

## Le salon de Mme de Villeparisis : l'affaire Dreyfus vue par Stendhal ?

Goujon, Francine  
IMEC

<https://doi.org/10.15017/1495142>

---

出版情報 : Stella. 33, pp.105-123, 2014-12-24. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

## Le salon de Mme de Villeparisis : l'affaire Dreyfus vue par Stendhal ?

Francine GOUJON

À partir des cahiers de mise au net, le Cahier 39 en 1910 et le Cahier 44 en 1912<sup>1)</sup>, la matinée chez Mme de Villeparisis, dans *Le Côté de Guermantes I*, inclut deux références au roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*. Bien qu'elles se maintiennent jusqu'au roman publié, ces allusions sont passées jusqu'ici inaperçues et Proust n'a rien fait pour les mettre en évidence. Le nom de Stendhal n'est même pas cité dans cette partie de l'œuvre et il faut mettre en relation des pages du *Côté de Guermantes* assez éloignées les unes des autres pour l'associer finalement à la matinée Villeparisis. Ces citations dissimulées soulèvent plusieurs questions persistantes. Sans doute s'agit-il d'énigmes littéraires proposées par l'écrivain à son lecteur. Mais au-delà de l'aspect ludique, on se trouve ici dans la genèse de l'œuvre. Proust applique et paraît revendiquer à demi-mot une méthode d'écriture fondée sur le travail d'un intertexte. On se rappelle, parmi les personnages qui composent l'individualité du narrateur, « certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert entre deux œuvres, entre deux sensations, une partie commune<sup>2)</sup> ». Les pastiches de 1908, « vestibule » de l'œuvre précédant la « bibliothèque<sup>3)</sup> », étaient peut-être déjà un appel anticipé à mettre en perspective l'œuvre qui allait s'écrire et celles des grands écrivains du siècle précédent. Ces citations ou allusions, succinctes, à peine lisibles, ont une fonction d'alerte : elles amènent à s'interroger sur les parallélismes mis en œuvre. Sur quel niveau du texte, sur quelles structures porte la comparaison ? Le fait de déchiffrer l'allusion place le lecteur au début d'une piste à suivre. Il s'agit toujours pour l'écrivain, d'éclairer deux œuvres l'une par l'autre et de mesurer la distance qui les sépare ; pour le lecteur, de voir se déployer de la « critique littéraire en action<sup>4)</sup> », ce que Proust considérerait comme le grand mérite des pastiches.

Mais dans ce cas, pourquoi un système d'indices à peine perceptibles et ce clair-obscur dans la revendication ? On peut incriminer le goût de la mystification de l'auteur (c'est le niveau du jeu littéraire) mais aussi son désir que les relations subtiles entre l'œuvre imitante et l'œuvre imitée frappent le lecteur de manière imprévue, le surprennent, l'obligent éventuellement à une seconde lecture rétrospective. D'autre part, puisque Proust déclare, bien après les pastiches, avoir voulu «se purger du vice [...] d'imitation<sup>5)</sup>», il lui est peut-être difficile de reconnaître qu'il continue à le pratiquer avec assiduité, devant une critique qui ne lui a que trop reproché de manquer aux principes du bien-écrire. Après tout ce n'est qu'après avoir affirmé à diverses reprises que son roman avait été composé avant d'être rédigé qu'il évoque, dans *Le Temps retrouvé*, et seulement grâce à la métaphore de l'œuvre-robe, sa façon de composer par additions<sup>6)</sup>.

Revendiquer ouvertement ce type d'écriture serait contre-productif d'une autre manière car le mode de lecture qui lui correspond en serait nécessairement modifié. Le dispositif que Proust met en place laisse au lecteur le choix d'ignorer la référence ou de la découvrir en cours de route, en apercevant soudain une coïncidence partielle et fulgurante entre le roman qu'il lit et son intertexte du moment, conditions qui peut-être accroissent le plaisir de la lecture, semblable alors à celui que prend le «philosophe» proustien amateur de comparaisons. On sait combien Proust privilégie une vision rétrospective des grandes œuvres littéraires<sup>7)</sup>. C'est probablement aussi celle qu'à une échelle plus réduite il tend à favoriser dans le cas des citations affleurant dans le texte. À la lumière du rapport inattendu entre deux œuvres, le lecteur est amené à reconsidérer ce qu'il vient de lire pour apprécier la portée de la comparaison. La revendication de la méthode, comme l'annonce préalable de l'intertexte, ne laisseraient rien subsister de ce parcours et les indices, pourtant présents dans le texte, perdraient tout intérêt.

La pratique de Proust en matière d'intertextualité est d'ailleurs complexe : elle revient, pour l'écrivain, à se fixer des consignes d'écriture qui peuvent porter sur des étendues de texte très inégales et varier selon les strates génétiques du même épisode. Ces consignes sont sans doute plus ou moins fécondes, en tout cas plus ou moins discernables à la lecture. Beaucoup d'entre elles nous échappent sans doute complètement tant

Proust est expert à crypter les indices (et peut-être porté à surestimer l'acuité de notre lecture). Leur enchevêtrement dans le texte publié accroît la difficulté à distinguer chacune d'elles et à évaluer son rayon d'action et ses implications. Mais quant au fait lui-même, ce choix d'une écriture imitative, en fait l'une des voies de l'éclatante originalité proustienne, il est difficile de le nier tant les procédés de cryptage et les moyens offerts au lecteur pour l'identification de l'intertexte, sont récurrents et comparables d'un exemple à l'autre<sup>8)</sup>. Le mode de cryptage et de divulgation constitue en lui-même une signature et une reconnaissance implicite de ce procédé<sup>9)</sup>.

Ces quelques considérations devraient nous conduire à préciser autant qu'il est possible la fonction et les enjeux de la référence stendhalienne dans un épisode déjà assez élaboré au moment où elle apparaît. Pourquoi à ce stade ? Cette mise en relation des deux oeuvres manifeste-t-elle une décision structurelle, une orientation génétique nouvelle ? L'arrière-plan stendhalien n'a de sens que s'il modifie en certains points la lecture que nous faisons de la matinée Villeparisis.

