

Manger chez Proust : un verbe hors du commun

MARTINE GANTREL

Smith College

Spécialiste de littérature française de la moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, Martine Gantrel s'intéresse notamment aux œuvres de Lamartine, Zola et Proust. Ses publications ont paru en français ou en anglais dans des revues telles que *Bulletin Marcel Proust*, *Les Cahiers naturalistes*, *L'Esprit créateur*, *La Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *Romantisme*, *Nineteenth-Century French Studies* et *The French Review*.

Beaucoup moins fréquent qu'on ne l'imagine, le verbe « manger » se situe aux antipodes de la riche rhétorique gastronomique pour laquelle la *Recherche* est connue. Lors des repas mondains, il met en avant la vulnérabilité du convive face à la toute-puissance de ses hôtes. Ailleurs, il constitue un acte de défi qui soustrait celui qui mange, y compris le héros, à l'emprise du narrateur et de son écriture.

Proust, manger, gastronomie, cruauté, volonté, narrateur, héros

On connaît l'incroyable richesse du registre gastronomique de la *Recherche*. Non seulement les repas y constituent un cadre narratif privilégié mais c'est ce registre qui est régulièrement sollicité pour décrire les impressions que le monde extérieur provoque chez le narrateur. C'est encore lui que des descriptions comme celles des repas de Françoise à Combray ou des « Cris de Paris » dans *La Prisonnière* portent à un degré de poésie rarement atteint. Même l'acte d'écrire a, comme on sait, sa contrepartie culinaire lorsqu'à la fin du *Temps retrouvé* le narrateur se demande s'il ne pourrait pas faire son livre comme Françoise faisait son bœuf mode. Aussi la critique s'est-elle beaucoup penchée sur le sens à donner à cette prépondérance du registre alimentaire et gastronomique chez Proust. Jean Milly l'a abordée sous l'angle de la stylistique, Jean-Pierre Richard sous celui des sensations, Serge Doubrovsky sous celui de la psychanalyse. Récemment, Davide Vago y a consacré toute une section de son livre sur le rôle de la couleur chez Proust.

Mon propos ici est autre. Je voudrais examiner non pas les connotations mémorielles et sensorielles associées à la nourriture mais sa littéralité. Pour ce faire, j'ai choisi de me pencher sur la place et la fonction que tient dans le texte le verbe « manger » lorsqu'il est employé littéralement et dans son sens premier. Mon approche ne sera pas linguistique mais narratologique, se concentrant sur les effets que ce mot a sur son environnement textuel. Plusieurs constatations s'imposent d'emblée, qui ne laissent pas de surprendre. D'abord, en dépit de l'impression de

plénitude nourricière que nous donne la lecture de la *Recherche*¹, le verbe « manger », du moins dans les conditions que j'ai énoncées, est d'un emploi restreint, totalisant sur l'ensemble de l'œuvre à peine une centaine d'occurrences². Car, bien que le cadre narratif du roman soit très souvent celui d'un repas ou d'une réception mondaine, il est en effet très rare qu'on y voie les invités dans l'acte d'absorber de la nourriture. Aussi, lorsqu'il apparaît à une forme conjuguée et au sens propre, « manger » est-il le plus souvent employé au singulier et son contexte a-t-il très peu à voir avec le registre de la commensalité. Cette bizarrerie a souvent été interprétée par la critique comme le signe que manger chez Proust est un mot ou une action écran qui parle d'autre chose, en particulier de sexualité et surtout d'homosexualité (Lejeune, 1971, 113-143). Serge Doubrovsky (1974, 35-52) a même avancé la thèse selon laquelle c'est la charge pulsionnelle associée à l'épisode de la madeleine au début de *Combray* qui rend impossible tout fait de consommation réelle -: devenue tabou par son identification avec la mère, la nourriture selon lui serait vouée à n'exister que dans l'abstrait ou par le biais de la métaphore. Indépendamment des significations conscientes et inconscientes qui s'attachent à la consommation de la nourriture dans la *Recherche*, j'aimerais montrer ici que le verbe « manger » a aussi une fonction narratologique. De fait, son apparition dans le texte n'est jamais banale ni fortuite, et se distingue nettement de celles de ses synonymes, même lorsque ceux-ci sont employés au sens littéral, ce qui, d'ailleurs, est très rare³. Chargé d'intentionnalité, « manger » fait naître des micro-contextes qui redessinent provisoirement les lignes de force entre les personnages. De plus, et c'est là sa caractéristique la plus intéressante, il reste à tout moment d'un lacanisme déroutant, ne dénotant rien de plus que son action. Se suffisant à lui-même, il se contente d'être ce qu'il est et ne prête le flanc ni à l'analyse ni aux effets de style. Ainsi, c'est non seulement le narrateur mais les lecteurs qu'il a le pouvoir de tenir à distance.

¹ « Chaque lecteur de Proust a ressenti l'extrême importance de la fonction de nutrition dans toute l'étendue de la *Recherche*. On y mange beaucoup et partout » (RICHARD 1974, 14). Le monde de l'édition continue d'ailleurs à publier des livres magnifiquement illustrés, souvent écrits en collaboration avec de grands chefs, pour reconstituer les décors et les mets de la *Recherche*.

² Un relevé des principales formes conjuguées du verbe « manger » à partir de la banque de données ARTFL-FRANTEX de l'université de Chicago donne les résultats suivants : (je /il /elle /on) mange = 12 ; mangeons = 6 ; vous mangez (pluriel de politesse) = 2 ; (ils, elles) mangent = 4 ; mangerons = 1 ; mangerez = 1 ; mangeront = 1 ; mangeais = 3 ; mangeait = 10 ; mangions = 1 ; mangiez = 2 (dont un subjonctif) ; mangeaient = 1 ; mangea = 3 ; mangeâmes = 1 ; mangerais = 1 ; mangé (participe passé) = 11 ; mangés = 3 ; mangées = 1.

