

# Les « soixante-quinze feuillets » : redécouvrir Proust en parallaxe

MARION SCHMID  
Université d'Édimbourg

Marion Schmid est Professeure de littérature française et de cinéma à l'université d'Édimbourg. Ses publications sur Proust incluent *Proust dans la décadence* (2008), *Proust at the Movies* (2005, avec Martine Beugnet) et *Processes of Literary Creation : Flaubert and Proust* (1998).

Première ébauche de la *Recherche*, les « soixante-quinze feuillets » nous offrent de nouvelles perspectives sur le roman proustien à la source même de sa création. Se focalisant sur trois épisodes cruciaux – le drame du coucher, la rencontre avec les jeunes filles, Venise –, cet article examine l'image de la mère, la poétique *queer* et le thème de l'altérité qui émergent dans cet avant-texte, tout en éclairant les stratégies de transposition, voire de distanciation, par rapport au texte publié.

« Soixante-quinze feuillets », mère, deuil, culpabilité, homosexualité, judaïsme, altérité

Proust ne cessera-t-il jamais de nous surprendre ? L'on se souvient, en 2017, des premières images animées du futur auteur de la *Recherche* descendant les marches de l'église de la Madeleine, dans un film du mariage d'Armand de Guiche daté de 1904. En l'espace de quelques secondes, le jeune homme se fraie un chemin dans le défilé mondain – vision épiphanique à l'image du grand roman qu'il commencera en 1908 et qui l'occupera jusqu'à la fin de sa vie. À peine deux ans plus tard, en 2019, deuxième émoi lors de la publication d'un important inédit, *Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites*, ensemble de textes destinés pour le premier livre de Proust, *Les Plaisirs et les jours*, mais que l'écrivain décida d'écarter de son recueil peu avant sa publication en 1896. Restées secrètes pendant plus de cent ans, ces œuvres de jeunesse furent découvertes dans les archives de l'ancien critique proustien et éditeur Bernard de Fallois, après sa mort en 2018. Textes intimes – trop intimes sans doute pour la publication – elles mettent en scène, souvent de manière oblique, mais quelquefois de front comme dans le remarquable dialogue « Aux Enfers », une homosexualité vécue comme un tabou, ou du moins comme une attraction à peine comprise. S'y dessine tout un jeu d'énigmes et de semi-aveux qui annonce la dynamique du voilement et du dévoilement de l'homosexualité dans *À la recherche du temps perdu*.

Or, rien n'équivaut la publication d'un inédit « capitalissime » – pour utiliser le terme que Proust réservait aux passages particulièrement importants dans ses

manuscrits – en 2021, année du cent-cinquantième anniversaire de la naissance de l'écrivain : les « soixante-quinze feuillets », c'est-à-dire la plus ancienne version de la *Recherche*. Longtemps considéré perdu par la critique, ce légendaire manuscrit, tout comme les textes recueillis dans *Le Mystérieux Correspondant*, fut retrouvé dans les archives Fallois, soigneusement rangé « dans une chemise cartonnée bordée [...] étiquetée de sa main “Dossier 3” » (Proust 2021, 16). Découverte d'autant plus stupéfiante que Fallois lui-même avait fait allusion au « soixante-quinze feuillets » dans la préface de son *Contre-Sainte-Beuve* en 1954, et en avait même publié deux extraits<sup>1</sup>. Contrairement à ses éditions de *Jean Santeuil* et du *Contre Sainte-Beuve*, ne considérait-il pas le reste du manuscrit suffisamment intéressant pour être publié ? Son travail d'éditeur l'avait-il éloigné de ses recherches proustiennes ? Ou préférerait-il garder le secret de ce manuscrit jusqu'après sa mort ? Lorsque la plupart des manuscrits de Proust entrent à la Bibliothèque Nationale en 1962, les « soixante-quinze feuillets » n'en font pas partie, mais à aucun point Fallois ne semble avoir signalé qu'ils se trouvaient en sa possession, son silence contribuant au mythe d'un « graal » proustien introuvable, peut-être perdu à jamais.

Mais de quoi s'agit-il au juste et quelle est la place de ce manuscrit enfin retrouvé dans la genèse de la *Recherche* ? Rappelons que, en janvier 1908, lorsqu'il commence à rédiger les « soixante-quinze feuillets » (en fait, soixante-seize pages, écrites à la main, sur du papier non réglé, d'un format moyen<sup>2</sup>), le jeune Proust, âgé de 36 ans, est un écrivain quasi inconnu. Il n'a pas écrit de fiction depuis 1899, date à laquelle il a abandonné *Jean Santeuil*, faute de trouver un principe narratif qui lierait les différents fragments de son récit. Traducteur de Ruskin, chroniqueur mondain et auteur d'essais journalistiques, il semble avoir délaissé le genre romanesque. Or, en ce début d'année 1908, il se lance dans un nouveau projet de roman qui, parallèlement aux pastiches de « L'affaire Lemoine » (publiés dans le *Supplément littéraire* du *Figaro*), l'occupera jusqu'à l'automne. La rédaction s'essouffle lorsque, en novembre de la même année, il se tourne vers un essai sur Sainte-Beuve, qui, on le sait, se transformera en la *Recherche*. Jusqu'à présent, suivant l'hypothèse établie par Fallois dans sa préface du *Contre Sainte-Beuve*, la critique proustienne avait assimilé les introuvables « soixante-quinze feuillets » aux « pages écrites » que Proust liste dans une note du Carnet 1, petit agenda qui constitue « une sorte de journal de bord de sa création » (Proust 1954, 11). Erreur corrigée par Nathalie

<sup>1</sup> MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1954, p. 268-77 et p. 285-292. Cf. aussi M. PROUST, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Paris, Gallimard, 2021, « Notice », p. 200.

<sup>2</sup> M. PROUST, *Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, « Le Manuscrit », p. 16.

