

# La Fabrique du silence, un aspect du travail de réécriture du *Temps perdu*

JEAN-MARC QUARANTA

*Aix Marseille Université, CIELAM, InCIAM, Aix-en-Provence, France*

Jean-Marc Quaranta est maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'université d'Aix-Marseille. Il a publié récemment *Un amour de Proust, Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Bouquins et réalisé la première édition scientifique du *Temps perdu*, le manuscrit refusé creuset de *Swann* et des *Jeunes filles*.

Le passage du *Temps perdu*, manuscrit refusé de 1912, à *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* conduit Proust à des suppressions qui sont parfois des silences imposés au texte et parfois participent d'une stratégie de l'écriture du silence. Modifiant l'histoire de certains personnages et laissant dans le flou certains épisodes Proust ménage une place au lecteur pour le faire participer à la diégèse, ce qui fait de cette réécriture une leçon de création littéraire.

*Proust (Marcel), Silence, Genèse, Le Temps perdu, création littéraire, Du côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Proust a la réputation d'être bavard. Son processus d'écriture accentue cette disposition par des ajouts successifs, par la « nourriture » (*Corr.*, XVIII, 226) qu'il ne cesse d'apporter à son texte. Il arrive pourtant qu'il supprime, le cas le plus tragique et le plus mystérieux étant la suppression d'une grande partie d'*Albertine disparue* sur la dactylographie, quelques jours avant sa mort (Proust 1987). C'est ce travail que souhaitent explorer les pages qui suivent, en se limitant au travail de Proust entre *Le Temps perdu* (version du premier volume de son roman achevée en 1912 et refusée par les éditeurs) et *Du côté de chez Swann* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Proust 2021).

Il sera donc question de la manière dont Proust réduit au silence certaines parties de son texte, dont certaines additions rendent le silence plus parlant et de ce que ces modifications enseignent sur la création littéraire en général et sur l'écriture de Proust en particulier.

Il sera d'abord question de cette fabrique du silence selon trois aspects, le travail de l'écrivain qui réduit les autres au silence pour se trouver ; la manière dont le travail du silence affecte l'image des personnages, leurs propos, leurs silences ; et enfin la place que ces suppressions et silences ménagent au lecteur dans le roman.

## Effacer les autres pour se trouver

On sait que, dans les premières versions de ce qui va devenir « Combray », le héros a un frère, projection fictive de Robert Proust qui apparaît nommément dans l'épisode intitulé « Robert et le chevreau maman part en voyage » (Proust 2002, 43). Le deuxième membre de la fratrie disparaît dans la version publiée, où le héros est fils unique. Cependant, il reste dans le *Temps perdu* des traces de la fratrie originelle, comme dans cette correction apportée à la scène du baiser du soir : « je vis maman, qui jamais ne se laissait aller à aucun attendrissement avec nous <moi>, être tout d'un coup gagnée par le mien. » (Proust 2021, 610 n. 81)

L'écrivain gomme ainsi le frère du héros et recentre l'action sur le narrateur-personnage. On observe le même phénomène dans cette réplique de la grand-mère qui reproche aux parents d'envoyer l'enfant lire dans sa chambre au lieu de se promener les jours de pluie : « Ce n'est pas comme cela que vous les <le> rendez robustes <robuste> et énergiques <énergique> disait-elle tristement, surtout ce petit-là qui a pourtant bien <tant> besoin de prendre des forces. » (Proust 2021, 588 n. 20) Le passage du pluriel au singulier et la suppression du déictique *-là* effacent là aussi le frère, mais celui-ci survit pourtant sous une forme fantomatique dans l'adverbe *surtout* qui établissait une comparaison entre le héros et son frère et qui désormais l'établit entre le héros et l'ensemble des enfants, ce qui a moins de pertinence. On a ici un exemple de ce que Daniel Ferrer nomme « l'effet Clementis », selon lequel « chaque état du texte conserve la mémoire des états antérieurs ; le contexte se souvient des éléments disparus et chaque élément se souvient des contextes qu'il a traversés » (Ferrer 2011, 191 et 109-113).

Cette déclaration de la grand-mère apparaît comme une transposition des conflits entre Adrien Proust et sa belle-mère à propos de médecine et d'hygiène, dont une lettre d'août 1882 conserve les traces, puisque le petit Marcel Proust écrit pour sa fête à sa grand-mère : « je te souhaite une bonne fête [...] et plus de discussions culinaires avec mon oncle ni médicales (hygiéniques) avec papa » (*Corr.*, XXI, 542). Un autre passage du *Temps perdu*, supprimé sur les placards Grasset, met en scène cette opposition entre deux médecines, celle qui avait recours aux plantes et celle qui utilise la chimie :

(dans ces temps où, quand on était malade, la vieille médecine vous laissait expier, plusieurs jours sous vos couvertures et quelques couvre-pieds ajoutés, la faute d'avoir pris froid, et livré aux soins immoraux et vulgaires de quelques tisanes antiques comme les fleurs des champs et la sagesse des bonnes femmes, bourrache, queue de cerise ou séné, qui vous faisaient vivement tremper votre flanelle et remplir votre pot ; et sans le secours d'aucun de ces produits pervers de l'immoralité moderne, antypirine, trional, aspirine, aussi puissants désorganisateur des lois de

la famille que du fond du « tempérament », puisqu'ils ne tendent à rien moins qu'à faire croire qu'on peut dans une certaine mesure mener, quand on est malade, la vie d'un homme bien portant (Proust 2021, 7).

La comparaison de ces deux modes de médication est effacée, faisant disparaître du même coup les débats médicaux qui devaient animer les soirées des Proust-Weil, ici intériorisés par le romancier. Avec eux, c'est également le père et le frère de l'écrivain, tous deux médecins, qui s'effacent. On observe le même recul de la thématique médicale dans l'évocation du baiser de la mère :

le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers <sur> mon lit sa figure heureuse et aimante, et me l'avait tendue comme une hostie <pour une communion de paix> où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et la garderaient jusqu'au lendemain matin ; hostie pour une communion de paix, qui m'assurait un sommeil plus doux et plus calme que celui que nous trouvons dans 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 2021, 588-589 n. 26).

