé où, selon la spécialiste, l'écriture allusive et cryptée plongerait ses racines ; la deuxième partie (« Une écriture cryptée : les blessures de l'enfance ») porte sur les allusions autobiographiques concernant les deux thèmes prégnants de l'œuvre de Proust, à savoir l'homosexualité et la judéité ; ensuite, la troisième partie (« Une écriture cryptée : le roman miroir du monde ») concerne le cryptage de personnages ou d'événements contemporains de Proust ; enfin, la dernière partie (« Genèse des personnages : une élaboration par strates ») vise à montrer comment Proust construit les personnages d'Albertine et de Morel et comment les références autobiographiques dont ils seraient porteurs sont cryptées sous plusieurs strates d'écriture.

À partir du constat que l'œuvre entière de Proust « peut être lue comme une herméneutique de l'implicite et de la présupposition<sup>1</sup> », Fr. Goujon étudie les modalités de cryptage et le système d'allusions qui sous-tendent l'écriture proustienne ; bien qu'il existe une certaine porosité entre les allusions littéraires et celles qui renvoient à la réalité extra-romanesque (les premières étant souvent une voie d'accès au secondes), par souci de clarté la spécialiste regroupe ces allusions en trois catégories : les allusions littéraires, les allusions autobiographiques et les allusions renvoyant à des événements remarquables de l'époque de Proust.

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, « L'allusion et le fait littéraire », dans *L'Allusion dans la littérature*, Michel Murat (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 237-249. Les citations du présent article sont extraites de l'article en ligne sur le site du Collège de France, p. 1-9 : [https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18797\\_10\\_A.Compagnon\\_Allusions\\_perdues\\_dans\\_la\\_Recherche.pdf](https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18797_10_A.Compagnon_Allusions_perdues_dans_la_Recherche.pdf).

En s'interrogeant non pas tant sur l'objet de l'allusion, mais sur la signification de la relation intertextuelle nouée par l'allusion, Fr. Goujon essaie de montrer que le recours de la part de Proust à l'écriture allusive et cryptée n'est pas aléatoire, mais que ce mode d'écriture, bien que rare, est consubstantiel à l'écriture proustienne. En effet, l'allusion peut remplir une fonction critique, dans la mesure où Proust s'en sert pour s'écarter ou s'aligner sur des positions esthétiques ou politiques, mais elle peut remplir aussi une fonction interprétative, dans la mesure où elle nous fournit une nouvelle clé de lecture pour des personnages ou des situations spécifiques.

Mais en quoi consiste précisément ce cryptage et quels sont ses effets sur l'écriture proustienne ? Afin de répondre à ces questions, Fr. Goujon a recours à l'analyse génétique des manuscrits, d'où il résulte que le récit devient de plus en plus crypté au fur et à mesure que l'on passe des simples allusions littéraires à celles qui concernent des personnes réelles et vivantes ; qui plus est, l'étude des manuscrits nous révèle que les procédés de cryptage varient au cours de la genèse, ce qui comporte la présence de nombreuses scènes réécrites ou pastichées, inspirées d'auteurs tels que Nerval, Balzac, Stendhal ou Goethe.

## Pour une « critique littéraire en action »

Pour expliquer l'écriture des allusions chez Proust, Fr. Goujon remonte à la genèse du *Contre Sainte-Beuve*, dont elle révisé le statut par rapport aux œuvres qui le précèdent et à celles qui le suivent. En effet, loin de s'écarter de la trajectoire dessinée par les œuvres précédentes (la préface de *Sésame et les Lys*, les articles parus dans *Le Figaro* en 1907 et les *Pastiches*), les Cahiers Sainte-Beuve montrent que le projet de l'ouvrage est au contraire en continuité avec les tentatives déjà entamées par l'écrivain de mettre au point un dispositif d'écriture fondée sur la coprésence d'un « je » fictionnel et d'un « je » critique, ainsi que sur le glissement de l'un à l'autre afin de permettre au lecteur de réfléchir rétrospectivement sur le récit et sur les allusions qu'il contient par le biais de l'essai critique.

D'autre part, le dispositif d'écriture prévu par le projet du *Contre Sainte-Beuve* serait strictement lié à l'écriture pastichielle : l'urgence avec laquelle Proust essaie de publier, sans succès, ses *Pastiches* en volume avant la parution de son roman (*Contre Sainte-Beuve* ou *À la recherche du temps perdu*) suggère sans doute que la lecture critique des *Pastiches* aurait dû accompagner la lecture interprétative de l'œuvre narrative et des allusions qui y sont semées. Les pastiches remplissent donc une fonction de « critique littéraire « en action<sup>2</sup> », en ce sens qu'ils nous montrent

---

<sup>2</sup> Lettre du 17 mars 1908 à Robert Dreyfus, *Correspondance de Marcel Proust* (1880-1922), t. VIII, lettre 24, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993.

une critique qui est en train de se développer afin d'illustrer les principes esthétiques selon lesquels la partie narrative a été conçue :

[...] et quand on aura fini le livre, on verra (je le voudrais) que tout le roman n'est que la mise en œuvre des principes d'art émis dans cette dernière partie, sorte de préface si vous voulez mise à la fin<sup>3</sup>.