Mauriac Dyer, l'éditrice des *Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, qui suggère au contraire que la liste des « pages écrites » fait référence à des manuscrits antérieurs qui ne nous sont pas parvenus<sup>3</sup>. Si nous ne possédons donc toujours pas l'intégralité des manuscrits relatifs à la naissance de la *Recherche*, l'importance capitale des « soixante-quinze feuillets » ne saurait être sous-estimée : première version primitive du roman, ce manuscrit nous offre un aperçu sans précédent du laboratoire de Proust aux sources même de la création. Dernière grande pièce manquante du puzzle de la genèse formidablement complexe du roman, leur lecture nous fait revivre ce que Jean-Yves Tadié, dans sa préface, appelle « le moment sacré » où l'œuvre prend forme pour la première fois (Proust 2021, 11). L'édition magistrale établie par Nathalie Mauriac Dyer contient en outre une sélection de brouillons inédits (provenant du fonds Proust de la Bibliothèque nationale ainsi que des archives Fallois) en amont et en aval des « soixante-quinze feuillets », une brillante « Notice » (en fait, une très riche étude génétique du manuscrit) ainsi que de nombreuses notes offrant une mine d'informations et de précieuses pistes pour les chercheurs.

Bien que ne formant pas un texte continu, les « soixante-quinze feuillets » se répartissent en six épisodes, qui seront – après maints remaniements et transpositions – repris dans *Du côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes* et *Albertine disparue*. Le manuscrit commence par une version continue de la soirée du drame du coucher, suivie des deux « chemins » (nommés à ce stade « chemin de Villebon » et « chemin de Méséglise »), des vacances du Narrateur dans une station balnéaire en compagnie de sa grand-mère, de la bande des jeunes filles, d'une méditation sur les noms nobles et d'une description de Venise. À l'exception du premier « chapitre » qui est étonnamment fluide (il s'agit en fait d'un texte déjà travaillé et « monté » par Proust<sup>4</sup>), la plupart des épisodes sont des brouillons, avec tout ce que cela implique d'hésitations, de remaniements, voire d'occasionnelles interruptions de l'écriture. De manière tâtonnante, et voici leur charme, y prennent forme de nombreux thèmes et motifs de la future *Recherche*, mais aussi des sensations, des émotions, une manière de voir le monde, et surtout un style, inégal encore, mais qui prend son souffle. Avec leurs évocations poétiques des lieux et des personnes, leur sens de l'observation, sans oublier leur penchant pour la comédie sociale, ces feuillets exsudent un indéniable parfum proustien, même si, comme auparavant dans le *Jean Santeuil*, l'auteur n'a pas encore trouvé de forme qui puisse donner une unité à des épisodes qui se succèdent, sans encore faire monde. En lisant des scènes telles que les promenades de la famille ou les ré-

<sup>3</sup> Voir *ibid.*, « Chronologie », p. 250.

<sup>4</sup> *Ibid.*, « Notice », p. 201.

flexions sur les noms nobles, nous sommes envahis par une délicieuse impression de *déjà lu*<sup>5</sup>, mêlée à la sensation étrange qu'un texte autrefois familier – pour autant que Proust puisse être familier – se dédouble en variations inconnues ou prolifère dans des réécritures successives. Car si les brouillons d'écrivains sont avant tout une invitation à pénétrer dans le mystère de la création en acte, nous mettant dans l'intimité d'un texte en devenir, ils nous offrent également une nouvelle perspective – une *vision en parallaxe*<sup>6</sup> – sur le texte publié.

Plutôt que d'entamer une étude génétique *strictu sensu*, je me proposerai de lire trois épisodes cruciaux – le drame du coucher, la rencontre avec les jeunes filles, Venise – en suivant au plus près la dynamique d'écriture dans les « soixante-quinze feuillets ». Qu'est-ce que Proust abandonne, efface ou atténue au cours de la genèse ? Qu'est-ce que ces avant-textes nous disent sur les stratégies de transposition, de distanciation, voire de cryptage que l'auteur met en place dans ses manuscrits ? Comment leur lecture peut-elle enrichir ou complexifier notre connaissance du texte dit « définitif » ? Mes lectures tenteront de faire dialoguer les « soixante-quinze feuillets » avec le texte publié afin de les éclairer mutuellement, tout en mettant en évidence certains des thèmes majeurs – le deuil, la culpabilité, l'altérité – qui commencent à prendre forme dans cet avant-texte parfois proche, parfois encore très différent de la *Recherche*.

## Les chagrins de Maman : un autre drame du coucher

En tant que version initiale de la *Recherche*, le manuscrit des « soixante-quinze feuillets » est instructif autant par ses lacunes que par ce qu'il contient : y font défaut, de manière flagrante, le prélude du dormeur éveillé qui ouvre le roman publié ainsi que les réminiscences du Narrateur, notamment la célèbre scène de la madeleine. N'existent encore ni Swann, ni Charlus, et, par conséquent, s'y dessinent seulement en filigrane les thèmes de la judaïté et de l'homosexualité qui deviendront si capitaux dans la *Recherche*<sup>7</sup>. N'y a ni les Guermantes, ni les Verdurin, même si le contraste entre les mondes aristocratiques et bourgeois imprègne le récit, notamment dans le « chapitre » intitulé « Noms nobles ». Dans sa plus ancienne articulation, le projet romanesque de Proust est avant tout un roman familial, voire, selon Tadié, un « début d'autobiographie »<sup>8</sup>. S'y dessine en effet un récit intime à

<sup>5</sup> JEAN-YVES TADIÉ, « Le Moment sacré », in *ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> Le terme est emprunté au livre de SLAVOJ ŽIŽEK, *The Parallax View*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2006.

<sup>7</sup> Voir in *Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, « Notice », p. 220-227 et p. 240-245.

<sup>8</sup> J.-Y. TADIÉ, « Le Moment sacré », in *op. cit.*, p. 14.

la première personne, axé autour d'une cellule familiale, avant de se déployer dans un univers littéraire plus complexe. Première surprise, et non des moindres : Proust a préservé les noms de quelques membres proches de sa famille dans le manuscrit. La grand-mère s'appelle encore « Adèle », d'après sa grand-mère maternelle Adèle Weil, née Berncastel (1824-1890); la mère, sans nom dans la *Recherche*, est appelée « Jeanne » par son mari dans le drame du coucher, unique mention du nom de la mère de Proust, Jeanne Clémence Weil (1849-1905). Comme dans la vie réelle, le Narrateur à un frère – tantôt plus jeune, tantôt aîné – appelé « Robert », qui, à son tour, l'appelle « Marcel »<sup>9</sup>. Si le frère disparaît dans les versions ultérieures, la grand-mère, on le sait, devient « Bathilde » et la mère simplement « Maman » ou « ma mère ». Quant à « Marcel », le nom a été effacé, à l'exception de deux références ludiques dans *La Prisonnière*, où Albertine s'adresse au protagoniste avec le prénom de l'auteur (Proust 1988, III, 583, 663). Redevenus « lisibles » ici, les noms de famille nous fournissent un émouvant témoignage de la transformation progressive du vécu en un récit autofictionnel dans l'élaboration de la *Recherche*.