En supprimant le rapprochement entre le calme qu'apporte le baiser maternel et l'effet des somnifères, Proust évite l'analogie entre l'hostie maternelle, motif qu'il conserve et déplace, et celles du pharmacien, car l'analogie ne pouvait que dévaloriser l'apaisement apporté par la mère en créant un parallélisme qui pouvait laisser penser que le baiser de la mère peut être remplacé par la science (du père de l'auteur).

À côté de ces effacements cryptés de la figure paternelle, on trouve un effacement bien réel, toujours dans le drame du coucher, lorsque le père demande à la mère d'aller calmer son fils et de passer la nuit dans la même chambre :

Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis bien longtemps. Il y a bien longtemps aussi que lui a cessé pour toujours de pouvoir dire à ma mère : « Va avec le petit. » La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais je suis encore secoué, aujourd'hui, quand je repense à elles, par les sanglots que j'eus alors la force de contenir et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. Et il ne s'est guère passé de soir depuis sans que j'envoie à mon père dans mes prières le cri de gratitude qui ne put pas, devant lui, sortir de mes lèvres. (Proust 2021, 609 n. 75-76)

Proust fait ici pleinement jouer la thématique du silence dans une sorte de mise en abyme. Il supprime « le cri de gratitude » que l'enfant n'a pu proférer et les « prières » que, devenu adulte, il adresse à son père disparu. Dans *Le Temps perdu*, le cri est remplacé par les prières, silencieuses ou adressées à un père qui ne peut

plus les entendre, ce qui en fait des paroles silencieuses par défaut. Dès cette version, les sanglots retenus devant le père redoublent ce silence et on peut voir dans cette impossibilité de l'enfant à parler, même de façon inarticulée et spasmodique, la communication difficile entre le fils et son père.

Conservés dans la version définitive, les sanglots sont l'objet d'un travail de réécriture qui les déplace dans l'addition portée sur les placards Grasset :

<H En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais dans ce temps-là devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des ~~doule~~[urs] peines et à des joies ~~que~~ nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. ~~Mais les sang~~[lots] Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : « Va avec le petit. » La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. ~~Mais les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent~~ depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.> (Proust 2021, 609 n. 75-76<sup>1</sup>)

Supprimés deux fois pour enfin trouver leur place, les sanglots semblent se faire entendre par ce retour. Les trois suppressions dont ils sont l'objet au fil de la réécriture matérialisent le silence que leur impose le personnage, le brouillon semblant même restituer à la fois les spasmes qui secouent l'enfant, par le retour de *sanglots*, et le désir qu'il a de les retenir.

On observe ainsi, dans ce brouillon, trois niveaux d'expression réduits au silence : les sanglots, sons inarticulés qui émanent du corps ; le cri, son articulé puissant mais rudimentaire ; les prières, discours construit mais silencieux et/ou adressé à un absent. De ce triple silence, Proust ne conserve donc que les sanglots, effaçant du même coup la reconnaissance explicite envers le père, lequel est effacé par la reconnaissance du fils, passée sous silence, créant ainsi un deuxième niveau. Cet effacement permet de mettre en lumière, non plus le silence de l'enfant, mais celui qui entoure l'adulte qu'il est devenu et où ses sanglots se font entendre. Le silence imposé au père par le jeu des corrections fait ainsi passer au premier plan le héros, ce fils devenu adulte et encore habité par les sanglots de l'enfance, auxquels

---

<sup>1</sup> L'édition reprend le code de transcription linéarisé mis au point par l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM-CNRS), elle indique les ajouts <entre soufflets> et les suppressions par des caractères barrés, la mention <sup>2</sup> indique une correction postérieure aux placards Grasset, et a été portée sur les jeux d'épreuves 2 à 5.

le silence sert de toile de fond pour se faire entendre dans le présent de l'écriture et de la lecture, au milieu du silence de la vie. Ce troisième niveau de silence met en évidence les sanglots du fils et donne toute sa place au silence, redoublé dans une comparaison entre le silence de la vie et celui de la ville, où le son des cloches peut apparaître comme un souvenir des « prières » de la version du *Temps perdu*, ou une allusion au père, enraciné dans une ville française résumée dans le roman par le clocher de son église ; prière ou église, le père est ainsi bien présent dans la version définitive, mais d'une façon cryptée que rend sensible la lecture du brouillon, autre forme de l'effet *Clementis* évoqué plus haut. La formule « le silence du soir » qui clôt le paragraphe acquiert la dimension métaphorique de « soir de la vie », elle permet de mesurer la distance entre l'enfant et l'adulte, et, plaçant en clausule le mot *silence*, marque l'importance de ce thème.

Effacement du frère, effacement du père, soit directement soit par la disparition des références médicales, les corrections apportées au *Temps perdu* recentrent ainsi le texte autour de la figure du héros-narrateur, en réduisant les autres au silence ; on va voir qu'elles contribuent aussi à faire plus de place à l'auteur lui-même, en faisant taire une voix étrangère et, elle aussi, paternelle.

Dans l'évocation de Combray, juste après l'épisode de la madeleine, on peut être surpris par la suppression d'un passage très bien écrit qui porte sur les rues et les maisons de Combray :

et l'Église les dominait toutes sur sa « Place » où il y avait quelques pigeons, beaucoup de vent, et cette dame en noir que dans les villes de province on voit toujours, même en dehors des heures d'office, pousser le vantail en bois pratiqué dans le porche. Les vieilles gens mouraient beaucoup, les jeunes étaient malingres, le parler de tous était traînard, mélancolique et doux, on était souvent « content de trouver du feu », on avait peur de « se faire mouiller » ; et s'il faisait beau on trouvait que le temps n'était pas sain ; construites en pierre noirâtre du pays, précédées de degrés extérieurs sur la rue, coiffées de pignons qui rebellaient leur ombre devant elles, les maisons étaient obscures et dès que le jour commençait à tomber, il fallait relever les rideaux dans les « salles » ; on entendait souvent sonner pour une mort ; les enterrements se déroulaient en procession dans la ville avec les prêtres en surplis, les enfants de chœur et le Saint-Sacrement<sup>2</sup>. (Proust 2021, 54 et 614 n. 111)

Cette suppression peut s'expliquer si on rapproche ce passage de ce que Proust dit du style de Flaubert dans l'article qu'il lui a consacré et où il met précisément en garde contre l'« intoxication flaubertienne » qui consiste à voir son propre style

---

<sup>2</sup> Le passage intégralement supprimé sur les placards est donné ici sans indication de ratures pour en faciliter la lecture.

contaminé par celui de l'écrivain, ce qui semble bien être le cas ici (Proust 2022, 1228<sup>3</sup>).