³ Michel Erman s'est intéressé par exemple aux occurrences du verbe « goûter » dans la *Recherche* et a montré combien celles-ci ne correspondaient presque jamais, à part dans le cas très particulier de la madeleine, à l'action d'ingérer de la nourriture (ERMAN 1988, 64-73).

Vulnérabilité de celui qui mange

Conformément au dédain proclamé de Proust pour le détail inutile⁴, les récits de repas mondains dans la *Recherche* ne nous renseignent guère sur le décor de la table, la disposition des invités, leur tenue vestimentaire ou même ce qui s’y mange – l’attention se concentrant sur le flux des conversations et les pensées qu’elles font naître dans l’esprit du narrateur. Et pourtant, dans presque tous ces repas aussi, c’est la remarque souvent incongrue d’un maître ou d’une maîtresse de maison qui attire notre regard sur ce qu’il ne nous est autrement pas donné de voir : un convive qui mange et le contenu de son assiette. C’est en particulier le cas lors des dîners Verdurin lorsque la Patronne se montre impatiente vis-à-vis de ceux qui, à table, mangent trop lentement ou sont trop bavards. Dans « Un amour de Swann », elle s’en prend à Saniette, son souffre-douleur attitré, « lequel absorbé dans des réflexions, avait cessé de manger » et lui intime : « – Finissez votre entremets qu’on puisse enlever votre assiette » (*DCS I*, 256). Un peu plus tôt, elle avait déjà interrompu un artiste peintre qui n’en finissait pas de vanter les mérites d’une exposition : « – Mais nous ne croyons pas que vous exagérez, nous voulons seulement que vous mangiez et que mon mari mange aussi ; mais redonnez de la sole normande à Monsieur, vous voyez bien que la sienne est froide » (*DCS I*, 251). Même en été à la Raspelière, elle intime silence à un philosophe qui voulait profiter qu’on se mette à table pour interroger Brichot sur des étymologies de noms d’arbres. Lorsqu’il suggère précautionneusement « – N’est-ce pas précisément le moment ? », elle lui rétorque sèchement : « – Non, c’est le moment de manger » (*SG III*, 321-322).

À l’évidence, ces anecdotes en marge du récit principal remplissent deux fonctions importantes : une fonction satirique en croquant sur le vif les traits saillants d’un personnage, en l’occurrence ici le côté tyrannique de la Patronne et la brusquerie de ses manières ; et une fonction de régie car, par leur apparition, ces anecdotes modifient la focale du récit en dirigeant nos regards vers un seul invité dont l’embarras à être ainsi interpellé est palpable. Si le procédé vise en priorité les Verdurin, il n’épargne pas les Guermantes. Lors d’un dîner chez lui, le duc, croyant sans doute faire de l’esprit, étale sa bêtise et son avarice en expliquant au héros pourquoi il a refusé de payer le prix que le peintre Elstir lui demandait pour un tableau représentant une botte d’asperges : « – Il n’y avait que cela dans le tableau, une botte d’asperges précisément semblables à celles que vous êtes en

⁴ Voir entre autres la lettre de Proust à André Gide du 6 mars 1914 : « moi je ne peux pas, peut-être par fatigue, ou paresse, ou ennui, relater, quand j’écris, quelque chose qui ne m’a pas produit une impression d’enchantement poétique, ou bien où je n’ai pas cru saisir une vérité générale. Mes personnages n’enlèvent jamais leur cravate, ni même n’en renouvellent le “jeu” », *Corr.*, XIII, 108.

train d'avaloir. Mais moi, je me suis refusé à avaloir les asperges de M. Elstir » (CG II, 791). Beaucoup plus distinguée que la Patronne, la duchesse n'en surveille pas moins d'aussi près l'assiette de ses convives et, sous couleur de se soucier de leur bien-être, leur impose aussi péremptoirement son bon vouloir : « On passait à table. "Aimez-vous cette façon de faire les œufs ?" demandait-elle au poète. Devant son assentiment, qu'elle partageait, car tout ce qui était chez elle lui paraissait exquis, jusqu'à un cidre affreux qu'elle faisait venir de Guermantes : "redonnez des œufs à monsieur", ordonnait-elle au maître d'hôtel » (CG II, 505)⁵.

Si ces anecdotes servent manifestement la satire des grands, il est significatif aussi qu'elles nous font partager le sentiment d'impuissance et de vulnérabilité ressenti par le convive. Face à des maîtres et maîtresses de maison jupitériens, celui-ci n'a d'autre ressource que de se taire et de s'absorber dans la contemplation de son assiette. Suite à la remontrance de Mme Verdurin, Saniette « qui avait rendu précipitamment au maître d'hôtel son assiette encore pleine, s'était replongé dans un silence méditatif » (DCS I, 261). De même, le philosophe « baissant la tête dans son assiette, avec un sourire triste et résigné » se met dans un premier temps « à manger avec une rapidité vertigineuse » ; puis, réalisant au bout du compte qu'il préfère ne rien manger du tout plutôt que se taire, il « cess[e] de nouveau de manger, mais en faisant signe qu'on pouvait ôter son assiette pleine et passer au plat suivant » (SG III, 321-322). Ainsi, l'apparition du verbe « manger » dans le récit des repas mondains met en avant un paradoxe : au lieu d'être une activité conviviale, il signale une dissonance et une arythmie. En effet, celui qui mange mange toujours trop, trop vite, trop lentement ou pas du tout. De plus, le fait de manger isole et stigmatise en désignant à l'attention de tous, y compris des lecteurs, une différence, une insuffisance, voire une infériorité. En ce sens, la sole normande, les œufs et les asperges n'ont guère d'importance en tant que tels : il ne s'agit pas ici d'illustrer un plaisir gourmand ni de satisfaire, avec ces mets simples, la curiosité gastronomique des lecteurs sur les menus des repas mondains mais plutôt de concrétiser le malaise de celui dont l'assiette est devenue un point de mire.

