

Entre envie de « tuer tout le monde » et sanglots retenus : le silence révélateur de l'enfant

FRANÇOISE LÉRICHE

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble

ANR-21-CE27-0002-01

Professeur à l'Université de Grenoble, Françoise Leriche est spécialiste de la correspondance et des brouillons de Proust. Elle dirige notamment le projet international CORR-PROUST, réédition numérique de la correspondance, projet financé par l'Agence nationale française de la recherche. Derniers travaux : Marcel Proust, *Lettres* (1879-1922), édition revue, Plon, 2022 ; *Proust polémiste* (en attente de publication).

Dans la scène de la « grand-mère au jardin » à Combray, métonymiquement liée à celle du baiser du soir, l'enfant assiste, silencieux, aux échanges agressifs des adultes. Les *Soixante-quinze Feuilletts* récemment découverts permettent, en comparant les principales versions du « drame du coucher », d'examiner, au prisme du regard de l'enfant, les stratégies textuelles de mise en scène, accentuation ou atténuation d'un tabou, les violences familiales, et d'interroger les mutations génétiques qui, entre loquacité et silence, déplacent l'épisode du champ des affects familiaux à celui des rôles sociaux et symboliques.

Proust (Marcel), critique génétique, scénarios romanesques, silence, violence

Le schéma narratif d'À la recherche du temps perdu, fondé sur une instance narratrice caractérisée par ses commentaires pléthoriques sur la moindre situation diégétique, tend à faire oublier au lecteur que le protagoniste (le « je-narré ») dont le narrateur représente les pensées est, à l'inverse, un personnage souvent fort silencieux, spectateur plus souvent qu'acteur. Sans doute le contexte socio-historique où s'inscrit le récit, celui de la bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle, tend-il à faire accepter comme « normal » ce modèle de l'« enfant sage », docile, tourné vers la rêverie et la lecture ; dépourvu de frères et sœurs dans le scénario fictionnel, son rapport initial à autrui se fonde nécessairement sur l'observation des adultes, avec lesquels il n'est invité à parler que s'ils lui donnent la parole, selon les codes sociaux de l'époque. Le fameux « drame du coucher »¹ n'a pas d'autre cause apparente que ce principe de bienséance : de manière *habituelle*, « [a]près le dîner, hélas, j'étais *bientôt* obligé de quitter maman qui restait à *causer* avec les autres, au jardin s'il faisait beau, dans le petit salon [...] s'il faisait mauvais. [...] Ma seule consolation,

¹ L'expression « le drame de mon coucher » est de Proust lui-même (Voir DCS I, 44).

quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait *si peu de temps*, elle redescendait si vite [...] » (DCS I, 10, 13 ; je souligne). Ce n'est donc pas l'heure tardive qui obligerait l'enfant à aller se coucher : il doit quitter la scène sociale afin de ne pas entraver la « causerie » des adultes² ; sa mère ne vient qu'*un instant* l'embrasser, et il n'ose pas même demander un second baiser. Dans le récit de la scène, aucun échange verbal n'accompagne ce baiser, « rite absurde » qui « aga[ce] [s]on père » et dont sa mère « eût voulu [lui] faire perdre le besoin » (DCS I, 13). Le comble de cette exclusion est atteint les soirs où la famille reçoit : l'enfant doit dîner seul « avant tout le monde » et rejoindre les adultes qui dînent dans la salle-à-manger pour recevoir de sa mère un bref baiser *avant* de monter se coucher³ ; or le soir d'une visite de Swann relatée comme l'événement le plus traumatisant dans la série dysphorique de ces couchers, il est privé de tout baiser du soir, « sans explication » (DCS I, 36). L'éducation dans la famille bourgeoise ressemble à un parcours initiatique : le nouveau membre doit accepter silencieusement des règles et décisions qu'il ne comprend pas, et n'aura voix au chapitre que lorsque son apprentissage des codes sera suffisant.

La crise « nerveuse » qui rend mémorable le souvenir de la visite de Swann à cause de laquelle l'enfant a été privé de baiser vespéral vient de ce qu'il entend *exprimer* son désarroi, obliger sa mère à venir réparer, en quelque sorte, la privation inattendue subie ce soir-là – réparation que le père (responsable de cette privation) accorde immédiatement : « nous ne sommes pas des bourreaux » (DCS I, 36). Dès lors, pourquoi cet épisode unique, qui pourrait à bon droit apparaître comme une juste réclamation vite satisfaite par des parents finalement compréhensifs, est-il présenté comme un événement traumatique ? Les nombreuses études qui abordent le « drame du coucher » se sont presque toutes focalisées sur son dénouement insolite, la scène du père poussant inexplicablement la mère à aller *dormir* dans la chambre du fils, interprétée de longue date comme la réalisation fantasmatique

² Jusqu'à la correction des premières épreuves en 1913, le texte relatant la routine du baiser vespéral dans la chambre (même en dehors des soirs de réception) précisait : « comme on me faisait coucher de très bonne heure » (Voir MARCEL PROUST, [Premières épreuves corrigées de *Du côté de chez Swann - Combray*], Placard n° 2, p. 5, segment biffé. En ligne : < <https://bodmerlab.unige.ch/fr/constellations/autographes/mirador/1072068803?page=005> >. On désignera ultérieurement ce document par « Placards Grasset »). Cette heure de coucher anormalement avancée de Combray, qui justifiait le sentiment de relégation éprouvé par l'enfant, a disparu lors de la correction des placards ; reste néanmoins ce sentiment d'exclusion.