Dans la première phrase, on voit que Proust fait « jaillir au cœur d'une proposition l'arceau qui ne retombera qu'au cœur de la proposition suivante », comme il le dit de Flaubert (Proust 2022, 1221-1222). En effet la proposition commence par « l'Église les dominait toutes » et après être passé par la place, les pigeons, la dame en noir retombe sur le « le vantail en bois pratiqué dans le porche » de l'église.

Proust utilise aussi dans ce passage l'imparfait descriptif de Flaubert, « cet éternel imparfait » qui s'accorde bien avec le caractère descriptif du passage et de ce pays éternisé dans sa dimension mythique. Proust remarque que chez Flaubert, « cet imparfait sert à rapporter non seulement les paroles mais toute la vie des gens » et l'« activité des choses », ce qui est le cas ici, puisqu'on passe de la vie des gens du pays à une personnification progressive des maisons : « construites en pierre noirâtre du pays, précédées de degrés extérieurs sur la rue, coiffées de pignons qui rebellaient leur ombre devant elles, les maisons étaient obscures ». Le lien avec le style de Flaubert est confirmé par le verbe *rebeller*, ici dans un emploi non nominal qui n'est pas d'usage et témoigne aussi que, comme Flaubert, Proust est contraint par ce procédé « à une grande variété de verbes. » (Proust 2022, 1223)

Autre trait caractéristique du style de Flaubert, l'emploi rythmique de la conjonction *et* qui « n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique [...] c'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence » et Proust de donner comme exemple la succession d'un point-virgule et d'un *et* : « "l'hôtel de Nantes s'y dressait toujours solitairement ; et les maisons..." » (Proust 2022, 1225), emploi qu'on retrouve dans le passage supprimé : « on avait peur de "se faire mouiller" ; et s'il faisait beau on trouvait que le temps n'était pas sain. »

On le devine, Proust supprime ce passage car, aussi beau soit-il, il n'est pas du Proust, mais un pastiche involontaire de Flaubert qu'il faut éliminer pour que le texte soit réellement celui de l'auteur et non celui d'un autre. Cependant, si Flaubert est éliminé, la leçon de Flaubert demeure dans l'idée même d'éliminer tout ce qui n'est pas soi : « Dans Mme Bovary tout ce qui n'est pas lui n'a pas encore été éliminé », dit-il de Flaubert<sup>4</sup> (Proust 2022, 1222). Cette affirmation progressive de

<sup>3</sup> Pour une étude détaillée de la place de Flaubert dans la formation de Proust et la genèse de son œuvre, voir BOUILLAGUET 2000, qui aborde la question du point de vue des relations intertextuelles, et NATUREL 2007, qui se place d'un point de vue plus général.

<sup>4</sup> Il faut noter que ce pastiche involontaire reprend un autre trait du style de Flaubert, la triplification (« des pigeons, beaucoup de vent, et cette dame en noir » ; « Les vieilles gens », « les jeunes », « le parler » « traînard, mélancolique et doux », « on était souvent "content de trouver du feu", on avait peur de "se faire mouiller" ; et s'il faisait beau on trouvait que le temps n'était pas sain » ;

l'écrivain, c'est ce que raconte la suppression de ce passage où Proust réduit au silence le Flaubert qui surgit en lui pour laisser à lui-même tout sa place. On a un indice supplémentaire de cette affirmation de soi dans l'utilisation des guillemets pour indiquer un usage en mention, lui qui remarque « Flaubert a résolu d'user le moins possible des guillemets » ; or Proust généralise dans ses corrections du *Temps perdu* cet emploi des guillemets, marque de sa personnalité, affirmation de son style.

On trouverait dans *Le Temps perdu* d'autres passages supprimés où se joue ce même renoncement à un style qui n'est pas le sien<sup>5</sup>, manière de supprimer la présence des autres, qu'elle soit symbolique, comme pour celle d'Adrien Proust sensible dans le discours médical, ou réelle, comme celle de Robert Proust dans le frère du héros. Tant pour les personnages que pour les thèmes et plus encore pour le style, Proust fait taire les autres pour que son œuvre soit pleinement la sienne et qu'il y soit totalement et exclusivement présent. On notera toutefois que cette présence de l'écrivain suppose aussi qu'il s'absente, comme le fait Proust par la suppression d'une proposition qui pouvait conduire à assimiler le narrateur, qui évoque Combray, à l'auteur, qui écrit sur cette ville : « je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray et encore moins d'en écrire. » (Proust 2022, 49) La « présence réelle » de l'auteur dans son texte suppose cette adoration silencieuse, secrète, des autres et cet effacement de soi.

## Le silence des personnages

Le processus qui consiste à passer sous silence un aspect du texte antérieur pour faire aboutir l'œuvre en cours d'écriture affecte aussi les personnages. On sait que plusieurs fusionnent dans l'intervalle qui sépare *Les Intermittences du cœur* d'*À la recherche du temps perdu*. Mme de Chemisey, chez qui réside Maria, la jeune fille qu'aime le héros au stade du roman de 1912, fusionne avec Mme de Cambremer ; sous le nom de Vinteuil, Vington, le naturaliste de Combray, ne fait plus qu'un avec Berget, le compositeur de la sonate. Dans *Le Temps perdu*, Vington est d'ailleurs parent des Verdurin, qui se trouvent ainsi liés à Combray, détail qui disparaît du texte définitif : « Mon grand-père avait précisément connu, ce qu'on n'aurait pu

---

« construites », « précédées », « coiffées »), il est vrai que c'est un argument à charge (PROUST 2022, 1814 n. 28).