Cette affirmation nous montre que la coprésence d'une écriture narrative et d'une écriture critique comporte aussi l'existence d'un dispositif de double lecture : d'un côté une lecture linéaire et ignorant l'intertexte, de l'autre une lecture souterraine et fragmentaire qui consiste à repérer et à décrypter rétrospectivement les réseaux d'allusions passés inaperçus (ou presque) à une première lecture.

En particulier, Fr. Goujon fait l'hypothèse selon laquelle le *Contre Sainte-Beuve* serait à la fois l'aboutissement des tentatives entamées précédemment ainsi que l'origine d'un dispositif nouveau qui confluera dans le *Côté de chez Swann* : par sa décision d'abandonner le projet du *Contre Sainte-Beuve*, Proust renonce aussi au dispositif incluant un essai critique au profit du roman. En réalité, l'écrivain ne délaisse pas complètement le vieux dispositif, mais le modifie en l'adaptant à ses nouveaux objectifs : c'est ainsi qu'il intègre au roman la critique sur Sainte-Beuve par le biais d'une série d'allusions et de réécritures cryptées.

L'une des cibles de cette critique est le motif du cygne que Sainte-Beuve associe à une thématique d'ailleurs très chère à Proust : l'originalité et l'imitation en littérature. Proust s'attache à la méthode de Sainte-Beuve, qui juge la valeur d'un écrivain sur l'opinion des gens qui l'ont rencontré, en lui opposant un dispositif visant à mettre en valeur l'originalité stylistique des grands écrivains par le biais de deux types d'écriture imitative : l'une ludique et revendiquée, le pastiche, l'autre imperceptible et plus proche de la création romanesque, la réécriture. En effet, si le motif du cygne apparaît clairement dans un pastiche de Sainte-Beuve non publié, il n'en est pas de même pour *Du côté de chez Swann*, où le motif persiste mais il est crypté par le nom de Swann (un possible jeu de mots sur l'anglais *swan*, « cygne ») et par l'intertexte nervalien qui apparaît au cours de la genèse du « parc Swann ». Qu'est-ce qu'il se passe alors entre le pastiche non publié, où l'imitation est déclarée, et la version définitive du roman où le motif du cygne est crypté ? La réponse est à attribuer aux nouvelles intentions de l'écrivain : si dans le *Contre Sainte-Beuve* Proust visait peut-être à offrir une explication théorique de sa « critique littéraire en action » — hypothèse corroborée par la revendication de l'écriture pastichielle —, il renonce, pour *Du côté de chez Swann*, à l'essai critique sur l'imitation qui serait en contradiction avec l'originalité d'un système d'écriture fondée sur des codages successifs, ce qui explique le recours à un type d'écriture imitative moins

---

<sup>3</sup> Lettre à Alfred Vallette d'août 1909, *Correspondance de Marcel Proust*, op. cit., t. IX, lettre 78.

évidente qui mettrait à l'abri d'éventuelles accusations de plagiat (« Le cygne de Nerval ou la réécriture littéraire : du *Contre Sainte-Beuve* à *Du côté de chez Swann* », p. 55-74).