³ Jusqu'aux épreuves de 1913, le héros, après avoir dîné seul (à l'office), devait monter se coucher à « neuf heures » après être allé recevoir son baiser vespéral au jardin (où les adultes causaient après leur dîner) ; en 1913, l'heure du coucher est avancée à « huit heures », et le baiser doit être donné en pleine salle-à-manger, pendant le dîner des adultes. (Placard n° 5, paperolle collée en haut de la page 1, addition marginale gauche : < <https://bodmerlab.unige.ch/fr/constellations/autographes/mirador/1072068803?page=018> >).

d'un désir « incestueux » imputable soit à l'enfant, soit au jeu ironique de l'instance auctoriale qui suggère délibérément cette piste en redoublant la situation fictionnelle par la lecture de *François le Champi*⁴. Cependant, l'argumentation du narrateur, en transformant cet arbitrage bienveillant du père en une grave démission de l'autorité paternelle, installe une stratégie textuelle destinée à orienter le jugement du lecteur et à le faire adhérer à une double opération judiciaire : incriminer le père et disculper la mère et la grand-mère⁵, dont les (bons) principes éducatifs se trouvent bafoués⁶.

Or la publication récente des « soixante-quinze feuillets » de 1908⁷ introduit dans le dossier génétique de l'épisode du baiser vespéral une version fort différente de celle de la *Recherche* mais aussi de *Jean Santeuil* : le drame du coucher y est en effet expliqué tout autrement, en faisant intervenir un élément narratif nouveau, un climat de violences familiales récurrentes qui terrorisent tellement cet enfant, témoin muet des querelles des adultes, que seul ce baiser du soir peut l'aider à trouver le sommeil. Bien qu'on retrouve dans ce récit une même stratégie d'accusation des uns et de disculpation des autres, le décalage est tel entre les actions narrées et les coupables désignés que ces diverses stratégies textuelles suscitent l'étonnement critique. Il s'agit donc d'interroger la logique argumentative implicite qui sous-tend la construction scénarique de chacune de ces versions de l'épisode⁸.

⁴ Devant l'impossibilité de mentionner toutes les études consacrées à cet épisode, on se bornera à rappeler les ouvrages pionniers de ROUSSET (1962, 157-158), RICHARD (1971, 211-213) ou, dans le domaine des lectures psychanalytiques, la thèse de MEHLMAN (1971, 11-79, en particulier la section « Portrait of the Artist as an Old Lady », 11-40), l'une des études le plus approfondies sur cette question, qui a le mérite d'étudier la « dyade mère-fils » à travers l'ensemble de « Combray » et non seulement dans la scène de la nuit de lecture. – Quant au choix de *François le champi*, voir MARANTZ (1982, 25-36), qui examine les hésitations de Proust entre plusieurs romans de George Sand au cours de la genèse de cet épisode, et le jeu génétique entre l'expression du désir et sa censure.

⁵ Cette « abdication » (DCS I, 38), du reste unique, est tout autant celle de la mère (« sa colère eût été moins triste pour moi que cette douceur nouvelle »). Or il est symptomatique que les lectures psychanalytiques classiques de cette scène l'interprètent uniquement comme une démission paternelle : voir RICHARD (1971, 213, note 2) qui rend le père, Abraham « féminisé », incapable d'incarner la Loi, donc responsable de la régression du fils ; voir aussi WEBER 1972, 943-944. Plus subtilement MEHLMAN 1971, dans une optique lacanienne, différencie le « père empirique » et le Nom-du-père, instance symbolique incarnée par *Swann* tant dans la scène de la privation du baiser que dans son rôle d'initiateur esthétique.

⁶ « Mon père me refusait constamment des permissions qui m'avaient été consenties [...] par ma mère et ma grand-mère [...] parce qu'il n'avait pas de principes [...] », tandis que ces dernières « voulaient m'apprendre à [...] diminuer ma sensibilité nerveuse et fortifier ma volonté » (DCS I, 35-37 ; je souligne).

⁷ MARCEL PROUST, *Les Soixante-quinze Feuilletts et autres manuscrits inédits*, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021. [Abrégé en 75 f.] Il s'agit des feuillets mentionnés par Bernard de Fallois dans sa préface à *Contre Sainte-Beuve* (CSB 14).

⁸ Les *Soixante-quinze Feuilletts* ayant été publiés très récemment, aucune publication scientifique

Dans le cadre de la présente étude, nous examinerons les trois principales « versions » de la scène du baiser vespéral, ces trois temps correspondant à trois projets distincts : *Jean Santeuil* [1895], proto-roman de formation, où cette scène, isolée diégétiquement (JS 202-211)⁹, apparaît comme le premier épisode de la vie de Jean, mettant en évidence sa fragile santé à laquelle ses parents subordonnent tout ; les *Soixante-quinze feuillets* [1908], récit de finalité incertaine, où l'épisode du baiser s'articule étroitement à la scène de « ma grand-mère au jardin » et à celle de « Robert et le chevreau »¹⁰, longue séquence qui met en scène des relations familiales violentes condamnant l'enfant au silence et aux larmes ; et enfin *Du côté de chez Swann* [1913], où la scène du coucher, entièrement réécrite, est également articulée à celle de la grand-mère au jardin profondément remaniée¹¹, la quasi-disparition de la violence verbale (et même physique) rendant plus ambigu le silence et les pleurs de l'enfant, et suscitant l'interrogation du généticien devant ce « silence » du texte publié par rapport aux excès de son avant-texte.

ne leur a encore été consacrée à ce jour, sinon l'excellente « Notice » philologique de MAURIAC DYER (2021, 199-245), qui examine leur datation et établit en quoi ces textes constituent le creuset (thématique et textuel) où « piochera » Proust pour les parties narratives du *Contre Sainte-Beuve*, puis de la *Recherche*. Aucune analyse synthétique de l'épisode du coucher, de *Jean Santeuil* à la *Recherche*, à la lumière de ces nouveaux matériaux n'a encore été publiée, à ma connaissance. Lors de la journée d'étude « Proust, un centenaire d'inédits » organisée par l'ITEM-CNRS à Paris le 20 mai 2022, j'ai présenté une étude retraçant (de 1895 à 1909) la transformation de cet épisode depuis le « manuscrit de Belle-Île » et *Jean Santeuil* (1895), les soixante-quinze feuillets, les Cahiers 4, 8, 9 et 10 et la dactylographie de 1909 ; cette étude génétique sera publiée dans le *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 53 (2023). Francine Goujon, lors d'une journée d'étude « Proust interdit » organisée par l'ITEM à Paris le 18 mars 2023, devait prononcer une communication intitulée « Un cas d'autocensure : le baiser du soir dans *Les Soixante-quinze Feuillets* », qui sera publiée également dans le *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 53 (2023). Lors d'un colloque sur « Proust et l'enfance », coorganisé en juillet 2021 à Paris et Illiers-Combray par Mireille Naturel et Thanh-Van Ton That, le programme mentionne une communication de cette dernière intitulée « La figure de la grand-mère des *Soixante-quinze Feuillets* ou la préhistoire de la *Recherche* » ; les actes de ce colloque n'étant pas encore publiés, je n'ai pas non plus pu prendre connaissance de cette contribution.