<sup>5</sup> PROUST 2021, 11, le passage qui va de « J'y trouvais bien du charme pourtant à ces tremblantes apparitions d'arc-en-ciel » à « les bras fermés à tout jamais qui seuls savaient me guérir. » et 463, de « Mais j'en fus empêché par le soleil lui-même » à « Puis la rivière disparut ».

dire d'aucun de leurs amis actuels, la famille de ces Verdurin, ~~qui étaient cousins des Vington [...]~~<sup>6</sup>. (Proust 2021, 188)

Dans ce travail sur les personnages, si Odette connaît une expansion de sa personnalité par l'adjonction d'un passé niçois inspiré par Alfred Agostinelli (Quaranta 2021, 155-165), d'autres personnages voient leurs traits de caractère évoluer ou simplement supprimés.

Il en va ainsi de Mme Verdurin, amputée d'un propos sur la peinture qui soulignait un aspect inattendu de sa personnalité, à la faveur des instants qui précèdent l'audition de la sonate par Swann :

On passa au salon. En traversant un petit salon pour s'y rendre, Mme Verdurin indiqua à Swann l'aquarelle de fruits qu'il désirait voir et qui l'intéressa en effet, au moins par la merveilleuse habileté de l'exécution.

— Je ne peux pas passer devant sans que cela me fasse quelque chose, dit-elle. Pauvre ami, je crois encore le voir les peindre ce matin-là à la campagne, chez nous ! Je lui disais vous allez nous mettre en retard pour déjeuner. Justement le pauvre Nittis qui est venu me voir l'autre jour et qui m'a l'air hélas bien malade lui aussi, me rappelait ce déjeuner qui avait été si gai !

Et c'était en effet les fruits qu'ils avaient mangé ensuite au dessert. Leur fraîcheur, le charme de cette matinée, la longue amitié de ce grand artiste de laquelle elle s'était tant enorgueillie et sa belle main si habile qu'elle admirait tant, tout cela n'existait plus que dans cette aquarelle à laquelle elle tenait comme au résidu, au témoignage de ces choses disparues, qu'elle sentait alourdie, enrichie d'un poids et d'un prix humains, et où un peu de sa vie à elle existait plus noble, comme ce panier qu'il avait peint était celui où son vieux jardinier cueillait les fruits. Elle apprécia la délicatesse du sentiment qu'elle éprouvait, et regarda Swann avec un fixe et douloureux sourire, en fronçant sa bouche d'une moue mélancolique qui la chiffonnait comme une fleur<sup>7</sup> (Proust 2021, 196).

Cette scène, qui précède immédiatement celle où Swann est invité à « peloter » les bronzes des fauteuils du salon, elle offre une image beaucoup moins satirique de la Patronne, ici plus esthète que snob ridicule. La mention de Giuseppe de Nittis,

---

<sup>6</sup> Cet enracinement combraysien des Verdurin est cependant encore présent dans un passage du *Temps retrouvé*, où Mme Verdurin a, dit le narrateur : « une grande situation qui eût fort étonné à Combray, où les dames de la rue de l'Oiseau, la fille de Mme Goupil et la belle-fille de Mme Sazerat, toutes ces dernières années, avant que Mme Verdurin ne fût princesse de Guermantes, avaient dit en ricanant : “la duchesse de Duras”, comme si c'eût été un rôle que Mme Verdurin eût tenu au théâtre » (TR IV, 533 et 1284 n 1, de 533 et 922).

<sup>7</sup> Le passage intégralement supprimé sur les placards est donné ici sans indication de ratures pour en faciliter la lecture.



peintre italien ami des Daudet, permet de jouer sur l'inclusion de la fiction dans la vie réelle, mais elle désigne aussi de façon trop visible un modèle pour le salon Verdurin. On peut aussi discerner plus clairement qu'ailleurs la figure de Madeleine Lemaire dans l'intérêt porté à la peinture, et même des propos qui ne seraient pas déplacés sous la plume du Marcel Proust des années 1890, ce que confirme le glissement des paroles du personnage à celles du narrateur, reliées explicitement les unes aux autres par « en effet », et où la bouche de Mme Verdurin devient une fleur, thème de prédilection de Madeleine Lemaire.

En faisant disparaître des allusions à des moments de sa vie et de son esthétique des années 1890, Proust ôte à son roman sa dimension fin de siècle et le rend à la fois plus universel. On peut observer ce mouvement dans la manière dont évolue le personnage de Swann et dans ce passage du *Temps perdu* relatif aux goûts d'Odette :

il ne pensait pas que l'admiration qu'elle professait pour Monte-Carlo ou pour le Righi fût plus déraisonnable que le goût qu'il avait, lui, pour la Hollande qu'elle se figurait laide et pour Versailles qu'elle trouvait triste. Aussi, se privait-il d'y aller, (et même à Bruges où, jusqu'ici, il s'était rendu tous les ans pour le Jour des Morts), ayant plaisir à se dire que c'était pour elle, qu'il voulait ne sentir, n'aimer qu'avec elle. (Proust 2021, 226 et 728 n. 128)

Le lieu par excellence de la Belgique symboliste, Bruges associée au Jour des Morts – certainement sous l'influence du roman de Robenbach, *Bruges-la-Morte* –, est ainsi effacé de l'horizon culturel de Swann. Il reparaitra avec Rachel qui « va passer tous les ans le jour des morts à Bruges » et veut y séjourner avec Saint-Loup, et interprète *Les Sept princesses* de Maeterlinck (*CG* II, 526 et *TR* IV, 589-590), incarnant ainsi dans le roman le goût fin de siècle pour le symbolisme belge, plus à sa place, d'un point de vue chronologique, dans cette partie du roman que dans la précédente.