Les connotations défavorables ou péjoratives associées au verbe « manger » ne se limitent pas au contexte des dîners mondains mais s'étendent en fait à tout

⁵ À noter que le héros est mieux traité que le poète, du moins dans la forme : « — Tenez, justement, me dit Mme de Guermantes en attachant sur moi un regard souriant et doux et parce qu'en maîtresse de maison accomplie elle voulait, sur l'artiste qui m'intéressait particulièrement, laisser paraître son savoir et me donner au besoin l'occasion de faire montre du mien, tenez, me dit-elle en agitant légèrement son éventail de plumes tant elle était consciente à ce moment-là qu'elle exerçait pleinement les devoirs de l'hospitalité et, pour ne manquer à aucun, faisant signe aussi qu'on me redonnât des asperges sauce mousseline, tenez, je crois justement que Zola a écrit une étude sur Elstir », CG, II, 789-90.

l'univers lexical de la *Recherche*⁶. On constate en effet que le verbe est très souvent employé quand il s'agit de connoter un sentiment d'infériorité sociale. Ainsi, la jeune marquise de Cambremer, en se rendant compte que les noms de certaines grandes familles ne se prononcent pas comme elle le pensait, « avait eu l'étonnement, l'embarras et la honte de quelqu'un qui a devant lui à table un instrument nouvellement inventé dont il ne sait pas l'usage et dont il n'ose pas commencer à manger » (SG III, 213). À Balbec, les clients de l'hôtel regardent avec mépris le héros et sa grand-mère « parce que nous mangions des œufs durs dans la salade, ce qui était réputé commun et ne se faisait pas dans la bonne société d'Alençon » (JFF II, 37). Toujours à Balbec, c'est l'incommensurable distance sociale qu'elle met sans s'en rendre compte entre elle et le héros qui fait dire à la princesse de Luxembourg, après lui avoir rempli les poches de menues confiseries : « — Vous en mangerez et vous en ferez manger aussi à votre grand'mère » (JFF II, 60). En ce sens, et quoi qu'il en ait, la sensibilité lexicale du narrateur semble bien rejoindre celle de la mère du héros pour qui, « qu'elle l'avouât ou non, les maîtres étaient les maîtres et les domestiques étaient les gens qui mangeaient à la cuisine » (SG, III, 415). Il n'est donc guère surprenant que « manger » soit le verbe que l'imaginaire proustien ait tendance à solliciter quand il fait référence aux rapports entre les classes sociales. La relation de symbiose entre Françoise et la famille du narrateur est décrite comme une forme de parasitisme, semblable à celui qui existe entre « [c]es plantes qu'un animal auquel elles sont entièrement unies nourrit d'aliments qu'il attrape, mange, digère pour elles et qu'il leur offre dans son dernier et tout assimilable résidu » (CG II, 319). De même, le fantasme de la dévoration est la forme que prend dans l'esprit du narrateur la révolte des pauvres contre les riches. En voyant « la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois » qui s'agglutinent derrière les baies illuminées du Grand-Hôtel pour regarder les clients en train de dîner, il se fait cette réflexion qu'il met entre parenthèses : « (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger) » (JFF II, 41–42). Il est facile de voir comment, placé en fin de phrase, le verbe « manger » recueille toute la violence de l'image mentale développée dans la parenthèse. On ne s'étonnera pas non plus de retrouver ce même verbe quand il est question de cruauté morale entre individus. Dans *Combray*, « manger » apparaît de façon significative à chaque fois que le texte fait référence aux tortures que Françoise inflige à la fille de cuisine. Ainsi, insiste le narrateur, « [l]'année où nous mangeâmes

⁶ Avant l'ère des humanités numériques, Étienne Brunet avait déjà remarqué combien le verbe « manger » était entaché de négativité (BRUNET I, 168–170 et III, 185).

tant d'asperges » (DCSI, 79) » et « si cet été-là, nous avons mangé presque tous les jours des asperges » (DCSI, 122), c'était parce que la fille de cuisine y était mortellement allergique – une cruauté que le narrateur compare à celle de la « guêpe fousseuse » qui paralyse ses proies sans les tuer « pour que ses petits aient après sa mort de la viande fraîche à manger » (DCSI, 122). Pareillement, c'est quand Mme de Guermantes est prise du désir machiavélique de faire souffrir son jeune valet Poullein en le privant inutilement de son jour de liberté et donc de la seule occasion qu'il ait de voir sa fiancée qu'elle se met soudainement et contre son habitude à employer à deux reprises le verbe « manger » quand elle insiste pour que ce soit lui et personne d'autre qui aille le lendemain chercher les faisans de M. de Grouchy, ajoutant perfidement comme si de rien n'était : « — Je reconnais que je ne suis pas terrible ; dans toute sa journée il n'aura qu'à aller chercher vos faisans, à rester ici à ne rien faire et à en manger sa part » (CG II, 775).