Un autre motif faisant l'objet de la critique sur Sainte-Beuve est celui du rayon de soleil, dont il existe plusieurs versions distribuées dans les Cahiers 1 et 3 (« Le rayon de soleil sur le balcon : transformations et évolution d'un motif du *Contre Sainte-Beuve* », p. 91-109). En particulier, le thème du rayon de soleil projetant les ombres des ferronneries du balcon sur le mur s'inscrit dans le discours critique sur Sainte-Beuve, dans la mesure où il permet à Proust d'affirmer sa propre théorie de l'inspiration littéraire et qu'il révèle l'un des traits constitutifs de l'écriture proustienne : la construction et la déconstruction des apothéoses. Contrairement à Sainte-Beuve, promoteur d'une idée de littérature moins liée à l'inspiration qu'au succès mondain, Proust affirme une conception de littérature fondée sur l'inspiration quotidienne et prosaïque mais transfigurée par la subtilité des impressions suscitées : une note de l'écrivain comparant le poète inspiré à la statue de Memnon touchée par la lumière matinale nous permet de voir dans le rayon de soleil une métaphore de la création littéraire. En ce sens, la lumière matinale qui projette progressivement les ombres des ferronneries sur le mur correspond à la graduelle prise de conscience de la part du narrateur de sa propre vocation littéraire : c'est pourquoi, dans ce cas, le morceau en question apparaît comme une fin en apothéose. Or, si le morceau de l'épisode ascendant que nous venons de voir est rédigé à l'endroit du Cahier 1, une autre version du même morceau est rédigée à l'envers du même Cahier, après un passage sur Venise. Dans cette nouvelle version, nous assistons à un renversement des éléments positifs caractérisant la première version ascendante, car le soleil, couchant cette fois, devient pour le narrateur une source d'angoisse due à la séparation de la mère et le chant du gondolier finit par devenir l'expression de cet état d'âme négatif : voici comment un même épisode culminant par une apothéose se détruit progressivement par la variation de ses éléments. En tout cas, l'étude de la genèse des manuscrits se révèle encore une fois fondamentale pour déterminer certains aspects qui resteraient autrement obscurs : en effet, la version définitive du morceau, qui se trouve dans *Du côté de chez Swann*, perd tout lien avec l'écriture, car elle est inscrite dans l'épisode de Gilberte et donc liée à la promesse d'un après-midi passé aux Champs Élysées avec la jeune fille.

Ces deux exemples nous montrent que, loin d'être choisies au hasard, les allusions littéraires sont le fruit du choix conscient de l'écrivain, qui s'en sert à la fois pour mener une critique précise « contre Sainte-Beuve » et pour construire sa propre théorie sur l'originalité et la création littéraires.

## « Aux cœurs blessés, l'ombre & le silence »

La « critique littéraire en action » se poursuit dans la deuxième partie de l'ouvrage consacrée aux références autobiographiques et à deux thèmes très chers à Proust : l'homosexualité et la judéité.

En effet, Fr. Goujon souligne l'originalité de la façon dont Proust traite la question de l'homosexualité par le biais d'allusions et de réécritures de scènes tirées des romans de Balzac, notamment *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*. En particulier, le discours que Charlus fait au héros à la sortie de la matinée Villeparisis, et rappelant celui qu'adresse le faux abbé Carlos Herrera, alias Vautrin, à Lucien de Rubempré à la fin d'*Illusions perdues*, est un clair pastiche de Balzac aux contours parodiques :

La référence parodique à *Illusions perdues* tient une place importante dans la démystification proustienne de l'homosexualité en littérature et des représentations fausses que ce traitement littéraire a engendrées ou confortées [...]. Le roman de Proust, hypertexte, au sens genettien, de celui de Balzac est plus que jamais de la critique en action lorsqu'il participe du démontage idéologique capital entrepris à partir de *Sodome et Gomorrhe*. (p. 357)

La réécriture pastichielle d'*Illusions perdues* s'inscrit dans un discours critique qui plonge ses racines dans les Cahiers Sainte-Beuve et par lequel Proust vise à s'écarter de la vision de Balzac : la clé de ce pastiche est le personnage de Morel, dont l'identification à Lucien de Rubempré ne va pas de soi, bien que la nature balzacienne de M. de Charlus soit reconnue. Ce sera plutôt la relation entre les deux personnages et son évolution qui permettra de lire entre les lignes les allusions et les références à *Illusions perdues* (« Morel ou la dernière incarnation de Lucien », p. 355-382).

L'écrivain nous présente Morel comme un « Rubempré post-romantique » (p. 361), en ce qu'il s'oppose à la représentation du personnage balzacien. En effet, chez Balzac, l'ambiguïté sexuelle de Lucien, accompagnée d'une certaine faiblesse qui le rend incapable de résister aux tentations, renvoie directement au mythe de l'androgynie et à ses qualités angéliques : en ce sens, la participation de Lucien des deux sexes est vue comme naturelle et spontanée. Au contraire, la bassesse et l'ingratitude de Morel font qu'il soit dépourvu de la dimension poétique de son modèle : dans ce cas, c'est sa vénalité qui le pousse à participer de Sodome et de Gomorrhe, en acceptant à la fois la position de protégé de M. de Charlus, dont il se moque constamment, et de fiancé de la nièce de Jupien. À partir de ce portrait, la spécialiste distingue deux conceptions opposées de l'homosexualité : d'abord, les termes de la relation de domination entre Vautrin, le protecteur, et Lucien, le

protégé, sont renversés dans la *Recherche*, où le protégé, Morel, l'emporte sur son protecteur. Ensuite, chez Balzac, « l'homosexuel est un beau monstre, maître de lui-même et de ses secrets » (p. 375), dans la mesure où Vautrin est habile à cacher son inversion, dont la révélation finale ne revient qu'à sa propre décision ; dans la *Recherche*, M. de Charlus, tout en étant persuadé du contraire, trahit constamment sa nature, ce qui fait l'objet de malveillantes plaisanteries de la part de son entourage.