D'autres détails du portrait de Swann sont passés sous silence et contribuent à en faire une figure plus stylisée, presque plus mystérieuse par la suppression de détails, comme son goût pour la botanique, son travail sur un peintre vénitien ou la manière dont est aménagé son hôtel particulier :

Si l'on avait voulu à toute force appliquer à Swann un coefficient social qui lui fût personnel, entre les autres fils d'agents de situation égale à celle de ses parents, ce coefficient eût été pour lui un peu inférieur à celui des autres parce que, très simple de façon et ayant toujours eu une toquade de botanique et de peinture (on assurait qu'il avait même publié autrefois une brochure sur un peintre vénitien peu connu), il demeurait, depuis qu'il était orphelin, <maintenant> quai d'Orléans, dans une « atroce baraque », disait ma grand-tante, qui se doutait de ce que cela pouvait être !

(c'était un hôtel du XVIII<sup>e</sup> siècle qui faisait rêver ma grand'mère à qui il avait promis de le faire visiter, et dont il habitait le premier, ayant logé aux étages supérieurs ses collections et ses herbiers): <une vieille maison un vieil hôtel ou il entassait ses collections [...]> (Proust 2021, 20 et 591 n. 36)

On notera qu'en passant sous silence le fait que Swann est « orphelin », Proust place son personnage en position d'adulte, qui a perdu ses parents à un âge qui ne fait pas de lui un orphelin. De ce point de vue, il y a dans le Swann du *Temps perdu* quelque chose du Proust de 1906, adulte qui se vit pourtant comme orphelin de ses parents. Il est également notable que deux des détails du portrait de Swann qui sont supprimés figurent entre parenthèse, phénomène déjà observable dans d'autres exemples donnés plus haut, comme si ce signe de ponctuation, qui enregistre parfois une addition (Serça 2013, 155-164), était ici l'antichambre de la suppression.

*Le Temps perdu* enrichit aussi la vie de Swann d'un épisode jaloux antérieur au récit d'« Un amour de Swann » :

Aussi, après le <ce> dîner, la prenant à part, il ne manqua pas de la remercier avec effusion, cherchant à lui enseigner selon les degrés de la reconnaissance qu'il lui témoignait, l'échelle des plaisirs qu'elle pouvait lui causer, et dont le suprême était de le garantir, pendant le temps que son amour durerait et l'y rendrait vulnérable, des atteintes d'un mal dont il avait souffert autrefois à l'occasion d'une autre, <de la> jalousie. (Proust 2021, 246 et 738 n. 178)

En supprimant cet épisode de la vie de Swann – qui justifiait pourtant le titre de la section, cet autre amour faisant de ce qui est raconté « un » des amours de Swann – Proust ôte à la jalousie du personnage son caractère itératif et confère au récit une dimension unique.

On verra plus loin que l'histoire de Swann et Odette est l'occasion d'une autre mise sous silence bien plus importante ; il suffit pour l'heure de constater que cette partie du roman offre également un terrain favorable au travail sur le silence dans les relations des personnages. Ainsi, lorsque Swann se livre à un interrogatoire pour savoir si Odette a eu des relations avec des femmes, Proust ajoute au dialogue un moment silencieux où le visage et le corps deviennent éloquents aux yeux du jaloux :

– Odette, lui dit-il, mon chéri, je sais bien que je suis odieux, mais il faut que je te demande des choses. Tu te souviens de l'idée que j'avais eue à propos de toi et de Mme Verdurin ? Dis-moi si c'était vrai, avec elle ou avec une autre.

<Elle secoua la tête en fronçant la bouche, signe fréquemment employé par les gens pour répondre qu'ils n'iront pas, que cela les ennuie, à quelqu'un qui leur a demandé : « Viendrez-vous voir passer la cavalcade, assisterez-vous à la Revue ? » Mais ce hochement de tête affecté ainsi d'habitude à un événement à venir mêle à cause de

cela de quelque incertitude la dénégation d'un événement passé. De plus il n'évoque que des raisons de convenance personnelle plutôt que la réprobation, qu'une impossibilité morale. En voyant Odette lui faire ainsi le signe que c'était faux, Swann comprit que c'était peut-être vrai.> (Proust 2021, 793 n. 355)

Le silence du personnage laisse le champ libre au langage du corps, qui stimule la dynamique interprétative du jaloux. Au paradoxe d'une addition silencieuse s'ajoute celui d'un silence surchargé de sens par le regard inquisitorial de Swann et l'attention chirurgicale que Proust porte à la description du visage et des mouvements d'Odette.

Certains ajouts auxquels se livre Proust servent ainsi une mise en scène du silence, comme lors du dîner où Odette présente Forcheville aux membres du clan Verdurin et accuse Swann d'être incapable de lui révéler les grandes choses qu'il sait. Ce reproche envers une attitude silencieuse va être redoublé par un dispositif dialogal qui réduit Swann au silence de plusieurs manières, lesquelles témoignent de la diversité du silence chez Proust et de la manière dont l'écrivain en joue.

Alors que la conversation est venue sur le délicat sujet des La Trémoille, dont Swann vient de dire qu'il trouve la duchesse « intelligente », à défaut d'être « profonde » », Forcheville attaque Swann et lance un dialogue :

— Tout dépend de ce que vous appelez intelligence, dit Forcheville qui voulait briller à son tour. Voyons, Swann, qu'entendez-vous par intelligence ?

— Voilà ! ~~s'était écriée~~ <S'écria> Odette, voilà les grandes choses dont je lui demande de me parler, mais il ne veut jamais.

< — Mais si... protesta Swann.

— Cette blague ! dit Odette.

— Blague à tabac ? demanda le docteur.>

— Pour vous, reprit Forcheville, l'intelligence, est-ce le bagout du monde, les personnes qui savent s'insinuer ?

