

A black and white photograph of Marcel Proust, showing him from the chest up, looking slightly to the right. He has a mustache and is wearing a dark jacket over a light-colored shirt. The background is dark and out of focus.

Roland Barthes

MARCEL
PROUST

mélanges

Fiction & Cie / Seuil

MARCEL PROUST

Fiction & Cie



Roland Barthes

MARCEL PROUST

Mélanges

Édition établie et annotée
par Bernard Comment

Seuil / INA

collection
« Fiction & Cie »
fondée par Denis Roche
dirigée par Bernard Comment



Émissions France Culture : *Un homme, une ville.*
Roland Barthes sur les traces de Marcel Proust © INA, 1978.
Propos de Jean Montalbetti : Droits réservés.
Pour les photographies et les fiches : © BNF, fonds Roland Barthes.

ISBN 978-2-02-144945-7

© Éditions du Seuil, octobre 2020

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com
www.fictionetcie.com

Note de l'éditeur

Dans une fiche non datée, qu'on peut toutefois situer à la fin des années 1970, Roland Barthes note, à propos de son rapport à Proust et de ce qui le motive à s'y replonger (sous la forme d'un cours au Collège de France, d'une série d'émissions radiophoniques et d'une préface demeurée inachevée) :

« ... Aussi, un compte à régler – un supplément, une "dette", une chose à faire, un "agendum" avec une œuvre dont je n'ai presque jamais écrit, mais qui est peut-être celle que j'ai le plus lue et relue – il est vrai sans pouvoir jurer que ce soit in extenso, car c'est toujours en sautant des passages. »

Et c'est en effet surprenant : Barthes n'a que peu publié, de son vivant, sur Proust. Un article dans *La Quinzaine littéraire* sur le livre biographique en deux tomes de George D. Painter (mars 1966), un texte sur « Proust et les noms » dans un volume collectif en l'honneur de Roman Jakobson (1967, repris en 1972 dans les *Nouveaux essais critiques*), « Une idée de recherche » paru dans la revue *Paragone* en 1971, une conférence donnée au Collège de France (« Longtemps je me suis couché de bonne heure ») en octobre 1978, dont sera éditée une petite plaquette confidentielle, et un article dans *Le Magazine littéraire* en janvier 1979, sur la fameuse énigme du « Ça prend ». Des textes séminaux, à chaque fois, pleins d'idées et de questions stimulantes, mais, en tout et pour tout, une quarantaine de pages, autant dire rien en regard de la formidable contribution de Barthes au renouvellement de la lecture de Proust et à son inscription dans la modernité.

Quelques-uns se souviennent aussi du saisissement éprouvé à l'écoute, en 1978, des trois émissions de Jean Montalbetti sur France Culture dans le cadre de « Un homme, une ville » : certes, les lieux visités étaient le plus souvent déceptifs, mais, précisément, Barthes

tirait argument de cette déception pour donner toute la mesure d'À la recherche du temps perdu et de la transmutation qui y opère.

Pourtant, c'est très jeune encore que Roland Barthes découvre l'œuvre de Proust. Il en fait part à son grand ami de lycée, Philippe Rebeyrol, vers la fin d'une lettre envoyée de Bayonne et datée du 30 août 1932 (il a alors dix-sept ans) : « Enfin un écrivain dont il faut que je te parle est Marcel Proust : d'abord je te dis qu'il me plaît pour éviter les équivoques. Beaucoup de personnes le trouvent ennuyeux parce que ses phrases sont très longues : Proust est au fond un poète prosateur, c'est-à-dire que, d'un simple acte prosaïque, il analyse toutes les sensations, les souvenirs que cet acte éveille en lui, comme si un observateur étudiait les cercles successifs engendrés à partir les uns des autres, par une pierre jetée dans l'eau : il fait cette analyse avec beaucoup d'émotion, de tristesse, parfois avec esprit : il y a des descriptions de la vie de Province (dans *Du côté de chez Swann*) qui – je te l'assure, moi qui y suis – sont saisissantes de vrai. Toute cette partie de son œuvre est très intéressante et m'a beaucoup touché. J'ai moins aimé le deuxième volume [il s'agit d'*Un amour de Swann*] qui contient l'intrigue propre et pour laquelle je pense être un peu trop jeune. »*

En janvier 1953, année où paraît son premier livre, *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes écrit dans *L'Observateur* : « L'œuvre de Proust est progressiste dans la mesure où, s'attachant à peindre des individus, cet auteur a su démontrer, sans aucun recours idéaliste, le comportement de tout un groupe social. La littérature de gauche, en dévoilant du même coup l'homme historique et l'homme éternel, participe à une sorte d'élucidation sociologique des divers moments d'une histoire d'ensemble des hommes. »

Plus tard, en avril 1963, Barthes écrit dans son agenda qu'il « plonge dans Proust ». Fin janvier 1965, il fait état, toujours dans son agenda, de « Notes sur Proust », puis début 1966 il évoque un « séminaire sur Proust ». Fin 1969, il y revient, prend des notes, et en janvier 1970 on trouve la mention : « Préparation cours Proust ». Roland Barthes passe alors un an au Maroc, à Rabat, pour y enseigner, et il consacre

* Cf. Roland Barthes, *Album. Inédits, correspondances et varia*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2015, p. 30-31.

une partie de son programme à Proust. On trouvera dans ce volume le document ronéoté distribué aux étudiants à cette occasion, où l'on découvre en filigrane, derrière un souci clairement pédagogique (rappel historique, contextualisation), les grands axes de sa réflexion : la *Recherche du temps perdu* comme roman de l'écriture, et le rapport entre le héros et le narrateur, entre la vie et l'œuvre.