Malgré l'admiration portée à Balzac, Proust s'amuse à décomposer l'œuvre de son prédécesseur en ses éléments constitutifs et à les réutiliser de façon inédite par le biais de la réécriture pastichielle, une pratique qui remonte au *Contre Sainte-Beuve* : la décision de Proust de prolonger et enrichir cette réécriture dans le roman s'explique non seulement par le désir de montrer son habileté de pasticheur, mais aussi par la nécessité de s'éloigner de certaines conceptions de Balzac et donc d'« affirmer la nouveauté de sa vision sans renoncer à trouver sa place dans une tradition » (p. 382).

D'ailleurs, l'originalité de l'écriture proustienne ne se limite pas à cela. L'épisode de la matinée Villeparisis, dans *Le Côté de Guermantes I*, sert à l'auteur de prétexte pour aborder la question de la judéité qui, liée aux thèmes délicats de l'antisémitisme et de l'antidreyfusisme, se répercute dans la vie et dans les relations des Proust, Mme Proust étant juive (« Présence de Robert Proust dans la matinée Villeparisis : la question de la judéité », p. 203-213).

En effet, beaucoup d'indices semblent suggérer la présence dans la matinée de Robert Proust, dont l'identité serait dissimulée sous le personnage de Robert de Saint-Loup. Qui plus est, cette identification, qui entraîne entre autres le rapprochement entre Mme Proust et Mme de Saint-Loup (ensuite Mme de Marsantes), se ferait sous le signe de Maeterlinck (cité par la duchesse de Guermantes à propos des *Sept princesses*) car, indépendamment du bien fondé de son étymologie, ce nom semble suggérer le motif du lien avec la mère (*linck* signifie « lien » en néerlandais, alors que *maeter* évoque le latin *mater*), tel qu'il est développe au moins dans le Cahier 44, où la tendresse et la générosité de Mme de Marsantes permettent de la rapprocher de Mme Proust. Au contraire, dans les strates suivantes l'identification de Mme de Marsantes à Mme Proust ne va plus de soi, la mère de Saint-Loup étant devenue une dame nationaliste et antidreyfusarde.

Ensuite, la référence à Robert Proust glisse de Saint-Loup à Bloch par le biais du jeu de mots sur l'expression *Mater Semita*, référée invraisemblablement à Mme de Marsantes en raison de ses anciennes amitiés juives. À ce propos, Fr. Goujon observe qu'il est invraisemblable que l'expression ait été entendue murmurer par Saint-Loup dans le roman, sa mère n'étant pas juive ; l'expression acquiert donc sa logique dans le récit crypté d'un fait réel, où Robert Proust aurait été indiqué en tant



que fils d'une mère sémite. Par conséquent, la réaction confuse de Bloch devant ses interlocuteurs qui ont deviné sa judéité — bien qu'il trahisse ses origines par son nom et par son aspect — acquiert son sens si elle est attribuée, dans le récit crypté, à quelqu'un dont ni le nom ni le visage n'évoquent immédiatement la judéité, ce qui est le cas de Robert Proust.

Toutes ces allusions cryptées semblent suggérer le reproche que l'écrivain ferait à son frère d'avoir nié ou minimisé son ascendance juive, jugée comme une appartenance gênante et compromettante à une époque où l'antisémitisme commence à s'infiltrer dans toutes les couches de la société. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'un cas isolé : les allusions autobiographiques contenant des reproches à sa famille sont semées partout dans l'œuvre de Proust à partir des *Plaisirs et les Jours* (1896), un recueil qui, d'après Fr. Goujon et contrairement à la plupart des études proustiennes, contient des accusations très dures mais opportunément cryptées, au point que seul les membres de la famille de l'auteur pouvaient les lire entre les lignes (« Du cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », p. 139-170).

À travers une analyse très fine, la spécialiste retrace les signes principaux du cryptage et dévide l'écheveau des allusions qui permettent de dresser des portraits peu flatteurs du père et du frère de Proust. En particulier, plusieurs indices nous restituent l'image d'un frère « étranger » (les deux mots sont systématiquement rapprochés dans plusieurs nouvelles), Robert Proust s'affirmant à l'époque de la parution du recueil comme hétérosexuel, étudiant en médecine et fils obéissant, alors que Marcel est un homosexuel mondain et homme de lettres. En réalité, deux nouvelles en particulier semblent faire allusion à des faits gênants concernant Robert Proust : dans « La Mort de Baldassare Silvande », la transposition d'un fait de la biographie du frère de l'écrivain (un accident de bicyclette qui devient un accident de cheval dans la fiction) ainsi qu'une série de mots utilisés dans leur connotation argotique relevant de la sphère sexuelle semblent évoquer le fantôme d'une homosexualité refoulée qui aboutit à la pédérastie. « Un dimanche au conservatoire » semble confirmer cette hypothèse par la présence de scènes d'amour ou sexuelles accompagnées de gestes cruels et brutaux qui évoqueraient des scènes de viol ; qui plus est, il importe de remarquer que, dans ce cas exceptionnel, le narrateur et le personnage coïncident (Marcel va à un concert avec son frère) et que la nouvelle en question est significativement écartée du recueil définitif, sans doute par un acte extrême de censure.