⁹ Dans le manuscrit (NAF 16615) l'épisode du coucher est directement suivi par l'épisode intitulé par les éditeurs [« Jean aimera la poésie »] (*ibidem*, 211-215), mais d'une part Jean y est plus âgé (de sorte que ce second épisode n'est pas une scène diégétiquement contemporaine de celle du coucher) et d'autre part le texte, très raturé et mêlant plusieurs outils d'écriture, témoigne d'une rédaction plus tardive.

¹⁰ Voir 75 f, 31-44, section intitulée par l'éditrice « Une soirée à la campagne ». Les intitulés « ma grand-mère au jardin » et « Robert et le chevreau » apparaissent, sous la plume de Proust, dans la liste des « Pages écrites » dressée au printemps de 1908 dans le Carnet 1, f. 7v (PROUST 2001, 43).

¹¹ Cette articulation, reprise des *Soixante-quinze Feuillets*, apparaît très tôt dans la genèse du roman : dès le premier cahier de montage de « Combray » (Cahier 8), que l'on peut dater du début de la fin du printemps ou du début de l'été de 1909. Dans la présente étude, nous n'examinerons que la version finale de ces segments narratifs.

Ne poursuivant aucune visée biographique, l'analyse génétique examine les invariants et les modifications du scénario narratif au cours de ses réécritures, non pas en termes de révélation ou de dissimulation de quelque « vérité » du « vécu » de l'auteur empirique, mais en accordant à chaque version de l'épisode un statut de *construction discursive spécifique* dont il s'agit de définir le projet auctorial, c'est-à-dire de caractériser la « stratégie textuelle » (Eco 1985, 75-83).

Les violences familiales qu'exhibent les *Soixante-quinze Feuilles* incitent donc à examiner à nouveaux frais les rapports de forces entre la parole et le silence des protagonistes au niveau de la diégèse dans chacune des « versions » de l'épisode, et à interroger leur variation d'une version à l'autre. En ce qui concerne la nécessaire « coopération interprétative » (Iser 1985) du lecteur confronté à tout « non-dit », on recourra, pour analyser ces rapports de forces entre les personnages, aux éléments spécifiques à toute *fabula* définis par Eco : scénarios communs, scénarios intertextuels, orientation idéologique (Eco 1985, 99-106) – la dimension scénarique étant particulièrement productive pour l'analyse (macro-)génétique des différentes versions d'un récit. Quant aux stratégies auctoriales d'exhibition de la violence ou au contraire de réticence, de « silence de la narration », elles amènent à « observer le silence dans la perspective de l'énonciation » littéraire (Van den Heuvel 1985, 75 et 77), ce silence *du texte*, qui redouble ou non celui de l'enfant-témoin, ouvrant des perspectives interprétatives polysémiques.

Par souci de clarté, nous présenterons chacune de ces versions successivement.

Jean Santeuil

Dans le scénario du roman de jeunesse, si Jean ne parvient pas à s'endormir, ce n'est pas à cause d'un baiser refusé, mais parce que « c'est la première fois que je ne dois pas aller lui dire bonsoir dans son lit et cela l'agite beaucoup » (JS 202), explique Mme Santeuil à son invité, le D^r Surlande, pour justifier que son fils soit revenu dans le jardin réclamer « pour la troisième fois » un baiser. La décision de donner le baiser vespéral à l'enfant *avant* qu'il ne monte seul se coucher n'est nullement due à la présence occasionnelle d'un invité ce soir-là, c'est le fruit d'une décision éducative mûrement réfléchie de la part des parents : « nous ne voulons pas qu'il garde ces habitudes de petite fille [...], nous voulons, mon mari et moi, l'élever virilement » (*ibidem*).

Jean a « sept ans » : selon les mœurs de l'époque, c'est l'âge où les garçons doivent quitter symboliquement l'univers féminin de la première enfance. La fermeté des parents est cependant de courte durée. Le soir même où cette décision doit entrer en application, Jean, qui a *d'abord* obéi et est parti se coucher après avoir reçu (deux

ou trois fois) son baiser vespéral au jardin, finit par se relever, ouvre sa fenêtre, et appelle sa mère... qui se précipite dans sa chambre :

< « Quelle faiblesse, dit M. Sandré [...]. – Laissez, dit en riant M. Santeuil, si sa mère n’y va pas, il ne se rendormira pas. [...] » « Mais papa, pour sa santé même, il faut lui éviter ces énervements prolongés. Je regrette d’être obligée de monter, mais il le faut. > Je suis honteuse pour vous, docteur [...] mais il est si nerveux, ce n’est pas tout à fait sa faute. » (JS 203¹²)

Au principe éducatif initial (« je ne dois pas aller lui dire bonsoir dans son lit ») se substitue donc, dès la première réclamation de Jean, une obligation médicale (« je regrette d’être obligée de monter, mais il le faut »). Bien loin de gronder Jean, Mme Santeuil l’excuse auprès des tiers, lui parle doucement, lui donne le baiser habituel dans son lit, lui réchauffe les pieds en les frottant dans ses mains (à quoi servent donc les bouillottes ?), et restera dans sa chambre *jusqu’à ce qu’il soit endormi*, malgré le visiteur qui, lorsqu’elle redescend, est sur le départ et s’excuse d’avoir dérangé la soirée familiale.