< — Finissez votre entremets qu'on puisse enlever votre assiette, dit Mme Verdurin d'un ton aigre en s'adressant à Saniette, lequel absorbé dans des réflexions, avait cessé de manger. Et peut-être un peu honteuse du ton qu'elle avait pris : « Cela ne fait rien, vous avez votre temps, mais si je vous le dis, c'est pour les autres, parce que cela empêche de servir.>

— Il y a, dit Brichtot en martelant les syllabes, une définition bien curieuse de l'intelligence dans ce doux anarchiste de Fénelon...

— Écoutez, dit à Forcheville et au docteur M<sup>me</sup> Verdurin, il va nous dire la définition de l'intelligence par Fénelon, c'est intéressant, on n'a pas toujours l'occasion d'apprendre cela.

Mais Brichtot attendait que Swann ait <eût> donné la sienne. Celui-ci ~~se contenta de sourire sans répondre~~ <ne répondit pas><sup>2</sup> et en se déroband fit manquer la brillante joute que Mme Verdurin se réjouissait d'offrir à Forcheville. (Proust 2021, 732 n. 156)

Dans la première version, Swann, attaqué par Forcheville, est réduit au silence par Odette dont la réplique enchaîne directement sur celle de Forcheville, sans laisser le temps à Swann de répondre ; c'est ensuite Forcheville qui reprend la parole, relayé par Brichot, si bien que Swann n'a plus qu'à se taire et à se contenter de sourire, remplaçant l'éloquence du verbe par un signe du corps. Il y a là, déjà, un travail du silence qui affecte la parole de Swann et semble préfigurer la manière dont le personnage sera par la suite rendu silencieux par sa mort, puis par la disparition de son nom.

Or, les modifications auxquelles procède Proust renforcent le silence de Swann. Le silence de Swann, rendu muet par les paroles des autres, prend plus d'intensité de ne plus être raconté à l'accompli du passé mais au passé simple (« s'était écriée <S'écria> Odette »). Cet effet est renforcé par le fait que cette fois, Swann esquisse une réponse (« < — Mais si... protesta Swann. ») immédiatement interrompue par Odette, puis par le calembour de Cottard. La réplique de Forcheville en prend plus d'intensité et de naturel, puisque désormais elle permet de recentrer le débat, auquel elle donne une tonalité agressive qui lui faisait défaut dans la version antérieure. Une nouvelle addition vient étirer encore le dialogue, empêchant une nouvelle fois Swann de répondre. Les propos désagréables de la Patronne envers Saniette offrent en miroir une image de ce qui attend Swann, d'autant que Mme Verdurin a usé juste avant en s'adressant à Swann du même mode impératif qu'avec Saniette – et d'une agressivité similaire –, répliquant à Swann qui trouvait les La Trémoille intelligents et lettrés : « — trouvez-le si vous voulez, mais du moins ne nous le dites pas. »

C'est alors Brichot dont la réplique, déjà présente dans la version du *Temps perdu*, recentre le débat sur l'intelligence, mais l'emploi du subjonctif imparfait à la place du subjonctif présent (« Brichot attendait que Swann ait <eût> donné la sienne ») rend plus hypothétique la réponse de Swann. Celle-ci est de fait définitivement écartée par la suppression du sourire de Swann et l'explicitation de sa non-réponse (« Celui-ci se contenta de sourire sans répondre <ne répondit pas><sup>2</sup> »). Cette correction intervient dans un second temps, sur les 2<sup>èmes</sup> épreuves, preuve qu'il y a bien de la part de Proust un travail de longue haleine pour élaborer le silence<sup>8</sup>.

Le travail de suppression et d'addition met en lumière le rôle du silence, à la fois comme outil dont use l'écrivain pour construire ses personnages et comme thème dont il nourrit son exploration de la psychologie du jaloux et des relations humaines. Publiquement réduit au silence par Odette et le petit clan, Swann en est déjà exclu. Il est aussi celui qui tente de faire parler les silences de sa maîtresse, en pure perte puisque, muet ou prolixe, l'autre reste toujours impénétrable et sujet de

<sup>8</sup> Deuxièmes épreuves de *Du côté de chez Swann*, NAF 16755, f° 158.

conjectures et non de certitudes : le lecteur ne saura jamais ce que pense Swann de l'intelligence, sujet pourtant central dans l'esthétique de Proust.

## La place du lecteur

Dans cette perspective interprétative, on peut dire que Proust joue avec son lecteur un jeu similaire à celui que la jalousie impose à celui qui aime. De même que le silence d'Odette ouvre la voie à une interprétation qui demande de décoder sa moue, de même le silence de Proust sur certains personnages ou épisodes impose au lecteur un travail d'interprétation, lui aussi voué à l'échec, puisque précisément il repose sur une béance volontairement ouverte dans le texte par l'auteur. En rendant silencieux certains détails de son texte, Proust a volontairement ouvert la voie aux hypothèses de lecture invérifiables et ménage une place au lecteur pour qu'il puisse habiter le texte et se l'approprier, ce qui est essentiel en création littéraire. Il n'est pas question ici de prétendre résoudre les interrogations, que l'auteur a voulu laisser ouvertes, en lisant le texte définitif à la lumière des éléments supprimés qui seraient vus comme des vérités, mais de montrer que le silence imposé à certains détails du texte ouvre la porte au lecteur pour qu'il s'empare de l'histoire et la nourrisse de lui-même, qu'il fasse finalement sienne cette histoire racontée par un autre.

Proust a d'ailleurs théorisé l'implication du lecteur dans le texte et y a vu un des traits caractéristiques du romanesque, comme le remarque le narrateur dans « Combray » à propos des personnages de fiction : « Qu'importe [...] que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent [...] ? » (DCS I, 84)

Cette réflexion est d'ailleurs à relier à une série de suppressions relatives au roman qui allègent la réflexion théorique sur le genre et recentrent le récit sur la lecture de la mère, dans l'épisode de *François le Champi* :

C'était l'année où on m'avait promis de me laisser enfin lire des romans, et aux premiers qu'on me donna, mon inquiétude était de savoir si c'étaient vraiment des romans. Je demandais à mon grand-oncle, à M. Swann : « Est-ce que vous appelez *Quentin Durward* un "roman" ? » Je savais <Je n'avais jamais lu encore de vrais romans. J'avais entendu dire> que George Sand que George Sand était le type du romancier. Cela me disposait déjà à imaginer dans *François le Champi* quelque chose d'indéfinissable et de délicieux. Les premières pages sont bien simples : Madeleine Blanchet, la meunière de Cormouet, trouve dans son pré un enfant qui joue devant la fontaine où elle lave son linge. Mais le fait que cette fermière, ce petit, cette fontaine, ce pré, appartenissent à un roman leur donnait à mes yeux un attrait extraordinaire.