Mais c'est dans la seconde moitié des années 1970 que Proust revient avec une forme d'urgence au centre de l'univers et des préoccupations de Roland Barthes. En 1977, le deuil de la mère confère à la *Recherche* une dimension presque talismanique. Barthes voit en Proust un modèle, un horizon, pour le changement de vie (et d'écriture) dont il éprouve le besoin. Car Proust lui-même a connu le déclic (le fameux passage de la vie mondaine à la retraite d'écriture) dans l'après-coup de la mort de sa mère, survenue en 1905 – du moins est-ce l'approche fantasmatique qu'en a Barthes, même s'il prend conscience de la nature mythologique de cette vision. Et s'il s'essayait, après les *Fragments d'un discours amoureux*, au roman ? Or, précisément, Proust en a d'une certaine façon achevé le modèle, et l'on sait que Barthes était très attaché à un principe : être moderne, c'est savoir ce qui a déjà été fait (pour ne pas le refaire). Le roman radicalement moderne, et peut-être inattendu par son auteur même dans son épiphanie, sera *La chambre claire* (écrite entre le 15 avril et le 3 juin 1979, parue en février 1980). Mais le mystère Proust aura nourri toutes ces années, et peut-être aidé, en sous-main, au processus de deuil, malgré tout.

Dans une fiche à propos de *La chambre claire* en train de s'écrire, Barthes note :

« Affinité de Proust et de la Photo : la Photo est recherche éperdue du Temps ancien : remémoration intense dans laquelle je (le sujet) *me perds*.

Ceci apparaît bien dans l'iconographie de Proust : son roman est à la lettre *illustré* (par les photos de sa vie).

Et moi – modestement, mais à l'échelle du *cri* il n'y a pas de prétention à se penser comme Proust – j'essaie aussi ici d'écrire ma *Recherche du temps perdu*, avec les photos de mam. Et il n'y a pas plus d'indélicatesse à le faire que Proust n'en mit à parler de sa mère et de sa grand-mère. »

Dans une autre fiche, on peut lire :

« J'aimerais un jour développer ce pouvoir du Roman – pouvoir aimant ou amoureux (certains mystiques ne dissociaient pas *Agapè* d'*Éros*) – soit au gré d'un Essai (j'ai parlé d'une Histoire pathétique de la Littérature), soit au gré d'un Roman, étant entendu que j'appelle ainsi, par commodité, toute Forme qui soit nouvelle par rapport à ma pratique passée, à mon discours passé. » C'est très exactement ce que sera *La chambre claire*. La dramaturgie du « c'est ça ! » y est identique à celle du souvenir involontaire, de la réminiscence, dans la *Recherche*. Le passé surgit, miraculeusement présent, il abolit les vannes du temps.

À la même époque, Proust est très présent dans l'enseignement du Collège de France. D'abord sous la forme de deux séances du séminaire « Qu'est-ce que tenir un discours ? », en mars 1977 (non repris dans ce volume, car le « Discours-Charlus » y est le prétexte d'une analyse plus générale sur l'effet de pouvoir, de domination et d'intimidation dans le discours). Et surtout dans la seconde année du cours sur *La préparation du roman (1979-1980)**, où il revient comme un fil rouge et presque comme une boussole, et dont les fragments les plus significatifs ont été sélectionnés. Ce cours aurait dû être prolongé par un séminaire, où les photographies des modèles des personnages de la *Recherche* auraient été projetées. On les retrouve ici, accompagnées des notes préparatoires à leur commentaire oral. Si l'on y ajoute trois importantes émissions de France Culture, et une préface inédite et inachevée, on mesure l'importance prépondérante de Marcel Proust dans les dernières années de la vie de Barthes.

Réunir les textes et interventions de Barthes sur Proust est évidemment un pur artifice. C'est aussi, simplement, une réparation, et une façon de remettre Proust au cœur de Barthes (ou, tout autant, Barthes au cœur de Proust).

On a ajouté à cet ensemble un texte inédit (pour une revue, *Fiesta letteraria*), une préface interrompue (pour des problèmes liés à la date d'entrée de l'œuvre de Proust dans le domaine public), et une

* Cf. Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours du Collège de France, 1978-79 et 1979-80*, Paris, Seuil, 2015.

importante sélection de fiches, pas loin de deux cents au total, certaines reproduites en fac-similés, la plupart retranscrites, toutes issues du fichier général dans lequel Barthes classait ses notes prises sur de fins bostols, parfois recto verso, et qu'il brassait en fonction de ses projets, de ses recherches. Les fiches consacrées à Proust sont au nombre de deux ou trois mille : nous avons retenu celles qui portent une idée, ou révèlent un intérêt récurrent, ou un besoin de synthèse. Dans leur foisonnement et leur nature souvent embryonnaire, elles forment un foyer d'intelligence et nourrissent de façon stimulante notre lecture d'*À la recherche du temps perdu*.

Au moment où, depuis quelques années, le totem Proust semble avoir été récupéré par la critique traditionnelle pour le reverser au rang du psychologisme et du biographisme, si ce n'est de la paraphrase, publier cet ensemble de textes, propos et notes de Roland Barthes contribue aussi à rappeler un autre Proust, résolument moderne, structural, et vertigineusement révolutionnaire dans sa forme. Ce n'est pas rien. C'est, en tout cas, un geste de vie.

« Son œuvre n'est plus lue seulement comme un monument de la littérature universelle, mais comme l'expression passionnante d'un sujet absolument personnel qui revient sans cesse à sa propre vie, non comme à un *curriculum vitae*, mais comme à un étoilement de circonstances et de figures », fait observer le professeur du Collège de France dans la conférence qu'il y donne en automne 1978. Et plus loin, il confie : « Or, pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, il ne peut y avoir de "vie nouvelle", me semble-t-il, que la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. » Le destin en a décidé autrement. Nul ne sait ce que l'auteur des *Fragments d'un discours amoureux* aurait écrit après *La chambre claire**.

Bernard Comment

* Les notes de bas de page appelées par un ou plusieurs astérisques sont de l'éditeur. Celles appelées par un chiffre sont de Roland Barthes, dans leur formulation d'origine.