De loin la partie la plus développée, le premier « chapitre », « Une soirée à la campagne »<sup>10</sup>, culmine dans la scène du drame du coucher, nœud initial du roman dont il faudra élucider les différences par rapport au texte publié. Notons tout d'abord le ton plus mélodramatique du manuscrit lorsque le texte passe de l'itératif de l'angoisse du Narrateur au moment de se coucher au singulier de « ce soir-là » : « J'avais tout essayé, j'avais supplié elle {sic}, osé demander à Papa, écrit un petit mot à ma grand-mère, je m'étais jeté à genoux devant Maman. Cela n'avait servi à rien » (Proust 2021, 33). Mélodrame renforcé lorsque l'enfant supplie sa mère de venir dans sa chambre : « je m'attachais à ses pas, je la suivais, je me jetais à genoux, j'embrassai sa robe » (42). Contrairement au texte publié où la mère refuse le baiser du soir, celle-ci embrasse vite son enfant à l'arrivée de M. de Breteville (ancêtre génétique de Swann), s'attirant les foudres du père, qui est « furieux » devant de telles démonstrations de sentimentalité. Or, au lieu d'aller se coucher, le Narrateur écrit une lettre suppliante à sa mère du salon. Ce n'est qu'après avoir reçu une réponse réprobatrice qu'il se rend enfin dans sa chambre, ouvrant le lit « qui était la prison dans la prison », mise en abyme spatiale de ses angoisses (36). Suit une assez longue réflexion sur l'hostilité de la chambre dont les objets effraient la sensibilité de l'enfant, qui sera transposé à l'arrivée au Grand-Hôtel de Balbec dans le roman (Proust 1988, II, 27-28)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Sur la place de l'autobiographie et les références familiales voir *Les Soixante-quinze feuillets*, op. cit., « Notice », p. 204-231.

<sup>10</sup> Les titres sont de l'éditrice Nathalie Mauriac Dyer, adaptés de ceux de Bernard de Fallois.

<sup>11</sup> Sur la genèse de ce passage voir *Les Soixante-quinze feuillets*, op. cit., « Notes », p. 273, n. 3.

Outre ces changements de la trame narrative, le manuscrit nous offre un aperçu inédit de la vie de Maman. En un renversement des rôles déjà annoncé lors des reproches du mari à sa femme, c'est la mère, plus que le fils, qui est soumise à l'autorité du père. Dans une scène ôtée du texte publié, l'enfant se rappelle Maman, en retard pour un dîner en ville, « tremblant de la colère de mon père, le priant de ne pas se fâcher » (Proust 2021, 38). En effet, c'est la « pensée des chagrins de Maman » – énoncé aussitôt démenti par la parenthèse « que Papa rendit toujours la plus heureuse des femmes », comme si Proust n'osait coucher sur papier cette image de la mère rudoyée par son mari – plutôt que sa propre angoisse qui motive l'enfant de l'attendre en cachette. Différence cruciale car c'est la mère plutôt que l'enfant qui devient l'objet de la souffrance, à tel point que celui-ci, « souffrant pour Maman », ressent « l'irrésistible besoin de l'embrasser pour la consoler, pour me consoler » (*ibid.*). Ces mots rappellent presque textuellement son empathie pour la grand-mère qui subit les railleries du grand-oncle au tout début du manuscrit, autre personnage féminin qui est agressé verbalement par un membre masculin de la famille : « je l'embrassais éperdument pour la consoler » (26).

Les allusions aux peines de Maman seront développées dans deux passages funèbres, intercalés entre la montée des parents et le moment où l'enfant appelle sa mère dans l'escalier. Dans le premier, une description du visage jeune et beau de la mère au moment du drame du coucher, dans une phrase longue et sinieuse, glisse vers une évocation de Maman sur son lit de mort, comme si le deuil de la mère de Proust, morte à peine trois ans avant la rédaction de ce texte, faisait soudainement irruption dans ce manuscrit encore si proche de l'autobiographie. Véritable conjuration de la morte, ce portrait dédoublé de la mère, juxtaposant le « alors » du récit avec le futur de la perte, préfigure l'émouvante description du visage de la grand-mère sur son lit de mort dans *Le Côté de Guermantes* (Proust 1988, III, 640-641), auquel il sera transposé au printemps 1910<sup>12</sup>. Tout en évoquant le rajeunissement de Maman au moment de sa mort, cette version initiale déplore avant tout les douleurs qu'elle a subies au courant de sa vie (« la ruine de son bonheur et de sa beauté », « un espoir, une innocente gaieté qui disparurent bien vite » ; « son visage pour la première fois depuis tant d'années n'exprimant plus la douleur et l'anxiété », Proust 2021, 41). Nulle part ailleurs Proust ne montre une empathie aussi profonde et directe avec sa mère. Si les raisons de sa souffrance restent énigmatiques, la référence à l'époux que ses parents lui avaient choisi, à sa « soumission » et « chaste espérance » dans la transposition au portrait de la grand-mère (Proust 1988, II, 641) semblent la placer en dehors de la relation entre la mère et le fils. Proust ferait-il une tacite allusion aux infidélités de son père, le Professeur Adrien Proust,

---

<sup>12</sup> Voir *Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, « Notes », p. 276-277, n. 5.

bien documentées par la biographe de Madame Proust, Evelyne Bloch-Dano, et qui n'échappèrent nullement au fils (Bloch-Dano 2007, 128-132) ? Au mariage de son frère Robert avec Marthe Dubois-Amiot, fille de la maîtresse du Professeur Proust, imposé à la famille par ce dernier en dépit de son épouse, union que Madame Proust vécut comme une « gifle au visage »<sup>13</sup> ? Revenant sur ce détail peu commenté de la vie des Proust, l'anthropologue Daniel Fabre commente : « Par le truchement des enfants, Adrien Proust a allié ses deux ménages et confondu leurs héritages, avantageant son fils cadet et installant une ombre d'inceste adelphique au centre de la famille » (Fabre 2014, 61). Nous ne pouvons que conjecturer, mais la colère du père et l'insistance sur la ruine du bonheur de Maman nous invitent à revisiter la figure paternelle dans le roman, qui apparaît ici sous un jour beaucoup plus équivoque.