Et puis je sentais que cette rencontre de la meunière et de l'enfant était quelque chose de plus que ce qu'elle paraissait être, qu'elle aurait plus tard de l'importance dans la vie des personnages, que ce n'était pas une scène détachée, mais un commencement qui tendait vers un avenir inconnu. Les procédés de narration destinés à exciter la curiosité ou l'attendrissement<, certaines façons de dire qui éveillent l'inquiétude et la mélancolie,> et qu'un lecteur un peu instruit reconnaît pour commun à beaucoup de romans, <me paraissaient> <simplement> à moi qui n'avais presque rien lu et qui ne considérais pas un livre nouveau <non> comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme un être <une personne> unique, n'ayant de raison d'être <d'exister> qu'en soi ces façons de dire qui éveillent une sorte d'inquiétude et de mélancolie me paraissaient simplement – une émanation troublante de l'essence particulière à *François le Champi*. (Proust 2021, 611 n. 94)

En réduisant les interrogations de l'enfant sur le roman et en passant sous silence *Quentin Durward*, Proust allège son texte et recentre le discours théorique sur George Sand. La suppression du résumé du roman et des allusions à la suite de l'histoire laisse d'ailleurs le lecteur seul face à cette histoire qu'il est supposé connaître ou qu'il est invité à aller lire, ce qui lui permettra de découvrir qu'elle entretient, par sa dimension incestueuse, des échos avec la situation du héros et de sa mère. Proust ménage ainsi un jeu avec son lecteur et le laisse deviner en quoi peut consister, à ce moment précis de son histoire, pour le héros, l'« essence particulière » du livre dont la mère va faire la lecture. L'allègement du texte renforce l'implicite du récit et ouvre sur une interprétation qui établit une connivence entre l'auteur et le lecteur.

Le travail sur l'incipit de la *Recherche* témoigne d'une même volonté de jouer sur l'implicite, ou de supprimer des explicitations pour placer le lecteur face à des interrogations, ce qui contribue à sa force. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » suppose un point de bascule entre un avant et un après, qui est le temps de l'écriture auquel renvoie le passé composé, temps verbal en prise sur le présent d'énonciation dans un dispositif de récit à la première personne. La genèse de cet incipit montre comment Proust se détache peu à peu du désir explicatif pour laisser flotter le lecteur dans l'indécision. Sur la dactylographie, on voit que la première version était : « À l'époque de cette matinée dont je voudrais fixer le souvenir, j'étais déjà malade ; j'étais obligé de passer toute la nuit levé et n'étais couché que le jour. Mais alors le temps n'était pas très lointain et j'espérais encore qu'il pourrait revenir où, je me couchais tous les soirs de bonne heure. » Il devient par une correction interlinéaire manuscrite « Pendant les derniers mois que je passais à [un blanc] dans la banlieue de Paris avant d'aller vivre à l'étranger, le

médecin me fit mener une vie de repos »<sup>9</sup> ; finalement Proust supprime ce repère temporel et ces épisodes de la vie du héros pour s'en tenir à l'incipit énigmatique et désormais fameux, qu'il envisage cependant de supprimer sur les placards Grasset au printemps 1913, avant de le rétablir par une addition manuscrite (Proust 2021, 581-583).

Il reste cependant encore une trace de la volonté explicative originelle dans l'épisode du coucher, et Proust prend soin de supprimer une incise qui pourrait fournir une référence temporelle à ce temps où le héros se couchait de bonne heure : « Après le dîner hélas, ~~comme on me faisait coucher de très bonne heure,~~ j'étais <bientôt> obligé de quitter maman qui restait à causer avec les autres. » (Proust 2021, 587 n. 19) En passant sous silence ce détail du coucher de l'enfant, Proust désancre totalement du texte le fait que son héros s'est un temps « couché de bonne heure », il le coupe de tout détail narratif et le laisse flotter dans une sorte de temps intemporel, *in illo tempore*. Le temps de l'écriture, comme le temps du récit, est ainsi situé dans un autre temps que celui des calendriers et des horloges, coupé de tout référent objectif, si bien que le roman flotte dès la première phrase dans un temps abstrait, mythique, plus hors du temps que « dans le Temps ».

Moins décisif pour l'économie du récit, mais plus significatif de l'usage du silence, le geste que Gilberte adresse au héros lorsqu'il l'aperçoit dans le parc de Tansonville est l'un de ces moments de silence dont l'élaboration témoigne d'un désir de brouiller la compréhension :

elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, que je ne pus <pouvais> interpréter à l'aide de <d'après> toutes les notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation, qui comme une preuve d'outrageant mépris, d'autant plus que <et> sa main esquissait en même temps un geste indécent ce qui pour moi, en public, était signe de grossièreté et d'insolence <auquel, quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention non pas in insolente.> (Proust 2021, 665 n. 302)

Ce qui était, dans *Le Temps perdu*, identifié clairement comme un « geste indécent [...] signe de grossièreté et d'insolence » devient, au terme d'une longue addition sur le « petit dictionnaire de civilité », un geste toujours « indécent » mais non plus grossier et dont l'« intention » seulement est « insolente ». En passant sous silence la grossièreté, en détachant le geste de son « signe » pour le relier à une « intention », Proust brouille un peu plus les cartes et rend le geste encore plus

<sup>9</sup> Dactylographie du *Temps perdu*, NAF 16733, f° 1.

impossible à identifier. Ce faisant, il ouvre la voie à l'imaginaire de son lecteur et l'invite à participer à la diégèse en clarifiant ce qu'il a volontairement rendu obscur.

