

# Les « Soixante-quinze feuillets » et l'isotopie du supplice : les degrés du silence

ANNA ISABELLA SQUARZINA  
*Università LUMSA de Rome*

Anna Isabella Squarzina est professoressa associata de Langue française à l'Université LUMSA de Rome. Elle est l'auteur d'un volume sur le thème de la douleur dans la *Recherche* (Torino, Aragno, 2005) et d'une série d'études portant sur différents aspects de l'œuvre proustienne (intertextualité, traduction, néologie, nom propre, divergences énonciatives etc.). Elle vient de traduire en italien les « Soixante-quinze feuillets » proustiens avec une préface de Daria Galateria.

La découverte et la parution des « Soixante-quinze feuillets » proustiens ont mis le lecteur face à l'enthousiasmante découverte de trois élaborations inconnues du drame du coucher, scène dont nous connaissions déjà de nombreuses versions. Nous allons nous concentrer sur l'isotopie de la montée au supplice présente à ce stade du texte, et sur ses résonances religieuses qui, dans ce manuscrit retrouvé, prennent une ampleur inédite par rapport à toutes les autres versions précédemment connues.

*Proust (Marcel), génétique des textes, Soixante-quinze feuillets, drame du coucher, avant-textes, supplice, eucharistie, madeleine, mère*

## Introduction

La découverte et la parution des « Soixante-quinze feuillets » proustiens ont mis le lecteur face à l'enthousiasmante découverte de trois élaborations inédites du drame du coucher, scène dont nous connaissions déjà de nombreuses versions (Proust 2021, 208), vu qu'elle a été abondamment réécrite et modifiée par Proust jusque dans les premiers placards de l'édition Grasset (Proust 2013)<sup>1</sup>. Nous sommes aujourd'hui confrontés, dans l'ordre, à une première ébauche de la scène du baiser du soir (qui va plus tard, moyennant le passage de la première à la troisième personne, être à l'origine de la scène correspondante contenue dans *Jean Santeuil*, Proust 1971) désormais connue sous le nom de « Manuscrit de Belle-Île » ; à une élaboration postérieure qui ne contient que l'amorce de cette même scène et qui s'arrête après la mention de l'« escalier fatal » (Proust 2021, 127) ; enfin à une

---

<sup>1</sup> Nous soulignons que nous avons travaillé à partir de l'édition des « Soixante-quinze feuillets » et de la transcription diplomatique, le *facsimilé* du manuscrit n'étant pas encore à ce jour disponible. Nous remercions Françoise Leriche de nous avoir rappelé l'importance de cette notation.

troisième version, « matrice évidente de la version définitive » (Proust 2021, 208), sur laquelle nous allons nous concentrer. Nous allons en effet nous pencher sur l'isotopie du supplice présente au stade du texte ici considéré ainsi que sur ses résonances religieuses qui, dans ce manuscrit, prennent une ampleur inédite par rapport à toutes les autres versions précédemment connues.

Le lecteur du texte définitif a coutume d'associer, ou plutôt d'opposer, drame du coucher et épisode de la madeleine au vu de la lecture qu'en donne le Narrateur (échec de la mémoire volontaire d'une part, triomphe de la réminiscence involontaire d'autre part) ainsi qu'en raison des connotations affectives et symboliques contrastantes que ces deux scènes impliquent (désespoir, sentiment de la chute d'une part, euphorie et pressentiment d'un rachat possible d'autre part). Or la mémoire involontaire est presque absente des « Soixante-quinze feuillets », ou plutôt, nous allons le voir, elle n'y est présente que par son *silence*. L'idée rébarbative d'une « Recherche sans madeleine » (Bertini 2021)<sup>2</sup> liée à la découverte des « Soixante-quinze feuillets » a déjà été soulignée de manière plaisante : il s'agit bien évidemment d'une vision que les études retraçant la genèse des instants singuliers qui préludent à la découverte de la vocation esthétique permettent de nuancer (Quaranta 2011). La célèbre scène du baiser refusé joue, en revanche, un rôle fondamental dans les feuillets retrouvés, étant donné la position initiale qu'elle y occupe<sup>3</sup>, son ampleur et sa richesse. Nathalie Mauriac Dyer insiste sur une différence importante entre d'autres avant-textes de cet épisode de la *Recherche* et la version sur laquelle nous nous concentrons ici : certains, comme le « Manuscrit de Belle-Île », ont été rédigés du vivant de la mère de Proust, alors que le morceau contenu dans les « Soixante-quinze feuillets » a été écrit après sa mort. Il contient notamment, en une foudroyante prolepse, le masque funéraire maternel, c'est-à-dire l'évocation du visage miraculeusement juvénile de la mère morte, camée préraphaélite qui changera de sujet dans le roman, vu qu'il sera modelé sur la grand-mère et sera déplacé après la mort de cette dernière. Dans le drame du coucher définitif, on ne trouvera, comme *memento mori*, que l'évocation mélancolique des premières marques de vieillissement que la faiblesse de caractère de l'enfant imprime sur la figure adorée. Comparons ces deux passages. Dans le texte définitif, le Narrateur s'exprimera ainsi : « le beau visage de ma mère brillait encore de jeunesse ce soir-là où elle me tenait si doucement les mains et cherchait à arrêter mes larmes ; [...] il me semblait que je venais d'une main impie