Les vies parallèles

(1966)*

Rien, à première vue, ne prédispose la vie de Proust au prestige des grandes biographies. Ce n'est pas une vie adolescente (Rimbaud), aventureuse (Byron), titanesque (Balzac) ou tragique (Van Gogh) ; c'est la vie d'un fils de famille mondain, oisif, riche (et l'on sait combien nous sommes méfiants, aujourd'hui, envers l'argent de l'écrivain), dont le décor, mi-haussmannien, mi-normand, est celui d'une histoire bourgeoise, ironisée ordinairement sous le nom de « belle époque », matière à films plus que substance littéraire. Et pourtant il se produit ceci : la vie de Proust est passionnante, comme le prouvent le succès du livre de Painter et le plaisir très vif, singulier même, que nous y prenons. Pourquoi ?

Sans doute l'œuvre de Proust a déjà quelque rapport immédiat avec le genre biographique, puisque cette œuvre unique, cette somme, est le récit d'une vie qui va de l'enfance à l'écriture, en sorte que Marcel et son narrateur sont un peu comme ces héros de l'Antiquité, que Plutarque a couplés dans ses *Vies parallèles*. Mais ici un premier paradoxe surgit, somme toute décevant : prises dans leur extension (et non dans leur substance), les vies parallèles de Proust et de son narrateur ne se rejoignent qu'en des points très rares ; ce que l'un et l'autre ont en commun, c'est une série fort élémentaire d'événements ou plutôt d'articulations : une longue période mondaine, un deuil violent (mère ou grand-mère), une

* Texte paru dans *La Quinzaine littéraire* du 15 mars 1966 en écho à la publication de la traduction française du *Marcel Proust* de George Painter, dont le premier volume (1871-1903 : *les années de jeunesse*) venait de paraître au Mercure de France (le second volume, 1904-1922 : *les années de maturité*, sort à la fin de la même année).

retraite subie (dans une maison de santé), une sécession volontaire (dans la chambre de liège), destinée à élaborer l'œuvre. Ces points communs ont la même position dans la durée de l'œuvre et de la vie, mais il faut reconnaître qu'ils n'ont pas du tout le même rôle : la mort de sa mère a opéré dans la vie de Proust un partage décisif : celle de la grand-mère ne change rien à l'existence du narrateur, dont tout le chagrin est délégué à sa mère (substitution d'ailleurs énigmatique sur laquelle il faudrait s'interroger) ; et d'autre part, la retraite subie de Proust est très courte (quelques semaines dans une clinique à Boulogne), celle du narrateur (dans *Le Temps retrouvé*) est fort longue, puisqu'il découvre ensuite un monde étrangement affublé du masque de la vieillesse. En somme, entre la vie vécue et la vie écrite, il n'y a pas analogie, mais seulement homologie. Nous avons là deux esquisses qui semblent bien reliées selon un certain rapport d'allusion, mais ce rapport reste mat : il est ou trop clair ou trop profond. Alors, d'où vient l'énigme de ces deux vies parallèles ? Encore une fois, pourquoi pouvons-nous lire la vie de Proust avec l'espèce d'avidité que nous mettons à « dévorer » une histoire ?

La vérité, c'est que, très paradoxalement, la vie de Proust nous oblige à *critiquer* l'usage que nous faisons ordinairement des biographies.

D'habitude, nous considérons que la vie d'un écrivain doit nous renseigner sur son œuvre ; nous voulons retrouver une sorte de causalité entre les aventures vécues et les épisodes narrés, comme si les unes produisaient les autres ; nous croyons que le travail du biographe authentifie l'œuvre, qui nous paraît plus « vraie » si l'on nous montre qu'elle a été vécue, tant nous avons le préjugé tenace que l'art est au fond illusion et qu'il faut, chaque fois qu'il est possible, le lester d'un peu de réalité, d'un peu de contingence. Or la vie de Proust nous oblige à renverser ce préjugé ; ce n'est pas la vie de Proust que nous retrouvons dans son œuvre, *c'est son œuvre que nous retrouvons dans la vie de Proust*. Lire l'ouvrage de Painter (qui a pour qualité son extrême transparence), ce n'est pas découvrir l'origine de la *Recherche*, c'est lire un double du roman, comme si Proust avait écrit deux fois la même œuvre : dans son livre et dans

sa vie. Nous ne nous disons pas (c'est du moins le sentiment que j'ai eu) : Montesquiou est décidément bien le modèle de Charlus, mais tout au contraire : il y a du Charlus dans Montesquiou, il y a du Balbec dans Cabourg, il y a de l'Albertine dans Agostinelli.

Autrement dit (du moins avec Proust), ce n'est pas la vie qui informe l'œuvre, c'est l'œuvre qui irradie, explose dans la vie et disperse en elle les mille fragments qui semblent lui préexister. Doăzan, Lorrain, Montesquiou, Wilde ne *composent* pas Charlus, c'est Charlus qui essaime et germe dans ces quelques figures réelles, au nombre d'ailleurs variable, que chaque biographie augmente malicieusement. Or cette lecture paradoxale est conforme à ce que nous entrevoyons de la philosophie de Proust (notamment depuis le livre de G. Deleuze sur *Proust et les signes*) : le monde proustien est un monde platonicien (beaucoup plus que bergsonien), il est peuplé d'essences, et ce sont ces essences qui sont dispersées dans l'œuvre et la vie de Proust : l'essence (Charlus, Balbec, Albertine, la « petite phrase ») se fragmente sans s'altérer, ses parcelles indiminuées vont se loger dans des apparences dont il importe peu finalement qu'elles soient fictives ou réelles.

Nous comprenons alors combien il est vain de chercher les « clefs » de la *Recherche*. Le monde ne fournit pas les clefs du livre, c'est le livre qui ouvre le monde. Certes la vie de Proust lui-même offre un champ privilégié à la dispersion des essences, mais ce champ n'est pas le seul possible. Chacune de nos vies particulières peut s'offrir à recevoir les essences proustiennes ; d'où ce sentiment constant de retrouver le monde de Proust dans notre vie (tout comme Swann retrouvait la Charité de Giotto ou le doge Loredan de Rizzo dans la servante aux asperges ou dans son cocher Rémi). Qui ne rencontre encore aujourd'hui, en 1966, autour de lui, M. de Norpois discourant sur la littérature ou Octave-dans-les-choux, jeune homme inculte mais compétent en bars, sports et vêtements ? La vérité de Proust ne vient pas d'une copie géniale de la « réalité », mais d'une réflexion philosophique sur les essences et sur l'art. Aussi, en dépit du paradoxe, lorsque le lecteur lit la vie de Proust non point comme antérieure mais comme ultérieure à son œuvre, c'est lui qui a raison

et non le critique qui essaierait d'expliquer l'œuvre de Proust par sa vie.