Acte solitaire, manger relève du privé, voire de l'intime, et supporte difficilement le regard d'autrui⁷. Ainsi, Françoise se sent-elle prise en faute toutes les fois que le héros l'aperçoit en train de manger : « Même au déjeuner ou au dîner, si je commettais la faute d'entrer dans la cuisine, Françoise faisait semblant qu'on eût fini et s'excusait même en disant : “j'avais voulu manger un *morceau*” ou “une *bouchée*” » (SG III, 124). Certes, le sentiment de culpabilité de la servante face à ce qu'elle perçoit comme une intrusion de la part du héros s'explique par sa situation de domestique nourrie et logée à domicile qui ne veut pas avoir l'air de manger plus que sa part. Il est néanmoins paradigmatique de la gêne que ressent quiconque dans la *Recherche* est vu en train de manger. Le narrateur lui-même y est sensible. Parlant avec Albertine de cette matinée chez Elstir où il lui avait été présenté, il s'étonne de ce que son amie se souvienne qu'il avait d'abord fini de manger un éclair au café avant de la rejoindre comme si, explique-t-il, manger l'éclair faisait partie de « tout ce que je croyais, je ne peux pas dire n'être important que pour moi, mais n'avoir été aperçu que de moi et que je retrouvais ainsi, transcrit en une version dont je ne soupçonnais pas l'existence, dans la pensée d'Albertine » (JF II, 229). Aussi bref soit-il, le moment est particulièrement révélateur puisqu'il fait faire au narrateur une expérience à laquelle son méta-statut ne l'a pas habitué : celle de l'altérité. Non seulement il découvre chez Albertine l'existence d'une « version » de lui-même dont il n'avait aucune idée mais il réalise que cette autre version obéit à des règles différentes et que ce qui, dans la sienne, reste en dehors du champ de la représentation est parfaitement visible dans celle de la jeune fille. Je reviendrai un peu plus

⁷ Céleste Albaret (ALBARET 1973, 95) mentionne dans ses souvenirs que Proust ne supportait pas qu'elle le voie manger : « Il se servait lui-même. Toujours, il attendait pour cela d'être seul. Il faisait un signe de la main et je le laissais ».

loin sur le sens à donner à ce décalage mais on peut voir dès maintenant la capacité très particulière qu'a le verbe « manger » de confronter l'instance narratrice à son héros et à l'univers qu'elle a mis en place.

Manger, un verbe mutique et inscrutable

Le dîner avec Norpois au début des *Jeunes Filles en fleurs* nous donne de ce décalage une idée plus complète. Ce repas est un événement pour les parents du héros puisqu'ils ont invité à leur table le marquis de Norpois, un vieil ambassadeur, membre de la même commission que le père à l'Académie des Sciences. Il en est un aussi pour la lectrice car c'est lors de ce même repas que Françoise sert son mémorable « bœuf à la gelée » auquel le narrateur prête d'emblée toutes les caractéristiques d'un chef-d'œuvre. Ainsi, il nous représente Françoise, parée de « la brûlante certitude des grands créateurs », qui se rend elle-même aux Halles « se faire donner les plus beaux carrés de romsteak, de jarret de bœuf, de pied de veau, comme Michel-Ange passant huit mois dans les montagnes de Carrare à choisir les blocs de marbre les plus parfaits pour le monument de Jules II » (*JFF* I, 437). L'arrivée du plat sur la table quelques pages plus loin est tout aussi triomphale : « Le bœuf froid aux carottes fit son apparition, couché par le Michel-Ange de notre cuisine sur d'énormes cristaux de gelée pareils à des blocs de quartz transparent (*JFF* I, 449) ». Si les assonances en [k] et en [r] contribuent à aligner phonétiquement le bœuf en gelée sur le travail du sculpteur, les compliments de Norpois nous mettent très précisément au fait de ses qualités gustatives : « Voilà ce qu'on ne peut obtenir au cabaret, je dis dans les meilleurs : une daube de bœuf où la gelée ne sente pas la colle, et où le bœuf ait pris parfum des carottes, c'est admirable ! Permettez-moi d'y revenir, ajouta-t-il en faisant signe qu'il voulait encore de la gelée » (*JFF* I, 450). Comme on sait, l'anecdote a une origine autobiographique. À travers le commentaire de l'ambassadeur, c'est Proust lui-même qui se souvient du mot de remerciement qu'il avait adressé en 1909 à sa cuisinière Céline Cottin pour la féliciter du « merveilleux bœuf mode » qu'elle avait servi ce soir-là et où il mettait en parallèle le talent culinaire de sa domestique et sa propre pratique d'écrivain⁸. Aussi, le bœuf aux carottes annonce-t-il dès le second volume de la *Recherche* la correspondance que *Le Temps retrouvé* établira à la fin de l'œuvre entre le plat longuement mijoté de Françoise et le style du livre à venir⁹.

⁸ « Je voudrais bien réussir aussi bien que vous ce que je vais faire cette nuit, que mon style soit aussi brillant, aussi clair, aussi solide que votre gelée — que mes idées soient aussi savoureuses que vos carottes et aussi nourrissantes et fraîches que votre viande », *Corr.*, IX, 139.

⁹ À ce propos, voir l'analyse de Marisa Verna (VERNA 2020, 213-225) sur la fonction du

