

L'écran de la *Correspondance* : masque ou révélateur ?

FRANÇOISE LÉRICHE

Université Grenoble Alpes – UMR Litt&Arts

Malgré la polysémie du terme, l'« écran » se trouve, dans la langue contemporaine (française, en tout cas), tellement associé aux écrans cinématographiques et, par extension, aux écrans de télévision, d'ordinateurs, de tablettes, à tous les dispositifs audio-visuels en général, que l'intitulé « Proust et les écrans » évoque spontanément la question des adaptations cinématographiques de l'œuvre proustienne avant qu'on songe, dans un second temps, aux diverses modalités de présence de Proust « sur la Toile » – et notamment aux plateformes littéraires spécialisées qui amènent à réinterroger à nouveaux frais les questions médiologiques et poétiques induites par la notion d'« écran ».

Proust (Marcel), écran, opacité, Correspondance, génétique

Introduction : de l'écran aux écrans

Dans notre modernité qui délaisse les anciens systèmes sémiotiques (en tout cas, ceux que nous ont légués la tradition classique, voire encore le XIX^e siècle) au profit de systèmes polysémiotiques associant images, textes, sons de sources diverses, se pose de façon aigüe la question de la réception des œuvres littéraires de l'« âge du Style », « pointe extrême de l'âge de l'imprimé »¹, et en particulier de celles qui, comme l'énorme texte de Proust, exigent le temps long de la lecture et de la méditation.

Dès le début des années 1990, dans une histoire culturelle occidentale examinée sur le temps long dans une perspective médiologique, Régis Debray caractérisait comme « vidéosphère »² (après la « logosphère » de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge, âge théologique par excellence du *Logos* et *du* Livre, puis la « graphosphère » ouverte par la découverte de l'imprimerie, âge *des* livres, des auteurs, des

¹ Selon la terminologie de DOMINIQUE MAINGUENEAU (voir, notamment, 2006, 52), qui distingue ce régime – propre au XIX^e siècle et à une partie du XX^e siècle – des époques antérieures qui favorisaient la conversation, la littérature de salon ou de Cour, et une pratique littéraire à forte composante discursive.

² DEBRAY [1991] 2001, 533 (et tableau synthétique des trois « médiasphères », 534-535) ; ainsi que DEBRAY 2000, 45 (et tableau synthétique, 51).

artistes, garants de réflexion) une époque contemporaine définie par la séduction de « l'image-son dominant » (Debray 2000, 45), « qui fait descendre le livre de son piédestal symbolique [...]. Le visible en effet y fait autorité, en contraste avec l'omnipotence antérieurement reconnue aux grands Invisibles (Dieu, l'Histoire ou la Raison) » (Debray [1991] 2001, 533). Tout en précisant qu'à l'échelle individuelle, ces trois modalités de rapport aux savoirs et d'affects (croyance, raison, émotion) coexistent (*Ibidem*, 535), le médiologue définit là des *prédominances* symboliques et techniques (techniques d'inscription, de transmission, de stockage, mais aussi modes de réception) et les implicites idéologiques et culturels qui président à l'invention et la généralisation de tel ou tel *medium* ; ou, ce qui revient au même, comment la domination d'un *medium* détermine en retour telle configuration du champ symbolique³ et, en ce qui concerne ici notre propos, esthétique. Ainsi, sans fixer de terme précis au passage de la graphosphère à la vidéosphère, l'âge de l'audiovisuel est « annonc[é] par la rupture "indicielle" de la photographie (1839) » (Debray 2000, 45) – tandis que les techniques de mise en mouvement de l'image puis du cinéma parlant vont le porter à sa pleine puissance.

La question des adaptations d'À *la recherche du temps perdu* pour les écrans, maintes fois explorée par la critique depuis les *scenarii* de Visconti et Pinter jusqu'aux films des années 1980-2000 (Schlöndorff, Ruiz, Akerman)⁴, s'inscrit donc dans le cadre général des questions posées par la transmédiation de toute œuvre littéraire appartenant à l'« âge de l'imprimé » en une œuvre polysémiotique. Une transposition (sémiotique) qui consiste, à partir des indices scénariques tirés du texte proustien proprement dit, à ajouter espaces, corporéité et gestualité des acteurs, musiques, sons, voix et même des dialogues⁵ ; mais qui consiste d'abord à « sélectionner », donc à accentuer et à éliminer, puisque toute adaptation consiste en une *interprétation* symbolique particulière⁶. Fondamentalement, toute *trans*-médiation produit un écart et un reste.

³ R. Debray inscrit ses travaux dans une filiation anthropologique et philosophique qui, de Bernard Stiegler à Mc Luhan, et de Leroi-Gourhan à Walter Benjamin, remonte au Hugo médiologue (avant la lettre) de *Notre-Dame de Paris* (« Ceci tuera cela »).

⁴ Voir la section bibliographique « Proust et le cinéma » dans CARRIER-LAFLEUR 2015, 694-696. À quoi il convient d'ajouter FELTEN & ROLOFF 2005, dont la plupart des contributions concernent les adaptations cinématographiques de la *Recherche*. À noter que le téléfilm de Nina Companéez, de 2011, n'a pas fait l'objet de beaucoup d'analyses critiques, étant apparu après la période (1996 à 2010) où les études sur les adaptations cinématographiques de Proust se sont multipliées.

⁵ Voir, dans le présent numéro, la contribution de LUDOVICO MONACI, « *Verba volant, verba manent* : les dialogues dans les transpositions filmiques de la *Recherche* ».

⁶ Ainsi Visconti affirmant de façon très significative : « Parmi les cent ou mille thèmes que l'on trouve dans *la Recherche du temps perdu*, le plus intéressant, le plus important, *en tout cas celui qui m'intéresse le plus personnellement*, c'est, *comme toujours* la description d'une certaine société. [...] Si l'aspect poétique m'intéresse *aussi*, c'est *essentiellement* la polémique sociale qui m'importe.[.] »

L'accentuation de ce qui est le plus scénarique dans le *récit* fictionnel a ainsi intégré sans difficulté les scènes mondaines, les épisodes amoureux et *a fortiori* les scènes de voyeurisme, mais aussi la représentation des expériences de « mémoire involontaire », considérées par certains comme essentielles mais irréprésentables à l'écran : des flash-back, des alternances rapides d'images, des surimpressions y suffisent parfaitement, prouvant que le montage peut rendre sensible le télescopage du temps cher au *roman* proustien⁷... Mais qui pourra jamais transposer dans un système sémiotique audiovisuel la qualité purement *textuelle* des centaines d'hypallages à caractère tactile, olfactif, intellectuel qui caractérisent l'écriture proustienne⁸ ? Les milliers d'énoncés (descriptifs ou réflexifs) qui tirent l'attention du lecteur vers d'autres registres du sensible que l'audio, le visuel, ou le kinésique ? Le travail syntaxique de la phrase et de son rythme qui nécessite une lecture lente, obligeant sans cesse le lecteur à revenir en arrière avant de poursuivre sa lecture, en un mouvement *contraire* à la linéarité cinématographique ?