Le drame du coucher se poursuit par une deuxième évocation de la mère décédée, cette fois sous forme d'un rêve dans lequel le Narrateur est hanté par une image troublante de sa mère peu avant sa mort. Loin de la « pureté adorable » du visage dans le passage précédant, dans ce cauchemar la mère lui apparaît comme une figure de la souffrance et de l'abjection. Sous les yeux impuissants de son fils, elle se précipite vers la gare – métaphore du départ vers la mort – son visage « rouge de fatigue », « ses yeux fatigués d'une préoccupation incessante », « le bas de sa robe [...] crotté » (Proust 2021, 41). Variation du thème des mères profanées qui traverse toute l'œuvre de Proust, de « La Confession d'une jeune fille » à la *Recherche*, cette visitation onirique de la *mater dolorosa*, voire de la *mère fécale*, est imprégnée d'un fort sentiment de culpabilité de la part du Narrateur<sup>14</sup>. Celui-ci a le cœur déchiré en voyant sur le visage de sa mère une irritation à peine dissimulée, car il sent « qu'elle était en partie dirigée contre [lui], et qu'ainsi elle [l']accusait un peu » (41-42). Proust écartera le rêve cauchemardesque de Maman du texte publié, ne pouvant maintenir, comme l'explique Nathalie Mauriac Dyer, « la juxtaposition de ces deux images de Maman »<sup>15</sup>, l'une pure, l'autre souillée. Mais, tout comme pour le portrait de Maman sur son lit de mort, des éléments en seront transposés à

<sup>13</sup> Voir J.-Y. TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 51-52 et 490-491 et EVELYNE BLOCH-DANO, *Madame Proust. A Biography*, traduction de Alice Kaplan, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2007, p. 224.

<sup>14</sup> Sur les mères profanées dans l'œuvre proustienne voir, entre autres, GEORGES BATAILLE, « Marcel Proust et la mère profanée », *Critique*, VII, 1946, p. 601-611 ; ANTOINE COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Paris, Gallimard, 1989, p. 160-165 ; JULIA KRISTEVA, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p. 322-326 et NATHALIE MAURIAc DYER, « Profanation », in ANNICK BOUILLAGUET et BRIAN G. ROGERS (éds), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion, 2014, p. 800-802. Sur le fantasme de la mère fécale dans la *Recherche* voir MICHEL SCHNEIDER, *Maman*, Paris, Gallimard, 1999, p. 158-159.

<sup>15</sup> *Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, « Notice », p. 212.

la grand-mère, tout d'abord dans des réécritures du rêve<sup>16</sup>, puis, dans le texte final, dans la scène de l'attaque du *Côté de Guermantes* où le « manteau sale », « l'aspect désordonné et mécontent » et « la figure rouge » de la grand-mère, sortant du « petit pavillon » des Champs-Élysées – lieu on ne pourra plus scatologique –, rappellent le rêve de Maman (Proust 1988, II, 607)<sup>17</sup>. « Déplacée sur la grand-mère », Michel Schneider en avait l'intuition sans pourtant avoir accès aux « soixante-quinze feuillets », dans la scène de l'attaque se cristallise « la plus pure douleur du souvenir de la mère et de sa mort, mais aussi de sa saleté » (Schneider 1999, 160).

Le sentiment de culpabilité qui traverse le rêve trouve un écho atténué dans la suite de la scène du coucher où le Narrateur se rend compte que la concession qu'il vient d'obtenir de sa mère, qui reconnaît pour la première fois sa « nervosité » comme une maladie, « était une première déception, une première abdication » de Maman (Proust 2021, 43). Or, lorsque l'enfant, conscient du « mal » qu'il vient de faire à Maman, de la « diminution » qu'il lui fait éprouver, éclate en larmes, celle-ci, se ressaisissant, lui fait des reproches et quitte sa chambre. Nulle nuit passée ensemble entre la mère et l'enfant, nulle lecture, par conséquent, de *François le Champi* avec ses allusions à une liaison incestueuse entre mère et fils<sup>18</sup>. Dans cette première version, bien que moins présent, le père fait encore la loi, son autorité intériorisée (« Non, ton père serait furieux, c'est aussi mauvais pour toi que pour moi ce que nous faisons là », *ibid.*) s'érigeant contre le tabou œdipien qui plane sur le drame du coucher.

## Écritures de l'équivoque : un gay savoir

En deuxième lieu, considérons un autre épisode particulièrement « parlant » des « soixante-quinze feuillets », celui de la rencontre avec les jeunes filles, texte riche en équivoques qui annonce la poétique *queer* de la *Recherche*. En vacances au bord de la mer avec sa mère, le Narrateur aperçoit un groupe de jeunes filles (tout d'abord deux, puis par la suite cinq ou six), dont l'allure désinvolte éveille son désir. Dès le début, la description se focalise sur l'altérité des fillettes : les prenant d'abord pour des « étrangères de passage » à cause de leur « aspect inconnu » et « toilette étrange » (Proust 2021, 83), le Narrateur les qualifie « d'une toute autre

<sup>16</sup> Pour les réécritures du rêve voir l'extrait du cahier 65 dans *Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, p. 187-189 et « Notes », p. 277-278, n. 1.

<sup>17</sup> Sur le signifiant scatologique dans la *Recherche*, voir FRANÇOISE LERICHE et NATHALIE MAURIAC DYER, « Les Proust aux "lieux" ». Du *Traité d'hygiène à Sodome et Gomorrhe* », *Bulletin d'informations proustiennes*, XXXI, 2000, p. 65-96.

<sup>18</sup> L'autorisation du père et la lecture de George Sand seront rajoutées dans le cahier 6. Voir *Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, « Notes », p. 267, n. 8.