Roman de la gratification, *Jean Santeuil* trouve dès cette scène initiale sa matrice scénarique : ne supportant pas la frustration (qu’il ressent avec « angoisse »), Jean réussit à retourner la situation et à « triompher » : « M. Jean ne sait pas lui-même ce qu’il a, ce qu’il veut, il souffre de ses nerfs » (JS 208), explique Mme Santeuil à Augustin, le vieux domestique, qui s’étonne de cette infraction au protocole. L’enfant ne connaît pas l’existence de la (récente) catégorie médicale des « nerveux », mais ne sait-il pas « ce qu’il veut » ? Le psycho-récit témoigne qu’il savait très bien que sa mère monterait dès sa première réclamation et qu’il aurait raison de la décision de ses parents :

ce désir coupable [...], appeler sa mère par la fenêtre, lui parut quelque chose de très simple, de très naturel. Sa mère [...] serait en un instant près de lui. [...] Ce soir sans doute, pour ne pas l’agiter, elle ne montrerait pas un visage trop sévère [...] (JS 207).

Le texte, grâce à la technique du point de vue (Rabatel 1998), présente comme une évidence pour Jean que sa mère va monter *immédiatement* l’embrasser. Malgré les projets éducatifs vertueux énoncés par les parents, l’élaboration scénarique montre la complicité implicite existant entre l’enfant et sa mère pour ne pas les appliquer, comédie que celle-ci reconnaît à demi-mot lorsque l’invité délaissé décide de partir : « Je suis confuse [...] de vous avoir fait assister à cette petite représentation » (JS 209). Un passage du manuscrit non transcrit dans l’édition indique de façon

¹² Les chevrons signalent que le dialogue entre le grand-père maternel (M. Sandré) et les parents est une addition plus tardive au manuscrit (NAF 16615, f. 25r-24r). La rédaction initiale comprenait seulement le mot d’excuse adressé par la mère au D^r Surlande en visite.

explicite l'intention de Jean de jouer désormais de cette « nervosité » dont il vient de découvrir qu'elle dispense de toute contrainte :

Ainsi [...] ne s'être pas résigné à rester seul, avoir appelé sa mère, l'avoir retenu[e] au moment où elle sortait, avoir pleuré, avoir crié, ce n'était pas mal, ce n'était pas sa faute, « il ne savait pas lui-même ce que c'était, c'était ses nerfs » avait dit sa mère en le regardant d'un air non de reproche mais de pitié. [...] [I]l pouvait jouir sans remords [...], sans craintes pour ce que sa mère ferait demain [...]. Ce sentiment nouveau de son irresponsabilité que sa mère venait en face d'Augustin de reconnaître publiquement [...] recevait ainsi [...] la garantie de son avenir, les chances de sa durée. Les luttes cruelles et fécondes contre soi-même qui fortifiaient l'enfance de Jean cessèrent [dès lors] (NAF 16615, f. 30v).

Mme Santeuil porterait-elle donc la responsabilité, en ayant cédé si vite au désir de son fils, d'avoir définitivement empêché « les luttes [...] contre soi-même qui fortifiaient l'enfance de Jean » ? Quelles luttes ? Le texte a bien précisé que, jusqu'à présent, invoquant sa fragilité, ses parents n'ont pas cherché à « l'élever virilement » (n'ont donc jamais voulu le contrarier, lui évitent les motifs d'« énervement »), et que *ce soir-là* où il aurait dû, enfin, accepter la frustration, il la refuse. Outre que rien n'atteste que Jean, avant ses sept ans, ait jamais eu à se « fortifier » par des « luttes cruelles », ce passage souligne son refus définitif de tout effort, au nom de cette raison imparable, la nervosité.

Comme dans un conte merveilleux, le scénario repose sur le principe de plaisir : disculpation de la désobéissance de Jean, récompense paradoxale (sa mère abandonne sa soirée avec les autres adultes pour venir lui donner son baiser et reste jusqu'à ce qu'il soit endormi), parfait accord entre les parents et ratification de la science : là où le D^r Surlande prône une éducation énergique, Mme Santeuil (approuvée par son mari) oppose les préceptes de douceur du médecin traitant, « grand savant ». Quant à M. Sandré et Augustin qui désapprouvent la transgression des « principes » éducatifs et sociaux, leurs objections sont vite balayées au nom de la « santé ». Bien conscient de ce rapport de forces, Jean n'hésite donc pas à réclamer (il revient au jardin pour un deuxième puis un troisième baiser puis appelle sa mère pour qu'elle monte l'embrasser dans sa chambre), et si la douceur (« ma petite maman ») ne suffit pas, la violence (pousser des cris, se rouler sur son lit), loin de le disqualifier, est une forme d'expression non-verbale efficace.

Les Soixante-quinze Feuilles

À l'opposé de ce scénario caractérisé par la « bienveillance » (JS 207) des adultes, visiteur y compris, et par la prédominance du principe de plaisir, le récit des

Soixante-quinze feuillets frappe au contraire par la violence généralisée qui caractérise le comportement des adultes et les sentiments de tous les personnages, y compris l'enfant. La trame scénarique semble à première vue plus ou moins la même, à la différence majeure que la mère refuse, malgré l'insistance de l'enfant, de monter dans sa chambre lui donner son baiser à cause des invités ; mais l'atmosphère de terreur qui y règne fait de cette version comme la contre-épreuve de *Jean Santeuil*.