En effet, comment le *tempo* imposé par la projection d'un film en salle pourrait-il remplacer la lenteur du parcours de découverte qu'impose l'expérience de lecture d'une œuvre de plus de trois mille pages, un parcours fait de pauses, de reprises et de relectures que chaque lecteur effectue à *son* rythme, choisi (et non imposé de l'extérieur) ? Cette lenteur, rendue nécessaire par les centaines de « digressions »

(*Magazine littéraire* 2000, 88 ; je souligne.) Cité par SCHMID 2005, 218, qui analyse comment cet intérêt de Visconti pour la lutte des classes le pousse à inaugurer son scénario par la représentation de la ségrégation sociale entre aristocratie et bourgeoisie au Grand Hôtel de Balbec, et à privilégier dans la *Recherche* les scènes de conflits de classes.

⁷ Voir, dans le présent numéro, la contribution de GENEVIÈVE HENROT SOSTERO et LISA PUTIN, « Proust e Ruiz : dalla pagina allo schermo », qui observent précisément l'interprétation cinématographique de ce thème par le cinéaste chilien.

⁸ Telle, parmi d'autres centaines d'exemples possibles, cette savoureuse caractérisation *olfactive* de la chambre de tante Léonie, dont les hypallages associent des jugements moralistes à des sensations tactiles et olfactives bien plus que visuelles : « C'étaient de ces chambres de province qui [...] nous enchantent des mille *odeurs* qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, *toute une vie secrète, invisible*, surabondante et *morale* que *l'atmosphère y tient en suspens* ; [...] *odeurs* [...] casanières, humaines et renfermées, gelée exquise, industrielle et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire ; [...] corrigeant le *piquant* de la gelée blanche par la *douceur* du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village [...]. L'air y était saturé de *la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent*, que je ne m'y avançais qu'avec une sorte de gourmandise [...] : avant que j'entrasse souhaiter le bonjour à ma tante on me faisait attendre un instant, dans la première pièce où le soleil, d'hiver encore, était venu *se mettre au chaud* devant le feu, déjà allumé entre les deux briques et *qui badigeonnait toute la chambre d'une odeur* de suie, [...] ; et le feu cuisant comme une pâte *les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux* et qu'avait déjà fait travailler et « lever » *la fraîcheur humide* et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursoflait, *en faisant un invisible et palpable gâteau provincial*, un immense « chausson » où [...] je revenais toujours avec une convoitise inavouée m'engluant dans *l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée* du couvre-lit à fleurs. » (RTP I, 48-50).

réflexives qui amènent le lecteur à un constant retour à soi méditatif (qu'il peut, à sa guise, esquiver en les sautant ou prolonger), participe de façon essentielle de l'expérience esthétique et cognitive que constitue la lecture de la *Recherche*, vaste investigation littéraire qui, de sa première séquence jusqu'à la dernière page, explore la question du Sujet (qu'est-ce que « je » ? qu'est-ce que « moi » ? existe-t-il une permanence du sujet ? hors de l'art, comment le rencontrer ?)⁹. Les trans-médiations cinématographiques éliminant précisément le discursif, les hypothèses formulées par le protagoniste tout au long de ses expériences mondaines, affectives, sensibles et esthétiques, pour ne retenir que les situations et interactions, elles présentent principalement la trame *romanesque* de la *Recherche* (outre la comédie sociale : les affres de la jalousie, la solitude des êtres et la recollection de ses souvenirs par le héros), mais non le fil de chaîne qu'y tisse inextricablement le discours poétique et essayistique.

Que l'œuvre proustienne inspire des cinéastes, des chorégraphes, des dramaturges et les mène à explorer par leurs propres moyens d'expression certaines thématiques ou défis esthétiques qu'elle a lancés à la postérité, c'est le propre de la postérité des chefs d'œuvre. Mais dans une réflexion médiologique sur la réception d'un texte littéraire si complexe, si atypique, la multiplication des productions audiovisuelles (filmiques mais aussi scéniques) et la prédominance de ce *medium* dans la culture commune incitent à se demander si ces œuvres « dérivées » amènent les spectateurs conquis, ainsi initiés à Proust, à le *lire* dans le texte, ou si l'adaptation finalement n'a pas tendance à « tenir lieu » de culture littéraire et à dispenser d'une confrontation personnelle au littéraire ? Les « écrans » conduisent-ils le public à Proust (c'est-à-dire à sa lecture) ? Ou produisent-ils un « proustisme » (ou un « proustianisme »), c'est-à-dire une sorte de bagage culturel standard comprenant la connaissance stéréotypée des « principaux épisodes » du roman et des principaux thèmes (la jalousie, « la madeleine », « la mémoire (involontaire) », la « petite phrase de Vinteuil ») assortie de quelques biographèmes (l'insomniaque asthmatique et snob), qui se substituerait à une connaissance personnelle approfondie de l'œuvre ?

On pourrait objecter que le développement du « proustisme » relève davantage de la sociologie de la culture ou de l'histoire culturelle que d'un questionnement médiologique, si ce n'est que nous-mêmes, en tant que producteurs de plateformes numériques consacrées à Proust¹⁰, sommes partie prenante de ce mouvement d'en-

⁹ LERICHE 1991, et notamment la 3e partie, postulant que la question de l'art chez Proust n'est qu'une réponse à une investigation plus radicale sur la nature et les modes de manifestation du Sujet. Sur la question de la nature générique de l'œuvre de Proust, voir LAVAUT 2012, FERRÉ 2013 ; et récemment, le cours d'ANTOINE COMPAGNON au Collège de France, « Proust essayiste ? ».

¹⁰ Voir, dans le même volume, la contribution d'ILARIA VIDOTTO sur la « Galaxie Proust », qui

semble qui déporte le texte vers les écrans, et qu'il convient de nous interroger si, à l'heure du numérique, tous les « écrans » relèvent de cette logique de la vidéosphère « dominée par l'image-son » qu'analysait Régis Debray il y a quelque vingt ans, ou si nous ne sommes pas entrés dans une ère (ou « médiasphère ») nouvelle où l'écran serait moins un masque ou un rideau diapré se substituant à l'œuvre qu'un nouveau dispositif d'exploration et de révélation de la *textualité* littéraire dans toutes ses dimensions.

Sémantique de l'écran

Si l'on se reporte au *Trésor de la langue française*, il est frappant que le sémantisme fondamental du terme « écran » est celui du masque, voire celui d'un dispositif de dissimulation ou de leurre :

ÉCRAN¹¹, subst. masc.

A. [Avec une idée d'arrêt empêchant la manifestation ou la propagation d'un phénomène]

1. Objet conçu pour arrêter un rayonnement.

Panneau que l'on place devant un foyer pour se protéger de la chaleur et de la luminosité du feu.

[P. anal. d'aspect] Objet servant à empêcher de voir ou d'être vu. *Les petits écrans peints que le prêtre leur [aux condamnés] tenait devant le visage pour les empêcher de voir l'échafaud* (GREEN, *Journal*, 1935, p. 31).