On peut énoncer autrement ce paradoxe biographique : les vies de Marcel et du narrateur constituent deux plans offerts à la dispersion des mêmes essences ; mais ce qui n'est plus parallèle entre eux, parce qu'unique, confondu, identique, c'est l'écriture : c'est là où les parallèles se rejoignent. Lorsque Marcel s'enferme dans sa chambre de liège, c'est pour écrire ; lorsque le narrateur dit adieu au monde (lors de la matinée Guermantes), c'est pour enfin commencer son livre. Autrement dit, c'est seulement alors que les deux vies parallèles marient indissolublement leurs durées : l'écriture du narrateur est à la lettre l'écriture de Marcel : il n'y a ni auteur, ni personnage, il n'y a plus qu'une écriture.

Proust et les noms

(1967)*

On sait que la *Recherche du temps perdu* est l'histoire d'une écriture. Cette histoire, il n'est peut-être pas inutile de la rappeler pour mieux saisir comment elle s'est dénouée, puisque ce dénouement figure ce qui, en définitive, permet à l'écrivain d'écrire.

La naissance d'un livre que nous ne connaissons pas mais dont l'annonce est le livre même de Proust, se joue comme un drame, en trois actes. Le premier acte énonce la volonté d'écrire : le jeune narrateur perçoit en lui cette volonté à travers le plaisir érotique que lui procurent les phrases de Bergotte et la joie qu'il ressent à décrire les clochers de Martinville. Le deuxième acte, fort long puisqu'il occupe l'essentiel du *Temps perdu*, traite de l'impuissance à écrire. Cette impuissance s'articule en trois scènes, ou, si l'on préfère, trois détresses : c'est d'abord Norpois qui renvoie au jeune narrateur une image décourageante de la littérature : image ridicule et qu'il n'aurait pourtant même pas le talent d'accomplir ; bien plus tard, une seconde image vient le déprimer davantage : un passage retrouvé du *Journal* des Goncourt, à la fois prestigieux et dérisoire, lui confirme, par comparaison, son impuissance à transformer la sensation en notation ; enfin, plus grave encore, parce que portant sur sa sensibilité même et non plus sur son talent, un dernier incident le dissuade définitivement d'écrire : apercevant, du train qui le ramène à Paris après une longue maladie, trois arbres dans

* Texte paru dans le livre collectif *To Honour Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, La Haye, Mouton, 1967, et repris dans les *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, Points, 1972. Les références des extraits d'*À la recherche du temps perdu* renvoient à l'édition en 14 volumes publiée par la NRF entre 1918 et 1927 dans la collection blanche de Gallimard, celle que Barthes utilisait à l'époque.

la campagne, le narrateur ne ressent qu'indifférence devant leur beauté ; il conclut qu'il n'écrit jamais ; tristement libéré de toute obligation envers un vœu qu'il est décidément incapable d'accomplir, il accepte de rentrer dans la frivolité du monde et de se rendre à une matinée de la duchesse de Guermantes. C'est ici que par un renversement proprement dramatique, parvenu au fond même du renoncement, le narrateur va retrouver, offert à sa portée, le pouvoir de l'écriture. Ce troisième acte occupe tout le *Temps retrouvé* et comprend lui aussi trois épisodes ; le premier est fait de trois éblouissements successifs : ce sont trois réminiscences (Saint-Marc, les arbres du train, Balbec), surgies de trois menus incidents, lors de son arrivée à l'hôtel de Guermantes (les pavés inégaux de la cour, le bruit d'une petite cuiller, une serviette empesée que lui tend un valet) ; ces réminiscences sont des bonheurs, qu'il s'agit maintenant de comprendre, si l'on veut les conserver, ou du moins les rappeler à volonté : dans un deuxième épisode, qui forme l'essentiel de la théorie proustienne de la littérature, le narrateur s'emploie systématiquement à explorer les signes qu'il a reçus et à comprendre ainsi, d'un seul mouvement, le monde et le Livre, le Livre comme monde et le monde comme Livre. Un dernier suspens vient cependant retarder le pouvoir d'écrire : ouvrant les yeux sur des invités qu'il avait perdus de vue depuis longtemps, le narrateur perçoit avec stupeur qu'ils ont vieilli : le Temps, qui lui a rendu l'écriture, risque au même moment de la lui retirer : vivra-t-il assez pour écrire son œuvre ? Oui, s'il consent à se retirer du monde, à perdre sa vie mondaine pour sauver sa vie d'écrivain.

L'histoire qui est racontée par le narrateur a donc tous les caractères dramatiques d'une initiation ; il s'agit d'une véritable mystagogie, articulée en trois moments dialectiques : le désir (le mystagogue postule une révélation), l'échec (il assume les dangers, la nuit, le néant), l'assomption (c'est au comble de l'échec qu'il trouve la victoire). Or, pour écrire la *Recherche*, Proust a lui-même connu, dans sa vie, ce dessin initiatique ; au désir très précoce d'écrire (formé dès le lycée) a succédé une longue période, non d'échecs sans doute, mais de tâtonnements, comme si l'œuvre véritable et unique se

cherchait, s'abandonnait, se reprenait sans jamais se trouver ; et comme celle du narrateur, cette initiation négative, si l'on peut dire, s'est faite à travers une certaine expérience de la littérature : les livres des autres ont fasciné, puis déçu Proust, comme ceux de Bergotte ou des Goncourt ont fasciné et déçu le narrateur ; cette « traversée de la littérature » (pour reprendre en l'adaptant un mot de Philippe Sollers), si semblable au trajet des initiations, empli de ténèbres et d'illusions, s'est faite au moyen du pastiche (quel meilleur témoignage de fascination et de démystification que le pastiche ?), de l'engouement éperdu (Ruskin) et de la contestation (Sainte-Beuve). Proust s'approchait ainsi de la *Recherche* (dont, comme on sait, certains fragments se trouvent déjà dans le *Sainte-Beuve*), mais l'œuvre n'arrivait pas à « prendre ». Les unités principales étaient là (rapports de personnages¹, épisodes cristalliseurs²), elles s'essayaient à diverses combinaisons, comme dans un kaléidoscope, mais il manquait encore l'acte fédérateur qui devait permettre à Proust d'écrire la *Recherche* sans désespérer, de 1909 à sa mort, au prix d'une retraite dont on sait combien elle rappelle celle du narrateur lui-même, à la fin du *Temps retrouvé*.