<sup>2</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>3</sup> L'édition des « Soixante-quinze feuillets » donne les pages « dans l'ordre correspondant au texte d'*À la recherche du temps perdu*, qui est aussi celui dans lequel elles ont été retrouvées » ; PROUST 2021, 18.

et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc » (*DCS I*, 38). Dans les « Soixante-quinze feuillets », on trouve les « cheveux noirs défaits où il y avait toute la douceur et toute la puissance de sa nature, et qui survécurent si longtemps comme une végétation inconsciente des ruines qu'elle protège tendrement à la ruine de son bonheur et de sa beauté ». Ces cheveux « encadraient alors un visage d'une pureté adorable, rayonnant d'une intelligence, d'une douceur enjouée et que la douleur n'a pu jamais atteindre, mais allant au-devant de la vie avec un espoir, une innocente gaieté qui disparaurent bien vite ». Ils évoquent par une prolepse vertigineuse le « lit funèbre » où « toutes les douleurs que lui avait apportées la vie furent effacées du doigt de l'ange de la mort, quand son visage pour la première fois depuis tant d'années n'exprimant plus la douleur et l'anxiété, revint à sa forme première comme un portrait surchargé d'empâtements que le peintre efface d'un doigt » (Proust 2021, 40-41). Observons maintenant le passage qui relate la mort de la grand-mère dans le roman, où l'on retrouve « ces beaux cheveux », non plus complètement noirs mais « qui grisonnaient seulement et jusqu'ici avaient semblé être moins âgés qu'elle ». Eux seuls, à présent, trahissent la sénilité de ce visage qui par ailleurs est « redevenu jeune », sans plus « les rides, les contractions, les empâtements, les tensions, les fléchissements que, depuis tant d'années, lui avait ajoutés la souffrance ». Tel un sculpteur médiéval, la mort a redonné au visage aimé « l'apparence d'une jeune fille » (*CG II*, 640-641).

## Une montée au supplice

Nous allons nous attacher ici en particulier à l'escalier détesté et aux particularités de la description de cet élément du décor dans les « Soixante-quinze feuillets ». Nathalie Mauriac Dyer a écrit, à propos de la scène du baiser du soir des « Soixante-quinze feuillets », qu'elle est essentielle par rapport à toutes les autres versions précédemment connues « à la fois par ce qu'on y trouve, et par ce qu'on n'y trouve pas » (Proust 2021, 208). C'est en prenant appui sur cette suggestion que nous voulons explorer la question du silence : silence de l'avant-texte, par rapport à ce qui viendra plus tard, et silence du texte définitif, où certains éléments auront disparu, au cours de la genèse. La démarche du lecteur des avant-textes consiste bien évidemment à creuser ce silence pour faire la part de ce qui est effectivement absent de l'un ou de l'autre texte et de ce qui est, en revanche, bien présent, mais de manière camouflée, subreptice, laissant entendre son bruissement derrière un calme qui n'est qu'apparent.

Certains éléments de la version définitive sont absents des « Soixante-quinze feuillets ». Pas de père-Abraham pacificateur, ni de *François le Champi* par exemple, comme le souligne Nathalie Mauriac Dyer (Proust 2021, 208-209). Ces éléments nous semblent interdépendants du point de vue de la sémantique et de la symbolique textuelle. Ils auront une fonction très précise dans la version définitive de l'épisode. Ici, la référence à George Sand aurait rendu trop évident l'arrière-plan incestueux dans un contexte, celui des « Soixante-quinze feuillets », où c'est la mère qui prend d'elle-même l'initiative d'aller coucher près de l'enfant. L'intervention du père, présente dans la version publiée qui, sous une apparence bénéfique, s'avère mortifère, est nécessaire pour distribuer la faute et transformer en une triangulation la dyade mère-enfant. C'est dans son rapport à la mère, à son attention et à son affection dont il ne peut se passer, que l'enfant construit son identité de petit névrosé, mais c'est au père que revient l'initiative de reconnaître que l'enfant ne peut rien contre la faiblesse de son caractère, qui ne lui est pas imputable, et que l'éducation qu'on avait envisagée pour lui afin de le "guérir" ne peut se solder que par un échec. Le Narrateur va repenser à ces événements, à ce qu'il appelle, dans le *Temps retrouvé*, une « triste date », au moment de s'atteler au grand œuvre, au livre à venir, mais la mention de la responsabilité du père, trop conciliant, bourreau malgré lui, va disparaître, comme si le texte revenait aux versions d'où elle était absente, telle celle des « Soixante-quinze feuillets » : « C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé » (*TR IV*, 621). La mention un peu incongrue de la grand-mère, qui ne joue aucun rôle dans la version définitive du drame du coucher, pourrait également évoquer un stade précédent du texte.