*race* que les petites filles de [s]on monde » (85, nous soulignons) – terme, on le sait, fort chargé dans l’univers de la *Recherche*, même s’il faudra attendre le cahier 6 du *Contre Sainte-Beuve* pour que Proust écrive la première esquisse de « la race des tantes », fameuse apologie de l’homosexualité qu’il mettra en ouverture de *Sodome et Gomorrhe*<sup>19</sup>. En outre, l’épithète « mauvais genre » que leur attribue la mère, tout en semblant faire référence au manque de respectabilité sociale des jeunes filles, se charge d’équivoque si l’on sait que Proust et son ancien amant Lucien Daudet utilisaient cette expression (ou plutôt son abréviation m.g.) dans leur correspondance « pour distinguer les homosexuels de ceux qui ne le sont pas » (Puttemans 2017, 34). Ces jeunes filles si différentes auraient-elles littéralement le mauvais *genre*, ce qui, en effet, les rendrait *mauvais genre* dans le sens où l’entendaient Proust et Daudet ?

Entre les lignes, se met en place dans ces folios une interrogation des identités genrées et de l’orientation sexuelle, à laquelle n’échappera pas non plus le Narrateur, assigné au « placard » dans la *Recherche*. Dans une scène à la limite de la caricature, celui-ci se livre à un étrange spectacle pour faire effet sur les jeunes filles. Accoutré d’une cravate rose empruntée à son frère aîné (cadet dans le premier « chapitre »), maquillé de poudre de riz de Maman pour cacher un bouton, et orné de l’ombrelle de jade de celle-ci – jeu entre appareils masculins et féminins qui anticipe le portrait d’Odette en Miss Sacripant, incarnation de l’ambiguïté sexuelle dans le roman – il se rend chez un ami de la famille, monsieur T., dans l’espoir de rencontrer les jeunes filles en sa compagnie. La scène se déroule sous le signe du mensonge – le Narrateur prétend que sa mère l’a forcé à prendre l’ombrelle – rattaché explicitement à la poursuite du désir (« Je devenais menteur et impitoyable pour la défense de mon désir », 87). Lorsqu’il se trouve enfin face aux jeunes filles, « suspendu au bras de monsieur T. » (87), le protagoniste cherche à se faire remarquer par des gestes théâtraux, allant jusqu’à se jeter au cou de son compagnon et à l’embrasser en signe de leur intimité. Cette manifestation trop insistante d’affection ne produisant que l’hilarité des jeunes filles, il se dit pourtant satisfait « qu’[e]lles savaient [...] ce qu’[il] voulai[t] qu’elles sussent », qu’« [e]lles savaient ce qu’elles devaient savoir », « qu’elles [le] reconnaîtraient », « qu’[il] avai[t] une identité à leurs yeux, le petit à l’ombrelle » (89). Mais quel est donc ce *savoir*, cette *identité* que le Narrateur tient tellement à signaler aux objets de son désir, à tel point que cela lui semble « une sorte de *justice* », terme qu’il répète d’ailleurs deux fois (*ibid.*, nous soulignons) ? Annonçant le langage du corps surexpressif, sursignifiant de

<sup>19</sup> Voir MARION SCHMID, « The Birth and Development of *A la recherche du temps perdu* », in RICHARD BALES (éd.), *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 58-73, p. 62.

Charlus dans la *Recherche*, qui émet des signes à l'intention du Narrateur, mais que celui-ci tarde à comprendre, se communique ici, sous un mode à peine voilé, un *gay savoir*, destiné uniquement à ceux qui sauront en déchiffrer les codes<sup>20</sup>. Sous l'apparence d'une chorégraphie comique des maladresses du Narrateur en matière de séduction féminine, se lit en filigrane un autre texte : une parodie auto-dérisoire des codes de reconnaissance entre homosexuels. La scène peut bien évidemment se lire dans les deux sens, sous son aspect anodin d'une rencontre hétérosexuelle, ou bien comme une caricature de drague entre hommes, mais notre connaissance des mises en scène burlesques du désir homosexuel dans le texte publié – incarnée avant tout par la scène de séduction entre Charlus et Jupien (Proust 1988, III, 7-9) – nous alerte sur l'équivocité d'un langage qui insinue, tout en ne disant pas ouvertement.

Les réécritures de la scène dans le cahier 64, écrit en 1909, nous renseignent sur les stratégies d'atténuation et de mise en distance des signifiants homosexuels dans la genèse du roman. Dans une première esquisse, un peintre anonyme (le futur Elstir) a remplacé monsieur T. comme intermédiaire du Narrateur auprès des jeunes filles. Si la toilette et coiffure de ce dernier restent particulièrement soignées, en revanche sa cravate rose trop voyante a été remplacée par des « tenues les plus élégantes », et l'ombrelle en jade de la mère par un en-tout-cas de la grand-mère qui, tout en restant codé féminin, est qualifié de « grotesque » par le Narrateur lui-même (Proust 2021, 180-181). Dans la deuxième esquisse, la rencontre se déroule de manière presque diamétralement opposée aux « soixante-quinze feuillets ». Plus d'exhibition théâtrale du corps du Narrateur, ni de signes trop ostensibles de son intimité avec le peintre. Au contraire, le Narrateur feint ne pas voir les jeunes filles, se mettant (involontairement) à l'écart pendant que le peintre cause avec elles, rasant ainsi l'opportunité de leur être présenté. Plus discrète, cette version de la scène préfigure néanmoins un autre aspect de l'homosexualité masculine dans le roman : celui de l'indifférence feinte, qui caractérise notamment les premières apparitions à Balbec de Saint-Loup et Charlus (Proust 1988, II, 89-90 et 111-12), homosexuels dissimulés qui, tout en s'intéressant fortement au Narrateur, le traitent d'abord avec la plus grande froideur.