2. P. ext. Tout ce qui fait arrêt, dissimule, souvent pour protéger de quelque chose.

a) *Domaine concr.* *Écran de verdure, des montagnes.*

Écran de fumée. Fumée produite pour dissimuler des opérations de troupes, de navires

En écran. *Sa main placée en écran devant la lampe*

Faire écran. *Le brouillard ... fait écran entre ce spectacle champêtre et nous* (AMIÉL, *Journal*, 1866, p. 393).

[...]

Outre l'exemple militaire de l'« écran de fumée », destiné à faire *diversion*, à attirer ailleurs l'attention, la citation de Green suggère même que le leurre de l'écran est nécessaire pour éviter de voir en face une réalité angoissante. Au sens premier et matériel du terme, l'écran est donc un moyen destiné à *empêcher de voir* la réalité.

présente une impressionnante recension de toutes les plateformes et sites consacrés à Proust que l'univers numérique a développés.

¹¹ TLFi [en ligne], entrée « écran ». Les italiques étant utilisées par le TLF pour ses citations, j'utilise le trait de soulignement pour mettre en relief les éléments de mon commentaire : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1320253575;r=1;nat=;sol=0.>>

Son acception seconde, par métonymie, est liée aux industries culturelles récentes de l'image qui *donnent à voir*, ce qui pourrait sembler paradoxal :

B. Surface faisant arrêt, sur laquelle peut apparaître l'image d'un objet.

1. *PHOT.*, *CIN.* Surface généralement blanche sur laquelle on projette des images fixes ou des films. *Écran cinématographique.*

Porter à l'écran. Faire un film à partir d'une œuvre littéraire.

P. méton. Le cinéma, l'art cinématographique.

Grand écran. L'écran de cinéma et *p. méton.* l'art cinématographique (*voir aussi : petit écran*).

P. métaph. ou *p. compar.* [...] *Dans la démarche du traitement [...] [le psychanalyste] joue le rôle d'un écran blanc sur lequel le névrosé projetera comme des images cinématographiques, ses propres souvenirs affectifs, ses tendances infantiles, ses passions secrètes* (CHOISY, *Psychanal.*, 1950, p. 25).

L'image *projetée* sur l'écran blanc par le cinéma serait ainsi, comme dans l'expression célèbre de Jean-Luc Godard, « juste une image », non pas une émanation diffuse de la réalité qui serait cachée derrière l'écran, mais la projection d'images fabriquées par le photographe ou le cinéaste¹². L'usage linguistique métaphorique de ce dispositif de « projection » auquel recourt la psychanalyse pour décrire le fonctionnement psychique (voir l'exemple fourni ci-dessus) souligne le caractère paradoxal de ces images en quelque sorte fantomatiques, *virtuelles*, mentales, qui constituent, pour chacun, *sa* réalité *profonde*, la spécificité de son rapport au monde.

Le dispositif de projection imaginaire est quasi consubstantiel à l'invention de la psychanalyse : Freud (contemporain de la naissance du cinéma) a forgé très tôt (1899) le concept de « souvenir-écran » (en allemand : *Deckerinnerung* ; en anglais : *screen-memory* ; en italien : *ricordo di copertura*) pour désigner « une formation de compromis comme l'acte manqué ou [...] plus généralement le symptôme », dont le mécanisme prévalent est le déplacement (Freud *in* Laplanche & Pontalis 1967, 450-451) : le souvenir précis et net mais insignifiant masquerait une expérience traumatique refoulée, par contiguïté, l'image acceptable faisant écran à un réel insoutenable. Mais après avoir opéré une distinction entre les souvenirs-écrans et les autres souvenirs infantiles, Freud finit par douter qu'il y ait des souvenirs dont on pourrait dire qu'ils émergent réellement *de* l'enfance tandis que d'autres se rapporteraient simplement à l'enfance (Laplanche & Pontalis 1967, 451). Cette dialectique du « réel » et du « déplacement » nous importe en ce qu'elle met en évidence le rôle

¹² Au sujet du « dispositif de vision » dans la projection cinématographique moderne qui place la source lumineuse (et la bande filmique) derrière le spectateur, et non derrière l'écran comme c'était le cas à l'origine du cinéma, voir notamment la contribution de MAURO CARBONE dans le présent numéro : « La superficie oscura. La letteratura di Proust e la filosofia come dispositivi di visione secondo Merleau-Ponty ».

des (ré)interprétations et déplacements consubstantiels à la vie psychique – qui ne cesse de « réinventer » la réalité. Les neurosciences d'aujourd'hui ont établi que la mémoire ne se souvient pas de faits « bruts » mais de souvenirs (mis en images ou en récits), et que chaque récit d'une expérience constitue le « souvenir » auquel la mémoire se reportera ultérieurement. Ainsi, là où Freud tentait initialement de révéler des réalités « refoulées » derrière des productions imaginaires et/ou discursives, il a finalement contribué à mettre en lumière le fonctionnement psychique, production textuelle et imaginaire où se crée pour chacun la construction mouvante de son expérience.

Aussi une adaptation cinématographique relève-t-elle d'une formation de compromis où le réalisateur, même s'il cherche à *révéler* l'esthétique de l'œuvre littéraire portée à l'écran (selon la logique des « Phares » de Baudelaire), y projetera nécessairement ses propres images, son univers mental – le spectateur étant pris dans cette projection qui progresse selon sa logique et propose une alternative sémiotique et esthétique à l'œuvre « source », aussi « occultante » qu'éclairante.

Mais qu'en est-il lorsque, par le truchement du numérique, les « écrans » deviennent le lieu d'un réinvestissement de l'écrit, de l'image de *l'écriture* même ? Un lieu où le texte de l'œuvre se trouve démultiplié, au miroir de ses propres variations, de sa textualité en devenir ?

Scénographie de l'écriture proustienne sur les écrans numériques : de la transmédiation à la re-médiation ?

Si l'écran d'ordinateur représente une étape médiologique nouvelle, après la vidéosphère fondée sur la projection des images-sons à un public captif, c'est d'une part que le numérique réintroduit le texte (ne serait-ce que comme mode d'accès aux diverses ressources, qui nécessite de formuler des requêtes, de lire des sommaires, etc.) mais aussi, avec les plateformes de ressources mises « à disposition » du public et la multiplication des ordinateurs personnels, que les données sortent de la logique du spectaculaire pour offrir une logique de parcours et d'explorations individuel(le)s. L'« internaute » navigateur retrouve la lenteur, la maîtrise du temps et de la comparaison entre textes ou passages textuels et documents, qui étaient celles de l'âge du livre, et la logique tabulaire de l'imprimé (la structuration par arborescence étant constitutive de tout site Web).

Quand je parle de la présence de l'écriture de Proust sur les écrans numériques, ce n'est pas *de la lecture* du roman sur son ordinateur (via la numérisation des

éditions Gallimard libres de droit, par exemple¹³) ou sur liseuse qu'il s'agit, mais la possibilité nouvelle qui est offerte à tout lecteur d'entrer dans « l'atelier » même de l'écrivain via les numérisations de fonds d'archives qui donnent à *voir-et-à-lire* le texte en devenir, ainsi que des diverses formes d'écriture (y compris épistolaire) qui accompagnent l'élaboration de son univers littéraire.

