

# Champ du signe

## une lecture des derniers accords chez Flaubert et Proust

Tomoko HASHIMOTO  
(Cours de doctorat à l'Université de Paris 8)

Flaubert et Proust. On sait bien, pour reprendre l'expression de Barthes, qu'il y a « un souvenir circulaire<sup>1</sup> » entre ces deux écrivains, et cette circularité concerne indubitablement la question du style. Les éléments reconnaissables évidents, nous n'avons pas la prétention de les citer ni de dresser ici une nomenclature des réseaux intertextuels repérables entre les deux écrivains, sur les traces de Genette. Nous nous proposons seulement de considérer à nouveau la place spécifique de Flaubert chez Proust, place comparable à « un double qu'on copie parfois [...] avec lequel on s'identifie<sup>2</sup> », à partir d'une petite piste textuelle : la mort de la grand-mère.

L'avant-texte de cette scène est largement analysé par Jo Yoshida<sup>3</sup>. Évoquant les derniers moments de la vieille femme, Proust pratique une sorte de dissection littéraire, décrivant en détail le souffle agonisant et le corps s'affaiblissant, où on peut trouver des indices littéraires divers ; par exemple le visage de la grand-mère dévorée par les sangsues rappelle la Méduse de la mythologie grecque, ou encore, comme Jo Yoshida le dit, une pieuvre hugolienne<sup>4</sup>. L'image de la mort, bien que macabre et funeste, est ainsi éminemment liée aux mémoires poétiques des textes littéraires préexistants, et cela permet de souligner une fois de plus la mosaïque du roman, constatée par T.-V. Ton-That comme suit : « *À la recherche du temps perdu* peut se feuilleter comme un herbier et comme un bestiaire dans lesquels se côtoient mythes revisités, fantasmes et jeux poétiques avec la réalité observée<sup>5</sup>. »

Pour analyser ce « jeu poétique », notre étude se fera en trois temps : lecture de Proust et de Flaubert autour de la mort, lecture de la description sonore et enfin réflexion sur la possibilité de cette lecture.

## I. Chant du cygne

Les derniers moments de la grand-mère sont connus pour leur foisonnement de signes musicaux : les bruits des ballons d'oxygène sont décrits comme un chant léger et rythmé. L'injection de morphine, originellement effectuée pour alléger les souffrances de la moribonde, change radicalement la tonalité du souffle, et le héros est agréablement surpris par le nouveau diapason de la respiration. L'atmosphère de la souffrance qui régnait jusqu'alors n'est plus la même et, à la place, l'espace poétisé s'ouvre d'emblée. Du coup, la respiration de la grand-mère est décrite comme une sonorité douce et exquise, comme le chant du cygne :

Quant je rentrais je me trouvai comme devant un miracle. Accompagnée en sourdine par un murmure incessant, ma grand-mère semblait nous adresser un long chant heureux qui remplissait la chambre, rapide et musical. Je compris bientôt qu'il n'était guère moins inconscient, qu'il était aussi purement mécanique, que le râle de tout à l'heure. Peut-être reflétait-il dans une faible mesure quelque bien-être apporté par la morphine. Il résultait surtout, l'air ne passant plus tout à fait de la même façon dans les bronches, d'un changement de registre de la respiration. Dégagée par la double action de l'oxygène et de la morphine, le souffle de ma grand-mère ne peinait plus, ne geignant plus, mais vif, léger, glissait, patineur, vers le fluide délicieux. Peut-être à l'haleine, insensible comme celle du vent dans la flûte d'un roseau, se mêlait-il dans ce chant quelques-uns de ces soupirs plus humains qui, libérés à l'approche de la mort, font croire à des impressions de souffrance ou de bonheur chez ceux qui déjà ne sentent plus, et venaient ajouter un accent plus mélodieux, mais sans changer son rythme, à cette longue phrase qui s'élevait, montait encore, puis retombait, pour s'élancer de nouveau, de la poitrine allégée, à la poursuite de l'oxygène. Puis parvenu si haut, prolongé avec tant de force le chant, mêlé d'un murmure de supplication dans la volupté, semblait à certains moments s'arrêter tout à fait comme une source s'épuise<sup>6</sup>.