Or, il est significatif que la mise en scène du plat suivant, la salade d’ananas et de truffes, s’oppose en tout point à celle du bœuf aux carottes. D’abord, la salade arrive sur la table sans que le narrateur ne nous dise rien à son sujet. Seul rapporteur de la scène, le héros nous indique simplement que sa mère en est très fière, ce qui fait de la salade un test, une épreuve dont le sort dépend de l’ambassadeur. Du coup, toute l’attention se concentre sur Norpois : « Mais l’ambassadeur, après avoir exercé un instant sur le mets la pénétration de son regard d’observateur, la mangea en restant entouré de discrétion diplomatique et ne nous livra pas sa pensée » (*JFF I*, 451). Certes, la critique a bien montré les multiples raisons pour lesquelles l’ambassadeur semble peu apprécier cette salade exotique et disparate – la différence essentielle étant, comme l’a montré Jean-Pierre Richard (1974, 33-34), que, contrairement à la daube de bœuf, la salade est un plat cru où les ingrédients sont restés tels quels et n’ont pas pu se transformer et harmoniser leurs saveurs à la cuisson. Sous couvert de gastronomie, Proust poursuit ainsi l’analogie implicite entre l’aliment et l’écriture amorcée par le commentaire de Norpois sur le bœuf en gelée, la salade représentant la crudité et l’hétérogénéité d’un réel que la cuisson du style n’a pas ou pas encore subsumé. De fait, la « discrétion diplomatique » de l’ambassadeur vis-à-vis de la salade rappelle celle dont il avait accompagné la lecture du « petit poème en prose » que le héros avait écrit à Combray au retour d’une promenade et dont il disait : « Je l’avais écrit avec une exaltation qu’il me semblait devoir communiquer à ceux qui le liraient. Mais elle ne dut pas gagner M. de Norpois, car ce fut sans me dire une parole qu’il me le rendit (*JFF I*, 447) ». Certes, la description que donne le narrateur de l’ambassadeur est suffisamment mêlée d’ironie pour qu’on ne soit pas tenté de prendre trop au sérieux ses jugements esthétiques. Mais, en ce qui concerne la salade, l’apparition du verbe « manger » donne à son mutisme un relief particulier. D’une part, ici comme ailleurs, le verbe est associé à un contexte marqué par la négativité : c’est quand le plat n’est pas du goût de Norpois qu’on nous dit qu’il le mange. D’autre part, ce contexte redessine les lignes de force entre les membres de la famille. Comme l’a noté Luc Fraisse (2019, 22), la salade d’ananas et de truffes divise l’univers romanesque en deux avec, d’un côté, le père et M. de Norpois, détenteurs du jugement et de l’autorité, et de l’autre, le héros et sa mère, en quête d’approbation. À une différence près, cependant : en refusant à la mère du héros le compliment qu’elle attend, l’ambassadeur inverse le rapport de supériorité qui existe ailleurs entre une maîtresse de maison et son invité, et se rend maître de la situation. Grâce à Norpois, on comprend que manger est une action à double tranchant : si elle rend souvent vulnérable, sa concrétude et son inscrutabilité en font aussi un lieu propice à l’affirmation de soi.

signifiant « gelée » comme synecdoque du style proustien.

Manger : une posture existentielle

C'est ce que montre tout particulièrement l'épisode de la matinée Elstir dans le deuxième volume des *Jeunes Filles*. Comme on sait, c'est le héros lui-même qui a suggéré au peintre d'organiser cette matinée afin qu'il le présente officiellement à Albertine. Pourtant, dès son arrivée, le héros paraît avoir oublié le but de sa venue et, au lieu de se diriger vers Elstir ou la jeune fille, il salue les uns et les autres et s'arrête pour manger – le mot est dans le texte – les pâtisseries qu'on lui propose : « [je passai] le long du buffet où m'étaient offertes, et où je mangeais, des tartes aux fraises » (*JFF* II, 226). Dans la double proposition relative (« où m'étaient offertes, et où je mangeais »), l'accent tombe une fois de plus sur le verbe « manger ». Il en est de même lorsque le héros mentionne avec insistance cet éclair au café dont j'ai parlé plus haut : « au moment où Elstir me demanda de venir pour qu'il me présentât à Albertine, assise un peu plus loin, je finis d'abord de manger un éclair au café » (*Ibidem*). Or, cette voracité lors d'un événement mondain n'est pas sans rappeler celle, tout aussi unilatérale, du héros lors des goûters de Gilberte dans le premier volume des *Jeunes Filles*. À la différence près que, chez Gilberte, le héros est tellement troublé par la présence de la jeune fille qu'il n'est pas conscient de ce qu'il fait (le verbe « manger » n'apparaît d'ailleurs pas) et c'est « dépouillé de [sa] pensée et de [sa] mémoire, n'étant plus que le jouet des plus vils réflexes » qu'il « prend » les gâteaux sans même s'en apercevoir (*JFF* I, 497). Chez Elstir, en revanche, l'usage répété du pronom « je » et du verbe « manger » (« je mangeais », « je finis de manger », « j'avais fini de manger ») fait du héros un sujet indépendant et maître de la temporalité comme de son action. À l'instar de Norpois qui mange la salade d'ananas et de truffes et refuse de faire le compliment qu'on attend de lui, il affiche en mangeant une posture à la fois mutique et velléitaire qui fait contraste avec la passivité avec laquelle il se laisse ensuite conduire près d'Albertine (« au moment où Elstir me demanda de venir pour qu'il me présentât à Albertine » et, un peu plus loin, « avant de me laisser conduire par Elstir vers Albertine »). Or, cette façon pour le héros de s'affirmer ostensiblement comme sujet dans l'acte de manger (je mange, donc je suis) nous ramène indirectement à cette digression sur le rôle de la volonté qui sert de préambule au récit de la matinée Elstir.

Ce jour-là, juste avant de se mettre en route, le héros se demande si c'est vraiment la peine de se faire présenter à Albertine et s'il ne ferait pas mieux de rester chez lui. Le narrateur nous fait alors assister à une amusante saynète de vaudeville où les différentes fonctions du moi sont personnalisées :

Pendant qu'au moment où va se réaliser un voyage désiré, l'intelligence et la sensibilité commencent à se demander s'il vaut vraiment la peine d'être entrepris, la

volonté qui sait que ces maîtres oisifs recommenceraient immédiatement à trouver merveilleux ce voyage si celui-ci ne pouvait avoir lieu, la volonté les laisse dissenter devant la gare, multiplier les hésitations ; mais elle s'occupe de prendre les billets et de nous mettre en wagon pour l'heure du départ (*JFF* II, 225).