On ne cherche pas ici à expliquer l'œuvre de Proust par sa vie ; on traite seulement d'actes intérieurs au discours lui-même (en conséquence, poétiques et non biographiques), que ce discours soit celui du narrateur ou celui de Marcel Proust. Or l'homologie qui, de toute évidence, règle les deux discours, appelle un dénouement symétrique : il faut qu'à la fondation de l'écriture par la réminiscence (chez le narrateur) corresponde (chez Proust) quelque découverte semblable, propre à fonder définitivement, dans sa continuité prochaine, toute l'écriture de la *Recherche*. Quel est donc l'accident, non point biographique, mais créateur, qui rassemble une œuvre déjà conçue, essayée, mais non point écrite ? Quel est le ciment nouveau qui va donner la grande unité syntagmatique à tant d'unités discontinues, éparses ? Qu'est-ce qui permet à Proust d'énoncer

1. Par exemple : le visiteur intempestif des soirées de Combray, qui sera Swann, l'amoureux de la petite bande, qui sera le narrateur.

2. Par exemple : la lecture matinale du *Figaro*, apporté au narrateur par sa mère.

son œuvre ? En un mot, qu'est-ce que l'écrivain trouve, symétrique aux réminiscences que le narrateur avait explorées et exploitées lors de la matinée Guermantes ?

Les deux discours, celui du narrateur et celui de Marcel Proust, sont homologues, mais non point analogues. Le narrateur *va* écrire, et ce futur le maintient dans un ordre de l'existence, non de la parole ; il est aux prises avec une psychologie, non avec une technique. Marcel Proust, au contraire, écrit ; il lutte avec les catégories du langage, non avec celles du comportement. Appartenant au monde référentiel, la réminiscence ne peut être directement une unité du discours, et ce dont Proust a besoin, c'est d'un élément proprement poétique (au sens que Jakobson donne à ce mot) : mais aussi il faut que ce trait linguistique, comme la réminiscence, ait le pouvoir de constituer l'essence des objets romanesques. Or il est une classe d'unités verbales qui possède au plus haut point ce pouvoir constitutif, c'est celle des noms propres. Le Nom propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d'essentialisation (puisque'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisque'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on « déplie » un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir) : le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence. Aussi, l'événement (poétique) qui a « lancé » la *Recherche*, c'est la découverte des Noms ; sans doute, dès le *Sainte-Beuve*, Proust disposait déjà de certains noms (*Combray*, *Guermantes*) ; mais c'est seulement entre 1907 et 1909, semble-t-il, qu'il a constitué dans son ensemble le système onomastique de la *Recherche* : ce système trouvé, l'œuvre s'est écrite immédiatement¹.

L'œuvre de Proust décrit un immense, un incessant apprentissage². Cet apprentissage connaît toujours deux moments (en amour,

1. Proust a donné lui-même sa théorie du nom propre à deux reprises : dans le *Contre Sainte-Beuve* (chap. xiv : « Noms de personnes ») et dans *Du côté de chez Swann* (t. II, 3^e partie : « Noms de pays : le nom »).

2. C'est la thèse de Gilles Deleuze dans son livre remarquable : *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

en art, en snobisme) : une illusion et une déception ; de ces deux moments, naît la vérité, c'est-à-dire l'écriture ; mais entre le rêve et le réveil, avant que la vérité surgisse, le narrateur proustien doit accomplir une tâche ambiguë (car elle mène à la vérité à travers bien des méprises), qui consiste à interroger éperdument les signes : signes émis par l'œuvre d'art, par l'être aimé, par le milieu fréquenté. Le Nom propre est lui aussi un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier, comme le veut la conception courante, de Peirce à Russell. Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte¹, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur². Autrement dit, si le Nom (on appellera ainsi, désormais, le nom propre) est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme. Le Nom proustien est à lui seul et dans tous les cas l'équivalent d'une rubrique entière de dictionnaire : le nom de *Guermantes* couvre immédiatement tout ce que le souvenir, l'usage, la culture peuvent mettre en lui ; il ne connaît aucune restriction sélective, le syntagme dans lequel il est placé lui est indifférent ; c'est donc, d'une certaine manière, une monstruosité sémantique, car, pourvu de tous les caractères du nom commun, il peut cependant exister et fonctionner hors de toute règle projective. C'est là le prix – ou la rançon – du phénomène d'« hypersémantisme » dont il est le siège³, et qui l'apparente, bien entendu, de très près, au mot poétique.

1. « ... Ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j'irais me plonger » (*Du côté de chez Swann*, op. cit., t. II, p. 236).
2. « ... Dégager délicatement des bandelettes de l'habitude et revoir dans sa fraîcheur première ce nom de Guermentes... » (*Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 316).
3. Cf. Uriel Weinreich, « On the Semantic Structure of Language », in Joseph H. Greenberg (dir.), *Universals of Language* (1963), 2^e éd., Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1966, p. 147.