Dans le texte publié, la rencontre se passe de même sous le signe d'une indifférence jouée, dont les motifs rappellent la première rencontre avec Charlus quelques cent pages auparavant. À l'instar du Baron, absorbé dans la lecture d'une affiche

---

<sup>20</sup> Sur les incertitudes interprétatives en ce qui concerne l'homosexualité dans la *Recherche*, voir JARROD HAYES, « Proust in the Tearoom », *PMLA*, CX(5), 1995, p. 992-1005. Nathalie Mauriac Dyer s'interroge s'il ne faut pas voir dans le protagoniste à la cravate rose un clin d'œil à Lucien Daudet, qui avait publié en août 1908 une nouvelle intitulée « Le Prince des cravates », dédié à Proust (*Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, « Notice », p. 241-242 et « Notes », p. 333, n. 5).

pour dissimuler son intérêt pour le Narrateur, celui-ci s'arrête devant la vitrine d'un marchand d'antiquités, faisant semblant de ne pas vouloir connaître les jeunes filles (Proust 1988, II, 211-12). Celles-ci se donnent également l'air de ne pas le voir, sauf une aux yeux particulièrement mobiles – rappelant l'ubiquité du regard de Charlus (*ibid.*, 118 et 120) – qui lui lance un regard voilé. La rencontre est manquée, et pourtant, comme dans l'avant-texte, bien que de façon moins équivoque, le Narrateur se félicite que les jeunes filles « ne pussent pas l'oublier » (*ibid.*, 214-15). Ne gardant que de faibles échos des premières ébauches, la théâtralité des gestes, les comportements ambigus et même la « légère couche de poudre » (*ibid.*, 120) seront transposés à Charlus, figure outrancière et caricaturale de l'homosexuel dissimulé, dont le corps surexpressif trahit ses désirs inavouables. Le Narrateur, quant à lui, restera à l'abri des soupçons, récepteur passif de signes cryptés qu'il apprendra peu à peu à déchiffrer.

## Désorientante Venise

En dernier lieu, tournons-nous vers le dernier épisode des « soixante-quinze feuillets », « Venise », qui cristallise sous une autre forme les thèmes de l'homosexualité et de l'altérité qui nous ont intéressés dans la section précédente. Composé de seulement trois folios, mais très dense en idées, ce « chapitre » s'inspire du premier séjour de Proust à Venise, en mai 1900. Accompagné de sa mère, il y retrouva également Reynaldo Hahn et Marie Nordlinger, qui se joignirent à leurs excursions à travers la Serenissima. Véritable pèlerinage ruskinien, ce voyage permit à Proust d'approfondir ses connaissances du critique d'art anglais et de travailler à sa traduction de *La Bible d'Amiens*. Aucun des trois compagnons de voyage n'est nommé dans le manuscrit, même si nous sentons leur présence oblique dans une référence à des « amis » ainsi qu'un « nous » non-spécifié. Tout en annonçant un thème crucial de la future *Recherche*, à savoir celui de la déception de la réalité par rapport aux richesses de l'imagination, l'épisode porte surtout sur le dépaysement que ressent le Narrateur devant la « nouvelle forme sociale » de la ville (Proust 2021, 107) qui se dessine à Venise ; ville où les canaux, libérés de leur fonction de traversée passagère, deviennent des rues, tandis que celles-ci « sont en quelque sorte décérébrées de ce qui fait la rue et ressemblent à des rues comme des morts ressemblent à des hommes » (108). D'emblée donc, ce qui est en jeu dans cet épisode est un bousculement profond de notre perception, le génie des fondateurs de la ville résidant dans leur « force de s'abstraire de ce qui est et de créer ce qui n'était pas » (*ibid.*). La transmutation entre ce qui, traditionnellement, appartient à la terre (les rues) et ce qui appartient à la mer (les canaux) qui s'opère à Venise,

dans le domaine artistique, préfigure l'inversion des codes de représentation traditionnels dans *Le Port de Carquethuit* d'Elstir, peinture liminale qui joue un rôle capital dans la formation esthétique du Narrateur dans la *Recherche*.

Or, si le Narrateur s'émerveille devant « l'originalité véritable » de Venise, il peine à saisir la « personnalité » de Saint-Marc, édifice qui lui paraît « aussi différent d'une église que Venise d'une ville » (*ibid.*). On sent l'influence de Ruskin, qui s'imagine arriver à la place Saint-Marc depuis une place de cathédrale anglaise dans *The Stones of Venice*, dans la perplexité du Narrateur devant la faible élévation de la basilique byzantine ; basilique qui, au lieu des clochers élancés des cathédrales du Nord, déferle en une ondulation de vagues de marbre, nous obligeant à ne plus « regarder en haut mais à droite et à gauche » (109). Mais où le critique anglais s'extasie devant la nouveauté de ces formes architecturales qu'il décrit en termes sensuels, voire érotisés, le Narrateur proustien, au contraire, tourne en dérision leur caractère oriental, comparant le Christ dans la mosaïque surplombant l'entrée de la basilique à un « bouffon pacha d'Orient » (108), tandis que le Christ pantocrator de la mosaïque de l'abside principale se voit qualifier d'« efféminé, oriental et bizarre » (109). Pire, le geste de bénédiction de ce dernier se transforme, sous la plume de Proust, « en une prétention de gras syriote suspect » (*ibid.*), c'est-à-dire un geste de séduction. On ne peut que s'étonner devant de tels propos, où les tropes d'un orientalisme dégradant se mêlent à une homophobie à peine dissimulée (« efféminé », « bizarre », « suspect »)<sup>21</sup>. Commentaires profondément troublants si l'incompréhension initiale du Narrateur ne donnait pas lieu aussitôt à une réflexion sur les dangers de juger d'autres cultures ainsi que leurs productions artistiques selon nos systèmes de valeurs ou canons esthétiques occidentaux trop familiers. En effet, son rejet initial devant la basilique Saint-Marc fait comprendre au Narrateur

combien les signes des mêmes dispositions morales changent et combien nous aurions de la peine à reconnaître chez des êtres de race autre les équivalents des choses que nous appelons distinction, bonté, courage, simplicité, finesse, tact, noblesse et qui ont dans ceux de notre sang leurs signes quelquefois imités, quelquefois trompeurs mais esthétiquement certains (*ibid.*).