L'une des références à Stendhal apparaît dans le Cahier 39, c'est une très brève citation de *Le Rouge et le Noir*<sup>10)</sup>. Mme de Villeparisis jeune est « ivre de son savoir » comme Mathilde de La Mole<sup>11)</sup>. À partir de ce rapide écho, on s'aperçoit vite que l'attitude de Mme de Villeparisis, face au milieu aristocratique dont elle est issue, n'est pas sans rappeler celle de Mlle de La Mole. Le terme de « petit bourgeois » désigne l'un de ceux que Mme de Villeparisis invite, au mépris de la composition dont ne devrait pas s'écarter un salon aristocratique. Dans la bouche de Mathilde il s'applique à Julien Sorel<sup>12)</sup>. Outre la beauté éventuelle de l'invité incongru, Mme de Villeparisis apprécie le fait qu'il soit « amusant ». Mathilde, ennemie de l'ennui, souhaite ardemment que son père trouve un gendre « qui fût un peu amusant<sup>13)</sup> ». Leur commun désir de secouer le joug imposé par leur milieu se manifeste, dans les deux cas, par une ironie cruelle. Mlle de La Mole se plaît à « aiguïser une épigramme ». La blessure provoquée, écrit Stendhal « croissait à chaque instant, plus on y réfléchissait ». Mme de Villeparisis jeune ne peut retenir « des traits acérés [...] que le blessé n'oublie pas<sup>14)</sup> ». Toutes deux se sont crues, dans leur jeunesse, au-dessus du modèle d'existence que leur proposait le Faubourg Saint-Germain.

Ce qui crée l'écart est à la fois l'âge des personnages et le traitement

romanesque qui leur est réservé. Où Stendhal décrit l'élan imprudent d'un caractère orgueilleux et juvénile, Proust analyse les causes d'une disgrâce mondaine ancienne et irréversible. À quelques années près, Mme de Villeparisis est contemporaine de Mlle de La Mole, âgée de dix-neuf ans en 1830, tandis que la matinée Villeparisis se situe en 1898. Lorsque, à partir du Cahier 39, Proust remonte de la situation dépréciée de la marquise aux dons littéraires et aux incartades sociales qui l'ont provoquée, l'ombre de la triomphante Mathilde apparaît un instant derrière la vieille dame tenue à l'écart par ses pairs.

Mais, si la citation seule apparaît comme un appel à comparer la situation et le traitement des deux personnages féminins, les circonstances qui amènent cette expression dans le roman de Stendhal ne sont pas indifférentes. Conversant avec Julien Sorel au bal du duc de Retz, Mathilde, qui mentionne favorablement Rousseau pour son mépris des grandeurs mondaines, est rabrouée par son interlocuteur : « J.-J. Rousseau, répondit-il, n'est à mes yeux qu'un sot, lorsqu'il s'avise de juger le grand monde ; il ne le comprenait pas et y portait le cœur d'un laquais parvenu. » Et presque aussitôt Julien explicite sa pensée : « Tout en prêchant la république et le renversement des dignités monarchiques, ce parvenu est ivre de bonheur, si un duc change la direction de sa promenade après dîner pour accompagner un de ses amis. » Mathilde identifie immédiatement l'allusion, ce qui la rend « ivre de son savoir ». On voit que l'expression est proche de celle que Julien applique à Rousseau : « ivre de bonheur ». Or ce Jean-Jacques infidèle à ses principes a des émules dans le salon de Mme de Villeparisis : Legrandin, qui stigmatise habituellement le snobisme mais couvre Mme de Villeparisis de flatteries quand elle accepte de le recevoir<sup>15)</sup>, et Bloch à qui les « saluts compassés, gracieux et profonds » de M. de Norpois semblent ridicules mais seulement jusqu'au moment où l'un de ces saluts lui est adressé<sup>16)</sup>. C'est peut-être à eux aussi que la citation renvoie. Par le biais du jugement sévère et sans doute peu sincère<sup>17)</sup> que Julien porte sur Rousseau, ces manifestations de snobisme inavoué prennent une couleur stendhalienne.

Cependant le personnage de Bloch, qui occupe une place plus importante que Legrandin dans le déroulement de la scène, est aussi plus profondément relié au roman de Stendhal. La seconde allusion, apparue dans le Cahier 44, le rapproche, cette fois, de Julien Sorel. Dans le salon de Mme

de Villeparisis, Bloch renverse en effet le verre d'eau où « posaient » des fleurs que la marquise allait peindre et son seul commentaire est : « Cela n'a aucune ne présente aucune espèce d'importance, je ne suis même pas mouillé<sup>18)</sup> ». Ce peut être un rappel du moment où, dans *Le Rouge et le Noir*, Julien casse un « vase en vieux japon » dans la bibliothèque du marquis de La Mole ; profitant de l'incident pour affirmer à Mathilde qu'il ne l'aime plus, il quitte ensuite la pièce sans un mot d'excuse. Mme de La Mole en fait la remarque : « On dirait en vérité [...] que ce M. Sorel est fier et content de ce qu'il vient de faire<sup>19)</sup> ». Ce trait commun aux deux personnages pourrait évoquer Stendhal lui-même qui avait pour maxime, selon Mérimée : « Ne jamais se repentir d'une sottise faite ou dite<sup>20)</sup> ». La gaucherie de Bloch et celle de Julien, à la fois corporelles et sociales, soulignent le fait que tous deux évoluent dans un milieu aristocratique dont ils ignorent ou méprisent les codes et où leur présence n'est que tolérée. Ils occupent une position subalterne : les services qu'ils rendent ou sont susceptibles de rendre justifient seuls qu'ils soient reçus. En prolongeant un peu la comparaison on constate qu'ils sont immédiatement repérables. L'aspect oriental de Bloch est souligné dans le Cahier 44 et il ira en s'accroissant au fil des versions successives du morceau<sup>21)</sup>. Quant à Julien, son « éternel » habit noir<sup>22)</sup> ne passe pas davantage inaperçu dans les salons. Cette visibilité n'a que peu à voir avec les erreurs vestimentaires commises par de jeunes héros balzaciens récemment arrivés de leur province, Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* ou Rastignac dans *Le Père Goriot*. Pour des raisons différentes, la tenue de Julien et celle de Bloch soulignent leur étrangeté plus que leur méconnaissance des usages et des modes. Dans *Le Rouge et le Noir*, cette étrangeté a deux faces distinctes mais inséparables et problématisées par le roman : l'origine sociale et la pensée politique. Julien « charpentier du Jura<sup>23)</sup> » est bonapartiste et jacobin. Si Proust choisit de renvoyer à Stendhal dans cette scène est-ce parce que Bloch est juif et dreyfusard ?