D'autre part, le portrait du père n'est pas plus édifiant : les indices du cryptage nous restituent l'image d'un homme moraliste dont la franchise frôle souvent la rudesse. Dans certaines nouvelles des *Plaisirs et les Jours*, on rencontre souvent un type de personnage adressant de durs reproches à des jeunes mondains ou littérateurs prétentieux, des possibles *alter ego* du jeune Proust qui vient de publier son recueil

de nouvelles. Cette hypothèse est corroborée d'ailleurs par une scène qui se trouve dans la section « Combray » du roman et qui voit le père du narrateur discuter avec Legrandin, lequel s'exprime curieusement comme le Proust des *Plaisirs et les Jours* : ainsi, la spécialiste conclut que le lecteur est face à un autopastiche de l'écrivain qui ne renonce ni au plaisir de jouer avec le lecteur, invité à reconnaître l'autotexte, ni au désir pervers de montrer à ses proches son pouvoir de divulgation. En tout cas, ces éléments et d'autres encore nous restituent l'image d'un père insensible, qui se plaît à qualifier ironiquement de « fille » son fils aîné, outre que d'un mari brutal, puisque plusieurs scènes, rappelant les conduites sexuelles du frère de l'écrivain, semblent évoquer un possible viol conjugal<sup>4</sup>.

Ces durs reproches adressés au père renvoient, par conséquent, à l'image d'une mère profanée, à la fois victime et pécheresse aux yeux de son mari qui la juge coupable d'avoir transmis à ses enfants sa faiblesse de femme et sa judéité : afin d'illustrer ces aspects, l'auteur insère à dessein dans « Combray » des détails renvoyant au motif de la Madeleine pécheresse, dont le nom est associé aux Madeleines des romans de Balzac (*Le Lys dans la vallée*) et de George Sand (*François le Champi*) qui évoquent la relation symbiotique, presque incestueuse, qui peut s'instaurer entre une mère et ses enfants (« Références balzaciennes et cryptage autobiographique dans "Combray" », p. 171-202).

Par ces mises en accusation, l'auteur se venge des affronts essuyés, en condamnant « une virilité familiale [...] violente dans ses actes et hypocrite dans ses désirs » (p. 154) et en se déclarant en faveur d'une homosexualité consentie. Cependant, malgré le pouvoir de vengeance et de divulgation que l'écrivain manifeste par cette modalité d'écriture, les souffrances d'un enfant incompris et d'une mère abandonnée restent, et la seule façon de les soulager consiste peut-être à soigner ces blessures dans l'ombre et dans le silence, en pratiquant une écriture cathartique mais cryptée.

## Le roman comme miroir du monde

Les procédés de cryptage qui font l'objet de la troisième partie du volume portent sur des personnages ou événements contemporains, certains douloureux, comme l'Affaire Dreyfus, et d'autres exaltants, comme l'arrivée à Paris de la compagnie des Ballets russes.

---

<sup>4</sup> Dans la nouvelle « Souvenir », publiée en revue mais significativement écartée du recueil, des images de saccage renvoient vraisemblablement à une scène de viol : cette hypothèse est confortée par le cryptage du nom de jeune fille de la mère de Proust, Weil, par le nom « Violet » qui contient curieusement le phonème « viol ».