C'est à propos d'une autre histoire d'amour que Proust use de la suppression pour laisser le lecteur face à des interrogations qui font du roman un double de la vie, en ce qu'il nous confronte à des comportements inexplicables, comme cela arrive souvent chez Dostoïevski. Le lecteur, qui a quitté Swann enfin conscient qu'Odette n'était pas son genre et partant pour Combray essayer d'y séduire Mme de Cambremer, le retrouve, dans « Noms de Pays : le Nom », marié avec sa maîtresse et père de Gilberte, sans qu'aucune explication lui permette de connaître les raisons de ce mariage. Or, *Le Temps perdu*, où « Nom de pays » constitue un tout, présente une longue explication des raisons qui ont poussé Swann à épouser Odette.

Lors du dîner chez les parents du héros, M. de Norpois élabore une explication qui est ensuite reprise à son compte et développée par le narrateur :

elle lui est reconnaissante de ce qu'il a fait pour elle, et ils sont tellement habitués l'un à l'autre que je crois qu'il lui aurait manqué à elle, autant qu'elle à lui. C'est, à mon avis, ce qui explique en partie ce mariage qui, il faut bien le dire, a paru au premier abord si singulier qu'on a été jusqu'à prétendre que Swann l'avait fait par intérêt et pour jouir d'une fortune assez peu honorablement acquise, version qui d'ailleurs ne tient pas debout. Je crois tout simplement qu'ils se sont mariés parce qu'ils ne pouvaient se quitter.

J'ai su depuis que ce que M. de Norpois disait là était vrai. Du jour où Swann avait cessé d'être amoureux de Mme de Crécy, d'exiger d'elle de l'amour (auprès de quoi toute affection semble nulle), il s'était aperçu de celle qu'elle avait pour lui et que d'ailleurs elle lui manifestait moins au temps où il la persécutait de ses soupçons jaloux, même inavoués. [...] (Proust 2021, 378-384).

Proust développe ensuite sur plus de six pages une analyse des raisons de ce mariage, de l'évolution de la jalousie de Swann. Elles ont disparu d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et laissent au lecteur le soin d'expliquer le comportement de Swann, personnage qu'il nourrit ainsi de sa propre conception de l'amour et devient une part de lui-même.

## **Conclusion : des autres à soi, le silence**

Dans les modifications apportées au *Temps retrouvé*, le silence est donc à la fois une manière et une matière. Manière de passer sous silence certains aspects d'un personnage – pour le construire et le déconstruire – ou d'un épisode – pour le rendre plus mystérieux ou cohérent. Proust use de ces suppressions pour faire une place au lecteur, lui laisser habiter le livre, le peupler de ses propres impressions, de



ses jugements et laisser jouer l'interprétation, projetant sur l'axe de la fiction une compétence interprétative qui s'exerce abondamment dans la vie réelle.

Les suppressions sont aussi une manière de faire taire les autres qui parlent à travers soi dans le roman. Proust supprime ainsi les traces trop visibles du style de Flaubert<sup>10</sup>. Il achève aussi dans ses corrections de réduire au silence la figure du frère et la médecine, thème qui renvoie aussi au père de l'auteur. Avec celui du narrateur, le silence devient une matière, lorsque disparaissent les remerciements silencieux que le fils ne peut formuler et les prières qu'il lui adressait, pour ne laisser subsister que les sanglots ; derrière ce silence du fils devant le père, c'est tout un drame de l'incommunicabilité qui trouve à s'incarner dans un complexe jeu de silences dont les réécritures portent la trace.

Cette matière silencieuse se manifeste également dans les échanges entre les personnages, où, paradoxalement, ce sont les ajouts qui permettent de faire intervenir le silence en faisant parler le corps, lieu d'une lecture de l'autre qui va chercher le sens derrière l'absence de mots. Il arrive aussi que le dialogue fasse taire celui qui a quelque chose à dire, le bavardage mondain finissant par recouvrir des vérités qui sont à jamais réduites au silence.

Les brouillons sont ainsi bien la preuve qu'il existe dans l'écriture de Proust une fabrique du silence. Les ratures et certaines additions en portent la trace. Si elles réduisent au silence des pans entiers du texte, en les exhumant, en les lisant, il n'est pas question de chercher une vérité de la fiction qui aurait été effacée du texte publié et lui ferait défaut, mais plutôt de saisir cette vérité, essentielle en création littéraire, que le texte romanesque se nourrit du lecteur, de sa participation active, subjective : c'est en ce sens que tous les contresens sont beaux, et que le silence de l'auteur, qui n'est pas sa mort, donne au lecteur sa place.

## Bibliographie

BOUILLAGUET, A. (2000), *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert, l'imitation cryptée*, préface de Brian G. Rogers, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », 2000.

FERRER, D. (2011), *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.

---

<sup>10</sup> Cette disparition peut être mise en parallèle avec celle de Schopenhauer, omniprésent dans le soubassement philosophique des textes consacrés à la création littéraire dans *Jean Santeuil* et qui, après l'hommage rendu dans *Sur la lecture*, disparaît quasiment des textes de Proust (QUARANTA 2011, 163-168).

- NATUREL, M. (2007), *Proust et Flaubert, un secret d'écriture*, nouvelle édition augmentée, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- PROUST, M. (1987), *Albertine disparue*, édition de Nathalie Mauriac avec la collaboration d'Étienne Wolff, Paris, Grasset, 1987.
- PROUST, M. (2002), *Carnets*, édition de Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Blanche », 2002.
- PROUST, M. (2022), *Essais*, édition dirigée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2022.
- PROUST, M. (2021), *Le Temps perdu*, édition de Jean-Marc Quaranta, Paris, Bouquins, « La Collection », 2021.
- 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, Champion, « Recherches proustiennes », n° 19, Paris.
- QUARANTA, J.-M. (2021), *Un amour de Proust, Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins.
- SERÇA, I. (2013), *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, « Blanche », Paris.