Notons que si l'allusion au vase brisé apparaît en 1912, un autre indice textuel figurait sur un verso du Cahier 39, dont les rectos ont été remplis dès 1910. Proust y décrit le « jeune homme de lettres », qui n'est pas encore Bloch, écoutant avec une admiration naïve les propos de M. de Norpois sur l'affaire Dreyfus, propos qu'il « aurait voulu pouvoir écrire sous sa dictée ou graver dans sa mémoire » car il a « le sentiment de recueillir un entre-

tien historique<sup>24)</sup> ». Ces mots cachent une allusion stendhalienne : dans *Le Rouge et le Noir*, Julien se rend avec le marquis de La Mole à une réunion secrète qui s'avère être une conspiration ultra<sup>25)</sup>. Sa mission est de prendre des notes, d'en apprendre la synthèse par cœur et d'aller au plus vite la communiquer à un « ami de l'étranger », soutien possible des conspirateurs. Si Julien observe et écoute avec passion, Stendhal ironise et tourne en dérision « le « désordre », la division, les luttes internes de ses ultras<sup>26)</sup> ». Le narrateur de Proust à son tour souligne le vide du discours que tient l'ancien ambassadeur au jeune homme. Son langage forgé par les « traditions diplomatiques et gouvernementales<sup>27)</sup> » a fini par borner sa pensée. Non seulement il se garde de rien révéler mais il n'a rien à révéler. Des deux jeunes gens avides de s'instruire, Bloch est le plus mal loti. Dans la version suivante, celle du Cahier 44, il perd de sa naïveté, ce qui explique peut-être, en partie, que l'allusion stendhalienne antérieure disparaisse au profit de l'incident du vase brisé.

Pourtant le lien entre le chapitre du *Rouge* intitulé « La note secrète » et la matinée Villeparisis se maintient. La « note secrète », selon les commentateurs, serait une note sur l'état de la France, rédigée en 1818 à l'instigation du comte d'Artois, chef d'un parti ultra, pour être communiquée aux souverains étrangers. Le ministre Decazes fit publier « une version arrangée » de cette note, destinée à montrer que le comte d'Artois entendait prolonger l'occupation étrangère en France ; peu de temps après, Decazes révéla une conspiration royaliste et parvint à faire perdre les élections de septembre 1818 au parti ultra<sup>28)</sup>. Or, dans la conversation sur l'affaire Dreyfus, M. de Norpois fait mention d'une « communication secrète » faite à Henry Rochefort, directeur de *L'Intransigeant*, par l'aide de camp du général de Boisdeffre, chef d'état-major général<sup>29)</sup>. Il s'agit, comme on sait, du « faux Henry » qui couvre un complot militariste et antidreyfusard ; le terme de « communication secrète » constitue un lien plausible entre la « note secrète » de Stendhal et le traitement proustien de l'affaire Dreyfus. Dans l'un des chapitres du *Rouge* consacrés à la conspiration, l'auteur recourt à la célèbre comparaison de la politique en littérature avec un coup de pistolet dans un concert<sup>30)</sup>. On ne s'étonnera donc pas que Proust se réfère à ces chapitres en abordant l'affaire Dreyfus. Comment faut-il traiter de la politique en littérature ? Le bris du vase fait peut-être office de coup de pistolet.

Les ressemblances et les différences entre les deux personnages sont faciles à établir. Bloch, non moins que Julien, a le sentiment d'évoluer dans un milieu qu'il connaît mal. Il y est souvent étonné : par les particularités de la vie aristocratique ancienne que décrit Mme de Villeparisis<sup>31)</sup> ; par l'amabilité des gens du monde, dont il a tendance à surestimer la sincérité<sup>32)</sup> ; par la rhétorique de M. de Norpois dont il persiste à attendre, contre toute vraisemblance, des révélations sur l'affaire Dreyfus<sup>33)</sup>. Il manifeste le plus souvent son étonnement par des remarques ou des questions déplaisantes, faites sur un ton de supériorité qui ne fait guère illusion aux personnes présentes<sup>34)</sup> alors que Julien se tait et commente intérieurement.

Comme Julien Sorel, Bloch porte en lui des fidélités et des enthousiasmes ignorés et incompris des aristocrates. À partir des versos du Cahier 39, Proust réutilise des pages de *Jean Santeuil*, rattachant désormais au personnage de Bloch le récit des journées d'un jeune dreyfusard passionné, assidu aux audiences du procès Zola<sup>35)</sup>. Julien, quant à lui, a hérité ses idées politiques d'un vieux chirurgien-major «à la fois jacobin et bonapartiste<sup>36)</sup>», ce qui l'oppose violemment à la bourgeoisie de Verrières autant qu'à la noblesse ultra de l'hôtel de La Mole. Cette opposition prend avant tout la forme d'une révolte contre les humiliations et les injustices, celles qui l'atteignent et celles qui frappent des hommes victimes de la même société inégalitaire et sans états d'âme. C'est le cas du «plus grand poète de l'époque», Béranger en fait, que le «petit Tanbeau», neveu d'un académicien et qui cherche à plaire au marquis, voudrait voir condamner à «dix ans de basse fosse» pour des chansons séditieuses<sup>37)</sup>. Julien s'indigne de la bassesse de Tanbeau, des crimes, non seulement impunis mais récompensés, de l'ambassadeur qui a demandé l'extradition du comte Altamira<sup>38)</sup>. Sa pitié s'étend aux condamnés coupables, comme le Louis Jenrel dont il lit le nom et l'histoire sur une coupure de journal dans l'église de Verrières<sup>39)</sup>. Lors de son procès il s'affirme victime consentante d'une justice de classe<sup>40)</sup>.

Aussi bien chez M. de Rênal qu'à l'hôtel de La Mole, Julien Sorel considère donc qu'il est entouré d'ennemis. Il est d'une prudence extrême, surveille chacune de ses paroles et chacun de ses gestes, détruit ce qui pourrait le compromettre (le portrait de Napoléon auquel il tient pourtant<sup>41)</sup>, un éloge du vieux chirurgien-major<sup>42)</sup>). Bloch au contraire semble



inconscient de l'hostilité qu'il peut susciter en s'affirmant dreyfusard et en cherchant à discuter de l'Affaire. Rien dans son attitude ne laisse penser que, juif dans un milieu antisémite, il se sait exposé. Alors que Julien, toujours occupé de stratégie, met en œuvre des ripostes adaptées aux diverses situations qu'il rencontre, le plus souvent sans se trahir, Bloch se perd en manifestations d'hostilité gratuite dont il ne tire aucun bénéfice. Il y a peut-être un écho stendhalien dans l'«ironie satanique» qu'il manifeste. On se rappelle en effet que Julien rit «comme Méphistophélès» en deux occasions : quand il reçoit la première lettre de Mathilde<sup>43)</sup> et quand il accepte de mourir à vingt-trois ans<sup>44)</sup>. Si l'on considère que l'«ironie satanique» de Bloch s'applique au fait qu'il fera peut-être «une cure à Vichy pour [sa] vésicule biliaire<sup>45)</sup>», on voit que l'ironie ici est surtout le fait du narrateur proustien et peut-être de l'auteur. Bloch apparaît comme un Julien Sorel ridicule, un «plébéien révolté<sup>46)</sup>» de théâtre. De fait, les raisons qui poussent les deux personnages vers les salons aristocratiques sont très différentes. Pour Julien c'est le moyen de s'arracher à la pauvreté et aux mauvais traitements qui étaient son lot dans sa famille tandis que Bloch, tout en critiquant le Faubourg Saint-Germain<sup>47)</sup>, espère y être admis et a peine à maîtriser un sentiment d'infériorité<sup>48)</sup>.