Dans l'avant-texte, la nouvelle sonorité était comparée à *Tristan et Yseult* de Wagner<sup>7</sup>, d'où le riche champ lexical (« chant », « musical », « flûte d'un roseau », « mélodieux »). Elle se conjugue avec le climat euphorique

(« heureux », « délicieux », « bonheur », « volupté »), et aussi avec l'atmosphère lisse (« léger », « glissait », « patineur », « fluide »), pour introduire l'image d'un son aérien et volatil. Cette sonorité dessine une trajectoire complexe dans laquelle se combinent l'axe ascendant et l'axe descendant (« s'élevait », « montait », « retombait », « s'élancer de nouveau », « haut », « prolongé »). En effet, la courbe sonore est un détail descriptif fréquemment perceptible qui « permet d'unir l'individu avec l'extérieur, et se trouve chez Proust constamment liée à la sensation d'un accord avec le monde<sup>8</sup> » ; en outre, elle « provoque le désir d'atteindre cet ailleurs qu'elle circonscrit par sa courbe et son rythme<sup>9</sup> ». À cet instant, l'agonie de la grand-mère n'est plus telle que les sangsues évoquaient une image lugubre de la Méduse, mais au contraire, elle ouvre un espace sensible et séduisant. C'est là où s'introduit la pause (« s'arrêter »), et aussi, la métaphore de la « source » (« comme une source s'épuise »). L'épuisement de la source permet d'introduire, à la fin de la description, une suspension indéterminée du temps, bien comparable au point d'orgue.

À propos de cette agonie musicalisée, A. Herschberg Pierrot fait remarquer, pour renouveler la liste des réseaux intertextuels entre Flaubert et Proust, l'importance de la métaphore de la source<sup>10</sup>. En effet, cette métaphore évoque chez certains lecteurs une allusion à *Un cœur simple* de Flaubert, qui se clôt avec la mort de Félicité, misérable mais béate, exaltée et extatique, comme un tableau de l'Assomption :

Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît ; et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête<sup>11</sup>.

Là encore, c'est la dimension sonore qui exprime l'approche de la fin : l'épuisement respiratoire prend une ampleur voluptueuse, d'autant plus que le battement du cœur se ralentit. Ainsi, les deux morts sont liées par l'intermédiaire de la métaphore aquatique, source ou fontaine s'épuisant, dont la dernière goutte, comparable à l'exhalation du dernier cri, fournit l'image du cygne mourant et transforme un dénouement tragique en espace musical esthétisé.

Mais le point d'orgue ne dure pas longtemps. Et c'est là où la présence de Flaubert s'impose de nouveau. Outre l'esthétisation sonore de la souffrance, on peut trouver le contraire, une sorte d'ironisation sonore : il s'agit d'une voix de Françoise, sentimentale mais pas du tout poétique, précédée par un segment descriptif musical :

Françoise, quand elle avait un grand chagrin, éprouvait le besoin si inutile, mais ne possédait pas l'art si simple, de l'exprimer. Jugeant ma grand-mère tout à fait perdue, c'était ses impressions à elle, Françoise, qu'elle tenait à nous faire connaître. Et elle ne savait que répéter : « Cela me fait quelque chose », du même ton dont elle disait, quand elle avait pris trop de soupe aux choux : « J'ai comme un poids sur l'estomac », ce qui dans les deux cas était plus naturel qu'elle ne semblait le croire<sup>12</sup>.

Certes, la comparaison de la source qui s'épuise a provoqué la suspension du temps ; et ensuite, la narration reprend avec le discours de Françoise dont le psittacisme (« elle ne savait que répéter : "Cela me fait quelque chose" »), associé aux remarques de la gastrite et des choux, introduit une dimension comique dans une scène solennelle, pour atténuer aussitôt la valeur esthétique de l'agonie : la sonorité poétique est étouffée par la sonorité prosaïque.

## **II. Double tonalité : accordée et désaccordée**

La présence de Flaubert chez Proust, bien que nuancée, ne cesse d'accrocher le regard d'un lecteur attentif et, éventuellement, peut revêtir plusieurs formes, parmi lesquelles l'une des plus éclairantes est probablement la dimension sonore. L'opposition entre son esthétisé et son banal, entre souffle musical de la grand-mère et voix risible de Françoise, ressemble, comme nous allons le voir, à une des techniques narratives de Flaubert. Et pourtant, cette dimension sonore donne un large registre de fonctions dont la richesse et la complexité sont étonnantes. Autour de la mise en scène sonore, les deux écrivains se montrent, malgré leurs affinités artistiques, tantôt accordés, tantôt désaccordés.