Par son épaisseur sémantique (on voudrait presque pouvoir dire : par son « feuilleté »), le Nom proustien s'offre à une véritable analyse sémique, que le narrateur lui-même ne manque ni de postuler ni d'esquisser : ce qu'il appelle les différentes « figures » du Nom¹, sont de véritables sèmes, doués d'une parfaite validité sémantique, en dépit de leur caractère imaginaire (ce qui prouve une fois de plus combien il est nécessaire de distinguer le signifié du référent). Le nom de *Guermantes* contient ainsi plusieurs *primitifs* (pour reprendre un mot de Leibniz) : « *un donjon sans épaisseur qui n'était qu'une bande de lumière orangée et du haut duquel le seigneur et sa dame décidaient de la vie ou de la mort de leurs vassaux* » ; « *une tour jaunissante et fleuronée qui traverse les âges* » ; l'hôtel parisien des *Guermantes*, « *limpide comme son nom* » ; un château féodal en plein Paris, etc. Ces sèmes sont, bien entendu, des « images », mais dans la langue supérieure de la littérature, elles n'en sont pas moins de purs signifiés, offerts comme ceux de la langue dénotante à toute une systématique du sens. Certaines de ces images sémiques sont traditionnelles, culturelles : *Parme* ne désigne pas une ville d'Émilie, située sur le Pô, fondée par les Étrusques, grosse de 138 000 habitants ; le véritable signifié de ces deux syllabes est composé de deux sèmes : la douceur stendhalienne et le reflet des violettes². D'autres sont individuelles, mémorielles : *Balbec* a pour sèmes deux mots dits autrefois au narrateur, l'un par Legrandin (Balbec est un lieu de tempêtes, en fin de terre), l'autre par Swann (son église est du gothique normand, à moitié roman), en sorte que le nom a toujours deux sens simultanés : « architecture gothique et tempête sur la mer³ ». Chaque nom a ainsi son spectre sémique, variable dans le temps, selon la chronologie de son lecteur, qui ajoute ou retranche de ses éléments, exactement comme fait la langue dans sa diachronie. Le Nom est en effet *catalysable* ; on peut le remplir, le dilater, combler les interstices de son armature sémique d'une infinité

1. « Mais plus tard, je trouve successivement dans la durée en moi de ce même nom, sept ou huit figures différentes... » (*Le Côté de Guermantes*, op. cit., t. I, p. 14).

2. *Du côté de chez Swann*, op. cit., t. II, p. 234.

3. *Ibid.*, p. 230.

de rajouts. Cette dilatation sémique du nom propre peut être définie d'une autre façon : chaque nom contient plusieurs « scènes » surgies d'abord d'une manière discontinue, erratique, mais qui ne demandent qu'à se fédérer et à former de la sorte un petit récit, car raconter, ce n'est jamais que lier entre elles, par procès métonymique, un nombre réduit d'unités pleines : *Balbec* recèle ainsi non seulement plusieurs scènes, mais encore le mouvement qui peut les rassembler dans un même syntagme narratif, car ses syllabes hétéroclites étaient sans doute nées d'une manière désuète de prononcer, « *que je ne doutais pas de retrouver jusque chez l'aubergiste qui me servirait du café au lait à mon arrivée, me menant voir la mer déchaînée devant l'église et auquel je prêtais l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau*¹ ». C'est parce que le Nom propre s'offre à une catalyse d'une richesse infinie, qu'il est possible de dire que, poétiquement, toute la *Recherche* est sortie de quelques noms².

Encore faut-il bien les choisir – ou les trouver. C'est ici qu'apparaît, dans la théorie proustienne du Nom, l'un des problèmes majeurs, sinon de la linguistique, du moins de la sémiologie : la motivation du signe. Sans doute ce problème est-il ici quelque peu artificiel, puisqu'il ne se pose en fait qu'au romancier, qui a la liberté (mais aussi le devoir) de créer des noms propres à la fois inédits et « exacts » ; mais à la vérité, le narrateur et le romancier parcourent en sens inverse le même trajet ; l'un croit déchiffrer dans les noms qui lui sont donnés une sorte d'affinité naturelle entre le signifiant et le signifié, entre la couleur vocalique de *Parme* et la douceur mauve de son contenu ; l'autre, devant inventer quelque lieu à la fois normand, gothique et venteux, doit chercher dans la tablature générale des phonèmes quelques sons accordés à la combinaison de ces signifiés ; l'un décode, l'autre code, mais il s'agit du même système et ce système est d'une façon ou d'une autre un système motivé, fondé sur un rapport d'*imitation* entre le signifiant et le signifié. Codeur et décodeur pourraient reprendre ici à leur compte l'affirmation

1. *Ibid.*, p. 234.

2. « C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman » (*Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, t. I, p. 15).

de Cratyle : « *La propriété du nom consiste à représenter la chose telle qu'elle est.* » Aux yeux de Proust, qui ne fait que théoriser l'art général du romancier, le nom propre est une simulation ou, comme disait Platon (il est vrai avec défiance), une « fantasmagorie ».

Les motivations alléguées par Proust sont de deux sortes, naturelles et culturelles. Les premières relèvent de la phonétique symbolique¹. Ce n'est pas le lieu de reprendre le débat de cette question (connue autrefois sous le nom d'*harmonie imitative*), où l'on retrouverait, entre autres, les noms de Platon, Leibniz, Diderot et Jakobson². On rappellera seulement ce texte de Proust, moins célèbre mais peut-être aussi pertinent que le sonnet des « Voyelles » : « ... *Bayeux, si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faite est illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré, dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle ; Coutances, cathédrale normande, que sa diphthongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre* », etc.³. Les exemples de Proust, par leur liberté et leur richesse (il ne s'agit plus ici d'attribuer à l'opposition *i/o* le contraste traditionnel du *petit/gros* ou de l'*aigu/rond*, comme on le fait d'ordinaire : c'est toute une gamme de signes phoniques qui est décrite par Proust), ces exemples montrent bien que d'ordinaire la motivation phonétique ne se fait pas directement : le décrypteur intercale entre le son et le sens un concept intermédiaire, mi-matériel, mi-abstrait, qui fonctionne comme une clef et opère le passage, en quelque sorte démultiplié, du signifiant au signifié : si *Balbec* signifie affinitairement un complexe de vague aux crêtes hautes, de falaises escarpées et d'architecture hérissée, c'est parce que l'on dispose d'un relais conceptuel, celui du *rugueux*, qui vaut pour le toucher, l'ouïe, la vue. Autrement dit, la motivation phonétique exige une nomination intérieure : la langue rentre subrepticement

1. Weinreich a noté que le symbolisme phonétique relève de l'hypersémantécité du signe (« On the Semantic Structure of Language », chap. cité).