L'évocation de l'Affaire Dreyfus, par l'épisode de la matinée Villeparisis, permet de se déplacer de la sphère familiale, où la question de la judéité est cryptée par le biais d'allusions autobiographiques, à la sphère sociale et mondaine, où l'auteur aborde les questions de l'antisémitisme et de l'antidreyfusisme en menant encore une fois une « critique littéraire en action ». En effet, l'épisode de la matinée présente une référence évidente au roman *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, référence qui consiste à rapprocher le personnage juif de Bloch, victime des préjugés sur sa race, et celui de Julien Sorel, victime des préjugés de classe (Stendhal et Proust insistent sur la gaucherie des deux personnages qui trahit leur sentiment d'infériorité par rapport à un milieu où leur présence n'est que tolérée). Malgré cet indice éclatant qui nous renvoie directement à Stendhal, la spécialiste reconnaît la présence de tout un intertexte stendhalien qui n'est pas revendiqué de l'auteur, puisque le fait de repérer ou non ces références détermine une modalité de lecture, et donc de réception, différente du même épisode. En particulier, Proust a voulu faire une scène comique de la discussion entre M. de Norpois et Bloch sur l'affaire Dreyfus, en croisant des références à Molière (les mots « farce » et « moliéresque » prononcés par M. de Charlus, sur les épreuves Gallimard) et à Stendhal, dont les théories sur le comique trouvent ici leur contexte d'application, sans que l'on puisse pourtant déterminer s'il s'agit d'un choix volontaire de Proust. D'après Stendhal, la compassion éprouvée pour un personnage empêche le rire : bien que Bloch soit la cible des répliques cinglantes de M. de Norpois, Proust fait en sorte que le lecteur n'éprouve aucune compassion pour sa condition, d'autant plus que les réactions d'un Bloch de plus en plus gauche et maladroit déterminent son expulsion du salon. Or, le traitement comique de la scène ne constitue nullement une invitation pour le lecteur à considérer la mésaventure de Bloch à la légère, étant donné le dreyfusisme et les origines juives de Proust. Au contraire, si l'écrivain prive Bloch de toute compassion et qu'il porte son attention sur les positions des antidreyfusards, c'est parce que sa cible est « l'antisémitisme doublé d'antidreyfusisme » (p. 231) : par conséquent, la participation émotive au sort de Bloch détournerait l'attention du lecteur du vrai objectif de l'écrivain, à savoir les positions antidreyfusardes des salons aristocratiques et leurs relations avec l'antisémitisme (de la même manière, en évoquant une conspiration ultra dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal néglige les positions des libéraux, sa cible étant les ultras). Ainsi, Proust trouve encore une fois le moyen de prendre les distances de certaines conceptions de ses prédécesseurs : dans une note laissée sur son exemplaire de *La Chartreuse de Parme*, l'écrivain reproche à Stendhal de faire parler tous ses personnages de la même manière. En ce sens, le personnage de Bloch, dont le langage inadapté trahit sa timidité et son inexpérience, serait un pastiche de Julien Sorel (dont le style parfait ne rend pas compte, en revanche, de son sentiment d'inadéquation) et donc le produit d'une

critique de Stendhal mise en action et aboutissant à une scène de comédie (« La matinée Villeparisis : l'affaire Dreyfus vue par Stendhal ? », p. 217-233).

L'épisode de la matinée Villeparisis permet d'évoquer, entre autres, les relations entre la France et la Russie d'avant la Grande Guerre qui aboutiront à l'alliance franco-russe : il semble que l'éloquence de M. de Norpois porte la marque de la réflexion développée par l'académicien philosémita Anatole Leroy-Beaulieu dans ses articles au sujet de l'alliance franco-russe et que Proust s'amuse à pasticher par la mise en place d'un « petit théâtre diplomatique » (p. 239), où les relations entre les nations européennes sont transposées au niveau des relations entre les personnages prenant part à la matinée (« Le nom de Leroy-Beaulieu dans le salon Villeparisis », p. 235-250).

D'ailleurs, les relations franco-russes sont abordées non seulement du point de vue politique, mais aussi du point de vue artistique par le biais du discours sur les Ballets russes, un événement culturel qui peut être considéré, par sa portée bouleversante, comme une transposition de l'affaire Dreyfus dans le domaine de l'art. En particulier, le traitement des Ballets russes permet à l'auteur de s'insérer dans les débats d'ordre esthétique qui animent la presse de l'époque et qui portent à la fois sur le statut de la danse dans la hiérarchie des arts et sur les relations entre l'art russe et l'art français : en effet, la mise en cause de la hiérarchie des arts par la compagnie de Diaghilev donne à la presse le prétexte pour discuter aussi de la hiérarchie (présumée) des civilisations, où les Français s'affirmeraient en maîtres du goût sur les Russes, ces derniers étant considérés comme un peuple instinctif et barbare (« Proust, les Ballets russes et la presse », p. 265-280).