En effet, les « railleries », « moqueries » (f. 1-3r), « orageuses discussions » (f. 6r), « querelle[s] » (f. 16r) qui constituent ici le mode d'interaction habituel entre le grand-oncle et la grand-mère « fendent le cœur » de l'enfant et le font « trembler » ; l'oncle « incrimine jusqu'aux silences » de la grand-mère, qui, de son côté, « tremble » d'indignation, « souffre cruellement » devant des choix éducatifs ou horticoles qu'elle désapprouve (f. 1-3r) ; le moment de monter se coucher est pour l'enfant un « supplice », comme un condamné il « implor[e] du regard » de rester quelques minutes de plus près de sa mère et « sent la vie [l']abandonner » quand il doit monter dans sa chambre (f. 6-7r). Le père est « furieux » (f. 10r, 20r) de ces embrassades « ridicules », l'oncle est « au paroxysme de la rage » quand la grand-mère juge l'invité, M. de Bretteville, peu distingué (f. 15r) ; quant à la mère, « en colère » de voir à la fin de la soirée l'enfant l'attendre en haut de l'escalier, elle profère une menace disproportionnée : « Si tu ne te couches pas immédiatement, je ne te reparlerai jamais » (f. 18r). « Au comble de l'exaspération » de voir son fils « en sanglots » qui s'est « jeté à ses genoux », elle finit par entrer dans la chambre de son fils « d'un air furieux » pour éviter à l'enfant la colère du père et le console en lui tenant la main (il n'est pas question d'un baiser) avant de se ressaisir : « Non, ton père serait furieux » (f. 20r), et de s'en aller. Le comble de la violence est atteint dans l'épisode de « Robert et le chevreau » qui suit celui du coucher : si Marcel se montre « raisonnable » à la demande de sa mère lors d'un départ de celle-ci avec Robert, le jeune frère manifeste une telle colère de quitter son animal favori que son père lui donne « deux claques » ; quant à Marcel, il est « envahi d'une telle fureur » contre sa mère qu'il aurait voulu « se venger en lui faisant manquer le train [...], en mettant le feu à la maison » (f. 25r). C'est donc la violence verbale, le chantage affectif, la colère, la peur et le ressentiment qui constituent le fond des relations entre tous les membres de cette famille. De quel projet d'écriture relève donc ce texte : autobiographie ou construction fictionnelle ?

Selon Jean-Yves Tadié, ce texte offrirait la révélation sans filtre de « tout ce qui était caché » dans la *Recherche* (et dans *Jean Santeuil*) : « Ici, nous savons tout, et nous éprouvons [...] une sorte d'impudeur », affirme-t-il (75 f, 14). Nathalie Mauriac Dyer, pour qui ces soixante-quinze feuillets « relèvent bien du roman » (75 f, 201), souligne cependant « la place qu'y tient l'autobiographie manifeste » : « il n'y a

guère de doute sur l'identité » du « vieil oncle » qui « possède à Auteuil la maison où habite toute la famille » : [...] Lazard Baruch, dit Louis, Weil » (*ibidem*, 204, 213). Selon cette perspective, ces textes écrits en 1907-1908, après la mort de ses parents, révéleraient crûment la réalité douloureuse que dans *Jean Santeuil* Proust aurait soigneusement dissimulée sous une mise en scène de douceur et de compréhension. Ces feuillets constituent-ils le déballage de ce qui aurait été censuré dans *Jean Santeuil* : un climat de violence familiale qui expliquerait pourquoi l'enfant, triste et anxieux, veut rester « collé » à une mère douce et protectrice ? Ou ne faut-il pas voir dans ce scénario mélodramatique et grotesque¹³ une *construction fictionnelle* orientée par une stratégie textuelle plus subtile ?

À première vue, si l'on adhère au point de vue de l'enfant, il y a d'un côté les agresseurs (le grand-oncle et le père) qui, par leurs paroles, tentent d'intimider et réduisent au silence la grand-mère, la mère et l'enfant, et de l'autre, les victimes apeurées, résignées, qui ont intégré ces rapports de forces et se taisent pour éviter de déclencher de nouveaux déferlements de violence (ainsi, la mère évoque toujours la colère du père pour refuser à son fils les embrassades qu'il réclame). Lorsque l'oncle se moque de la grand-mère, si les autres adultes ne disent rien, leur silence est moins un acte d'approbation de l'oncle (et de réprobation de la grand-mère) qu'un acte de résignation. Quant à l'enfant, son jeune âge pourrait l'autoriser à poser ingénument des questions ou exprimer son avis mais, observateur des adultes, il tait son indignation lui aussi, se cachant pour ne pas laisser voir son chagrin :

[...] j'aurais voulu tuer tout le monde pour la venger et parfois n'y tenant plus [...] je l'embrassais éperdument pour la consoler [...], puis je me sauvais aux cabinets qui étaient mon seul refuge à cette époque et j'y donnais libre cours à mes sanglots. (1-2r).

Composé principalement des gestes, paroles, et pensées des personnages, le récit des *Soixante-quinze feuillets* ne fournit pas ces longues analyses de l'instance narrative qui, dans la *Recherche*, guident l'interprétation, de sorte que le lecteur doit inférer du scénario fictionnel les raisons qui poussent l'enfant à agir ainsi. « Pleurer, c'est être méchant » : il faut donc se cacher pour ne pas s'exposer aux punitions du père et aux moqueries de l'oncle. Mais pourquoi l'enfant veut-il « consoler » la grand-mère ? La voyant raillée par l'oncle, auquel elle ne répond pas, il interprète la situation à partir du « scénario commun » (Eco) de l'agression d'une douce victime – sans comprendre que, par son idéologie hygiéniste intransigeante, son dénigrement (au nom de sa supériorité esthétique) de la maison et des goûts de cet oncle

¹³ Ainsi, comment prendre au sérieux la description de cette grand-mère « crottée » de boue jusqu'à la taille pour avoir simplement fait quelques tours de jardin sous la pluie ?

qui héberge toute la famille, c'est elle qui, enfreignant les principes de l'hospitalité et du respect d'autrui, provoque ces querelles. La stratégie textuelle, qui « charge » cette grand-mère asociale¹⁴, contredit le point de vue naïf de l'enfant et suggère qu'elle est largement responsable du climat de zizanie qui règne dans cette maison.

Or, si la scène de « la grand-mère au jardin » inaugure le récit des « soixante-quinze feuillets » par le silence apeuré et les larmes de l'enfant, la même situation se reproduit dans celle du coucher, qui s'y articule.