Ainsi, après la numérisation des documents de genèse (Cahiers de brouillon et de mise au net, dactylographies, épreuves d'imprimerie) par la Bibliothèque nationale de France, consultables sur Gallica¹⁴, qui plongent le lecteur au cœur même de l'écriture de l'œuvre mais ne lui donnent à « voir » que les *images* de brouillons en général difficilement lisibles, sans transcription ni apparat critique pour le guider (pour le moment), l'édition critique en ligne d'un carnet de travail retrouvé, *L'Agenda 1906*, en 2015¹⁵, a permis de proposer un modèle de scénographie associant l'image et le texte : voir ci-dessous Illustration n°1.

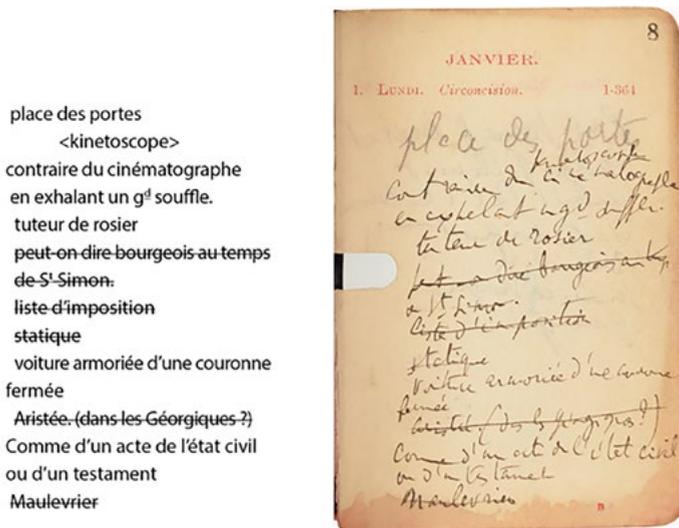


Illustration 1 : Fac-similé et transcription diplomatique du folio 8r

¹³ Voir par exemple la numérisation accessible sur Wikisource, qui, selon les tomes, mêle l'édition originale ou celle de 1946 : <https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_recherche_du_temps_perdu>.

¹⁴ La consultation des manuscrits de travail de Proust étant peu aisée à partir du catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France, faute notamment d'éléments de repérage parmi la centaine de documents du fonds, on se reportera au répertoire « Fonds Proust numérique » de l'équipe Proust de l'ITEM-CNRS, qui permet d'accéder directement au type de document souhaité.

¹⁵ Carnet retrouvé en 2013. <<https://books.openedition.org/editionsbnf/1457>>.

Naviguant du manuscrit à sa transcription et, par des notes explicatives et des renvois par hyperliens, à tous les brouillons d'un même passage, l'internaute peut mesurer le travail d'élaboration imaginaire et textuelle mené par l'écrivain, en tout cas pour les éléments concernés par cet Agenda.

Le modèle de structuration proposé par OpenEdition Books n'est certes pas très ergonomique, les pages Web très longues rappelant la logique du *volumen* plus que celle du *codex*, alors qu'un degré d'arborescence par *folio* à l'intérieur des « sections » (ou chapitres) aurait permis une circulation plus aisée – et que les notes critiques auraient pu, aussi, s'ouvrir dans de nouvelles fenêtres, afin de ne pas alourdir la lecture du texte proprement dit du carnet. Quoi qu'il en soit, la possibilité de *voir* les documents originaux (sous forme de fac-similés) et d'en *lire* la transcription permet, de « version » en « version », d'appréhender le devenir-texte, la génétique textuelle ouvrant ainsi le texte « final » (imprimé) sur une troisième dimension, celle du temps – le temps matériel de son développement –, et de saisir le « style en mouvement », selon le beau titre d'Anne Herschberg-Pierrot (2005).

L'édition numérique de la *Correspondance*¹⁶, dont il va être désormais plus directement question, entre dans ce dispositif général de scénarisation des écrits de Proust, rendu possible par le développement des hyperliens qui permettent d'associer simultanément plusieurs documents et ressources documentaires (provenant de plusieurs fonds d'archives différents) à leur transcription, description et annotation. Or la correspondance est un lieu d'observation où se pose plus directement la question de la *dimension pluri-sémiotique de l'écrit* et de la signifiante de son tracé et de tous les indices matériels de l'épistolaire – que l'édition imprimée fait disparaître.

En effet, si dans le cas de l'œuvre publiée, l'accès aux documents de genèse offre un mode de connaissance élargi et approfondi mais second par rapport à la lecture du texte « définitif » (imprimé) publié par l'auteur¹⁷, en revanche *la correspon-*

¹⁶ Édition numérique de la Correspondance de Marcel Proust [*Corr-Proust*], par F. LERICHE, N. MAURIAC DYER, F. PROULX, C. SZYLOWICZ, P. WISE, *et al.* *Work in progress*. <corr-proust.org>.

¹⁷ Dans le cas d'œuvres inachevées, le statut des brouillons est évidemment différent, ainsi que pour les posthumes, puisqu'il n'existe pas de « texte définitif publié par l'auteur ». En ce qui concerne le corpus littéraire proustien, sans parler du *Contre Sainte-Beuve* (qui n'est qu'un projet abandonné comme tel, ou une étape provisoire d'un projet qui a abouti à la *Recherche* et dont il faut retrouver les fragments parmi le fonds manuscrit du roman), *Jean Santeuil* (qui ne porte jamais ce nom sous la plume de Proust) n'existe authentiquement que sous forme de brouillons inachevés et sans classement autre que celui dans lequel ces papiers sont arrivés à la Bibliothèque nationale de France – toutes les publications imprimées qui ont pu en être faites n'étant que des choix et des interprétations éditoriales nécessairement arbitraires. Le cas des tomes posthumes de la *Recherche* pose des questions plus complexes encore, entre inachèvement de fait, intentions de l'écrivain, et pluriété des « versions » laissées : voir à ce sujet MAURIAC DYER 2005.

dance n'est rien d'autre qu'un ensemble de documents d'archives hétérogènes et polysémotiques – lettres, cartes postales, télégrammes, convocations diverses, envois dédicatoires etc. – non destinés à la publication ; leur publication sous forme de « textes » dans des volumes imprimés supprime nécessairement tous les éléments non-verbaux qui constituent une grande partie du message (photographies, dessins, place des post-scriptum, par exemple, sans parler de la graphie elle-même) alors que ce sont ces éléments de signification que « reçoit » tout d'abord le destinataire de la lettre (ou du document épistolaire) avant même d'en lire le texte (voir : Illustration n°2). Une lettre amicale ou une convocation militaire comminatoire¹⁸ se présentent exactement de la même manière, neutre, dans une édition imprimée de la correspondance, alors que tous les signes impérieux du pouvoir administratif se manifestent aux yeux du destinataire (caractères gras, grandes capitales, etc.) dès réception de la convocation.