L'ouïe chez Proust est, on le sait, souvent associée à l'atmosphère poétique : les bruits, quelles que soient leur origines, retentissent à l'oreille du héros

comme des sons fins et délicats. Les fameux « cris de Paris », apparaissant comme une « Ouverture pour un jour de fête », constituent un paysage sonore « délicieux<sup>13</sup> ». Tous les cris des marchands, ce tumulte matinal, forment une orchestration gaie, dans laquelle le marchand de coquillages rivalise avec Moussorgski et Debussy, le marchand d'habits, avec la psalmodie, et la marchande des quatre-saisons, avec le chant grégorien<sup>14</sup>. Même les rideaux de fer font des bruits qui ne sont pas durs et froids mais doux et euphoriques, pour glisser progressivement vers la métaphore filée marine :

Les rideaux de fer du boulanger, du crémier, lesquels s'étaient hier soir abaissés sur toutes les possibilités de bonheur féminin, se levaient maintenant comme les légères poulies d'un navire qui appareille et va filer, traversant la mer transparente, sur un rêve de jeunes employées<sup>15</sup>.

La matière métallique se transforme successivement pour aboutir au thème de l'agilité (« les légères poulies »), de la glissade (« un navire qui [...] va filer »), et de la vaste surface diaphane (« traversant la mer transparente »), et finalement du bonheur (« un rêve de jeunes employées »). La réalité tangible apparaît là selon la logique propre à l'oreille du héros, et la rigidité du fer est même associée à la douceur féminine et au plaisir onirique.

De même, le tumulte de la plage résonne comme le « concert symphonique mêlé au clapotement de l'eau » dans lequel la vibration des violons ressort<sup>16</sup> ; l'éloignement de « la lourde rumeur d'un bain » est semblable à « un gazouillement céleste<sup>17</sup> » ; et le vent frappant la trappe ressemble à la *Cinquième symphonie* de Beethoven<sup>18</sup>. Ce qui s'impose dans la perception auditive proustienne, c'est l'écran de croyance, un écran artistique qui relie le réel et l'irréel, qui, seul lui, réalise à la fois l'épiphanie d'un sens et l'apprentissage des signes<sup>19</sup>, et pour lequel l'oreille du narrateur fonctionne tout d'abord comme réceptacle des poèmes musicaux.

En revanche, les personnages flaubertiens éprouvent, même pendant les moments euphoriques, une double tonalité, poétique et prosaïque. Certes, la manifestation sonore dans l'espace mental permet d'exprimer l'émotion intense des personnages rêveurs, chaque son appartenant à l'ensemble du décor romantique. Mais cette sonorité romantique est aussitôt assourdie par les bruits

triviaux de la vie quotidienne, pour que l'ambiance ironique l'emporte finalement. Ce procédé narratif, souvent perceptible à la fin de la longue séquence descriptive, est utilisé par Flaubert pour mettre un terme à l'atmosphère hallucinatoire de l'espace mental. C'est ce procédé qui fait écho à la voix comique de Françoise, considérée comme un des rares exemples de l'ouïe combinée à l'ironie chez Proust. Nous allons observer, à travers deux exemples, comment Flaubert met en place des articulations ironiques, soulignant les désaccords sonores entre poétique et prosaïque.

Dans *L'Éducation sentimentale*, lorsque Frédéric Moreau est invité à la soirée chez Arnoux, il a l'occasion de serrer la main de Mme Arnoux. Sur le chemin du retour, il est exalté en pleine nuit par le souvenir tactile de la main féminine, à tel point que le paysage nocturne n'est plus palpable pour lui : « Il n'avait plus conscience du milieu, de l'espace, de rien<sup>20</sup>. » La saisie effective de la réalité passe au second plan et, à la place, l'espace mental s'ouvre, pour constituer une sorte de poétique du scintillement :

Les réverbères brillaient en deux lignes droites, indéfiniment, et de longues flammes rouges vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était de couleur ardoise, tandis que le ciel, plus clair, semblait soutenu par les grandes masses d'ombre qui se levaient de chaque côté du fleuve. Des édifices, que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits ; tous les bruits se fondaient en un seul bourdonnement ; un vent léger soufflait<sup>21</sup>.