En effet, dans cette version de l'événement traumatique du coucher, les raisons pour lesquelles l'enfant fait une crise nerveuse sont contradictoires : est-ce parce que *ce soir-là* l'enfant doit dîner seul à cause de la présence d'un invité et aller se coucher « longtemps après » avoir reçu son baiser, et qui pis est, reçu furtivement devant tout le monde ? n'est-ce plutôt que, la famille n'étant arrivée chez le grand-oncle que depuis quelques jours, il couche dans une chambre qui lui est étrangère, où il est incommodé par le tic-tac de la pendule et l'odeur puissante du vétiver (servant d'antimite)¹⁵ ? Mais l'élément déclencheur finalement allégué est son désir de « consoler » sa mère des violences qu'elle subirait de la part de son mari :

je crois que j'aurais fini par m'endormir si en me levant pour aller chercher un mouchoir je n'avais aperçu oubliée là [...] sa « mantille » qu'elle mettait à Paris [...] les soirs où elle allait dîner en ville. Or comme elle ne disait « Eugénie, donnez-moi ma mantille » que quand elle était prête [...], une heure après l'heure où elle était invitée [...], Papa l'attenda[n]t furieux, ayant sonné tous les quarts d'heure [...], la vue de la mantille me rappelait l'angoisse avec laquelle je voyais Maman se préparer, tremblant de la colère de mon père, le priant de ne pas se fâcher, [...] mourant d'envie de pleurer [...]. La pensée des chagrins de Maman [...] me causa une peine si profonde que je sentis l'irrésistible besoin de l'embrasser pour la consoler, pour me consoler, et [...] mon cœur se mit à battre de façon intolérable [...]. (f. 13-14r)

Ce serait donc pour consoler Maman (et ce faisant, *se consoler lui-même* de voir son père quereller sa mère) que l'enfant décide de ne pas retourner se coucher sans l'avoir embrassée. Comme la grand-mère qu'il croit persécutée, sa mère lui apparaîtrait comme la victime d'un mari violent. Or là encore, le texte suggère de façon bouffonne que la mère, prête « une heure après » celle où elle est invitée, porte la responsabilité de la colère de son mari, même s'il ne s'agit ici que de respecter des conventions mondaines (toujours décriées chez Proust comme obligations fac-

¹⁴ Voir aussi la longue digression du début (f. 2-3r) sur l'incapacité de la grand-mère à respecter les autres clients de l'hôtel, les horaires des trains, la santé même de ses petits-enfants. Mauriac Dyer (75 f. 206-212) interprète cette « charge » textuelle par le désir proustien de salir l'image de la grand-mère et de la mère.

¹⁵ À l'inverse, dans *Jean Santeuil*, la maison de campagne appartient aux parents de Jean, qui y passent le plus de temps possible : c'est donc un environnement familial, apaisant.

tices). Le texte ne dit pas pourquoi elle prend toujours (le récit est itératif) tant de retard pour se préparer. La juxtaposition avec la séquence « Robert et le chevreau » suggère que trop de temps passé avec son fils pourrait bien être la cause d'un tel retard... Les « manifestations de tendresse » (intempestives aux yeux du père), qui alimentent la zizanie familiale, suscitent en retour le besoin de s'y réfugier. Cercle vicieux. On conçoit que l'odeur de vétiver (dont l'espèce la plus courante est le *Chrysopogon zizanioides*) empêche l'enfant de dormir : cette zizanie l'opresse !

Mais pourquoi après *Jean Santeuil*, où l'épisode mettait en scène une famille aimante où chacun pouvait s'exprimer (y compris le grand-père ronchon) et où le bien-être de Jean était au centre des préoccupations de tous, les « soixante-quinze feuillets » montrent-ils ces relations familiales violentes où les adultes, soit par leur parole dominatrice, soit par leurs comportements égocentriques et provocateurs, visent à réduire l'autre au silence ou à l'impuissance, sans se préoccuper de l'enfant, prié de ne pas gêner et rester tranquille, solitaire ? Doit-on vraiment lire ce texte écrit à la première personne, qui utilise prénoms et lieux réels, comme une « confession » autobiographique ?

Ce serait oublier qu'en 1907-1908, Proust avait entrepris de traduire *Praeterita* de Ruskin qu'il déclarait déjà, en 1900, connaître par cœur (Bastianelli 2017, 567). Dans cet ultime ouvrage écrit sous la forme d'une autobiographie fragmentaire, digressive, cultivant l'humour et le dénigrement de soi et des siens, le critique d'art raconte la naissance de sa vocation et expose ses idées esthétiques (Hélaré 2023, 20-25). La critique anglo-américaine a, depuis plus de cinquante ans, établi les convergences thématiques entre *Praeterita* et la *Recherche*, mais le style du roman proustien, ennemi de la causerie, ne relève nullement du bavardage sans apprêt, à bâtons rompus (*garrulously*) que revendique Ruskin. En revanche, les sections les plus anciennes des *Soixante-quinze Feuilletts*, dont cet épisode des querelles familiales, paraissent bien relever d'une telle esthétique de l'autodénigrement, avec un esprit de surenchère : là où Ruskin choisit de « passer totalement sous silence ce qu'il n'avait aucun plaisir à se rappeler » (*loc. cit.*, 18), Proust ne prend-il pas un malin plaisir au contraire à mettre en scène de façon hyperbolique le « supplice » et le ridicule ? C'est en avril 1908, semble-t-il, qu'il abandonne son projet de traduction ; c'est entre avril et juillet qu'il répertorie dans le Carnet 1 les fameuses « Pages écrites »¹⁶. Il est tentant de lire ces textes comme un essai d'autobiographie « à la manière de Ruskin » permettant à Proust de tester un nouveau registre et de jouer

¹⁶ Voir ci-dessus, note 10. Ces « pages écrites » ne sont pas encore celles des *Soixante-quinze Feuilletts* mais leur ébauche (MAURIAC DYER, 75 f, 249-254). L'abandon de la traduction de *Praeterita* (voir la lettre à Robert de Billy d'[avril 1908], in *Corr.*, VIII, 102) pourrait constituer le *terminus a quo* pour le montage et la mise au net de nos feuillets.

du décalage entre l'interprétation naïve des rapports de force par l'enfant « persécuté » et le décodage que le lecteur est invité à opérer. Cette grand-mère asociale à la fois humble et péremptoire, amoureuse de la nature et de villes d'art, ennemie de l'alcool et des sucreries, n'incarne-t-elle pas Ruskin lui-même ?