Mais la maîtrise et l'habileté de Proust se révèlent surtout lorsqu'il s'agit de crypter des situations compromettantes concernant une personne vivante à l'époque où il écrit et qui doit sa célébrité au succès des Ballets russes : le danseur Nijinski. Derechef, les indices du cryptage sont à rechercher dans une série d'allusions littéraires, cette fois au roman de Goethe *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. En effet, il semble que l'écrivain entende souligner l'impolitesse montrée par le danseur lors d'un événement mondain où il aurait refusé d'improviser des mouvements hors de scène — détail suggéré par le rapprochement entre la « danse des œufs », que le personnage goethéen de Mignon refuse à plusieurs reprises d'exécuter, et la « danse des mains », qui rappelle les mouvements du danseur admirés par Rachel dans *Le Côté de Guermantes I*. Qui plus est, une série d'éléments, ensuite dispersés pour les besoins du cryptage, feraient allusion aux rapports tumultueux qui liaient Nijinski au chef de la troupe, Diaghilev, dans une condition de subordination à la limite de l'esclavage. Ainsi, l'épisode de la gifle donnée par Saint-Loup au journaliste et celui des coups infligés toujours par Saint-Loup à un passant

un peu trop audacieux évoqueraient l'attitude violente et autoritaire de Diaghilev à l'égard de Nijinski. Pour conclure avec les mots de F. Goujon,

[L]e récit clandestin travaille le niveau apparent du texte et produit notamment un réseau de métaphores qui lui est absolument nécessaire puisque ses différentes parties sont séparées, alors que dans le récit principal ne se déploie que la fonction esthétique de ces métaphores. Le récit clandestin distend d'autre part les articulations du récit immédiat, en favorisant l'introduction d'événements et de personnages extérieurs ; procédant par fragments discontinus, il densifie les relations sémantiques inter et intra-textuelles. (p. 296-297)

En définitive, la méthode d'écriture de Proust – et la qualité du cryptage –, se fonde sur l'alternance de deux plans narratifs, l'un linéaire et visible, l'autre discontinu et souterrain, auxquels les morceaux cryptés doivent s'intégrer. Les deux récits sont liés par un réseau de métaphores n'ayant qu'une fonction purement esthétique dans le récit linéaire, mais qui servent à relier les éléments du récit souterrain qui ont été dispersés et mêlés à des éléments de la réalité pour les besoins du cryptage.

Parmi les catégories d'allusions présentées par la spécialiste, celle concernant les allusions biographiques constitue l'une des parties les plus intéressantes, étant aussi l'une des moins explorées jusqu'à une période récente : en effet, en se méfiant des premiers travaux sur Proust qui confondent facilement le narrateur et l'auteur de la *Recherche*, la plupart des chercheurs ont longtemps considéré les allusions biographiques comme involontaires et donc comme l'objet d'une critique plus psychanalytique que littéraire. Qui plus est, depuis les années 1970, Proust est élu comme « l'archétype de l'écrivain moderne » qui rend compte des dynamiques sociales et culturelles de son époque dans un « roman-monde à la poétique extrêmement originale » (p. 11) : par conséquent, le fait de prendre en considération des traits relevant de l'humanité moyenne, tels que les douleurs et les rancunes qui peuvent se cacher dans cette œuvre, équivaldrait à rabaisser la valeur de l'écrivain.

Or, comme ces détails aussi font partie du roman, il est impossible de les négliger. Cependant, tout en appréciant la finesse et la logique des raisonnements de Fr. Goujon, des questions légitimes nous viennent à l'esprit : les reproches que Proust adresse à sa famille sont-ils fondés ? Jusqu'à quel point est-il permis de saisir dans l'œuvre des allusions de ce type sans tomber dans le piège de la surinterprétation ? À ce propos, il importe de remarquer que Proust n'a jamais formulé d'accusations explicites contre sa famille hors de son œuvre et que les manuscrits ne présentent aucune version définitive de cette histoire douloureuse : est-ce que cela suffit pour conclure qu'il ne s'agit que de fiction romanesque ? L'absence de tout pacte autobiographique nous laisse penser plutôt à une autofiction (d'ailleurs, Proust ne voulait pas qu'on lise son roman comme une

autobiographie et la critique de la méthode de Sainte-Beuve en est la preuve), et nous fait conclure que ce mode d'écriture fondée sur la superposition concertée de fiction et de réalité est consubstantiel à l'écriture proustienne :

*À la recherche du temps perdu* est certes l'histoire d'une vocation, mais il en existe une version cryptée, souterraine, fondée sur une autobiographie moins édifiante et plus douloureuse que sa version explicite, éclats de récit où le monde de l'enfance est loin d'être idyllique. (p. 202)

Proust a voulu donner libre cours aux souvenirs douloureux de son enfance tout en les gardant secrets : contrairement à l'hypothèse d'un cryptage involontaire soutenue par la critique psychanalytique, Proust met en acte une opération consciente de cryptage, comme le montrent la neutralisation des allusions les plus compromettantes ainsi que la présence de traces d'autocensure dans les manuscrits (suppressions, transpositions, modifications de la structure narrative, etc.).