Le personnage-focalisateur est sensible du jeu du clair-obscur, et Ph. Ortel trouve là l'exemple éclairant d'une image photographique donnée par l'écriture. Selon lui, Flaubert réalise la surexposition (« les réverbères brillaient », « un brouillard lumineux »), la sous-exposition (« la profondeur de l'eau », « les grandes masses d'ombre », « des redoublements d'obscurité »), et le chiasme de l'endroit et de l'envers (reflets des réverbères dans la rivière), avant que les photographes n'exploitent vraiment les techniques du flou<sup>22</sup>. Alors que la photographie devient populaire, les écrivains réalistes et naturalistes offrent, on le sait, une nouvelle modalité d'impressions optiques, fondée sur l'instantanéité de luminosité, comparable aux modalités photographiques. Le verbe du procès mental (« semblait »), combiné avec l'adverbe d'imprécision (« indéfiniment »),

et avec les verbes de mouvement immobile (« vacillaient » et « flottait »), contribuent tous ensemble à accentuer la dimension floue. Ensuite, c'est sur ce fond à la fois illuminé et brumeux que la dimension auditive apparaît : « Tous les bruits se fondaient en un seul bourdonnement ; un vent léger soufflait. » L'accord de bruits subtils (« un seul bourdonnement ») prépare un arrière-plan propice à l'arrivée de la faible sonorité éolienne (« un vent léger soufflait »).

Comme chez Proust, cette sonorité est associée à la saisie poétique du réel ; mais bientôt, lorsque Frédéric rentre à la maison, ce climat esthétique est brusquement interrompu par le ronflement de Deslauriers, son co-locataire : « Quand il eut refermé sa porte, il entendit quelqu'un qui ronflait dans le cabinet noir, près de la chambre. C'était l'autre [Deslauriers]<sup>23</sup>. » Voilà qu'on trouve le son prosaïque qui l'emporte, en fin de compte, sur le son poétique.

Flaubert a souvent recours au ronflement pour dissiper le climat onirique. L'exemple suivant est tiré de *Madame Bovary* : Emma fait un rêve romantique auprès de Charles endormi :

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie ; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves.

Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigogne. [...] On entendait sonner des cloches, hennir les mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant rafraîchissait des tas de fruits, disposés en pyramide au pied des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau. [...] Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, [...] <sup>24</sup>.

Il s'agit d'un voyage imaginaire typique d'Emma, dans la mesure où un « pays nouveau » surgit. La rêverie d'Emma s'opère toujours dans la tension entre « ici » et « là-bas », entre étouffement et envie d'évasion, entre réalité concrète et image onirique grandiose. En bref, « dénier la réalité spatiale, ouvrir la porte de la prison, tel sera le travail du rêve chez Flaubert<sup>25</sup> ». La logique du rêve

permet toutes les étrangetés et toutes les transgressions, pour créer une nouvelle réalité devant l'héroïne. Sans aucun indicateur justificatif, le singulier du pronom personnel est juxtaposé avec le pluriel (« elle était emportée [...] vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus »), l'itératif (« souvent »), avec le ponctuel (« tout à coup »). Les voyageurs, contemplant successivement les dômes, des ponts et des forêts, ont une vue extraordinaire avec un effet de zoom, pour regarder du haut de la montagne même le moindre détail (« des nids de cigogne »). Dans cet espace incohérent et déformé, apparaissent les éléments sonores dont les résonances se prolongent infiniment (« sonner des cloches », « hennir les mulets »). Le thème de déformation et la sonorité traînante vont de pair avec le thème de mollesse (« la vapeur »). Éphémère et fragile, le rêve romantique d'Emma ne dure pas longtemps : un espace mental, déployé avec une sonorité douce, se termine avec une sonorité contraire – la toux de l'enfant et le ronflement de Charles –, et aussi, avec l'insertion du « mais » argumentatif qui indique, comme Ducrot l'affirme<sup>26</sup>, le changement de tonalité dans la description intériorisée chez Flaubert.