Cet enfant rendu quasi muet, qui ne doit ni pleurer, ni réclamer, ni manifester de tendresses « ridicules », témoin solitaire de la vie des adultes, ressemble beaucoup plus au petit John de *Praeterita* qu'à Jean Santeuil, enfant loquace autour de qui gravitent la vie des adultes et leurs interactions verbales et affectives.

La Recherche

Ayant finalement fait le choix d'un roman de formation qui veut tendre au lecteur des lunettes par lesquelles il puisse mieux « lire » en lui-même, Proust s'abstient de reconduire ce scénario focalisé sur des rapports de forces si caricaturaux au sein d'un cercle (familial) si restreint. Les réécritures successives de l'épisode visent une expérience commune plus large.

La scène du coucher étant déplacée d'Auteuil (toponyme réel, aux portes de Paris) à Combray (lieu fictif), dans le milieu provincial de la famille paternelle, ce qui frappe, au cours de ses réécritures dans ce nouvel environnement, c'est la place de plus en plus grande accordée à la dimension sociologique. La famille (parisienne) se plie aux habitudes et aux valeurs petites-bourgeoises de la famille paternelle qui les accueille, y compris la mère, la grand-mère et le grand-père parisiens, plus « distingués » qui, à la différence de la grand-mère des *Soixante-quinze feuillets*, se taisent devant la vulgarité de la grand-tante (DCS I, 16) ou l'« obstruction » de la conversation due à l'idéalisme étroit des tantes Céline et Flora (DCS I, 26). Ce silence (résigné) des protagonistes parisiens prend ici valeur exemplaire de respect des lois de l'hospitalité – tandis que *l'instance narratrice* ne se prive pas de dénoncer comme ridicules ces personnages provinciaux dont la conversation manque de finesse (y compris littéraire) et de tact. Comme dans « Un amour de Swann » ou dans les milieux mondains du roman, le bavardage stérile de la famille provinciale de Combray réduit au silence l'expression et la manifestation de sentiments profonds.

L'enfant qui, dans *Jean Santeuil*, n'hésitait pas (dans la maison de campagne de ses parents) à exprimer ses demandes de tendresse, est devenu ici encore plus silencieux que dans les *Soixante-quinze Feuillets*, bien que ne règne pas dans la famille de Combray la terreur qui caractérisait celle d'Auteuil. Il a compris qu'il doit aller se coucher « après le dîner » pour ne pas déranger la causerie des adultes. Le texte, au fil des réécritures, insiste sur le sentiment d'exclusion que ressent cet enfant. À la différence des deux autres versions étudiées, qui faisaient du baiser reçu avant

de monter se coucher, devant tout le monde, le nœud du drame, il a droit ici à son rituel baiser vespéral *dans sa chambre*, mais la mère ne reste que « peu de temps » et n'échange avec le fils aucune parole :

Je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi encore une fois », mais je savais qu'aus-
sitôt elle aurait son air fâché car cette concession [faite] à ma tristesse [...] agaçait
mon père qui trouvait ces rites absurdes (DCS I, 13).

Pourquoi la mère ne donne-t-elle qu'un bref baiser, en silence, alors que de tendres paroles ou une chanson douce pourraient contribuer également à l'apaisement de l'enfant anxieux ? pourquoi invoque-t-elle l'*agacement* de son mari, alors que dans cet espace clos, le père ne peut entraver l'expression de la tendresse ? Dans les « soixante-quinze feuillets », le mari « furieux » reprochait à sa femme de passer trop de temps avec l'enfant, d'où la règle du baiser donné furtivement au salon ou au jardin devant tout le monde et la peur de la mère de déclencher de nouveau sa colère en allant consoler son fils dans sa chambre (« non, ton père serait furieux »), et l'enfant tout « tremblant de la colère de [s]on père ». La mère du roman resterait-elle dans une même relation d'emprise vis-à-vis d'un mari brutal ? Et comment interpréter ce silence résigné de l'enfant, qui « sait » que sa mère n'est pas maîtresse de son temps ni libre de ses manifestations de tendresse ?

Si l'on examine de près ce père, il n'a rien de brutal ni colérique, il sera caractérisé par sa relative indifférence (c'est la mère et la grand-mère qui prennent les décisions éducatives) et par sa bienveillance quand il comprend que son fils a du chagrin ; mais il est clair qu'à *Combray* (car le « drame du coucher » est lié exclusivement aux séjours à Combray, non à l'appartement parisien), l'enfant aussi bien que la mère ont intégré les règles de comportement, les us et coutumes qui prévalent dans cette famille provinciale, et que le père fait respecter : exprimer des affects est inconvenant, d'où la nécessité d'en réduire la manifestation au minimum, et même la suppression du baiser le soir de l'arrivée de Swann (DCS I, 27). Swann lui-même, originaire de Combray, assume parfaitement ces valeurs quand il vient en visite dans la famille, taisant l'existence de sa femme et de sa fille (puisque c'était un mariage d'amour, donc inconvenant, et non une union de « belle bourgeoisie ») : c'est en cachette, à l'écart de tous, que Maman l'invite à parler de sa fille (« il n'y a qu'une maman qui soit digne de vous comprendre » : DCS I, 24). Les tensions exacerbées des « soixante-quinze feuillets », fondées sur des rapports de forces affectifs purement personnels, n'ont plus cours ici : l'ordre des convenances émousse l'excès des affects, le principe de réalité sociale a remplacé (non sans exercer une violence symbolique, réglée) le principe de plaisir (donc de domination) et son escalade inquiétante de violences sans recours.