Proust a voulu faire une scène comique de la discussion entre M. de Norpois et Bloch sur l'affaire Dreyfus. Une référence à Molière apparaît dans le Cahier 44, énoncée par Legrandin<sup>49)</sup>. Elle disparaît dès la dactylographie mais Proust réintroduit les mots : «farce» et «moliéresque» dans le discours de M. de Charlus, au moment des épreuves Gallimard<sup>50)</sup>. Il se peut qu'il ait écrit cette scène en croisant les références à Stendhal et à Molière. Du reste les théories de Stendhal sur le comique s'appliquent ici, sans que l'on puisse déterminer si Proust l'a voulu ainsi<sup>51)</sup>. Selon Stendhal, la compassion éprouvée pour un personnage empêche le rire<sup>52)</sup>. Or le lecteur de la matinée Villeparisis n'en éprouve aucune pour Bloch. Comme on le verra, sa souffrance est en quelque sorte effacée de la scène et il n'a pas, comme Julien, de recours possible au discours intérieur pour l'exprimer. Proust prend ici les lecteurs à contre-pied et notamment ceux d'entre eux qui connaissent son engagement dreyfusiste au moment de l'Affaire<sup>53)</sup>.

De fait Bloch devient à la fois comique et antipathique car il est mal élevé, «entraîné par le démon de sa mauvaise éducation<sup>54)</sup>». Il est consti-

tué en personnage de comédie par les manifestations répétées de ce défaut, toujours soulignées par le narrateur<sup>55</sup>). Ainsi un schéma de comédie, moliéresque en effet, se superpose à l'aspect social et politique de la scène. De ce fait le châtement social de Bloch, qui finit par être exclu du salon de Mme de Villeparisis<sup>56</sup>), apparaît sinon mérité, du moins prévisible, comme celui d'Harpagon ou de M. Jourdain. Ni le narrateur ni par conséquent le lecteur n'en sont scandalisés. Mais comment concilier ce schéma avec le traitement de l'affaire Dreyfus ? Les commentateurs embarrassés ont souvent vu là une prise de distance de Proust qui finirait par renvoyer dos à dos les deux parties aux prises dans l'Affaire<sup>57</sup>). Il y a pourtant une autre interprétation possible si l'on considère la mise en parallèle du *Côté de Guermantes* avec *Le Rouge et le Noir* sans la limiter au personnage principal.

Mais, en guise de conclusion sur ce point, on peut rappeler l'aspect de « critique littéraire en action » que Proust privilégiait dans ses pastiches de 1908. Certes la matinée Villeparisis n'est pas un pastiche du *Rouge* mais le personnage de Bloch est peut-être un pastiche de Julien Sorel, mené au nom de la vraisemblance psychologique et sociologique. Julien, malgré une certaine raideur, triomphe des embûches mondaines comme si elles n'existaient pas. Très jeune, sortant du séminaire et provincial, il n'a aucune difficulté à faire jeu égal, dans la conversation, avec le marquis de La Mole. Or, dans les notes que Proust a laissées sur son exemplaire de *La Chartreuse de Parme*, il reproche précisément à Stendhal de faire parler le même langage à tous ses personnages<sup>58</sup>). Cette critique, mise « en action », pourrait produire le Bloch de la matinée Villeparisis. Son langage prétentieux et inadapté serait plus proche de la vraie timidité et de l'inexpérience mondaine que le style parfait de Julien<sup>59</sup>). S'agit-il ici de réalisme en littérature ? Sans doute mais la revendication proustienne prend la forme de l'ironie vis-à-vis du grand prédécesseur et aboutit à une scène de comédie.

On tentera d'examiner maintenant si la relation au roman de Stendhal peut engager des changements structurels plus importants que l'évolution des personnages. Il est impossible en effet de déterminer a priori, uniquement à partir des allusions et citations minuscules que Proust sème dans son texte, quelle extension il entend donner à son dialogue avec l'intertexte choisi, ici *Le Rouge et le Noir*. Cependant le recours à la genèse est

éclairant dans la mesure où il permet de définir une strate dans le développement de la scène et de la considérer d'abord isolément. On a vu que, dans le Cahier 44, en 1912, Proust remplace une allusion stendhalienne par une autre, qui précède désormais la discussion entre Bloch et M. de Norpois sur l'affaire Dreyfus. Or ce cahier de mise au net est également le lieu d'un développement important de la matinée Villeparisis<sup>60</sup>. La raison principale est que l'épisode se trouve désormais placé à la fin du futur *Côté de Guermantes I* et en constitue l'aboutissement<sup>61</sup>. Comment la référence au roman de Stendhal, si elle est pertinente à ce niveau, s'inscrit-elle dans ce développement ?

On remarquera d'abord que dans le Cahier 44, le nombre des personnages présents chez Mme de Villeparisis s'accroît nettement<sup>62</sup>. C'est là notamment que le narrateur rencontre la duchesse de Guermantes. La conversation, comparée à celle de la version précédente, s'anime et touche à des sujets plus variés : le théâtre de Maeterlinck et la prestation de l'actrice, amie de Saint-Loup, dans le salon de Mme de Guermantes, les tableaux que Mme de Villeparisis montre à ses invités, les amours de Saint-Loup. Dans le même mouvement, l'affaire Dreyfus, limitée dans la version précédente à l'entretien entre M. de Norpois et un jeune homme désireux de s'instruire<sup>63</sup>, vient s'inscrire dans la conversation générale. Bloch a l'imprudence de demander son opinion à M. d'Argencourt, « chargé d'affaires de Belgique », présumant qu'il est dreyfusard parce qu'« en Europe ~~toute~~ tout le monde [l'est] ». Il s'attire la réponse cinglante que l'on sait : « C'est une affaire qui ne regarde que les Français entre eux, n'est-ce pas ?<sup>64</sup> ».

C'est ainsi que l'antisémitisme fait son apparition dans la matinée Villeparisis<sup>65</sup>. À vrai dire, dans une marge du Cahier 39, sans doute plus tardive que les rectos et chronologiquement proche du Cahier 44, on trouve une première version de la présentation de Bloch à M. de Norpois, assortie de ce commentaire : « En entendant ce nom <que pensa> M. de Norpois qui était exact appréciateur des situations sociales et de plus antisémite [?] <sup>66</sup> ». Mais à partir du Cahier 44, il s'agit d'un antisémitisme reconnu, exprimé ouvertement et qui devient polyphonique à mesure que la scène se développe. Plaisanteries et calomnies sur Dreyfus lui-même<sup>67</sup>, critiques et jeu de mots dirigés contre Saint-Loup soupçonné d'être influencé par son amie juive<sup>68</sup>, exclusion commentée des dames juives de la bonne société<sup>69</sup>,

ouverture des salons aristocratiques aux antisémites qui n'y sont reçus qu'à ce titre<sup>70)</sup>, tels sont les différents aspects de l'antisémitisme qui s'affichent dans la conversation. L'opinion de M. d'Argencourt selon laquelle il est impossible d'être à la fois français et juif, est relayée par le duc de Guermantes et par Mme de Marsantes<sup>71)</sup>. L'idée est reprise et amplifiée dans le discours à la fois argumenté et délirant que tient M. de Charlus au narrateur, à la sortie de la matinée Villeparisis<sup>72)</sup>.