Le discours sur la production d'une écriture autofictive et cryptée soulève inévitablement le problème de la réception : Proust avait-il prévu des lecteurs pour son récit crypté ? Et, si oui, lesquels ? Il s'agit de questions destinées à rester peut-être sans réponse, étant donné la nature incomplète de l'œuvre de Proust, mais nous pouvons également avancer des hypothèses : en premier lieu, si le récit crypté remplit, dans certains cas, une fonction cathartique, alors le premier lecteur de ce récit ne peut être que celui qui l'a écrit, Proust lui-même. En second lieu, d'autres lecteurs potentiels du récit crypté sont certainement les membres de la famille de Proust concernés par les allusions, qui ont cette fois une fonction de mise en garde. Mais, en excluant ces lecteurs intimes de Proust, étaient-ils prévus d'autres lecteurs encore, extérieurs à l'entourage de l'écrivain ? L'hypothèse, selon F. Goujon, n'est pas tout à fait improbable, puisque la difficulté graduelle du cryptage laisse penser à la préparation d'une lecture guidée, même si finalement l'auteur n'en a pas indiquées les modalités. Et pourtant, des traces de cette lecture guidée, qui permettent même à un lecteur peu avisé de percevoir la présence d'une allusion dans le récit principal, sont constituées par celles que M. Riffaterre nomme « agrammaticalités », à savoir des « anomalies intratextuelles : une obscurité par exemple, ou un tour de phrase inexplicable par le seul contexte [...] [qui] indiquent la présence latente, implicite d'un corps étranger, qui est l'intertexte<sup>5</sup>. » Le lecteur finit ainsi par croire au récit secondaire et crypté, car il y est amené progressivement par les indices semés dans le récit premier.

---

<sup>5</sup> Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7.



En définitive, l'ouvrage de Francine Goujon s'inscrit dans la lignée des études sur l'intertextualité dans l'œuvre de Proust<sup>6</sup> auxquelles la spécialiste apporte un éclairage nouveau : par exemple, par la réévaluation du rôle du *Contre Sainte-Beuve* dans l'élaboration de l'écriture allusive et cryptée, mais aussi par le dévoilement du sens profond des nouvelles des *Plaisirs et les Jours*, la première œuvre publiée de Proust où l'on peut repérer les premières traces d'une écriture cryptée. Tout cela sert à montrer que l'allusion et le cryptage constituent dès le début des traits essentiels de l'écriture proustienne, cette dernière étant le fruit d'une *fagocitazione intellettuale*<sup>7</sup> : les lectures, les essais critiques, les pastiches ainsi que les notes aux marges des manuscrits sont destinés à être abandonnés pour ne laisser qu'une trace faible et souterraine, difficile à repérer. D'ailleurs, la spécialiste est bien consciente de la délicatesse de la question, puisqu'elle essaie de montrer le bien fondé de ses hypothèses, formulées avec prudence et rationalité, tout en en soulignant les limites et en laissant des portes ouvertes à des développements critiques ultérieurs, vu le caractère inépuisable des allusions présentes dans l'œuvre proustienne. Il ne reste donc au lecteur que de s'accorder le plaisir de cette lecture à plusieurs strates en se laissant guider à la découverte inattendue de « châteaux inconnus dans le Château<sup>8</sup> », à savoir des micro-récits cryptés semés dans l'œuvre.

---

<sup>6</sup> Voir Mireille Naturel, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999 ; Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert : l'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2000 ; Brian G. Rogers, *Proust et Barbey d'Aurevilly. Le dessous des cartes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2000 ; Sylvaine Landes-Ferrali, *Proust et le grand siècle. Formes et signification de la référence*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004 ; Kuo-Yung Hong, *Proust et Nerval. Essai sur les mystérieuses lois de l'écriture*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006 ; Nathalie Mauriac-Dyer, *Obliquo ductu. Recherches sur l'écriture allusive dans l'œuvre de Marcel Proust*, manuscrit inédit présenté pour l'habilitation à diriger des recherches, 2009.

<sup>7</sup> « Phagocytose intellectuelle » (traduction de l'auteur). Geneviève Henrot Sostero, « Mireille Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture* », *Studi Francesi*, 157 (LIII | I) | 2009, 204-205.

<sup>8</sup> La citation est tirée d'une addition au manuscrit du *Côté de Guermantes II* qui n'a pas été intégrée dans la version définitive. Voir NAF 16707, addition marginale et paperole au folio 62 r° ; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean- Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. II, variante a de la p. 852.

## PLAN

---

- [Pour une « critique littéraire en action »](#)
- [« Aux cœurs blessés, l'ombre & le silence »](#)
- [Le roman comme miroir du monde](#)

## AUTEUR

---

Caterina Palmisano

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [caterina.palmisano93@gmail.com](mailto:caterina.palmisano93@gmail.com)