Nous allons à présent relever certains des éléments présents dans la version de l'épisode du baiser refusé tel qu'il apparaît dans les « Soixante-quinze feuillets », éléments qui ne sont pas retenus dans le texte définitif ; nous nous attarderons notamment sur les comparaisons et les métaphores qui contribuent à mettre en place l'isotopie de la montée au supplice. Dans le texte définitif, le terme « supplice » ne figure qu'une fois, tel un résidu d'une longue métaphore finalement passée sous silence. L'escalier qui, avec ses « degrés », est l'élément pivot de cette imagerie, y joue un rôle mineur : « escalier détesté » dont les marches sont gravies « à contrecœur » sans le viatique nécessaire qu'est le baiser maternel, escalier qui exhale une « odeur de vernis » (*DCS I*, 27), forme sensorielle de la douleur morale éprouvée par l'enfant, escalier « si cruel à monter » (*DCS I*, 43). Rien ne reste dans le texte définitif de cette métaphore très vivace des feuillets retrouvés, si ce n'est le verbe « monter », utilisé sans que l'on puisse soupçonner aucune référence à la passion. Au contraire, dans les « Soixante-quinze feuillets », le personnage est un

petit supplicié, comme le confirme un réseau lexical qui forme une isotopie bien définie.

La séquence en question débute avec l'arrivée des lampes et le bruit des rideaux (Proust 2021, 31) : ces éléments ne sont pas mentionnés dans le texte définitif et marquent en revanche chaque soir, dans les « Soixante-quinze feuillets », le début de la triste séparation d'avec Maman. La transition de l'itératif au singulier est amorcée par un brusque passage au passé simple : « Ma grand-mère seule ne voulut pas monter s'habiller car on ne s'habille pas à la campagne » (Proust 2021, 31). L'unicité de cette soirée avait été auparavant induite par la présence de deux visiteurs, Monsieur et Madame de Bretteville.

## 1. Le supplice

On trouve ici tout de suite le terme « supplice », très présent dans cette version de l'épisode avec ses cinq occurrences. Dans le texte définitif, le syntagme « supplice du coucher » (*DCSI*, 9) figure une seule fois, nous l'avons dit, dans le passage consacré à la lanterne magique : celle-ci, au lieu de consoler l'enfant éperdu dans la chambre peu familière, finit par produire l'effet contraire, un dépaysement encore plus douloureux. Dans les « Soixante-quinze feuillets », le terme « supplice » introduit en revanche une métaphore qui sera filée tout au long du texte. Une métaphore évangélique suggérée par l'architecture de la maison, qui oppose le monde d'en bas au premier étage où l'enfant doit monter en faisant l'expérience de la solitude et de la souffrance.

Par ailleurs, l'expression définitive « supplice du coucher » ne fait surface que très tard, c'est-à-dire dans les premiers placards des épreuves Grasset (Proust 2013, placard 2, colonne 2 et 3), rapporte Nathalie Mauriac Dyer (Proust 2021, 268). Et à partir du Cahier 9, le mot « supplice » est utilisé dans un contexte contigu mais différent, pour qualifier la torture infligée à la grand-mère par la grand-tante puis par l'oncle en faisant boire au grand-père ce cognac si mauvais pour sa santé (Proust 2021, 268). Maya Lavault a observé que le terme « supplice » était, dans un premier temps, également présent dans les rêveries du dormeur éveillé, dans le souvenir des boucles tirées par l'oncle (notamment dans les Cahiers 5 et 1) ; au fil des versions successives, c'est vers le drame du coucher que « convergent tous les fils effacés » (Lavault 2013, 103). D'après Lavault :

Le micro-récit centré sur le souvenir des boucles peut [...] apparaître comme une préfiguration du « supplice » du coucher, dont il propose une version atténuée, presque expurgée, et détournée : ainsi pourrait-on expliquer que la rédaction définitive de l'épisode ait atténué l'idée de « supplice », réservée au récit du coucher, en adoptant le terme plus neutre de « terreur » (Lavault 2013, 95).