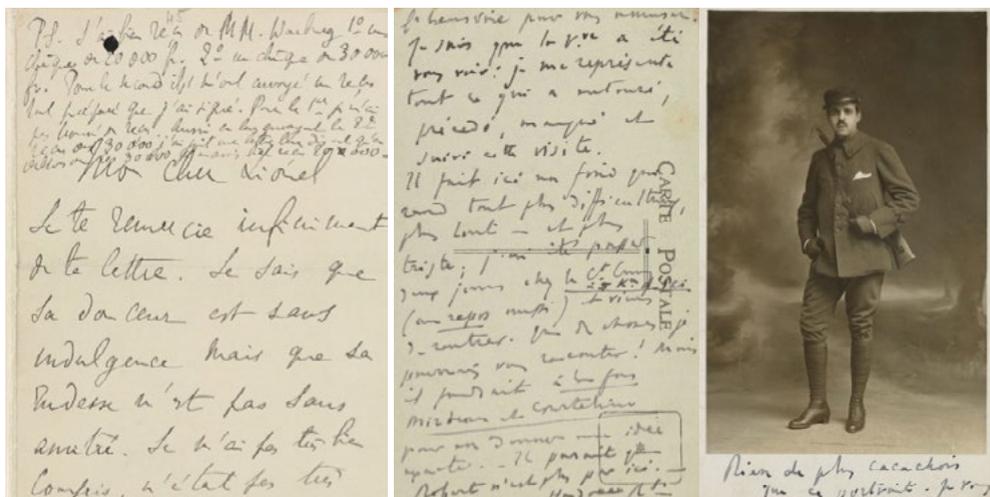


Illustration 2 : ©University of Illinois at Urbana-Champaign, avec son autorisation
 Lettre de Proust à Lionel Hauser : <<http://corr-proust.org/letter/02812>>
 Portrait-carte postale de Reynaldo Hahn à Proust : <<http://corr-proust.org/letter/02913>>

C'est donc à la lumière de ces réflexions médiologiques qu'il convient de repenser les éditions de correspondances (en général) à l'ère du numérique – et selon cette perspective qu'a été élaboré (en particulier) le modèle éditorial de la réédition de la *Correspondance* de Proust.

¹⁸ <<http://corr-proust.org/letter/02930>>.

Pour les lecteurs un peu trop pressés qui ne réfléchissent pas à la nature médiologique et pragmatique des lettres, les éditions imprimées de « correspondances générales » constituent simplement quelques volumes supplémentaires des « œuvres complètes » d'un auteur, où ils peuvent piocher des informations biographiques, des confirmations de lecture ou d'« influences », des assertions et déclarations de l'écrivain sur divers sujets qui « s'ajoutent » en quelque sorte aux données tirées de l'œuvre littéraire et/ou critique... Dans cette perspective purement « livresque », l'édition numérique, qui offre les fac-similés des documents épistolaires en regard de leur transcription, peut paraître inutilement « illustrative », comme s'il s'agissait d'une simple entreprise de transmédiation destinée à plaire aux yeux de nos contemporains fascinés par les images, par les écrans... Or, malgré toute l'admiration que l'on peut éprouver pour les éditeurs des grandes « correspondances générales » en plusieurs volumes, et en l'occurrence pour Philip Kolb, l'éditeur de la *Correspondance* de Proust en vingt et un volumes (1970-1992), c'est l'édition imprimée qui opère une *réduction sémiotique* des documents épistolaires d'origine, en nous donnant à lire un « texte » là où il y a des documents hétérogènes, des faisceaux d'indices à voir et à interpréter autant que d'énoncés verbaux à lire. En ce sens, le Web permet une *re-médiation*, une sorte de *re-matérialisation virtuelle* des documents originaux, qui tend à donner au lecteur (sous forme de fac-similé, certes) un équivalent de l'expérience multi-sensorielle de la lettre telle qu'elle a été reçue par son destinataire (un clic pour « ouvrir » la lettre ; immédiateté visuelle offerte par le document, sa graphie, son aspect général ; autant de clics que de pages à tourner ; déchiffrement plus ou moins lent ou rapide de la graphie : voir illustration n° 3).

Ce faisant, en plaçant l'internaute presque directement devant le document d'archives, on accentue le rôle de *voyeur* de tout lecteur de correspondance – mis en situation d'ouvrir, et de lire, des textes qui ne lui étaient pas destinés. Le caractère transgressif de toute lecture comme de toute édition de correspondance s'en trouve ainsi souligné...

La démarche qui anime l'édition numérique (« à l'écran ») des lettres de (et à) Proust se veut donc ouvertement *critique* vis-à-vis du rôle « occultant » des éditions imprimées, qui neutralisent les indices non-verbaux de la communication épistolaire, normalisent l'écrit et sa mise en page, et textualisent sous forme d'un quasi-journal de l'écrivain – du fait de leur classement chronologique – des messages épistolaires qui, dans leur contexte d'écriture, constituaient chacun des textes *isolés* (ou des dialogues parallèles) destinés chaque fois à un seul destinataire, promis à la

dispersion et à la perte¹⁹, et non pas conçus pour être rassemblés et concaténés en une œuvre suivie, jour après jour, selon une logique diarique.

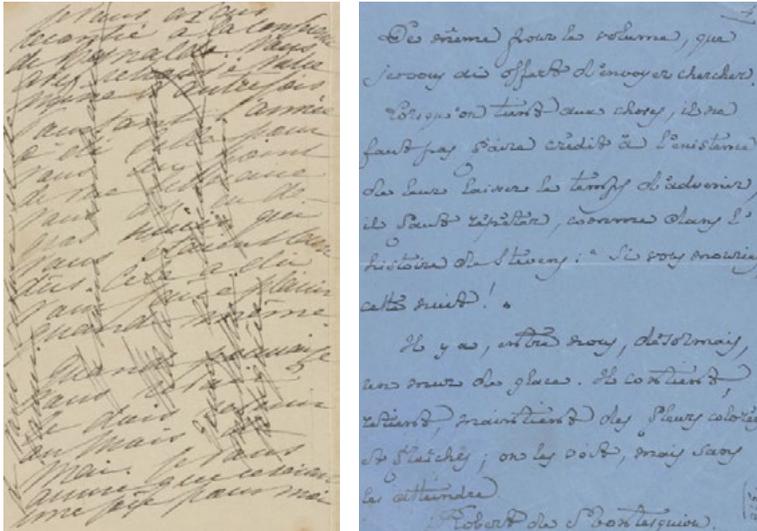


Illustration n° 3 : © University of Illinois at Urbana-Champaign

Lettre de Madeleine Lemaire à Proust (dernière page) : <<http://corr-proust.org/letter/02929>>

Lettre de Robert de Montesquiou à Proust (dernière page) : <<http://corr-proust.org/letter/02970>>

Scénariser l'écriture épistolaire proustienne dans sa dimension archivistique, grâce aux écrans numériques, en questionnant les pratiques éditoriales de l'« âge de l'imprimé », c'est ainsi mettre en évidence ses dimensions sémiotiques et pragmatiques radicalement différentes de celles de l'œuvre littéraire de l'écrivain et de ses manuscrits de travail, destinés à lui seul²⁰.