Faire de la volonté un personnage de comédie et l'une des trois parties du moi est peut-être pour Proust une façon malicieuse de converser avec Bergson et Freud¹⁰. Cela dit, parler de la volonté au moment où se mettent en place les prémisses du cycle d'Albertine n'est manifestement pas fortuit. D'une certaine manière, le narrateur nous invite ici à constater le progrès que le héros a fait sur lui-même depuis l'époque de Combray où la permission exceptionnelle que son père lui avait accordée de garder sa mère auprès de lui toute une nuit avait fait naître chez l'enfant la crainte que sa volonté ne s'en trouve à jamais diminuée et qu'il ne puisse plus jamais résister aux excès de sa sensibilité (*DCS* I, 37-38). Contrairement à ce qui se passait aux goûters de Gilberte où le héros n'avait aucune conscience de ses actions, chez Elstir, le « je » qui mange des tartes aux fraises et finit de manger un éclair au café non seulement sait ce qu'il fait mais il le fait de manière délibérée et ostensible. À cet égard, manger fait partie de ces actes « non manqués » comme partir à l'heure et ne pas se tromper d'adresse par lesquels la volonté du héros impose silence aux atermoiements de son intelligence et de sa sensibilité¹¹. De plus, en ne fournissant sur son geste aucune explication et en se montrant aussi inscrutable que Norpois avec la salade d'ananas, le héros en mangeant se montre tel qu'en lui-même et établit autour de lui une sorte de *no man's land* qui le met hors d'atteinte du narrateur et de ses commentaires. D'où peut-être ce portrait insolite qui présente la volonté comme « le serviteur persévérant et immuable de nos personnalités successives » et, de toutes les parties du moi, celle qui reste « cachée dans l'ombre, dédaignée, inlassablement fidèle, travaillant sans cesse, et sans se soucier des variations de notre moi, à ce qu'il ne manque jamais du nécessaire » (*JFF* II, 225). Si cette personnification semble être copiée sur le personnage de Françoise ou même de la mère, c'est peut-être parce que le narrateur se rend compte qu'il ne donne pas à la volonté de son héros la reconnaissance qui lui est due. De fait, poursuit-il, la volonté « est aussi invariable que l'intelligence et la sensibilité sont changeantes, mais comme elle est silencieuse, ne donne pas ses raisons, elle semble presque inexistante ; c'est sa ferme détermination que suivent les autres parties de notre moi, mais sans l'apercevoir, tandis qu'elles distinguent nettement leurs propres incertitudes » (*JFF* II, 225).

¹⁰ Voir BENSUSSAN 2020, 101-106 et FRAISSE 2021, 148-152.

¹¹ « Mais ma volonté ne laissa pas passer l'heure où il fallait partir, et ce fut l'adresse d'Elstir qu'elle donna au cocher », *JFF* II, 225.

Un étonnant partage des tâches se dessine ici entre la volonté d'une part et l'intelligence et la sensibilité d'autre part, autrement dit, entre l'action et l'inaction, entre le vécu et le ressenti, entre le concret et l'abstrait. Or, ce partage n'est pas sans évoquer la façon dont le « je » du narrateur et celui du héros se répartissent leurs fonctions : au narrateur revient la tâche de représenter ce qui l'occupe au premier plan, à savoir les nuances de sa sensibilité et les mouvements de son intelligence (on se souvient que la *Recherche* devait s'intituler à l'origine « Les intermittences du cœur ») tandis qu'au héros revient celle de manifester discrètement, « dans l'ombre » mais avec une « ferme détermination », sa volonté, autrement dit, ce qu'il est vraiment.

Jean Santeuil

Comme on sait, les significations ne sont jamais stables chez Proust et on ne saurait interpréter la place de la fonction velléitaire du moi dans la *Recherche* à partir de ce seul passage. Cependant, une comparaison avec *Jean Santeuil*, le roman inachevé auquel Proust s'est consacré entre 1895 et 1899, ouvre une piste intéressante. En effet, dans cet écrit de jeunesse, on ne constate rien de ce qui fait la spécificité du verbe « manger » dans la *Recherche*. Au contraire, le mot y est d'un emploi à la fois fréquent et banal. Jean, le héros éponyme, a bon appétit et mange avec gourmandise. À Éteuilles, le Combray de la *Recherche*, la grande tarte aux pommes du dimanche est « contemplée avec admiration et mangée avec délices » (Proust, 2001, 235-36) – l'appréciation esthétique allant de pair avec le plaisir de la dégustation. Chez les parents de son ami Henri, le duc et la duchesse de Réveillon, Jean prend autant de plaisir à manger pour la première fois « des œufs brouillés au lard » que ses hôtes en ont à en manger souvent car, nous précise-t-on, « le plaisir de l'habitude est souvent encore plus doux que celui de la nouveauté » (*Ibidem*, 310). Quand il revient de ses promenades quotidiennes, le héros se plaît à imaginer si c'est le soir que dans deux minutes on serait « à table, sous la lampe et [devant] la soupe chaude qu'on versait dans votre assiette et qu'on allait manger » (*Ibidem*, 365) ou, encore, s'il s'est fait surprendre par la pluie, qu'il serait bientôt au chaud dans sa chambre,

attendant le déjeuner avec d'autant plus de gaieté que le glissement et le fri-fri du beurre dans la poêle n'auraient pas excité un frémissement plus voluptueux dans son estomac vide que la complainte de la pluie coulant le long des toits, et [à laquelle] son esprit n'était attentif un instant que pour mieux se reporter à la bonne omelette parsemée de lard qu'on allait apporter tout à l'heure dans la salle à manger (*Ibidem*, 390).

À l'évidence, comme le souligne le prosaïsme gourmand et quelque peu naïf de ces lignes, aucune solution de continuité ne brise le lien chez Jean entre l'aliment et sa consommation, entre le fait de manger et le plaisir, fût-il anticipé, de la dégustation.