## 2. L'hostie

On trouve dans le texte définitif la célèbre comparaison entre le baiser de la mère et une « hostie pour une communion de paix » qui permet au héros de savourer sa « présence réelle » (DCS I, 13). L'hostie figure également dans une phrase inachevée du Cahier 4 (Proust 2021, 159) postérieur aux « Soixante-quinze feuillets », retranscrit par Nathalie Mauriac Dyer dans son édition<sup>4</sup>. Là, il est dit que la mère tend tous les soirs aux lèvres de l'enfant « pour une douce communion, sa figure heureuse et tendre comme une hostie ». La même image est reprise au paragraphe suivant dans une réélaboration alternative : « penchant sur mon lit sa figure heureuse et tendre elle la tendait à mes lèvres comme une hostie où je goûterais sa présence réelle pour la garder près de moi jusqu'au lendemain ; douce hostie pour une communion de paix » (Proust 2021, 159). L'hostie est présente également au sein du Cahier 8, « Proust piochant [...] largement dans les "Soixante-quinze feuillets" » (Proust 2021, 267 note 8), dans un passage reproduit dans une esquisse de l'édition Pléiade (RTP I, 680)<sup>5</sup>. Dans les « Soixante-quinze feuillets », qui sont antérieurs, la comparaison avec l'hostie faisait encore plus explicitement référence au sacrement, là où le baiser, évoqué lorsque l'enfant est séparé de sa mère, était comparé à une « hostie où [il] trouverai[t] sa chair et son sang » (Proust 2021, 33). Mais ensuite, dans le passage en question, le texte bifurque, à partir de cette même isotopie, vers une autre direction, avec marqueur de reformulation correctrice « ou plutôt » et introduction d'une phrase clivée qui topicalise le comparant (encore l'hostie mais dans une acception inédite) et rejette le comparé, « le souvenir de sa joue », qui remplit la fonction de sujet, en deuxième position, tout en l'anticipant par le pronom cataphorique « il » : « c'était à une des modernes hosties de la science qu'il ressemblait ce souvenir de sa joue » (Proust 2021, 33). « Plutôt » est répété plus bas dans le manuscrit, répétition que Nathalie Mauriac Dyer émende tout en la signalant dans une note (*ibid.*, note b). Une insistance, quoique probablement involontaire et signe d'imperfection du manuscrit, est donc présente concernant cette reformulation. Rappelons que la reformulation correctrice, par définition « introduit le second terme comme meilleur terme pour décrire le référent » (Magri 2018, 36) et que donc la première hostie, évoquant l'eucharistie, est ici remise en question, sur la base d'un singulier procédé de dévalorisation spirituelle et de concrétisation. En effet, dans la reformulation correctrice, le remplacement d'un terme par l'autre « se lit dans la construction linéaire du texte » et « la seconde occurrence est présentée comme meilleure traduction

<sup>4</sup> Certains passages avaient déjà été transcrits dans des Esquisses de l'édition de la Pléiade, ainsi que par Jo Yoshida : PROUST 2021, 158 note 3.

<sup>5</sup> C'est encore Nathalie Mauriac Dyer qui le signale.

que la précédente » (Magri 2018, 36). Il en dérive que la reformulation est non paraphrastique et qu'elle « est créditée *de facto* d'une plus-value expressive » : Véronique Magri cite Rabatel qui fait appel au concept hérité de Kierkegaard de « répétition en avant », « reconsidérant le connu sous des aspects novateurs » et instaurant « une pulsion de vie », contrairement à la « répétition en arrière » (Magri 2018, 36). Par rapport à la reformulation alternative, qui passe par l'outil « c'est-à-dire » et qui établit un parallélisme et non pas un gradient de valeurs, la reformulation correctrice aboutit à un effacement du terme précédent au profit du terme suivant. Procédé d'autant plus singulier ici que ce qui restera dans le texte définitif c'est, en revanche, précisément l'hostie religieuse, au détriment de l'hostie médicale. Nous pouvons formuler l'hypothèse d'après laquelle le Proust des « Soixante-quinze feuillets » aurait voulu gommer ou estomper les résonances religieuses de cette hostie dans un contexte déjà fortement marqué par la métaphore filée de la montée au Calvaire – dont nous allons parler tout à l'heure –, quitte à les récupérer aux stades suivants du texte, où s'estompe l'isotopie du supplice. Ajoutons qu'en général, les procédés de reformulation trahissent une volonté de « coopération avec le lecteur » et « la mobilisation d'un réservoir lexical partagé entre locuteur et lecteur » (Magri 2018, 36-37). Cette coopération est renforcée dans l'énoncé en question par le présentatif « c'est », qui aboutit, d'après Alain Rabatel, à une double construction du sujet et de l'objet (Rabatel 2001, 117) et qui est un élément récurrent dans les « Soixante-quinze feuillets » (Squarzina 2022). La reformulation correctrice « ou plutôt » trahit une volonté d'« ajustement des mots aux objets du monde » à laquelle le lecteur est appelé par le locuteur à participer vu que, dans ce type de reformulation, le premier terme fait l'objet d'un dépassement sans pour autant être effacé, étant donné qu'il reste dans le texte. En cela, le marqueur « ou plutôt », tout comme le présentatif « c'est » (Riegel, Pellet, Rioul 1994, 453, cité par Rabatel 2001, 112) fait un clin d'œil à l'oralité. *Verba manent, scripta volant*, pourrait-on dire paradoxalement : l'expression orale non préparée laisse entendre, dans son parcours linéaire vers l'avant, ses imperfections, ses reprises, ses revirements, alors que la parole écrite permet la relecture, la correction, et l'élimination des scories. Dans un manuscrit, ce qui n'a plus droit d'être cité pourra être biffé ou effacé. Sa trace dans le texte est donc strictement volontaire et renvoie à la dimension orale, envers visible, des tours et détours de la pensée, que le lecteur est appelé à suivre. D'après Almuth Grésillon, qui formule une « hypothèse performative généralisée », entre les lignes de tout manuscrit se cache d'ailleurs une dimension interlocutive : « l'énoncé manuscrit serait un acte de langage impliquant deux instances parlantes (le scripteur et le lecteur), qui

reflètent le dédoublement du sujet-auteur et matérialisent le dialogue intérieur » (Grésillon 2002, 32).