L'antisémitisme étant traité ici comme un terrain d'échanges sociaux, il donne lieu à des postures variées : la duchesse de Guermantes revendique son originalité mondaine en refusant de fréquenter des antisémites peu élégants<sup>73)</sup>. Mme de Marsantes<sup>74)</sup> est une repentie : elle a fréquenté Lady Israëls avant de décider «de ne plus la connaître<sup>75)</sup>». Le duc de Guermantes traite avec jovialité et sévérité le cas de Saint-Loup dreyfusard comme celui d'un jeune fou égaré<sup>76)</sup>. Le duc se démarque d'ailleurs du prince de Guermantes, le plus absolu de tous, qui voudrait «renvoyer tous les juifs à Jérusalem<sup>77)</sup>». L'interaction des différents personnages se traduit par des dissensions : le duc de Guermantes ne supporte pas d'être interrompu par la duchesse<sup>78)</sup>. Mme de Guermantes se moque, avant qu'elle arrive, de la mère de Saint-Loup qui «rase» sa famille «avec la Patrie française<sup>79)</sup>» alors que son fils est dreyfusard. Mme de Villeparisis s'affiche plus antisémite qu'elle n'est pour ne pas mécontenter l'archiviste<sup>80)</sup>.

Cette manière de montrer l'antisémitisme de l'aristocratie en action, déployant ses nuances en fonction de ses différents porte-parole, rappelle nettement le traitement stendhalien de la conspiration ultra dans *Le Rouge et le Noir*. Proust use ici de moyens comparables à ceux de Stendhal : le regard neutre qui laisse jouer sans contrainte les modes de pensée et d'expression les plus ridicules ou les plus odieux. Dans *Le Rouge et le Noir*, Julien réagit mais en pensée seulement. Bloch qui, pendant cette conversation, poursuit son entretien avec M. de Norpois, n'entend pas. Le narrateur, dans la suite de la scène, contestera les propos de M. de Charlus mais, chez Mme de Villeparisis, il reste muet. Tous sont novices dans le milieu où ils se trouvent. Le déséquilibre entre le témoin<sup>81)</sup>, juvénile et isolé, et les acteurs de la scène, en nombre et sûrs de leur pouvoir, place en pleine lumière le discours ultra chez Stendhal et le discours antisémite chez Proust.

D'un point de vue génétique, la graine dont est sortie cette floraison

vénéneuse de propos antisémites est le bref échange entre Bloch et M. d'Argencourt au f° 29 r° du Cahier 44. Mais l'expression de l'antisémitisme se développe aussi, à partir du même incident, dans une autre direction, celle du passage à l'acte et de l'affront infligé publiquement à Bloch. Dans le Cahier 44, les assistants, notamment la duchesse de Guermantes, soutiennent tacitement Argencourt tandis que Bloch ne réagit qu'en rougisant<sup>82)</sup>. On ne retrouve nullement alors son insistance à la fois naïve et polémique en face de M. de Norpois<sup>83)</sup>. Le développement de la scène, dans les versions suivantes, conduit à son exclusion du salon Villeparisis.

Dans le roman publié, cette exclusion se déroule en trois temps. Après la réplique insolente de M. d'Argencourt et « pour se rattraper<sup>84)</sup> », Bloch tente de se concilier la bienveillance du duc de Châtelleraut. Mais le duc lui inflige une seconde rebuffade : il n'accepte de discuter de l'Affaire « qu'entre Japhétiques<sup>85)</sup> » ; sa réponse souligne donc que Bloch est juif et implique qu'il est incapable d'objectivité, peut-être prêt à tout pour défendre ses positions dreyfusistes. Bloch se trouble davantage et ne parvient à dire que : « Mais comment avez-vous pu savoir ? Qui vous a dit ?<sup>86)</sup> ». Or le pathétique de cette scène est aussitôt nié par les commentaires ironiques du narrateur et, après une nouvelle preuve de la mauvaise éducation de Bloch<sup>87)</sup>, vient la scène où Mme de Villeparisis le met « à la porte de chez elle<sup>88)</sup> ».

C'est une scène de comédie. Mme de Villeparisis joue la mourante ou l'endormie pour ne pas avoir à répondre au salut de Bloch et, dès qu'il est parti, revient, « débordante d'une vie retrouvée<sup>89)</sup> », vers ses invités. Bloch d'ailleurs ne souffre pas plus qu'un acteur battu dans une farce de Molière. Il s'en va « plein de curiosité et du désir d'éclairer un incident si étrange ». Il revient quelques jours après et Mme de Villeparisis le reçoit « très bien<sup>90)</sup> ». Un tel traitement littéraire ne va pas de soi. En choisissant le mode comique, Proust appelle-t-il ses lecteurs à prendre la mésaventure de Bloch à la légère ? C'est peu vraisemblable vu ses positions dreyfusistes et la judéité de sa mère. Une interprétation plus acceptable serait qu'il prive son personnage dreyfusard de toute compassion parce qu'il ne s'agit nullement pour lui de traiter symétriquement les positions des dreyfusards et des antidreyfusards ; sa cible est l'antisémitisme. Il en montre le fonctionnement et les modes d'expression et choisit pour cela un style sec, celui que privilégiait Stendhal<sup>91)</sup>. On notera d'ailleurs que, lors-

qu'il évoque une conspiration ultra, dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal ne décrit pas davantage les positions des libéraux, sa cible étant les ultras. L'émotion inspirée par le sort de Bloch ne ferait que détourner l'attention du lecteur de ce qui est apparemment l'objectif de l'écrivain : le discours antidreyfusard des salons aristocratiques, dans ses relations avec l'anti-sémitisme.

Bloch est donc arraché à son sort par une sorte de *deus ex machina* mollièresque. Il apparaît comme un personnage de farce au moment où sa situation devient douloureuse. Or le changement de perspective et l'orientation nouvelle d'une scène qui s'annonçait dramatique créent une sorte de décalage dans la lecture. La disparition de Bloch, en tant que personnage de roman apte à ressentir ce qui lui arrive, produit un vide. La conclusion, joyeuse et postiche, de son éviction du salon Villeparisis laisse en quelque sorte la scène en suspens.