Et pourtant, il arrive que le son situé à la fin de l'espace mental n'a pas de rapport direct avec le ton ironique. Cela est justement l'exemple d'*Un cœur simple* : lorsque Félicité exhale son dernier soupir, elle « crut voir » son perroquet volant, confondant celui-ci avec le Saint-Esprit. Ce verbe du modalisateur, apportant un point de vue incertain, permet d'introduire une certaine opacité dans le récit, et cette opacité n'est autre qu'un des attributs textuels de Flaubert qui tente, on le sait, une fin ouverte et suggestive, refusant de conclure à tout prix : « La bêtise consiste à vouloir conclure. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame<sup>27</sup> » : « La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité<sup>28</sup>. »

D'après le plan initial, l'écrivain programait une fin explicative et risible : sur le lit de mort, Félicité entendait les tumultes de la procession, et prend le bruit des chaînettes des encensoirs pour le bruit de la chaîne de son perroquet perdu<sup>29</sup>. Le son ironique était au rendez-vous : pour suggérer le « cœur simple » de la moribonde, l'écrivain décrivait le désaccord entre le son réel et le son imaginaire. Mais aussitôt, dès l'étape rédactionnelle suivante<sup>30</sup>, il supprime ce détail trop bavard et conserve l'idée d'opacité, d'où la mort non-ironique, euphémisée et implicite. Dans le texte définitif, Félicité disparaît avec l'image du

perroquet, dont le battement de cœur se ralentit progressivement, « comme une fontaine s'épuise ». Cette image du perroquet ne renvoie pas à un détail banal de la vie quotidienne, et prend une gravité ontologique, oscillant entre le visible et l'invisible : l'ironie passe alors au second plan, cédant la place au sérieux.

C'est un des rares exemples chez Flaubert où le son n'a pas de valeur comique. Et cette rareté est ce qu'on retrouve aussi chez Proust. Bien que la sonorité poétique soit essentielle pour le narrateur proustien, à cause de la voix de Françoise, l'agonie musicalisée de la grand-mère bascule dans une atmosphère sonore prosaïque. De même, la combinaison du son poétique et du son prosaïque, qu'on retrouve fréquemment chez Flaubert, est absent à la fin d'*Un cœur simple*, où seule résonne la sonorité poétique. Ces deux morts, ces deux exceptions de la représentation sonore, se rejoignent, comme nous l'avant vu, par le moyen de la métaphore aquatique. Est-ce que les textes des deux écrivains s'accordent, lorsque leurs instruments de technique descriptive sont désaccordés?

### III. Champ du signe

Ouvrons le troisième volet de notre étude avec une petite anecdote. À l'occasion de la parution de *Bouvard et Pécuchet*, Barbey d'Aurevilly ne cache pas ses sentiments hostiles et éreinte ce roman inachevé, véritable chant du cygne de Flaubert : « Voilà donc le dernier roman de Gustave Flaubert! Le dernier chant du cygne qui est devenu un cri d'oie et dont les éditeurs après décès vont faire maintenant un cri de canard! <sup>31</sup> » Cette critique cinglante peut résonner autrement, surtout à l'oreille de ceux qui connaissent déjà le procédé descriptif de Flaubert. Bien que Barbey d'Aurevilly tente de critiquer sévèrement, il adopte à son insu un procédé descriptif de son ennemi. À cause de la juxtaposition des sons opposés, on peut dire que le propos de Barbey d'Aurevilly est mimétique, calquant, malgré lui, la cacophonie flaubertienne.

Tout cela dépend, bien entendu, de la possibilité d'interprétation du lecteur. Et c'est justement pour suggérer cette possibilité que le texte de Proust s'adresse au lecteur. En d'autres termes, la place du lecteur s'impose dans le fonctionnement des allusions. Depuis le travail d'A. Bouillaguet, on connaît bien la disposition des allusions chez Proust, définies comme une forme d'emprunt à

la fois non littérale et non explicite<sup>32</sup>. Par ailleurs, A. Compagnon constate qu'il y a deux types d'allusions chez Proust : le premier type, opéré par le personnage, désigne une communication dissimulée et échangée entre les personnages, tandis que le second type, effectué par le narrateur, entretient des relations avec le lecteur, pour faire entendre une référence implicite, secrète et souvent littéraire. C'est dans le second type que A. Compagnon trouve une valeur toute moderne : « L'attention s'est déplacée de la source de l'allusion à la relation nouée par l'allusion<sup>33</sup>. » En développant l'idée de « sollicitation » qu'il a abordée dans *La Seconde main*, il souligne le fait que « l'allusion est un phénomène de réception. Pas d'allusion sans perception de l'allusion<sup>34</sup> ». L'enjeu, c'est la compétence littéraire du lecteur qui, attentif ou non, se trouve impliqué, dès la première page du roman, dans le jeu d'interprétation et les réseaux d'écritures. C'est dans cette perspective qu'A. Herschberg Pierrot a tiré une ligne droite entre une « source » proustienne et une « fontaine » flaubertienne.