Ce genre de phénomène linguistique fait également partie de ceux qui marquent l'apparition dans l'écriture proustienne du 'ton Proust' décrit par Giacomo Debenedetti et qui est, d'après Mariolina Bertini, la nouveauté du style des « Soixante-quinze feuillets » (Bertini 2021, *supra*). Par ce ton, le Narrateur s'adresse directement au lecteur, l'appelant à partager ses expériences, ses souvenirs et ses émotions. Cet exemple se situe d'ailleurs à la frontière de la définition de reformulation : pour Fuchs en effet (Fuchs 1982, cité par Magri 2018, 48), l'identité référentielle n'est pas suffisante et, sans une identité sémantique, condition essentielle, on entre dans le domaine de la nouvelle dénomination. L'identité référentielle est ici bien garantie, dans le cadre d'une comparaison où est remis en question le comparant, mais non le comparé, c'est-à-dire le souvenir du baiser maternel. Or le sémantisme de l'hostie religieuse est supplanté par celui de l'hostie médicale.

L'hostie double-face de ce passage a une longue postérité. Dans les premiers placards de l'édition Grasset, est biffé un passage proche de celui des feuillets retrouvés : il mentionnait aussi « ces autres hosties où le pharmacien enferme du sommeil, et qui sont bien miraculeuses elles aussi, bien précieuses en tous cas certains soirs, pour ceux qui n'ont plus leur mère, en leur permettant d'interrompre un moment, quand il devient trop anxieux, le besoin qu'ils ont encore de l'embrasser » (Proust 2013, placard 2, colonne 1). Dans l'émouvante comparaison que chacun connaît dans le texte définitif, il ne reste finalement que l'hostie eucharistique.

Dans la scène des « Soixante-quinze feuillets », la dimension de l'oralité évoquée par le présentatif, combinée à la reformulation, laisse entendre la voix du Narrateur adulte. C'est, en revanche, à une focalisation sur le personnage enfant qu'aboutissent les bribes de discours indirect libre qui suivent :

Ah ! si je pouvais obtenir qu'elle monte me dire bonsoir dans ma chambre, quand je serais couché [...]. Ah ! alors le bruit de son pas qui entrait dans ma chambre, presque redouté, car il annonçait, après son entrée si brève, le bruit de sa robe s'en allant vers la porte... une fois refermée je ne pourrais plus l'embrasser » (Proust 2021, 33).

Les exclamatives sont de toute évidence à attribuer au personnage et la rupture de la phrase qui, après les points de suspension, s'enchaîne sur le mot « porte » par une anacoluthie, évoque la détresse de l'enfant qui manifeste son anxiété en anticipant sur le dénouement et en sautant certaines étapes du *script* « baiser du soir ». L'accélération que subit la scène dans l'esprit de l'enfant est suggérée par l'emploi du participe passé en construction absolue.

### 3. L'échafaud et le théâtre

L'escalier devient par la suite le grand protagoniste de la séquence singulative du drame du coucher. La première image proposée est celle de l'échafaud : « au pied de cet escalier qui montait dans ma chambre et dont chaque marche ne m'aurait pas été plus cruelle à monter que s'il avait conduit à la guillotine ». Les marches deviennent ensuite un « labyrinthe de douleurs », « affreux », qui mène à la « prison » qu'est la chambre à coucher. Émerge alors un syntagme singulier, à la limite de l'incorrection : « montage de l'escalier » (Proust 2021, 34-35). D'après le *Trésor*, le montage est soit l'« action de porter ou de mettre quelque chose dans un endroit plus élevé », soit l'action d'« assembler les divers éléments d'un objet en vue de son utilisation ». Pour trouver une acception proche de l'occurrence du texte proustien, il faut puiser dans le langage des mines : le montage est une « galerie montante temporaire et de faible dimension, creusée suivant l'inclinaison de la veine »<sup>6</sup>, synonyme par exemple de remontée. Lors de notre traduction italienne des « Soixante-quinze feuillets », ce terme nous a confrontée à un véritable dilemme, dont nous avons rendu compte dans une note (Proust 2022, 56 note 26). On trouve plus bas la collocation « montée de l'escalier », et c'est justement le terme « montée » qui engendre la métaphore de la montée au supplice, ou montée au Calvaire. Lorsque l'enfant monte, pendant la journée, chercher quelque chose, la seule « contemplation » du lit devient effrayante, même lorsque ce n'est pas encore le moment de se coucher. La vision du lit suscite l'image de la « montée au supplice du soir » par le biais d'une comparaison théâtrale : il s'agit d'un « drame », sur la base d'un parallélisme à quatre éléments qui pose une équivalence. Monter dans la chambre pendant la journée n'évoque que faiblement le supplice que l'enfant endure le soir, de même que la mise en scène de la mort dans une représentation théâtrale n'est qu'une reproduction indolore de la « mort réelle ». Or le lecteur est appelé à conclure lui-même, à ajouter une étape à ce raisonnement auquel il manque une conclusion. En effet, ce qui est implicite, c'est que la mise en scène de la mort va tout de même susciter l'angoisse et la peur, même si le spectateur a conscience du fait qu'il n'est pas confronté à quelque chose de réel. Ainsi s'explique la formule « le théâtre de mon supplice de chaque soir » (Proust 2021, 35). Le terme « théâtre » est utilisé ici non plus au sens propre mais au sens figuré de « lieu où se produit quelque chose d'important », même si son emploi est motivé par le parallélisme précédent avec les représentations théâtrales.