La scène de la « grand-mère au jardin » reçoit dans le contexte de Combray une nouvelle orientation. La grand-mère, ici, n'est plus la provocatrice militante des *Soixante-quinze feuillets* et sait conserver à son amour de la nature et à son hygiénisme un caractère discret, mais cette différence suffit à faire d'elle une victime de la grand-tante vulgaire, qui s'amuse à la faire souffrir affectivement en forçant le grand-père à boire sous ses yeux du cognac. L'enfant témoin, indigné de cette « persécution », voudrait pouvoir « battre [s]a tante » (DCS I, 12) mais il a bien intégré qu'à Combray il n'est pas question de s'adonner à des gestes violents, non plus que d'embrasser son aïeule ou d'exprimer en public quelque affect que ce soit. « Déjà homme par la lâcheté », il se réfugie dans les toilettes, pièce où l'on peut se livrer aux « larmes et à la volupté » : plus que la « lâcheté » du silence dont l'enfant s'accuse, l'instance narratrice souligne que la maturité, c'est-à-dire le moment de la pleine intégration au groupe social, consiste à se plier à ses règles plutôt que de chercher (tel un enfant ou un adolescent épris d'idéal héroïque) à s'insurger, seul contre tous – et qui plus est, suggère la jouissance qu'il peut y avoir à se mettre du côté des persécuteurs¹⁷ contre ceux qui, au nom de leurs valeurs, refusent de se plier aux lois de la tribu...

Couplé à la scène de la grand-mère au jardin, celle du baiser vespéral à Combray (dysphorique puis refusé) s'avère donc plus ambiguë que dans les versions précédentes : le silence de l'enfant témoigne d'une réelle intégration des règles et de la loi du père, toujours interposées entre la mère et le fils, à la différence de Jean ; mais la violence (intérieure) de son indignation vertueuse (l'envie de battre sa tante) – que le texte ne glose nullement comme l'expression hypocrite d'une jouissance sadomasochiste, mais que la dissémination des indices contextuels invite le lecteur à lire ainsi – suggère, ainsi que ses sanglots retenus, que les fureurs silencieuses des « victimes » des *Soixante-quinze Feuilletts* restent sous-jacentes. Sous le silence de résignation de l'enfant, le silence victimaire n'est pas loin, révélant ainsi les tensions non véritablement résolues entre les adultes, et les rapports de forces entre les systèmes de valeurs qu'ils incarnent ou exemplifient.

Conclusion

D'une version à l'autre, on mesure comment les éléments narratifs sont réinterprétés, recomposés, leur environnement scénarique réorientant la valeur des actions, attitudes ou propos des personnages. Si le silence, degré zéro de la parole,

¹⁷ L'analyse du lien entre ce spectacle infligé de l'ivresse et le sadisme est classique depuis RICHARD 1971, 30, note 1. Comme on sait, le héros ici révolté obligera à son tour sa grand-mère à le laisser s'enivrer (pour lutter contre son angoisse du voyage) lors du trajet en train pour Balbec.

peut être défini comme non-participation, mise à l'écart (volontaire ou subie) des échanges sociaux, la séquence du drame du coucher permet de l'appréhender, chez l'enfant, mais aussi chez la mère, la grand-mère, parfois le grand-père, comme un lieu de rapports de forces, et partant, non pas comme un espace vide mais saturé d'affect, révélant, en marge de la communication verbale, connivence, attention, réprobation, hostilité, indignation, douleur.

En ne publiant la scène du baiser vespéral ni dans la version de *Jean Santeuil* ni dans celle des *Soixante-quinze Feuilles*, aux scénarios trop explicites, trop caricaturaux, Proust élabore une esthétique de l'ambivalence. La *Recherche*, qui subsume des versions antérieures en insérant les interactions du huis-clos familial dans un contexte social élargi, réorganise les rapports de forces personnels violents en rapports symboliques dans le cadre du roman de formation. Entre le balisage interprétatif de l'instance narratrice et les silences ou contradictions du texte, chaque lecteur pourra y lire un récit pathétique, symbolique – en tout cas réflexif et pluri-voque.

Références

- BASTIANELLI, J. (2017), *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Classiques Garnier.
- ECO, U. ([1979], 1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- ELLISON, D. (2013), *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Classiques Garnier.
- HÉLARD, A. (2023), « Introduction », John Ruskin, *Praeterita. Esquisses de scènes et de pensées de ma vie passée peut-être dignes de mémoire*, traduction A. Hélard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 11 – 35.
- ISER, W. ([1976] 1985), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand [*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink Verlag] par E. Szynte, Bruxelles, Mardaga.
- LERICHE, F. (2023), « Dévoilement, inculpations, réparations : stratégies ambiguës des réécritures mémorielles (1895 – 1909) », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 53 (sous presse).
- MARANTZ, E. (1982), « Les romans champêtres de George Sand dans la *Recherche* : intertextes, avant-textes et texte », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 13, 25-36.
- MEHLMAN, J. ([1971] 1974), *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, [Yale University, Ph. D.], Ithaca, New-York, Cornell University Press.

- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 tomes.
- PROUST, M. (2001), *Carnets*, édités par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard.
- PROUST, M. (1954), *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard.
- PROUST, M. (1971-1993), *Correspondance*, édition présentée, établie et annotée par Ph. Kolb, Paris, Plon.
- PROUST, M. (2013), *Du côté de chez Swann - Combray, premières épreuves corrigées, 1913*, fac-similé, introduction et transcription de C. Méla, Gallimard - Fondation Martin Bodmer, Paris-Cologny.
- PROUST, M. (1913), [Premières épreuves corrigées de *Du côté de chez Swann - Combray*], Université de Genève & Bodmer Lab, en ligne :
 < <https://bodmerlab.unige.ch/fr/constellations/autographes/barcode/1072068803>>.
- PROUST, M. (1971), *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (2021), *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par N. Mauriac Dyer, préface de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard.
- RABATEL, A. (1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours ».
- RICHARD, J.-P (1971), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.
- ROUSSET, J. (1962), *Forme et signification*, Paris, Corti.
- VAN DEN HEUVEL, P. (1985), *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti.
- WEBER, S. (1972), « The Madrepore », *Modern Language Notes*, Vol. 87, n° 7 (Dec. 1972), 915 - 961.