¹⁹ Proust ordonnait souvent à ses correspondants, qui n'en ont rien fait : « brûlez cette lettre ». Lui-même semble avoir conservé peu de lettres reçues, contrairement aux habitudes de son époque (à moins qu'il ne les ait fait massivement brûler lors de son déménagement du boulevard Haussmann en 1919) – et il n'a jamais pris (ou fait prendre par un secrétaire) de « minutes » des lettres qu'il envoyait, à la différence de nombre de ses contemporains hommes de lettres qui traitaient leur correspondance comme un art, et/ou qui organisaient leurs échanges épistolaires avec un véritable souci d'archivistes (les minutes de leurs propres lettres étant précisément destinées à contrer la dispersion intrinsèque à tout envoi de courrier). Il est frappant que Proust, qui a conservé scrupuleusement ses brouillons de travail les plus ténus, n'ait pas plus constitué d'archives épistolaires qu'il n'a tenu de journal (ni intime, ni de son œuvre).

²⁰ Au sujet de la pragmatique de l'écriture au brouillon, voir FERRER 2011, 43 : section « Partition et recette de cuisine » ; semblable à la partition musicale, « le brouillon n'est pas une œuvre, mais un protocole opératoire en vue de la réalisation d'une œuvre ».

L'écran de la Correspondance : masque ou révélateur ?

Il reste, pour terminer cette étude, à explorer la fonction de la *Correspondance* dans la « Galaxie » scripturaire proustienne, en revenant sur la polysémie du terme d'« écran » dans la langue (et dans la culture), voile qui masque, leurre qui attire le regard ailleurs, surface de projection d'images. De même que les représentations de Proust et les propos le concernant qui se multiplient sur les réseaux sociaux relèvent généralement du cliché et du poncif biographique²¹, la *Correspondance* (dont les éditions depuis 1930 sont toujours plus fournies en annotations biographiques et en lettres intimes inédites) n'est-elle pas responsable de ce « proustisme » (ou « proustianisme ») fétichiste qui déporte vers l'auteur l'intérêt qui devrait se porter sur l'œuvre ? Contribue-t-elle à « environner » le texte littéraire d'éléments *contextuels* adjacents (historiques, biographiques) qui, tels les décors et costumes des adaptations cinématographiques, risquent simplement de détourner le regard vers le spectaculaire et l'anecdotique ? Ou ne risque-t-elle pas de superposer au discours de l'œuvre un « texte » biographique qui, de « clés » en sources, lui conférerait un rôle de révélation de « vérités » intimes ?

Pourtant, aussi paradoxal que cette affirmation puisse paraître, la correspondance de Proust est un lieu de production textuelle foisonnante, qui transmue la réalité biographique en matière romanesque bien plus qu'elle ne la dévoile.

Les premiers éditeurs de la *Correspondance*, puis l'édition Kolb, ont eu tendance à y chercher des « vérités » biographiques qui sous-tendraient la fiction, avec le présupposé que le roman était une sorte d'autobiographie romancée ou déguisée – ainsi d'Alfred (Agostinelli), « source » d'Albertine, sa fuite et sa mort tragique corroborant le schéma général du récit, et la seule lettre retrouvée de Proust à Agostinelli au sujet des cadeaux (automobile et avion) qu'il veut lui offrir présentant de grandes similitudes avec la lettre que le protagoniste de la *Recherche* adresse pareillement à Albertine pour tenter de la faire revenir (*Corr.* XIII, lettre 124 et *RTP* IV, 39)... Si cet exemple canonique suffit à des lecteurs lansonniens pour voir dans la *Correspondance* un révélateur de la réalité authentique (Alfred aimé, deux fois perdu – par sa fuite puis par sa mort –, puis oublié) dont le roman serait le récit à peine transposé, pour les puristes elle occulterait le texte romanesque, le transformant en pure surface de projection d'un scénario biographique reconstitué par les chercheurs (éditeurs des lettres retrouvées, biographes), imposant un

²¹ Voir dans le présent volume les contributions de GENEVIÈVE HENROT SOSTERO, « “Filer” Albertine sur la Toile. Présence figurale du Nom propre déterminé » et de MARIE-CLÉMENCE RÉGNIER, « Proust et son œuvre sur Vimeo. La légende proustienne dans la création audiovisuelle et multimédia partagée », qui montre précisément, dans les vidéos analysées, un jeu avec ces clichés (le malade dans son lit, le dandy, la madeleine) qui n'entretient qu'un lien très ténu avec l'œuvre de Proust.

savoir exogène sur le texte. Or, est-ce si simple ? Les textes épistolaires sont-ils des énoncés vrais (comme au tribunal ou au confessionnal), ou des délibérations et négociations pragmatiques entre plusieurs personnes (ou *personae*) interprétant les faits selon les objectifs qui les animent à l'instant T ?

Prenons une lettre de Proust à Reynaldo Hahn, datable du 24 octobre 1914, alors qu'il est rentré de Cabourg depuis peu :

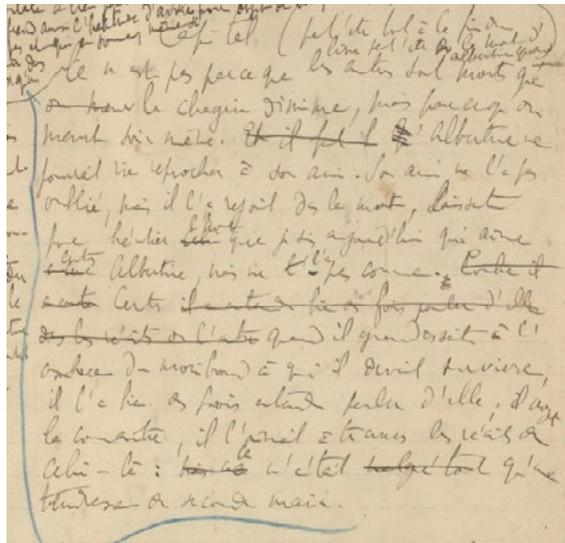
[...] vous êtes bien gentil d'avoir pensé que Cabourg avait dû m'être pénible à cause d'Agostinelli. Je dois avouer à *ma honte* qu'il ne l'a pas été autant que j'aurais cru et que ce voyage a plutôt marqué une première étape de détachement de mon chagrin, étape après laquelle *heureusement* j'ai rétrogradé[,] une fois revenu[,] vers les souffrances premières. Mais enfin à Cabourg sans cesser d'être aussi triste ni d'autant le regretter, il y a eu des moments, peut-être des heures, où il avait disparu de ma pensée. Mon cher petit *ne me jugez pas trop mal* [...]. Et *n'en augurez pas un manque de fidélité dans mes affections* [...]. J'aimais vraiment Alfred. Ce n'est pas assez de dire que je l'aimais, je l'adorais. Et *je ne sais pourquoi j'écris cela au passé car je l'aime toujours*. Mais malgré tout, dans les regrets, il y a une part d'involontaire et une part de devoir qui fixe l'involontaire et en assure la durée. Or ce devoir n'existe pas envers Alfred qui avait très mal agi avec moi, je lui donne les regrets que je ne peux faire autrement que de lui donner, *je ne me sens pas tenu envers lui à un devoir comme celui qui me lie à vous* [...]. Si donc j'ai eu à Cabourg quelques semaines de relative inconstance, *ne me jugez pas inconstant et n'en accusez que celui qui ne pouvait mériter de fidélité*. (Corr. XIV, 357-358 ; Corr-Proust CP 02830 – je souligne)