<sup>6</sup> *Trésor de la langue française informatisé*, « Montage » <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=935896155;r=1;nat=;sol=0;>> (15 juillet 2022).

#### 4. Les degrés de ma passion

D'après le *Trésor*, « degré »<sup>7</sup> est un terme littéraire synonyme de « marche ». Or, il évoque aussi, comme le syntagme « degrés de ma passion » le montre sans équivoque, les étapes de la montée du Christ au Calvaire. Ces degrés renvoient aussi à l'un des symboles de la passion du Christ, l'« échelle »<sup>7</sup>, terme utilisé ici intentionnellement comme synonyme d'escalier. La montée de l'escalier, qui a déjà été décrite comme une montée au supplice, évoque de la sorte sans ambiguïté, sous forme de métaphore, la *via crucis* et ses étapes, ou stations.

#### 5. Appendues

En remontant de quelques lignes, il est alors possible de comprendre l'emploi inusuel de ce terme signalé par le *Trésor* comme vieilli et littéraire, et qui ne figurera pas dans le texte définitif : « apprendre », c'est « Pendre, suspendre, attacher à une voûte, à des piliers, à une muraille. Il ne se dit guère qu'en parlant des choses que l'on offre, que l'on consacre dans une église, dans un temple, en signe de reconnaissance »<sup>8</sup>. Le Littré mentionne également les connotations liées à la solennité religieuse de ce mot.

#### 6. Mantille

La mantille est un élément vestimentaire de la Belle Époque. Mais on ne peut oublier que c'est aussi un élément associé aux cérémonies religieuses et en particulier aux représentations de la *via crucis*. Ce couvre-chef appartenant à la mère est remplacé, dans le texte définitif, par le cachemire de l'Inde du père, comme s'il était suggéré que la faute a été déplacée de la tête de l'un à celle de l'autre, car c'est finalement le père qui abdique et condamne l'enfant à sa névrose. Le passage de la mantille au cachemire de l'Inde suggère également que l'imaginaire biblique prévaut sur l'imagerie évangélique. D'après Juliette Hassine, qui n'avait bien évidemment pas pu lire les « Soixante-quinze feuillets » et qui analyse la référence à la scène pseudo-biblique contenue dans la gravure imaginaire d'après Benozzo Gozzoli, « Combray où est relaté le drame de l'Enfance et qui déploie les fondements de l'écriture à partir de crimes fondateurs se réfère à la matière biblique de l'Ancien Testament plutôt qu'au Nouveau Testament » (Hassine 1994, 128-129). En effet, comme référence à l'Évangile, on ne trouve, dans le texte définitif, que la

<sup>7</sup> *Ibidem*, « Degré » < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=935896155;> > (15 juillet 2022).

<sup>8</sup> *Ibidem*, « Apprendre » < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=935896155;> > (15 juillet 2022).

comparaison analysée plus haut, entre le visage que la mère tend à l'enfant pour le baiser du soir et l'hostie, gage de « communion de paix » (DCS I, 13). Ulrike Sprenger a résumé les rapports problématiques, souvent soulignés, que les références aux textes sacrés entretiennent avec l'arrière-plan biographique proustien :

le Juif Swann et un père chargé d'attributs de l'Ancien Testament apparaissent ici comme autant d'obstacles à la « communion », à connotation chrétienne, avec la mère tendrement aimée, alors que, biographiquement, la mère et la grand-mère représentent l'élément juif de la famille (Sprenger 1996).

Une « mantille en dentelle blanche » (CG II, 615) est d'ailleurs, dans le texte définitif, le triste suaire sous lequel Marcel cherche à cacher l'agonie de sa grand-mère pour en voiler l'atrocité aux yeux de sa mère ; dans cette scène au pathétique troublant, la mère, qui n'est pas dupe de la gravité de l'état de la malade, lui baise la main « comme celle de son Dieu » (CG II, 615). L'« angoisse » (Proust 2021, 32), associée dans les « Soixante-quinze feuillets » à la vision de la mantille, évoque encore le supplice.

## 7. La rencontre avec la mère

La rencontre avec la mère était encore, à l'époque de Proust, l'une des étapes de la tradition du Chemin de Croix<sup>9</sup>. L'apparition de la mère dans l'escalier donne lieu à une vision poignante qui ne laissera pas de trace dans le texte définitif. Là, la mère cherche Françoise pour qu'elle dégrafe son corsage alors que, dans les « Soixante-quinze feuillets », elle est sur le point de passer dans son cabinet de toilette et est déjà en robe de nuit. La beauté du visage de la mère figure encore dans « Combray » mais, dans les « Soixante-quinze feuillets », on trouve une description de toute sa figure. Les cheveux noirs et le peignoir blanc sont aussi présents dans le *Contre Sainte-Beuve*, mais ils ont ici, dans les feuillets retrouvés, une connotation supplémentaire, qui évoque à la fois l'innocence et la sensualité (Proust 2021, 276 note 3) : « Elle était en peignoir de toile blanc, ses admirables cheveux noirs défaits » (Proust 2021, 41). Le tableau est en monochrome : le blanc renvoie à la pureté et évoque la figure de Marie et le noir des cheveux suggère une beauté non exempte de sensualité et évoque plutôt une Marie Madeleine rayonnante encore qu'éplorée. La mère qui, en abdiquant dans sa tendresse ses principes d'éducation ne fait de mal qu'à elle-même, est présentée comme une *mater dolorosa* et n'est pas encore décrite comme (involontairement) destructrice pour l'enfant, comme elle le sera par contre dans le texte définitif. Toutefois, la séquence du rêve, intercalée