2. Platon, *Cratyle* ; Leibniz, *Nouveaux essais* (III, 2) ; Diderot, *Lettre sur les sourds et muets* ; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*.

3. *Du côté de chez Swann*, op. cit., t. II, p. 234. On remarquera que la motivation alléguée par Proust n'est pas seulement phonétique, mais aussi, parfois, graphique.

dans une relation que l'on postulait – mythiquement – comme immédiate : la plupart des motivations apparentes reposent ainsi sur des métaphores si traditionnelles (le *rugueux* appliqué au son) qu'elles ne sont plus senties comme telles, ayant passé tout entières du côté de la dénotation ; il n'empêche que la motivation se détermine au prix d'une ancienne anomalie sémantique, ou, si l'on préfère, d'une ancienne transgression. Car c'est évidemment à la métaphore qu'il faut rattacher les phénomènes de phonétisme symbolique, et il ne servirait à rien d'étudier l'un sans l'autre. Proust fournirait un bon matériel à cette étude combinée : ses motivations phonétiques impliquent presque toutes (sauf peut-être pour *Balbec*) une équivalence entre le son et la couleur : *ieu* est vieil or, *é* est noir, *an* est jaunissant, blond et doré (dans *Coutances* et *Guermantès*), *i* est pourpre¹. C'est là une tendance évidemment générale : il s'agit de faire passer du côté du son des traits appartenant à la vue (et plus particulièrement à la couleur, en raison de sa nature à la fois vibratoire et modulante), c'est-à-dire, en somme, de neutraliser l'opposition de quelques classes virtuelles, issues de la séparation des sens (mais cette séparation est-elle historique ou anthropologique ? De quand datent et d'où viennent nos « cinq sens » ? Une étude renouvelée de la métaphore devrait désormais passer, semble-t-il, par l'inventaire des classes nominales attestées par la linguistique générale). En somme, si la motivation phonétique implique un procès métaphorique, et par conséquent une transgression, cette transgression se fait en des points de passage éprouvés, comme la couleur : c'est pour cela, sans doute, que les motivations avancées par Proust, tout en étant très développées, apparaissent « justes ».

Reste un autre type de motivations, plus « culturelles », et en cela analogues à celles que l'on trouve dans la langue : ce type règle en effet à la fois l'invention des néologismes, alignés sur un modèle morphématique, et celle des noms propres, « inspirés », eux, d'un modèle phonétique. Lorsqu'un écrivain invente un nom propre, il

1. « La couleur de Sylvie, c'est une couleur pourpre, d'un rose pourpre en velours pourpre ou violacé... Et ce nom lui-même, pourpre de ses deux I – Sylvie, la vraie Fille du Feu » (*Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 195).

est en effet tenu aux mêmes règles de motivation que le législateur platonicien lorsqu'il veut créer un nom commun ; il doit, d'une certaine façon, « copier » la chose, et comme c'est évidemment impossible, du moins copier la façon dont la langue elle-même a créé certains de ses noms. L'égalité du nom propre et du nom commun devant la création est bien illustrée par un cas extrême : celui où l'écrivain fait semblant d'user de mots courants qu'il invente cependant de toutes pièces : c'est le cas de Joyce et de Michaux ; dans le *Voyage en Grande Garabagne*, un mot comme *arpette* n'a – et pour cause – aucun sens mais n'en est pas moins empli d'une signification diffuse, en raison non seulement de son contexte, mais aussi de sa sujétion à un modèle phonique très courant en français¹. Il en est ainsi des noms proustiens. Que *Laumes*, *Argencourt*, *Villeparisis*, *Combray* ou *Doncières* existent ou n'existent pas, ils n'en présentent pas moins (et c'est cela qui importe) ce qu'on a pu appeler une « plausibilité francophonique » : leur véritable signifié est : *France* ou, mieux encore la « francité » ; leur phonétisme, et au moins à titre égal leur graphisme, sont élaborés en conformité avec des sons et des groupes de lettres attachés spécifiquement à la toponymie française (et même, plus précisément, francienne) : c'est la culture (celle des Français) qui impose au Nom une motivation naturelle : ce qui est imité n'est certes pas dans la nature, mais dans l'histoire, une histoire cependant si ancienne qu'elle constitue le langage qui en est issu en véritable nature, source de modèles et de raisons. Le nom propre, et singulièrement le nom proustien, a donc une signification commune : il signifie au moins la nationalité et toutes les images qui peuvent s'y associer. Il peut même renvoyer à des signifiés plus particuliers, comme la province (non point en tant que région, mais en tant que milieu), chez Balzac, ou comme la classe sociale, chez Proust : non certes par la particule anoblissante, moyen grossier, mais par l'institution d'un large système onomastique, articulé sur l'opposition de l'aristocratie et de la roture d'une part, et

1. Ces mots inventés ont été bien analysés, d'un point de vue linguistique, par Delphine Perret, dans sa thèse de 3^e cycle : *Étude de la langue littéraire d'après le « Voyage en Grande Garabagne » d'Henri Michaux*, Paris, Sorbonne, 1965-1966.

sur celle des longues à finales muettes (finales pourvues en quelque sorte d'une longue traîne) et des brèves abruptes d'autre part : d'un côté le paradigme des Guermantes, Laumes, Agrigente, de l'autre celui des Verdurin, Morel, Jupien, Legrandin, Sazerat, Cottard, Brichot, etc.¹.