Que le « travail du deuil » se fasse peu à peu (trois à quatre mois après l'événement) n'a rien de très étonnant, et la culpabilité exprimée par Proust au sujet des moments d'oubli de son chagrin pourrait nous surprendre, si précisément cette culpabilité ne faisait pas partie du processus du deuil. Plus insolite est en revanche cette casuistique des degrés de fidélité comparée entre Alfred et Reynaldo (au cas où celui-ci mourrait, ce qui n'est pas le cas) : pourquoi Proust tient-il à assurer son ami qu'il n'est ni infidèle ni oublieux, et que si ses regrets de la mort d'Alfred finissent par s'évanouir (au bout de quatre mois), le regret qu'il éprouverait de la mort de Reynaldo seraient éternels ? N'oublions pas qu'écrite fin octobre 1914, cette lettre s'adresse au plus cher de ses amis, qui s'est engagé dans l'armée française et qui, étant dans le Sud de la France (Albi), a insisté pour partir au front. L'éventualité de sa mort n'a rien d'une hypothèse d'école dans ce contexte. Les sentiments passionnels soudains, jaloux, que Proust avait éprouvés pour Agostinelli entre 1913 et 1914 avaient pu heurter Hahn ; par cette lettre, Proust cherche à le rassurer sur la hiérarchie de ses attachements.

L'analyse se poursuit ainsi sur le feuillet suivant :

D'ailleurs j'ai eu une grande joie à voir que mes souffrances étaient revenues ; mais par moments elles sont assez vives pour que je regrette un peu l'apaisement d'il y a un mois. Mais j'ai aussi la tristesse de sentir que même vives elles sont pourtant peut-être moins obsédantes qu'il y a un mois et demi ou deux mois. *Ce n'est pas parce que les autres sont morts que le chagrin diminue, mais parce qu'on meurt soi-même. Et il faut une bien grande vitalité pour maintenir et faire vivre intact le « moi » d'il y a quelques semaines. Son ami ne l'a pas oublié, le pauvre Alfred. Mais il l'a rejoint dans la mort et son héritier, le « moi » d'aujourd'hui[,] aime Alfred mais ne l'a connu que par les récits de l'autre. C'est une tendresse de seconde main.* (Prière de ne parler de tout cela à personne ; si le caractère général de ces vérités vous donnait la tentation d'en lire quelques extraits à Greggh ou à d'autres, vous me feriez beaucoup de peine. Si jamais je veux formuler de telles choses ce sera sous le pseudonyme de Swann [...])

Nathalie Mauriac Dyer remarque là une rédaction très proche de celle que l'on peut trouver dans *Albertine disparue*, dans le long passage sur l'oubli (RTP IV, 175). De fait, le premier brouillon de ce passage se trouve dans le Cahier 54 (datant de 1914), où il est étiqueté comme « Capital » :



<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000235k/f17.image.r=NAF%2016694>>

Cahier 54, f. 13v :

Ce n'est pas parce que les autres sont morts qu'on meurt/ que le chagrin diminue, mais parce qu'on meurt soi-même. Et il faut l' / Q/ Albertine ne pourrait rien reprocher à son ami. Son ami ne l'a pas oublié [sic], mais il l'a rejoint [sic] dans la mort, laissant pour héritier celui/l'homme que je suis aujourd'hui qui aime encore/certes

Albertine, mais ne l'a pas connue. ~~Combien il a enten / Certes il a entendu bien des fois parler d'elle dans les récits de l'autre~~ quand il grandissait à l'ombre du moribond à qui il devait survivre, il l'a bien des fois entendu parler d'elle ; il croyait la connaître, il l'aimait à travers les récits de celui-là : ~~mais ce / ce n'était malgré tout~~ qu'une tendresse de seconde main²².

Il est donc aisé de voir dans la lettre du [24 octobre 1914] à Reynaldo Hahn le premier jet de ce brouillon, et tentant de considérer l'élément biographique (l'oubli d'Alfred) comme la « source » authentique, vécue, de l'épisode fictionnel (l'oubli d'Albertine) et de la théorie des « moi » successifs expliquant l'oubli.

Mais la suite de la lettre, qui n'est jamais citée à ce sujet, témoigne au contraire que l'expérience présente de l'oubli d'Alfred n'a rien de fondateur :

Si jamais je veux formuler de telles choses ce sera sous le pseudonyme de Swann. *D'ailleurs je n'ai plus à les formuler. Il y a longtemps que la vie ne m'offre plus que des événements que j'ai déjà décrits. Quand vous lirez mon troisième volume celui qui s'appelle en partie « À l'ombre des jeunes filles en fleurs », vous reconnaîtrez l'anticipation et la sûre prophétie de ce que j'ai éprouvé depuis.*²³

On assiste ici à une inversion saisissante du schéma postulé habituellement : ce n'est pas la passion et le deuil d'Alfred qui amènent l'écrivain à découvrir et formuler ce « roman d'Albertine » et la théorie des « moi » successifs expliquant le phénomène de l'oubli, mais au contraire c'est le récit qu'il a déjà écrit depuis longtemps qui lui fournit la partition qu'il rejoue dans sa vie privée – et la trame d'intelligibilité de ce qu'il éprouve. Ainsi lors de l'épisode Agostinelli, Proust vit un « roman » qu'il a déjà rédigé... Où²⁴ ?

Dans les pages d'*Albertine disparue* consacrées à l'analyse de l'oubli, quelques lignes avant le passage déjà cité sur la « tendresse de seconde main », la théorie des « moi » successifs fait l'objet d'un long développement théorique :

Ces nouveaux moi qui devaient porter un autre nom que le précédent, leur venue possible, à cause de leur indifférence à ce que j'aimais, m'avait toujours épouvanté : *jadis à propos de Gilberte [...] son père me disait que si j'allais vivre en Océanie je n'en*

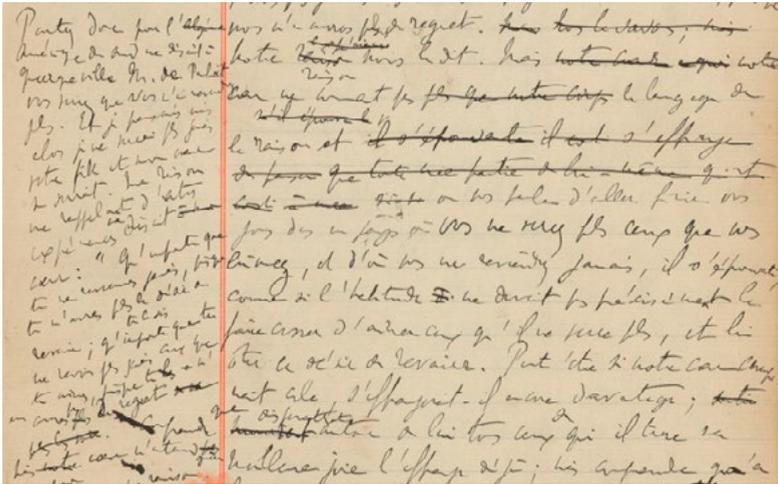
²² Voir *Cahier 54*, éd. F. GOUJON, N. MAURIAC DYER & Ch. NAKANO, Brepols, 2008, vol. II, f. 13v, note 1. Voir aussi l'annotation de la lettre à Reynaldo Hahn, *Corr-Proust* CP 02830, note 6.