---

<sup>9</sup> Cette station a été abolie en 1991 parce que considérée comme n'ayant pas de source dans les Écritures.

dans le drame du coucher, où la mère apparaît vieillie, fatiguée et souffrante, une expression d'irritation peinte sur son visage, introduit un élément dysphorique que nous pourrions rattacher à l'expression idiomatique apparemment inoffensive des « ours mal léchés » (Proust 2021, 44) qui clôt l'épisode. Dans la symbolique chrétienne du Moyen Âge, l'ours est en effet une image diabolique<sup>10</sup> : il devrait alerter le lecteur sur les conséquences néfastes que le drame du coucher, ce chemin de croix, cette montée au Calvaire, va comporter à long terme.

La dernière station de la *Via Crucis* (*Jésus est mis au tombeau*) ne figure pas dans les « Soixante-quinze feuillets », alors que ce passage du texte définitif peut l'évoquer, si l'on le relit sous l'éclairage des feuillets retrouvés : « Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit » (DCSI, 28). Nathalie Mauriac Dyer signale que cette phrase apparaît en effet pour la première fois dans un passage du Cahier 8 reproduit dans une Esquisse du volume de la Pléiade (I, 689, cité par Proust 2021, 267-268). C'est le moment qui précède celui où l'enfant entame sa révolte, où il prend la décision de ne pas accepter son sort de manière passive, mais plutôt d'écrire une lettre à sa mère prétextant un motif grave, et de confier le mot à Françoise. Après avoir éliminé plusieurs allusions à la montée au Calvaire<sup>11</sup>, Proust repense donc à la métaphore de la *Via Crucis*, qu'il n'a d'ailleurs jamais abandonnée tout en l'ensevelissant dans le silence du texte.

## Conclusion

Que manque-t-il *surtout* dans les « Soixante-quinze feuillets » ? Il manque la résurrection de la madeleine. Il est intéressant de noter que, lorsque celle-ci sera ajoutée, l'imagerie de la montée au supplice va en revanche s'estomper. Ulrike Sprenger a souligné que de la lecture du drame du coucher dans sa version définitive ressort :

l'impression que tous les éléments de la scène que nous connaissons visent à préparer, sur le plan théorique comme sur celui de l'atmosphère, l'expérience de la « mémoire involontaire » : la scène du bonheur, vécue dans l'euphorie, s'oppose ici à la chute, au sens biblique, éprouvée comme un traumatisme (Sprenger 1996).

<sup>10</sup> « Une faune symbolique chrétienne », *Bibliothèque nationale de France*, <<https://multimedia-ext.bnf.fr/pdf/Bestiaire2.pdf>> (15 juillet 2022).

<sup>11</sup> Nathalie Mauriac Dyer rapporte notamment qu'après les « Soixante-quinze feuillets », le terme « supplice » est beaucoup moins utilisé : « à une exception près, on ne le trouve plus qu'en tête du morceau ; Cahier 4, f° 23 ; Cahier 6, f° 43 ; Cahier 8, f° 1314 » ; PROUST 2021, 267.

Le drame du coucher aurait une fonction cataphorique par rapport à l'épisode suivant de la madeleine : « l'expérience toujours plus torturante de l'absence, sur laquelle le souvenir se fixe de manière traumatisante, va pouvoir former un contraste d'autant plus glorieux avec l'expérience euphorisante de la présence, celle de la totalité du Combray du souvenir ». Mais cette impression est, à son dire, mitigée par l'observation de la genèse du passage. En effet, dans les avant-textes, comme dans les *Esquisses* X et XI ainsi que dans le texte définitif, la décision de l'enfant de ne pas se coucher sans avoir auparavant obtenu le baiser tant désiré s'accompagne de notations qui évoquent l'expérience de la grâce plutôt que celle de la chute : « il est clair que Proust, dans des réélaborations significatives, a mobilisé autour de cet acte de la volonté des termes qui sont d'ordinaire réservés à la description du sentiment de bonheur qui naît d'une "mémoire involontaire" » (Sprenger 1996). On y retrouve peut-être, sous la description du « médicament puissant » (*RTP* III, XXX) qui agit en éliminant la douleur, les « modernes hosties de la science » (Proust 2021, 33) qui servent dans les « Soixante-quinze feuillets » à prendre un narcotique. La fonction de l'odorat, présente dans les feuillets retrouvés comme dans le texte définitif, suggère d'apparenter cet épisode, plutôt qu'à l'échec de la mémoire volontaire, aux intermittences du cœur, c'est-à-dire au miracle de la mémoire involontaire dans sa version douloureuse. Dans les « Soixante-quinze feuillets », l'absence de l'épisode de la madeleine et la présence d'autres éléments non retenus dans les élaborations suivantes, corroborent cette vision non dualiste : en particulier l'exclamation « Zut ! Zut ! Zutiflor ! », que l'on ne retrouve dans le contexte du drame du coucher, comme le montre Nathalie Mauriac Dyer, que dans le Cahier 8 et qui fera surface dans le Cahier 26<sup>12</sup> puis dans le texte définitif de *Du côté de chez Swann* dans le « contexte tout différent de l'impuissance artistique devant les impressions obscures » (Proust 2021, 276 note 3). Le drame du coucher, loin de marquer seulement l'échec de la mémoire volontaire, est donc une scène profondément ambivalente. Le vagabondage proustien dans les manuscrits, entre, dans cet ordre, Nouveau Testament (montée au supplice) et Ancien Testament (Abraham sacrifiant), entre la présence réelle de l'hostie religieuse et les « modernes hosties de la science » (Proust 2021, 33) en témoigne également.