Or il se trouve que la comédie jouée par Mme de Villeparisis inclut une référence stendhalienne. Elle évoque les adieux de Julien à Mme de Rênal, « pétrifiée » par l'excès de son chagrin. L'insistance de Bloch cherchant à obtenir une réponse de Mme de Villeparisis reprend, dans un tout autre contexte, celle de Julien, à qui Mme de Rênal a le plus grand mal à adresser quelques mots. Proust recourt à la même comparaison que Stendhal qui écrit : « Loin de répondre aux empressements de son ami, elle [Mme de Rênal] fut comme un cadavre à peine animé<sup>92)</sup> ». L'idée est reprise en conclusion : « Julien finit par être profondément frappé des embrassements sans chaleur de ce cadavre vivant<sup>93)</sup> ». Proust applique à son tour cette métaphore à Mme de Villeparisis faisant le mouvement de lèvres « d'une mourante qui voudrait ouvrir la bouche mais dont le regard ne reconnaît plus<sup>94)</sup> ». L'effet de ce pastiche improbable peut être de renforcer le comique, tant les personnages de Proust paraissent éloignés de leurs correspondants stendhaliens.

Mais il aboutit aussi, et surtout, à rendre une dignité romanesque au personnage de Bloch exclu. Le parallèle avec le héros du *Rouge* porte, cette fois, sur la première partie du roman, celle qui se conclura, après l'épisode parisien, par le procès, l'emprisonnement et l'exécution de Julien. La scène du procès, appelée par ce pastiche mais aussi par la conversation avec M. de Norpois sur le procès Zola et sur la révision éventuelle du procès Dreyfus<sup>95)</sup>, vient se substituer au silence de Bloch que l'humiliation

met seulement « au comble de l'étonnement ». On se rappelle le discours de l'accusé dans *Le Rouge et le Noir* : « Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune<sup>96)</sup> ». Si l'on remplace les critères de classe par ceux de race, on voit que Bloch lui aussi fait partie de ces jeunes gens qui, « nés dans une classe inférieure », ont « l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société », ambition que les jurés du procès de Julien Sorel « voudront punir [...] et décourager à jamais<sup>97)</sup> ». Par le biais de la référence à Stendhal, Proust réintroduit le drame au cœur de la scène mondaine. Le narrateur semble supporter sans difficulté la frivolité et la dureté des assistants et il ne manque pas de souligner les ridicules de Bloch. Cependant les allusions à Stendhal disent autre chose. Bloch n'est pas Julien Sorel. Mais dans l'intervalle qui sépare Bloch de Julien et dans la superposition éphémère des deux personnages, la figure qui se dessine est peut-être celle de Dreyfus<sup>98)</sup>, victime d'une injustice dont le souvenir, en 1912, n'a rien perdu de son acuité.

On notera que si, dans *Le Côté de Guermantes I*, ces références à *Le Rouge et le Noir* sont brèves, subtiles, et par là, problématiques, elles ne sont pas éloignées d'un ensemble plus lisible qui inscrit *La Chartreuse de Parme* dans *Le Côté de Guermantes II*. En effet la princesse de Parme cause une part de la désillusion du narrateur, contraint de renoncer à ses rêveries sur les noms au contact de la réalité. Adolescent rêvant de voyages, il a privilégié la ville de Parme<sup>99)</sup>. Mais sa rencontre avec la princesse de Parme, qu'il pensait être « au moins la Sanseverina » expulse de ce nom « tout parfum stendhalien<sup>100)</sup> ». On voit combien le traitement littéraire proustien diffère d'un roman à l'autre. Enracinées, comme celles du *Côté de Guermantes II* dans la peinture des milieux aristocratiques, les allusions discrètes de *Guermantes I* au *Rouge* ramènent, par un détour, à une réalité brutale que Proust n'a jamais décrite directement. Bloch est un Julien Sorel à la fois plus réaliste que le vrai et privé du regard bienveillant que Stendhal portait sur son personnage. Mais derrière son ambition, ses ridicules et le châtement qu'ils reçoivent, la référence au roman de Stendhal permet à Proust de crypter le drame de Dreyfus et d'exprimer une indignation qui refuse de se dire sans médiation<sup>101)</sup>.

## NOTES

- 1) Il existe deux mises au net successives du *Côté de Guermantes I*. L'une, de 1910, comprend les Cahiers 39, 40 et le début du Cahier 41 (N.a.f. 16679, 16680 et 16681), l'autre, de 1912, le début du Cahier 39 et les Cahiers 45, 35 et 44 (N.a.f. 16685, 16675 et 16684). Voir sur ce point Thierry LAGET, «Notice du *Côté de Guermantes I*», in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition ci-dessous, t. II, pp. 1494-1497. Cf. Th. LAGET, «Édition critique du Cahier 39 de Marcel Proust», Université Sorbonne nouvelle Paris III, thèse de doctorat, 1984. Toutes les citations du roman sont extraites de Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIE, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-1989.
- 2) *P*, III, p. 522. Voir Philippe CHARDIN, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris : Honoré Champion, coll. «Recherches proustiennes», 2006.
- 3) Lettre à R. Dreyfus du 7 juillet 1909 (*Corr.*, t. IX, p. 135). Toutes les citations de la correspondance sont extraites de Marcel PROUST, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip KOLB, Paris : Plon, 21 vol., 1970-1993.
- 4) Lettre à F. Chevassu du 11 mars 1908 (*Corr.*, t. VIII, p. 59).
- 5) Lettre à R. Fernandez d'août 1919 (*Corr.*, t. XVIII, p. 380).
- 6) *Corr.*, t. XVIII, lettres 308 et 315 ; *TR*, IV, pp. 610-611.
- 7) *P*, III, pp. 666-667.
- 8) Voir sur ce point F. GOUJON, «Albertine en mousmé : *Madame Chrysanthème* dans *À la recherche du temps perdu*», in *Proust aux brouillons*, sous la direction de Nathalie MAURIAC-DYER et Kazuyoshi YOSHIKAWA, Turnhout : Brepols, coll. «Le champ proustien», 2011, pp. 253-266 ; «Morel ou la dernière incarnation de Lucien», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 2001/2002, pp. 41-62.
- 9) Voir Annick BOUILLAGUET, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris : Honoré Champion, 2000.
- 10) Toutes les citations sont extraites de *Le Rouge et le Noir*, in STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 3 vol., 2005-2014, t. I, édition établie par Yves ANSEL et Philippe BERTHIER.
- 11) Cahier 39, f° 32 v° («ivre d'orgueil et de savoir») ; Cahier 44, f° 5 r° («ivre <alors> de son savoir») ; *CG I*, II, p. 484 ; *Le Rouge et le Noir*, II, chap. VIII, p. 606.
- 12) Cahier 44, f° 6 r° ; *CG I*, II, p. 484 ; *Le Rouge et le Noir*, II, chap. XI, p. 628.
- 13) Cahier 44, f° 5 r° ; *CG I*, *idem* ; *Le Rouge et le Noir*, *idem*.
- 14) Cahier 44, f° 5 r° ; *CG I*, *idem* ; *Le Rouge et le Noir*, *Ibid.*, p. 627.
- 15) *CG I*, II, pp. 451-452 et 497-501.
- 16) *Ibid.*, p. 518.
- 17) *Les Confessions* constituent «le coran» de Julien adolescent, avec le recueil des bulletins de la grande armée et *Le Mémorial de Sainte-Hélène* (*Le Rouge et le Noir*, I, chap. V, pp. 366-367).