Certes, il est tentant d'expliquer cette différence entre l'écrit de jeunesse et le roman de la maturité par la biographie. On sait que l'état de santé de Proust, déjà très compromis à son retour de Versailles en décembre 1906, n'a cessé d'empirer tout au long de la rédaction de la *Recherche*. Comme ses domestiques Céline Cottin (Cottin 2020, 93-94) et Céleste Albaret (Albaret 1973, 93-106) l'ont rapporté chacune de leur côté, l'écrivain effectivement se nourrissait à peine, ne faisant qu'un repas par jour et mangeant quasiment toujours la même chose. Mais comment expliquer alors que le registre gastronomique tienne une si grande place dans le processus d'abstraction et d'esthétisation qui caractérise l'ensemble de la *Recherche* ? Il me semble pour ma part que la réponse est à chercher plutôt du côté de l'œuvre publiée et, en particulier, du côté de ce double « je », spécifique à la *Recherche* et absent de *Jean Santeuil*, qui fait coexister sans qu'il soit toujours aisé de les démêler le « je » du héros évoluant dans l'univers romanesque et le « je » du narrateur, entité discursive en état d'apesanteur temporelle et spatiale. D'où un partage des tâches qui n'est pas sans rappeler celui que je mentionnais plus haut à propos de la volonté : d'un côté, un « je » narrateur métabolisant grâce à son imagination et à sa sensibilité la nourriture et construisant « toute une subtile architecture lexicale qui provoque le montage métaphorique » (Vago 2012, 143) ; de l'autre, le « je » du héros pour qui manger ne relève que du corporel et de l'existential, à l'image des aléas de la condition humaine et du passage du temps.

Cette interprétation me semble confirmée par un autre passage des *Jeunes Filles* qui se situe de façon significative juste avant celui sur la volonté et le récit de la matinée Elstir. Le héros, s'attardant après le déjeuner dans la salle à manger du Grand-Hôtel, commence à comprendre quelle beauté se cache derrière ce spectacle d'après-repas qui, d'ordinaire, lui semble sordide¹² :

Depuis que j'en avais vu dans les aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défective où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évitement de ses formes et, au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières [...] (*JFF* II, 224).

¹² Voir *JFF* II, 54, où la fin du déjeuner est qualifiée de « moment sordide où les couteaux traînent sur la nappe à côté des serviettes défectives ».

Si l'esthétique impressionniste semble inspirer cette description où le prisme de la lumière et du soleil sur les choses ne cesse de modifier leur apparence, c'est plutôt à l'âge d'or des natures mortes et à Chardin en particulier qu'il faut remonter pour expliquer chez le narrateur cette idée que, face à un réel laid et morose, seul l'art est capable de révéler la vérité profonde qui se cache au fond des choses. En novembre 1895, et après avoir admiré au Louvre des natures mortes de Chardin, Proust avait en effet écrit un court essai aux accents indubitablement autobiographiques¹³ où il prenait en exemple « un jeune homme de fortune modeste, de goûts artistes, assis dans la salle à manger au moment banal et triste où on vient de finir de déjeuner » (Proust 2022, 164)¹⁴ qu'il emmenait au Louvre voir les natures mortes de Chardin afin qu'il comprenne que ce qui lui semblait si « inesthétique » dans la vie réelle est en réalité plein de profondeur et de beauté. Bien que cet essai soit contemporain du moment où il commence à écrire *Jean Santeuil* et qu'il n'ait jamais été publié de son vivant, il est manifeste que Proust l'a en mémoire lorsqu'il décrit la révélation du héros dans la salle à manger du Grand-Hôtel : même situation d'après-repas, même faculté transformatrice de la révélation, mêmes motifs typiques des natures mortes (la nappe à demi froissée, le couteau, le verre à moitié rempli, les fruits, les huîtres). Deux différences d'ampleur, cependant, témoignent de l'évolution de la pensée et de la technique de l'écrivain entre ces deux textes. La première concerne le traitement du temps. Dans les *Jeunes Filles*, le temps est comme suspendu par la gestuelle des couteaux et du verre « à demi vidé », immobilisé à jamais dans ce moment intercalaire entre l'accomplissement d'un événement et son effacement. Dans le texte de 1895, au contraire, le temps, beaucoup plus jeune et plus mobile, vit au rythme de l'anticipation et du désir comme dans cette description du tableau intitulé « La Raie » :

¹³ Dans une lettre de juillet 1917, Proust raconte à Walter Berry que c'est Chardin qui lui a révélé « ce qu'avait de beau chez [s]es parents la table desservie, un coin de nappe relevé, un couteau contre une huître vide » (PROUST 2022, 1368).

¹⁴ Cette nausée existentielle devant le caractère laid et oppressant de la scène domestique est très probablement de nature autobiographique comme le laisse supposer l'insistance avec laquelle ce motif réapparaît dans l'œuvre de l'écrivain. Dans *Jean Santeuil*, le héros, revenant de deux mois passés chez les Réveillon, s'exaspère devant ce qu'il perçoit comme la médiocrité affligeante de ses parents, de leur train de vie et du dîner qui « était bien peu de chose auprès des dîners de Réveillon » (PROUST 2001, 358), allant même jusqu'à comparer les épais tapis qui assourdissent le bruit de ses pas à l'univers carcéral des Plombs de Venise. De même, dans *Le Côté de Guermantes*, le héros, de retour chez lui après une absence, éprouve immédiatement « une sensation d'étouffement et de claustration » en remarquant qu'on vient de réinstaller dans l'appartement de ses parents ces tapis qui « étaient le premier aménagement de la prison hivernale d'où, obligé que j'allais être de vivre, de prendre mes repas en famille, je ne pourrais plus librement sortir », CG II, 687.

L'œil qui aime jouer avec les autres sens et à reconstituer à l'aide de quelques couleurs, plus que tout un passé, tout un avenir, sent déjà la fraîcheur des huîtres qui vont mouiller les pattes du chat et on entend déjà au moment où l'entassement précaire de ces nacres fragiles fléchira sous le poids du chat, le petit cri de leur fêlure et le tonnerre de leur chute (*Ibidem*, 168).