En ce qui concerne la double tonalité chez Flaubert, on peut observer une sorte de conflit textuel entre deux tendances : emprise du Romantisme et esquive par le truchement de la parodie. Il est vrai que l'intensité de la rêverie du personnage offre à l'auteur un espace propice à la description, genre abordé par Senancour. C'est dans le paysage comme reflet d'âme que la manifestation sensorielle, une des caractéristiques du style de Flaubert, est développée au maximum. Les traces du Romantisme qui a marqué la jeunesse de Flaubert apparaissent presque partout. Mais il est aussi vrai que ces traces multiples se transforment en objet de dérision : le discours amoureux des personnages, tout particulièrement celui d'Emma, de Léon, de Rodolphe ou de Frédéric, s'affiche comme un cliché romantique, et le lecteur est invité à rire de leur mentalité sentimentale et stéréotypée, et à lire entre les lignes l'ironie du narrateur, à la fois dissimulée et saisissable. Et cette ironie s'adresse parfois, selon A.-M. Paillet-Guth, à l'écrivain lui-même, « comme si Flaubert venait doubler le discours intérieur de l'héroïne d'une sorte d'autoparodie de son penchant lyrique<sup>35</sup> ». La sonorité prosaïque, assourdissant la sonorité poétique, toujours située à la fin du long segment descriptif de la rêverie, ne peut-elle pas être comprise comme cette volonté occultée de l'écrivain : rire de son ancien idéologue littéraire, et aussi rire de soi?

La double tonalité, les deux visages de Flaubert ainsi entrevus à la dérobee –

l'un est lyrique et l'autre, ironique – se traduisent comme une posture typiquement réaliste, car on peut dire, à l'instar de Ph. Hamon, que « c'est peut-être par ses contradictions spécifiques que le discours réaliste se caractériserait le mieux<sup>36</sup> ». D'ailleurs, les critiques littéraires ne cessent de souligner les différences entre Flaubert et ses prédécesseurs comme par exemple la création du « on » impersonnel ou la fécondité des méta-langages ; mais ce genre de modernisation résulte de l'oscillation entre une hérédité littéraire ineffaçable et le désir de rompre avec cette généalogie. Justement, cela apparaît également dans les relations entre Proust et Ruskin, comparables à celles entre Proust et Flaubert<sup>37</sup>, relations mises en lumière dans la thèse de Jo Yoshida : « Le romancier transforme ces données livresques en une vision originale, voire contraire à celle du maître. Plus significatif encore nous paraît le fait que, de rédaction en rédaction, le thème ruskinien va s'atténuer sensiblement, et sera pour la plus grande partie sacrifié<sup>38</sup>. »

Le chant du cygne est évanescent : il retentit tantôt poétiquement, tantôt prosaïquement, pour s'effacer finalement dans le silence profond. Au contraire, le champ du signe est infini, élargissant ses réseaux intertextuels dont on ne saurait trouver ni le début, ni la fin, comme Barthes le dit : « C'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non seulement la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon la voie d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*<sup>39</sup>. » C'est finalement la mémoire du lecteur qui entend, ou plutôt crée, l'effet d'écho d'un signe disséminé.

## Notes

1. Roland Barthes, *Plaisir du texte, Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, t. IV (1972-1976), 2002, pp. 240-241 : « Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathesis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire [...]. Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une "autorité" ; simplement *un souvenir circulaire*. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie. »
2. Mireille Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam/Atlanta,

- Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 10.
3. Jo Yoshida, « La grand-mère retrouvée. Le procédé de montage des “Intermittences du cœur” », *Bulletin d'information proustienne*, n° 23, Presses de l'École normale supérieure, 1992, pp. 43-64 : « Sur les trois jeux de dactylographies de la “mort de la grand-mère” : un aspect du processus de la correction et du montage chez Proust », Kyoto, *Equinoxe*, n° 9, 1992, pp. 63-73 : « Sur quelques images de l'agonie chez Proust », Kyoto, *Equinoxe*, n° 15, 1998 pp. 54-65 : « Maladie et mort de la grand-mère. Quelques réflexions génétiques », *Marcel Proust*, 3, rencontres de Cerisy-la-Salle 2-9 juillet 1997, textes réunis et présentés par Bernard Brun, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, 2001, pp. 75-91.
  4. Jo Yoshida, « Maladie et mort de la grand-mère. Quelques réflexions génétiques », *ibid.*, pp. 78-80.
  5. Thanh-Vân Ton-That, « Faune et flore proustiennes », *Littératures*, n° 43, Presses Universitaires de Mirail, 2000, p. 143.
  6. *À la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, pp. 635-636.
  7. Jo Yoshida, « Maladie et mort de la grand-mère. Quelques réflexions génétiques », *op.cit.*, pp. 84-85.
  8. Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 178.
  9. *Ibid.*, p. 179.
  10. Cette étude s'inspire de la communication d'Anne Herschberg Pierrot qui a eu lieu le 4 avril 2005 à l'École normale supérieure dans le cadre du Séminaire Proust organisé par l'ITEM. Cette communication sera publiée : « Notes sur la mort de la grand-mère », *Bulletin d'information proustienne*, n° 36, 2006 (à paraître). Nous la remercions d'avoir permis de citer cet article avant sa sortie.
  11. Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, édition présentée et annotée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1999, p. 89.
  12. *À la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, t. II, p. 636.
  13. *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, t. III, p. 623.
  14. *Ibid.*, pp. 623-625.
  15. *Ibid.*, p. 623.
  16. *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, t. III, p. 176.
  17. *À la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, t. II, p. 374.
  18. *Ibid.*, p. 641.
  19. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998 (1964), p. 50 : « C'est l'essence qui constitue la véritable unité du signe et du sens. [...] C'est elle, le dernier mot de l'apprentissage ou la révélation finale. Or, plus que par la Berma, c'est par l'œuvre d'art, par la peinture et la musique, et surtout par le problème de la littérature, que le héros de la Recherche parvient à cette révélation des essences. [...] C'est seulement au niveau de l'art que les essences sont révélées. »
  20. *L'Éducation sentimentale*, première partie, chapitre IV, Paris, Flammarion, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, coll. « GF-Flammarion », 2001, p. 109.
  21. *Ibid.*, p. 109.

22. Philippe Ortel, « Note sur une esthétique de la vue », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 97.
23. *L'Éducation sentimentale*, *op.cit.*, p. 110.
24. *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre XII, préface, notes et dossier par Jacques Neefs, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1999, pp. 306-307.
25. Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997, pp. 69-70.
26. Oswald Ducrot, « Analyses pragmatiques », *Communications*, n° 32, 1980, pp. 19-20.
27. Lettre du 4 décembre 1850 à Louis Bouillet, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. I, 1973, p. 680.
28. Lettre du 23 octobre 1863 à Mlle Leroyer de Chantepie, *Correspondance*, coll. « Pléiade », t. III, 1991, p. 353.
29. Bibliothèque Municipale de Rouen, mss. g226<sup>s</sup> f° 195.
30. Bibliothèque nationale de France, Nafr. 23663(1) ms 23663, f° 394.
31. Jules Barbey d'Aureville, *Le Constitutionnel* du 10 mai 1881, repris dans *Bouvard et Pécuchet*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1999, p. 453.
32. Annick Bouillaguet, Marcel Proust. *Le jeu intertextuel*, Paris, Édition du titre, 1990, p. 220. Outre *l'allusion*, elle propose de distinguer les trois formes d'emprunt suivantes : la *citation* est un emprunt littéral et explicite, le *plagiat* littéral et non explicite, et la *référence* non littérale et explicite.
33. Antoine Compagnon, « L'allusion et le fait littéraire », *L'allusion dans la littérature*, textes réunis par Michel Murat, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 246.
34. *Ibid.*, p. 243.
35. Anne-Marie Paillet-Guth, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*. Paris, Honoré Champion, 1998, p. 488.
36. Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1982, p. 166.
37. Mireille Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, *op.cit.*, p. 275 : « Dans l'esprit de Proust, le souvenir de Ruskin et celui de Flaubert se superposent. Une fois encore, Proust s'identifie à Frédéric et son amour pour Ruskin remplace celui de l'amour de Frédéric pour Mme Arnoux. »
38. Jo Yoshida, *Proust contre Ruskin : la genèse de deux voyages dans la Recherche d'après des brouillons inédits*, thèse présentée pour le Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, 1978, Université de Paris-Sorbonne (Lettres et Civilisations) Paris-IV, t. I, p. iii.
39. Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, 1995, corpus 22, p. 372.