- 18) Cahier 44, f° 11 r° ; *CG I, II*, pp. 512-513.
- 19) *Le Rouge et le Noir*, II, chapitre XX, p. 681. Pour un rapprochement entre Proust et Dostoïevski, fondé sur la mise en parallèle de cette scène du *Côté de Guermantes I* avec une scène de *L'Idiot*, voir la conférence d'Eri WADA dans le cadre de la Société d'Études proustiennes du Kansai (Proust Kenkyu-kai Houkokusho, n° 83, octobre 2014).
- 20) Prosper MÉRIMÉE, *H.B.*, préface et notes par Victor DEL LITTO, Genève : Slatkine Reprints, 1998, Appendice I, «Notes et souvenirs», p. 28. Proust donne une version abrégée de cette maxime («ne jamais se repentir») dans des notes sur Stendhal de date incertaine (*Essais et Articles*, édition établie par Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 655).
- 21) *CG I, II*, pp. 487-489.
- 22) *Le Rouge et le Noir*, II, chap. XII, p. 632 ; voir aussi II, chap. IV, p. 575 et chap. VI, p. 591.
- 23) *Ibid.*, II, chap. XIII, p. 642 ; voir aussi p. 641.
- 24) Cahier 39, f° 46 v°. Les versos du Cahier 39 sont difficiles à dater. Certains des morceaux qui y sont notés sont une préparation à la nouvelle version du Cahier 44 et lui sont sans doute de très peu antérieurs.
- 25) *Le Rouge et le Noir*, II, chap. XXI, XXII et XXIII.
- 26) *Le Rouge et le Noir*, préface, commentaires et notes de Michel CROUZET, Paris : Librairie générale française, coll. «Le Livre de poche classique», 1997, p. 388, n. 3.
- 27) Cahier 39, f° 46 v°.
- 28) Voir *Le Rouge et le Noir*, II, chap. XXI, n. 1. On notera que le nom de Decazes apparaît dans le Cahier 44, dans le récit des souvenirs de Mme de Villeparisis (Cahier 44, f° 9 r° ; *CG I, II*, pp. 489-90) ; il peut s'agir d'un indice supplémentaire.
- 29) *CG I, II*, p. 539.
- 30) On trouve aussi cette formule dans *Racine et Shakespeare* (II, lettre 5), dans *Armance* (chap. XIV), dans *La Chartreuse de Parme* (chap. XXIII). Voir *Le Rouge et le Noir*, II, chap. XXII, n. 6.
- 31) *CG I, II*, pp. 489-490.
- 32) *Ibid.*, pp. 540-541.
- 33) *Ibid.*, pp. 530-531 et 537-543.
- 34) *Ibid.*, pp. 490-491 et 516-517.
- 35) *JS*, pp. 620-624 ; Cahier 39, f° 45 v° ; *CG I, II*, p. 531.
- 36) *Le Rouge et le Noir*, I, chap. II, pp. 355-356.
- 37) *Ibid.*, II, chap. IV, p. 583 (voir note 26).
- 38) *Ibid.*, II, chap. IX, p. 613.
- 39) *Ibid.*, I, chap. V, p. 371.
- 40) *Ibid.*, II, chap. XLI, pp. 781-782. Voir aussi son monologue en prison : «J'ai commis un assassinat et je suis justement condamné, mais à cette seule action près, le Valenod qui m'a condamné est cent fois plus nuisible à la société.» (II,

- chap. XLIV, p. 796).
- 41) *Ibid.*, I, chap. IX, pp. 401-402.
  - 42) *Ibid.*, II, chap. IV, p. 584.
  - 43) *Ibid.*, II, chap. XIII, p. 641.
  - 44) *Ibid.*, II, chap. XLIV, p. 799.
  - 45) *CG I*, II, p. 517.
  - 46) *Le Rouge et le Noir*, II, chap. IX, p. 616 ; chap. X, p. 623 ; chap. XXXIV, p. 746.
  - 47) *JF*, II, pp. 135-136 ; *CG I*, II, p. 541
  - 48) *CG I*, II, pp. 512-513 et 516.
  - 49) Cahier 44, f° 12 r°.
  - 50) N.a.f. 16736, f° 225 ; N.a.f. 16762, paperole au pl. 23 ; *CG I*, II, pp. 584-585.
  - 51) Proust ne cite pas *Racine et Shakespeare* mais les textes théoriques de Stendhal ont dû faire partie de sa culture lycéenne. Pour les choix restreints que Proust fait dans l'œuvre de Stendhal, voir Antoine COMPAGNON, «Stendhal du temps de Proust», in *Proust aux brouillons, op. cit.*, pp. 163-174.
  - 52) Voir STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres écrits de théorie romantique*, établissement du texte, annotation et préface de Michel CROUZET, Paris : Honoré Champion, 2006, p. 284.
  - 53) Voir Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust*, Paris : Gallimard, 1996, pp. 367-375.
  - 54) *CG I*, II, p. 517.
  - 55) Génétiquement, cet aspect est développé à partir du Cahier 44. Voir *CG I*, II, pp. 516, 517, 525 et 544-545.
  - 56) *Ibid.*, pp. 545-546.
  - 57) Voir par exemple Pierre-Louis REY, «Proust et l'affaire Dreyfus», in *Écriture(s) de l'histoire*, textes réunis par Gisèle SÉGINGER, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2005, p. 92.
  - 58) Proust note, à la page 143 de son exemplaire : «Fabrice, la D<sup>sse</sup>, Mosca, le Prince parlent tous de même» et plus loin, à la page 164 : «Que Mosca soit Beyle passe encore mais Ranuce». Voir Daniel FERRER et Nathalie MAURIAC-DYER, «L'exemplaire annoté de *La Chartreuse de Parme*», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 35, 2005, pp. 9-18 (citations pp. 16 et 17).
  - 59) Peut-être faut-il voir d'ailleurs une allusion au roman de Stendhal dans l'affirmation selon laquelle : «Un duc peut écrire des romans d'épicien [...] et l'épithète d'aristocratique être méritée par les écrits d'un plébéien.» (*CG I*, II, p. 533).
  - 60) Voir *Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France. Cahier 44*, texte établi, présenté et annoté par Francine GOUJON, Yuji MURAKAMI et Eri WADA, BnF / Brepols, à paraître en 2015.
  - 61) Dans la mise au net de 1910, la matinée Villeparisis se trouve au contraire dans le Cahier 39, au début du futur *Côté de Guermantes I*.
  - 62) Le narrateur rencontre, à son arrivée, un historien de la Fronde, un archivist, Bloch et le docteur Cottard, dont la présence ne sera pas maintenue (f° 8 r°-9 r°). Outre la duchesse de Guermantes (f° 15 r°) arrivent successive-