Les « Soixante-quinze feuillets » nous montrent un stade du texte où l'expérience de la souffrance n'est pas suivie de résurrection : ils offrent donc un point de vue fascinant sur les modalités de construction de la charpente qui relie les différents épisodes chez Proust. La madeleine est néanmoins virtuellement déjà là, enfouie, quelque part : selon Nathalie Mauriac Dyer, le silence assourdissant de la mémoire involontaire est percé dans les « Soixante-quinze feuillets » par le mot

<sup>12</sup> f° 9v-10v° ; PROUST 1987-1989, 835836, cité par PROUST 2021, 275-276 note 3.

« pas encore » (Proust 2021, 54) associé aux géraniums que le personnage trouve « ennuyeux » et n'a pas encore commencé à aimer. Cette allusion équivaut à une sorte de « mise en attente » des réminiscences, dans « l'attente d'un renversement » (Proust 2021, 235). D'autres indices ténus sont là qui semblent annoncer l'avènement des réminiscences, ainsi qu'une hypothèse concernant la destination du « Manuscrit IV », « plus ancienne version connue à ce jour de ce qui deviendra l'épisode de la madeleine » (Proust 2021, 128), peut-être destinée à l'origine à intégrer les « Soixante-quinze feuillets ».

La métaphore de la montée au Calvaire ne passe pas entièrement dans le texte définitif : les nombreuses occurrences du terme « supplice », les degrés de la passion, les lattes appendues, la mantille notamment disparaissent. D'autres surgissent en revanche, comme le suaire et le tombeau qui, évoquant la dernière étape du Chemin de Croix, remplacent l'image de la prison qui, dans les feuillets retrouvés, filait la métaphore de l'échafaud et du condamné à mort. Les « Soixante-quinze feuillets » nous auront permis de prêter l'oreille à ces résonances provenant des profondeurs insoupçonnées de la célèbre scène du drame du coucher.

## Bibliographie

- BERTINI, M. (2021), « Novità di Proust. Una *Recherche* senza madeleine », *Doppiozero*, 10 juillet <<https://www.doppiozero.com/materiali/novita-di-proust-una-recherche-senza-madeleine>> (17 mai 2022).
- FUCHS, C. (1982), *La Paraphrase*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GRÉSILLON, A. (2002), « Langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée », *Langages*, 147, 19-38.
- HASSINE, J. (1994), *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Paris, Lettres Modernes Minard.
- LAVAUULT, M. (2013), « Du côté de l'incipit de la *Recherche* : la genèse de la fiction selon Proust », *Genesis*, 36, 91-104.
- MAGRI, V. (2018), « Marqueurs de reformulation : exploration outillée et contrastive dans deux corpus narratifs », *Langages*, 4, 35-50.
- PROUST, M. (2022), *I settantacinque fogli*, a cura di N. Mauriac Dyer, introduzione di D. Galateria, traduzione italiana di A. I. Squarzina, con un saggio di J.-Y. Tadié, Milano, La Nave di Teseo.
- PROUST, M. (2021), *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par N. Mauriac Dyer, préface de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard.

- PROUST, M. (2013), *Du côté de chez Swann, Combray : premières épreuves corrigées, fac-similé*, introduction et transcription de Ch. Méla, Paris, Gallimard et Fondation Bodmer, Cologny.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol.
- PROUST, M. (1971), *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- QUARANTA, J.-M. (2011) *Le Génie de Proust, genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion.
- RABATEL, A. (2001), « Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs” c'est, il y a, voici/voilà : effet de point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 9, 111-144.
- RIEGEL, M., PELLAT, J.-C., RIOUL, R. (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.
- SPRENGER U. (1996), « Genèse et genèse textuelle. Abraham à Combray », in R. Warning, J. Milly (éds.), *Marcel Proust, Écrire sans fin*, Paris, CNRS Éditions, « Textes et manuscrits », 161-180.
- SQUARZINA, A. (2022), « Tradurre i Settantacinque fogli : alla ricerca del “tono Proust” », in A. Dolfi (ed.), *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, Firenze, Firenze University Press, 61-76.