Comme l'a bien montré Davide Vago (Vago 2012, 47), Proust nous fait participer ici à un moment synesthésique d'une grande intensité, « l'œil » engendrant une cascade de sensations tactiles et auditives. On note aussi l'érotisme diffus que la description de ce chat marchant sur des huîtres fraîchement ouvertes confère à cette scène, partie intégrale de ce que, quelques lignes plus haut, Proust a appelé « l'appareil de la volupté » (Proust 2022, 167). Manifestement, en 1895, Proust anticipait déjà la célèbre phrase du *Temps retrouvé* qui célèbre la capacité miraculeuse de l'art à donner du sens et de la vie au réel : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature » (*TR* IV, 474). La seconde différence porte plus précisément sur le motif des huîtres dont la mention dans les *Jeunes Filles* suit celle de « la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre » (*JFF* II, 224). Alors que les mollusques en 1895 participaient du registre de la synesthésie et de la sensualité, ici la « fraîcheur » de leur chair est devenue celle de l'eau lustrale et la « fêlure » de leur nacre fragile, un petit bénitier de pierre, doté de cette même minéralité que les « énormes cristaux de gelée pareils à des blocs de quartz transparent » qui entourent le bœuf aux carottes de Françoise. Certes, cette transsubstantiation de l'organique au sculptural et du profane au sacré s'inscrit tout à fait dans le mouvement évolutif du registre gastronomique de la *Recherche*, lequel ne cesse d'amplifier au fur et à mesure des corrections les connotations spirituelles ou religieuses de la nourriture afin d'en magnifier la puissance évocatrice. Il est en revanche hautement significatif que le bénéfice de cette transsubstantiation revienne à des mollusques dont on nous a fait comprendre, deux cents pages plus haut, que le héros n'en mange jamais car il les a en horreur : « – Mais il me semble que vous ne mangez jamais d'huîtres, nous dit Mme de Villeparisis (augmentant l'impression de dégoût que j'avais à cette heure-là, car la chair vivante des huîtres me répugnait encore plus que la viscosité des méduses ne me ternissait la plage de Balbec) » (*JFF* II, 56). Cette dissociation entre le dégoût physique ressenti par le héros et le sens du sacré qui s'empare du narrateur est à mon avis essentielle. Car si les deux « je » de la *Recherche* sont depuis longtemps reconnus comme la clé de sa supériorité sur *Jean Santeuil*, on n'a peut-être pas suffisamment apprécié combien la dissociation et l'écart entre ces deux instances

étaient la condition nécessaire, sinon suffisante, du processus de déification de l'art dans la *Recherche*. Dans le texte de jeunesse, le plaisir des sens et « l'appareil de la volupté » maintenaient la continuité existentielle entre l'avant et l'après de la révélation. Dans le texte des *Jeunes Filles*, au contraire, l'huître décrite par le narrateur a perdu ce qui la rendait abjecte aux yeux du héros : sa chair. Comme *Combray* l'avait annoncé d'emblée, l'écriture et le style ont rendu « forme et solidité » au vivant, autrement dit, l'ont désincarné en transformant sa masse informe en matière sculptée. « Manger », au contraire, est le verbe profane et mortel par excellence, celui que son inscrutabilité condamne à une littéralité à toute épreuve. On ne s'étonnera donc pas que ce soit précisément lui qui accompagne les fins de ces artistes qui furent les premiers à incarner pour le héros le génie artistique et la supériorité absolue de l'art. Ainsi, c'est après avoir mangé « quelques pommes de terre » que Bergotte est pris de malaise et meurt à l'exposition Vermeer (*Pris*, III, 692). Et c'est quand, vieille et malade, elle offre un goûter auquel personne ne vient, pas même le héros, que la Berma « mang[e], silencieusement et avec une lenteur solennelle, des gâteaux défendus, ayant l'air d'obéir à des rites funèbres » (*TR* IV, 576). Car si une œuvre d'art véritable transcende le temps, en revanche, de l'artiste comme du héros, ne subsistera après sa mort que « son corps mangé par les vers » (*Pris*, III, 693).

Bibliographie

- ALBARET, C. (1973), *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Laffont.
- BENSUSSAN, G. (2020), *L'Écriture de l'involontaire. Philosophie de Proust*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne ».
- BRUNET, É. (1983), *Le Vocabulaire de Proust*, Genève–Paris, Slatkine–Champion.
- COTTIN, C. (2020), « À l'ombre de Marcel Proust », propos recueillis par P. Guth, *Marcel Proust*, Paris, Cahiers de l'Herne, 93-94
- DOUBROVSKY, S. (1974), *La Place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France.
- ERMAN, M. (1988), « Proust et les métamorphoses du goût », *Bulletin Marcel Proust*, 38, 64-73.
- FRAISSE, L. (2021), « Proust et Bergson », propos recueillis par P. Guth, *Marcel Proust*, Paris, Cahiers de l'Herne, 148-152.
- FRAISSE, L. (2019), « La salade d'ananas et de truffes », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 15, 16-26.

- GILROY, J. (1987), « Food, cooking and eating in *À la recherche du temps perdu* », *Twentieth Century Literature*, 33, 98-109.
- HOUPEMANS, S. (2014), « Les fraises de Swann », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 11, 69-81.
- LEJEUNE, Ph. (1971), « Écriture et sexualité », *Europe*, 502-503, 113-143.
- MAURIAC DYER, N. (2022), « Encore un peu de biscotte ? Les deux pages retrouvées du Cahier 8 », *Bulletin d'informations proustiennes*, 52, 11-18.
- MILLY, J. (1985), « Glaces et cris de Paris dans *La Prisonnière* de Proust », *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 333-344.
- PROUST, M. (2022), *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (2001), *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, « Quarto ».
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1970-1993), *Correspondance [Corr.]*, Paris, Plon.
- RICHARD, J.-P. (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICHARD, J.-P. (1972), « Proust et l'objet alimentaire ». *Littérature*, 6, 3-19.
- VAGO, D. (2012), *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion.
- VERNA, M. (2020), « Des mots mangeables : la gelée comme synecdoque du style dans le roman proustien », in M. Verna, *Proust, une langue étrangère*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 213-225.