Certes, des termes comme « êtres de race autre » et « ceux de notre sang », qui rappellent l'idéologie nationaliste d'un Maurras ou Barrès, ont de quoi choquer. Mais ils ne devraient pas nous aveugler devant le message d'inclusion et de diver-

<sup>21</sup> Voir aussi la lecture de Nathalie Mauriac Dyer in *Les Soixante-quinze feuillets*, *op. cit.*, « Notice », p. 244-245 et « Notes », p. 354-357. Pour une critique des représentations hégémoniques et dénigrantes de l'Orient, et la construction occidentale de l'Orient comme Autre, voir EDWARD SAID, *Orientalism*, Londres, Routledge-Kegan Paul, 1978.

sité qui s'esquisse dans ces folios. Face à Saint-Marc, église qui combine de manière unique formes orientales et formes gothiques<sup>22</sup>, face à cet édifice que Ruskin lui-même – Thomas Hughes le démontre dans une lecture fascinante – décrit en des termes où le masculin et le féminin s'entremêlent<sup>23</sup>, le Narrateur ressent une désorientation qui, de mépris initial, se transforme en une acceptation, voire une apologie de l'altérité. Expérience désorientante dans le sens littéral du terme car, dans cet exercice de transvalorisation, Proust confronte ses futurs lecteurs à leurs propres préjugés par rapport à l'*Orient*, codé ici dans des termes ouvertement raciaux autant que sexuels (rappelons que l'« Orient », dans l'écriture de Proust, se rattache aussi bien à la judaïté qu'à l'homosexualité)<sup>24</sup>. Expérience qu'on est tenté de qualifier de *queer* tant la désorientation dans cette Venise où l'habituel devient étrange, où les systèmes binaires sont bousculés dans l'architecture même de la ville, nous force à interroger les codes traditionnels avec lesquels nous déchiffrons le monde. Désorientation où, à travers le fantasme orientaliste dégradant, se dévoile une *orientation* qui ne se dit que de biais dans les « soixante-quinze feuillets »<sup>25</sup>. Sous les traits du Christ « oriental », « efféminé » et « suspect », comme le suggère Nathalie Mauriac Dyer, Proust aurait-il brossé « l'autoportrait ironique, provocateur et secrètement apologétique d'un juif inversé »<sup>26</sup> ? À la toute fin des « soixante-quinze feuillets », l'auteur s'inscrit-il dans son manuscrit en tant que double « autre », incompris et ostracisé ? Hypothèse d'autant plus convaincante si l'on pense aux nombreux contemporains, de Daniel Halévy à Maurice Barrès, qui insistèrent sur les traits orientaux de Proust. N'était-ce pas justement ce dernier, par ailleurs auteur d'un livre sur Venise, *La Mort de Venise* (1902), qui le peignait en

<sup>22</sup> Voir GIOVANNI LORENZONI, « Byzantine Heritage, Classicism, and the Contribution of the West in the Thirteenth and Fourteenth Centuries », in GIANDOMENICO ROMANELLI (éd.), *Venice: Art & Architecture*, I, Cologne, Könemann, 1997, p. 92-117, p. 100.

<sup>23</sup> THOMAS HUGHES, (s.d.), 'The Balcony: Queer Temporality in *The Stones of Venice* and Proust', *The Courtauld*, <<https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/ruskins-ecologies-figures-of-relation-from-modern-painters-to-the-storm-cloud/2-the-balcony-queer-time-in-the-stones-of-venice-and-proust-thomas-hughes/>> (15 décembre 2021).

<sup>24</sup> En effet, le trope oriental fait partie du constant parallèle entre la « race » de Sodome et celle de Sion dans la *Recherche*. Ainsi, Proust décrit les homosexuels comme une « colonie orientale » (*RTP*, III, p. 33), tout en peignant des personnages juifs, notamment Bloch et sa famille, sous des traits orientalisants. Les deux « races » se rejoignent en la figure de Nissim Bernard, juif et homosexuel, qualifié d'« Oriental » à plusieurs reprises par le Narrateur (*RTP*, II, 132 et 133; III, 239).

<sup>25</sup> Sur le lien entre « Orient » et « orientation » (dans le sens d'une orientation dans l'espace mais aussi d'une orientation sexuelle) voir SARA AHMED, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham, NC, Duke University Press, 2006, chap. 3 « The Orient and Other Others ». Pour le traitement oblique de l'homosexualité dans les « Soixante-quinze feuillets », voir « Notice », p. 240-245.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 245.

« poète persan dans une loge de concierge », injure littéraire aux accents antisémite et homophobe à peine cachés ?

Nulle trace du choc esthétique que subit le Narrateur devant Saint-Marc dans le texte publié. La curieuse réflexion sur les signes extérieurs de l'altérité, suscitée par la vue de la basilique byzantine, a été écartée, laissant la place à une des scènes les plus poignantes de la *Recherche* : la visite au baptistère de Saint-Marc que fait le Narrateur en compagnie de sa mère, scène où le deuil, la mort et la mémoire se cristallisent en une double mise en abyme artistique<sup>27</sup>. Dans une brusque irruption du présent (« Aujourd'hui ») dans le récit du passé, faisant écho à la prolepse du visage de Maman dans les « soixante-quinze feuillets », le Narrateur évoque le souvenir de sa mère « drapée dans son deuil » (elle vient de perdre sa propre mère), la comparant à la figure agenouillée d'une femme âgée dans le cycle de *La Légende de sainte Ursule* de Carpaccio à la galerie de l'Académie (Proust 1989, IV, 225). Seul résidu du thème de la profanation qui hante les « soixante-quinze feuillets » et jette son ombre sur le texte publié : le titre (non-mentionné) du tableau, « Martyre et funérailles de la Sainte ». Or, délivrée de l'image d'une sainte martyrisée qui affleure à plusieurs reprises dans l'avant-texte, la mère se réincarne dans les traits de la donatrice du tableau, déjà morte au moment de l'exécution de la toile<sup>28</sup>. Si forts sont les échos autobiographiques dans ce passage qu'il est impossible de ne pas voir, derrière cette figure allégorique de la donatrice, la propre mère de Proust, avec qui il avait travaillé sur ses traductions de Ruskin dans le baptistère<sup>29</sup>. Mère qui encourageait l'écriture de son fils, mais qui dut mourir avant que celui-ci ne puisse commencer son œuvre<sup>30</sup>. Dans une deuxième mise en abyme à l'intérieur de la même phrase sinueuse, la mère, après avoir été projetée dans un tableau, se voit incorporée dans le décor même du baptistère où elle prend « sa place réservée et immuable comme une mosaïque » (225). Apothéose finale où la mère juive s'insère parmi les figures chrétiennes des mosaïques, telle une Vierge Marie veillant sur son fils. Syncrétisme qui est peut-être le dernier – et plus émouvant – écho du plaidoyer pour un regard nouveau, libéré du poids des préjugés qui nous séparent, que faisait Proust à la fin des « soixante-quinze feuillets ».