²³ Lettre citée.

²⁴ L'indice fourni, la partie intitulée « À l'ombre des jeunes filles en fleurs » du « troisième volume » (à une époque où la *Recherche* devait ne comporter que trois tomes) est difficile à identifier, la composition du roman ayant changé à de multiples reprises, et notamment celle du dernier volume de 1914 (non encore rédigé de façon suivie et devant recueillir tout ce qui n'entraînait pas dans le deuxième tome : voir la table des matières des tomes 2 et 3 dans l'édition de 1913 de *Du côté de chez Swann*). En 1913-1914, tous les épisodes amoureux du protagoniste à la mer avec les jeunes filles et à Paris ensuite, devaient, semble-t-il, faire partie d'« À l'ombre des jeunes filles en fleurs ».

voudrais plus revenir [...]. Or il m'apportait au contraire avec l'oubli une suppression presque complète de la souffrance, une possibilité de bien-être, cet être si redouté, si bienfaisant et qui n'était autre qu'un de ces moi de rechange que la destinée tient en réserve pour nous [...] (RTP IV, 174, je souligne).

Or, très tôt dans la genèse du roman, dès l'été de 1909, se trouve déjà en marge d'un passage sur la souffrance et l'Habitude bienfaisante, une réflexion similaire attribuée à M. de Penhoët (un des noms primitifs pour Stermaria) :



<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60001216/f61.image.r=NAF%2016666>>
Cahier 26, f. 59r, marge gauche :

Partez donc pour l'Algérie / Amérique du Sud me disait à Querqueville M. de Penhoët vous verrez que vous n'en reviendrez plus. Et je pensais Mais alors je ne verrai plus jamais votre fille et mon cœur se serrait. Ma raison me rappelant d'autres expériences <me> disait à mon cœur : « [...] Qu'importe que tu ne revois [sic] plus jamais ceux que tu aimes, puisque tu les n'<en> auras plus <pas> de regret de ne pas les voir [»

Ainsi, dès 1909, l'expérience de la douleur, de la séparation et de l'oubli est déjà l'objet de développements théoriques, qui mettent en œuvre comme thérapeutique le voyage, qui coupe le sujet souffrant de son environnement familial et fait naître un nouveau moi, étranger à l'ancien moi, vivant dans un cadre quotidien différent, avec des habitudes nouvelles, qui le rendent indifférent à son ancienne vie, à ses anciennes affections. Ce n'est donc pas la mort d'Agostinelli en 1914 qui amène Proust à l'expérience du deuil et de l'oubli ! En 1909, au début de la genèse du roman, Proust revient à l'écriture après le long épisode du deuil de sa mère, qui vient

clure une série d'autres deuils. Il a déjà pu expérimenter plusieurs fois la séparation avec des êtres chers et analyser le phénomène du deuil et de l'oubli.

La *Correspondance* offre donc des textes « parallèles » au roman, qui ne sont pas nécessairement des premiers jets, mais peuvent être des reprises de textes plus anciens, des formulations que le romancier réélabore pour les « tester » sur des correspondants complices²⁵. Il serait naïf de concevoir les lettres comme des témoignages « authentiques » au plus près de l'expérience vécue et d'en faire une sorte de matériau brut, une « source » biographique de l'œuvre romanesque. Le texte épistolaire est pris, au contraire, dans un jeu incessant d'échanges avec les brouillons de l'œuvre en cours, mais aussi avec des textes écrits antérieurement, dans un processus qui ne sépare pas la vie d'un côté et l'œuvre de l'autre, en termes de « vrai » et de « fiction ».

Dans la multiplication actuelle et souvent concurrentielle des « écrans » et des produits hypermédiatiques, la *Correspondance* ne saurait donc être utilisée comme garante d'un substrat biographique « authentique » qui viendrait se substituer commodément à l'œuvre proustienne, dont il tiendrait lieu de vérité, de raccourci, de dévoilement. La lettre est un terrain d'expérimentation à la fois d'écriture et de jeu social, où Proust projette des arguments, des postures, met ses formules à l'essai, dans des contextes pragmatiques chaque fois particuliers. L'édition numérique en cours de la *Correspondance*, en restituant cette double dimension interactive avec ses réseaux relationnels et avec les manuscrits de travail, inscrit dans la « Galaxie Proust » de l'ère numérique de nouveaux « objets », polysémiotiques et fragmentaires, appelant de nouvelles approches, sensibles, généticiennes, et pragmatiques, non uniquement textuelles et documentaires.

Bibliographie

- Carrier-Lafleur Th. (2015), *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier.
- Debray R. ([1991] 2001), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- Debray R. (2000), *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF.
- Felten U. & Roloff V. (eds.) (2005), *Proust und die Medien*, München, Wilhelm Fink Verlag.

²⁵ Voir LERICHE 2012. Ces formulations épistolaires sont souvent destinées à l'œuvre en cours : Proust demande à ses correspondants de lui renvoyer ses lettres (pour pouvoir recopier le passage en question dans un de ses cahiers de brouillon). Parfois, il lui arrive même de ne pas envoyer ses lettres – c'est possiblement le cas de la lettre à Reynaldo Hahn ici analysée.

- Ferré V. (2013), *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion.
- Ferrer D. (2011), *Logiques du brouillon*, Paris, Seuil.
- Herschberg-Pierrot A. (2005), *Le Style en mouvement*, Paris, Belin.
- Laplanche J. & Pontalis J.-B. (1967), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.
- Lavault M. (dir.) (2012), « Essai et fiction dans la Recherche : le partage des genres ? », *Bulletin d'informations proustiennes*, 42.
- Leriche Fr. (1991), *La Question de la représentation dans la littérature : Huysmans – Proust*, Thèse de doctorat, Paris 7.
- Leriche Fr. (2012), « Écrire sous le regard d'autrui », in F. Leriche & A. Pagès (eds.), *Genèse et correspondances*, Paris, EAC, 158-163.
- Magazine littéraire* (2000), Hors-série « Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000 », 2.
- Maingueneau D. (2006), *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin.
- Mauriac Dyer N. (2005), *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion.
- Proust M. (1970-1992), *Correspondance*, présentée, éditée et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1992, 21 tomes.
- Proust M. (2015), *L'Agenda 1906*, édition génétique et critique par N. Mauriac Dyer, F. Leriche, P. Wise, G. Fau, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, OpenEdition Books.
- Schmid M. (2005), « Proust, Visconti und Losey », in U. Felten & V. Roloff (eds.), *Proust und die Medien*, München, Wilhelm Fink Verlag.