- ment Legrandin (paperole au f° 11 r°), M. d'Argencourt (f° 19 r°), deux jeunes parents de Mme de Villeparisis, (*idem*), M. de Norpois (f° 23 r°), la mère de Saint-Loup (f° 33 r°), Saint-Loup lui-même (f° 36 r°) et le prince Tchiguine (f° 39 r°). Le nombre des entrées passe de cinq dans le Cahier 39 à neuf dans le Cahier 44.
- 63) Cahier 39, f°s 44 r°-45 r°, 43 v°, 44 v°-46 v°, 50 r°-53 r° (*CG I, II, Esquisse XXI*, pp. 1181-1182, 1184-1185 et 1187-1190).
- 64) Cahier 44, f° 29 r° ; *CG I, II*, p. 543.
- 65) Voir Eri WADA, «L'affaire Dreyfus dans le salon de Mme de Villeparisis», in *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie MAURIAC-DYER, Kazuyoshi YOSHIKAWA et Pierre-Edmond ROBERT, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 75-84.
- 66) Cahier 39, f° 44 r° m.
- 67) *CG I, II*, pp. 534-535 (Dreyfus est l'amant de la femme d'un haut personnage) et p. 536 (les partisans de Dreyfus devraient « changer d'innocent »).
- 68) *Ibid.*, pp. 532-533.
- 69) *Ibid.*, p. 550.
- 70) *Ibid.*, pp. 535 et 549-550 à propos de Mme Swann.
- 71) *Ibid.*, p. 533 (l'amie de Saint-Loup est « compatriote du sieur Dreyfus ») et p. 550 (le terme « cette nation » est appliqué aux juifs). On notera que le terme de « nation » pour désigner les juifs est employé au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment par Stendhal dans la nouvelle « Le Juif » (*Œuvres romanesques complètes*, t. II, pp. 5-38, citation p. 7).
- 72) *Ibid.*, pp. 583-586.
- 73) *Ibid.*, p. 535.
- 74) Elle prend ce nom à partir de la dactylographie. Dans le Cahier 44, elle est la vicomtesse de Saint-Loup.
- 75) *CG I, II*, p. 550.
- 76) *Ibid.*, pp. 532-533 et 535-536.
- 77) *Ibid.*, p. 532.
- 78) *Idem*.
- 79) *Ibid.*, p. 533.
- 80) *Ibid.*, pp. 544-545.
- 81) Voir dans *Le Rouge et le Noir* l'épigramme mystérieuse, extraite d'une « Lettre à l'Auteur », du chapitre « La note secrète » : « Car tout ce que je raconte je l'ai vu ; et si j'ai pu me tromper en le voyant, bien certainement je ne vous trompe point en vous le disant. » (II, chap. XXI, p. 682).
- 82) Cahier 44, f°s 29 r° et 32 r° ; *CG I, II*, pp. 543-544.
- 83) Le fait que Bloch ne puisse réussir à faire parler M. de Norpois « du fond » de l'affaire (f° 28 r°) ressortit de l'habileté de l'ancien ambassadeur et non de la timidité du jeune homme, qui revient à la charge et n'hésite pas à affirmer que le document présenté comme preuve de la culpabilité de Dreyfus est un faux (papier collé au f° 28 r°).

- 84) *CG I*, II, p. 544.
- 85) *Idem.*
- 86) *Idem.*
- 87) *Idem.* Il demande à l'archiviste si Mme de Villeparisis ne reçoit pas parfois les personnages en vue de l'affaire Dreyfus.
- 88) *Ibid.*, p. 545.
- 89) *Idem.*
- 90) *Idem.*
- 91) Voir l'un des brouillons de lettre écrits à Balzac à propos de *La Chartreuse de Parme*. Stendhal dit son horreur du style emphatique et prétend lire chaque matin « pour prendre le ton », « 2 ou 3 pages du code civil » (Lettre de Stendhal à Balzac, 28-29 octobre 1840, citée dans le Dossier de *La Chartreuse de Parme*, édition présentée, établie et annotée par Mariella DI MAIO, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2003, p. 672).
- 92) *Le Rouge et le Noir*, I, chap. XXIII, p. 493.
- 93) *Ibid.*, p. 494.
- 94) *CG I*, II, p. 545.
- 95) *Ibid.*, pp. 530-531 et 537-543.
- 96) *Le Rouge et le Noir*, II, chap. XLI, p. 781.
- 97) *Ibid.*, p. 782.
- 98) Voir Yuji MURAKAMI, « L'affaire Dreyfus dans l'œuvre de Proust », Université de Paris-Sorbonne, thèse de doctorat, 2012. Y. Murakami montre comment la référence au procès Dreyfus continue à travailler des textes écrits bien après l'Affaire comme « Sentiments filiaux d'un parricide » en 1907, le pastiche de Michelet en 1908 ou *Sodome et Gomorrhe I* (*op. cit.*, deuxième partie). Il prouve également que, dans les fragments de *Jean Santeuil* qui traitent de l'affaire Dreyfus, Proust substitue systématiquement la figure du colonel Picquart à celle de Dreyfus (*op. cit.*, pp. 70-93).
- 99) « Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller depuis que j'avais lu *La Chartreuse*, m'apparaissait compact, lisse, mauve et doux [...] » (*DCS*, I, p. 381).
- 100) *CG II*, II, p. 720 ; La princesse est ensuite comparée à la rue de Parme qui « fait moins penser à la Chartreuse où meurt Fabrice qu'à la salle des pas perdus de la gare Saint-Lazare. » (*ibid.*)
- 101) On notera que Proust laisse dans le texte un signe qu'il y a une relation à chercher entre l'affaire Dreyfus, Bloch et Stendhal. À Doncières, au terme d'une conversation sur l'Affaire, Saint-Loup interroge le narrateur sur « *La Chartreuse* » et précise que « Bloch déteste Stendhal », trait qui vise sans doute à rapprocher leurs deux noms et celui de Dreyfus, peut-être aussi à refuser à Bloch le prestige de Julien Sorel. Il s'agit d'un ajout aux épreuves Gallimard dans lequel M. de Norpois est d'ailleurs comparé au comte Mosca (N.a.f. 16762, plac. 9 ; *CG I*, II, pp. 404-405). Voir aussi l'emploi de l'expression stendhalienne : « happy few » (*CG I*, II, p. 558).