<sup>27</sup> Pour les liens complexes entre deuil, désir, création et mémoire qui se tissent dans l'épisode de Venise dans la *Recherche* voir PETER COLLIER, *Proust and Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>28</sup> La femme agenouillée à laquelle Proust compare la mère est l'épouse d'Angelo Loredan (voir *RTP*, IV, « Notes et variantes », 1122, n. 2).

<sup>29</sup> Sur la collaboration de Mme Proust aux travaux sur Ruskin de Proust voir J.-Y. TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie*, op. cit., p. 442.

<sup>30</sup> Pour la mort de la mère en tant que précondition de l'écriture voir M. SCHNEIDER, op. cit., p. 43.

L'on comprend aisément pourquoi Proust abandonna les « soixante-quinze feuillets » en l'automne 1908. Trop proches encore de la vie de l'écrivain, qui fait irruption dans le manuscrit à maintes reprises, trop bruts, parfois, dans leur expression des affects, trop décousus, ces brouillons ne se fondaient pas encore en une forme romanesque viable. Il fallait passer par l'essai sur Sainte-Beuve pour que Proust se distancie de son moi biographique, encore trop lourdement présent dans les premiers textes, et trouve ce « moi profond qui individualise les œuvres et les fait durer » (Proust 1971, 537). Il fallut la découverte de la double focalisation entre « je narrateur » et « je narré » et, *à fortiori*, du système de réminiscences pour permettre à l'écrivain de débloquer le problème de fragmentation qui le hantait depuis le *Jean Santeuil* et qui continuait à entraver le développement des « soixante-quinze feuillets ». Or, aussi incomplets ou imparfaits que soient ces « soixante-quinze feuillets », ils sont pour ainsi dire le cœur vivant d'un premier état de la *Recherche*, nous offrant de nouvelles perspectives sur l'écriture proustienne. Déplaçant notre point de vue à la façon d'une parallaxe, comme nous l'avons vu à travers quelques épisodes centraux, ils mobilisent un texte qui semblait figé et inaltérable, l'enrichissant de couches supplémentaires et de facettes inédites. Car, paradoxalement, tout en étant un avant-texte crucial, ces « soixante-quinze feuillets » enfin retrouvés et accessibles aux lecteurs sont aussi un *après-texte* : lu *après* le roman, ils nous mettent en présence d'états antérieurs du texte qui seront effacées, développés, transposés, voir mis à distance par la suite, révélant la dynamique d'une écriture en perpétuel devenir. S'y lisent, en filigrane, d'autres histoires, d'autres voix, d'autres possibilités, mais aussi, comme les fleurs japonaises de la *Recherche*, s'y cristallisent des thèmes et des motifs que nous verrons en pleine éclosion dans le futur roman. Vaste carrière dont se servira Proust pour son œuvre-cathédrale, ils prennent enfin leur place parmi le riche corpus de manuscrits de la *Recherche*, nous permettant de suivre toute son évolution « dans le Temps » (Proust 1989, IV, 625).

## Bibliographie

- AHMED, S. (2006), *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham, NC, Duke University Press.
- BATAILLE, G. (1946), « Marcel Proust et la mère profanée », *Critique*, VII, 601-611.
- BLOCH-DANO, E. (2007), *Madame Proust. A Biography*, traduction de Alice Kaplan, Chicago-Londres, University of Chicago Press.
- COLLIER, P. (1989), *Proust and Venice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COMPAGNON, A. (1989), *Proust entre deux siècles*, Paris, Gallimard.

- ELSNER, A. M. (2017), *Mourning and Creativity in Proust*, New York, Palgrave Macmillan.
- FABRE, D. (2014), « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, XX, 48-83.
- HAYES, J. (1995), « Proust in the Tearoom », *PMLA*, CX(5), 992-1005.
- HUGHES, T. (s.d.), 'The Balcony: Queer Temporality in *The Stones of Venice* and Proust', *The Courtauld*, <<https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/ruskins-ecologies-figures-of-relation-from-modern-painters-to-the-storm-cloud/2-the-balcony-queer-time-in-the-stones-of-venice-and-proust-thomas-hughes/>> (15 décembre 2021).
- KOSOFSKY-SEDGWICK, E. (2008), *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- KRISTEVA, J. (1994), *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard.
- LERICHE F. & MAURIAC DYER N. (2000), « Les Proust aux "lieux". Du *Traité d'hygiène à Sodome et Gomorrhe* », *Bulletin d'informations proustiennes*, XXXI, 65-96.
- LORENZONI, G. (1997), 'Byzantine Heritage, Classicism, and the Contribution of the West in the Thirteenth and Fourteenth Centuries', in G. ROMANELLI (éd.), *Venice: Art & Architecture*, I, Cologne, Könemann, 92-117.
- MARX, W. (2018), *Un savoir gai*, Paris, Minuit.
- MAURIAC DYER, N. (2004), « Profanation », in BOUILLAGUET A. et ROGERS B. G. (éds), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, p. 800-802.
- PROUST, M. (2021), *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Paris, Gallimard.
- PROUST, M. (2019), *Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites*, Paris, Editions de Fallois.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais ».
- PUTTEMANS, B. (2017), « Quand Lucien Daudet joue au rat et à la souris: une dédicace cryptée à Marcel Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, XLVII, 29-35.
- ROMANELLI, G. (éd.) (1997), *Venice: Art & Architecture*, I, Cologne, Könemann.

- SAID, E. (1978), *Orientalism*, Londres, Routledge-Kegan Paul.
- SCHMID, M. (2010), « The Birth and Development of *A la recherche du temps perdu* », in R. Bales (éd.), *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 58-73.
- SCHNEIDER, M. (1999), *Maman*, Paris, Gallimard.
- TADIÉ, J.-Y. (2021), « Le Moment sacré », in Proust, M. (2021), *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Paris, Gallimard, 11-15.
- TADIÉ, J.-Y. (1996), *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard.
- ŽIŽEK, S. (2006), *The Parallax View*, Cambridge, MA, The MIT Press.