L'onomastique proustienne paraît à ce point organisée qu'elle semble bien constituer le départ définitif de la *Recherche* : tenir le système des noms, c'était pour Proust, et c'est pour nous, tenir les significations essentielles du livre, l'armature de ses signes, sa syntaxe profonde. On voit donc que le nom proustien dispose pleinement des deux grandes dimensions du signe : d'une part, il peut être lu tout seul, « en soi », comme une totalité de significations (*Guermantes* contient plusieurs figures), bref comme une essence (une « entité originelle », dit Proust), ou si l'on préfère, une absence, puisque le signe désigne ce qui n'est pas là² ; et d'autre part, il entretient avec ses congénères des rapports métonymiques, fonde le Récit : *Swann* et *Guermantes* ne sont pas seulement deux routes, deux côtés, ce sont aussi deux phonétismes, comme *Verdurin* et *Laumes*. Si le nom propre a chez Proust cette fonction œcuménique, résumant en somme tout le langage, c'est que sa structure coïncide avec celle de l'œuvre même : s'avancer peu à peu dans les significations du nom (comme ne cesse de le faire le narrateur), c'est s'initier au monde, c'est apprendre à déchiffrer ses essences : les signes du monde (de l'amour, de la mondanité) sont faits des mêmes étapes que ses noms ; entre la chose et son apparence se développe le rêve, tout comme entre le référent et son signifiant s'interpose le signifié : le nom n'est rien, si par malheur on l'articule directement sur son référent (qu'est, *en réalité*, la duchesse de Guermantes ?), c'est-à-dire

1. Il s'agit, bien entendu, d'une tendance, non d'une loi. D'autre part, on entend ici *longues* et *brèves*, sans rigueur phonétique, mais plutôt comme une impression courante, fondée d'ailleurs en grande partie sur le graphisme, les Français étant habitués par leur culture scolaire, essentiellement écrite, à percevoir une opposition tyrannique entre les rimes masculines et les rimes féminines, senties les unes comme brèves, les autres comme longues.
2. « On ne peut imaginer que ce qui est absent » (*Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, t. III, p. 872). – Rappelons encore que pour Proust, imaginer, c'est déplier un signe.

si l'on manque en lui sa nature de signe. Le signifié, voilà la place de l'imaginaire : c'est là, sans doute, la pensée nouvelle de Proust, ce pour quoi il a déplacé, historiquement, le vieux problème du réalisme, qui ne se posait guère, jusqu'à lui, qu'en termes de référents : l'écrivain travaille, non sur le rapport de la chose et de sa forme (ce qu'on appelait, aux temps classiques, sa « peinture », et plus récemment, son « expression »), mais sur le rapport du signifié et du signifiant, c'est-à-dire sur un signe. C'est ce rapport dont Proust ne cesse de donner la théorie linguistique dans ses réflexions sur le Nom et dans les discussions étymologiques qu'il confie à Bri-chot et qui n'auraient guère de sens si l'écrivain ne leur confiait une fonction emblématique¹.

Ces quelques remarques ne sont pas seulement guidées par le souci de rappeler, après Claude Lévi-Strauss, le caractère signifiant, et non pas indiciel, du nom propre². On voudrait aussi insister sur le caractère cratyléen du nom (et du signe) chez Proust : non seulement parce que Proust voit le rapport du signifiant et du signifié comme un rapport motivé, l'un copiant l'autre et reproduisant dans sa forme matérielle l'essence signifiée de la chose (et non la chose elle-même), mais aussi parce que, pour Proust comme pour Cratyle, « la vertu des noms est d'enseigner³ » : il y a une propédeutique des noms, qui conduit, par des chemins souvent longs, variés, détournés, à l'essence des choses. C'est pour cela que personne n'est plus proche du Législateur cratyléen, fondateur des noms (*demiourgos onomatôn*), que l'écrivain proustien, non parce qu'il est libre d'inventer les noms qu'il lui plaît, mais parce qu'il est tenu de les inventer « droit ». Ce réalisme (au sens scolastique du terme), qui veut que les noms soient le « reflet » des idées, a pris chez Proust une forme radicale, mais on peut se demander s'il n'est pas plus ou moins consciemment présent dans tout acte d'écriture et s'il est vraiment possible d'être écrivain sans croire, d'une certaine manière, au rapport naturel des noms et des essences : la fonction

1. *Sodome et Gomorrhe*, II, chap. 2.

2. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 285.

3. Platon, *Cratyle*, 435 d.

poétique, au sens le plus large du terme, se définirait ainsi par une conscience cratyléenne des signes et l'écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés. Cette considération devrait incliner encore davantage le critique à lire la littérature dans la perspective mythique qui fonde son langage, et à déchiffrer le mot littéraire (qui n'est en rien le mot courant), non comme le dictionnaire l'explicite, mais comme l'écrivain le construit.

Dossier d'enseignement pour un cours donné à Rabat (1970)

Document ronéoté de neuf pages probablement destiné aux étudiants du cours que Roland Barthes donne à Rabat durant l'année académique 1969-1970.

Après le rappel d'un certain nombre de données historiques à l'échelle internationale (notamment les colonisations) et la contextualisation de l'écriture d'*À la recherche du temps perdu* (affaire Dreyfus, etc.), qui répondent de toute évidence à un souci pédagogique, Barthes revient aux intérêts qui sont les siens, déjà exprimés dans les deux textes précédents et qui demeureront jusqu'à la fin : le rapport de la vie et de l'œuvre, les temps forts et la dramaturgie du roman de l'écriture qu'est l'œuvre de Proust : désir d'écrire, découragement, pouvoir d'écrire. Enfin, le cours se précise dans l'analyse annoncée de quelque deux cents pages qui composent la partie intitulée « Autour de Mme Swann », au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

I. Histoire

(Entre deux guerres : de 1870 et de 1914-1918)

1. En France, apogée de la démocratie bourgeoise. Quelques faits :

- La Commune de Paris, 1871.
- La Constitution de la III^e République, 1875.
- L'enseignement primaire, gratuit et obligatoire, 1881-1882.
- Le ralliement des catholiques à la République (Léon XIII, pape).
- Le socialisme au Parlement avec Jaurès.
- Un scandale financier : Panama.
- Présence de l'anarchisme (assassinat du président Carnot, 1894).
- L'affaire Dreyfus (1894-1906).
- Le service militaire obligatoire, sans dispense (1902).
- La séparation de l'Église et de l'État (1905).
- L'impôt sur le revenu (1911).
- La liberté syndicale (1884).
- Naissance de la CGT (1902).
- Lois ouvrières : journée de dix heures, repas hebdomadaires, accidents du travail.
- L'expansion coloniale : Tunisie (1881), Indochine (1873-1887), Afrique noire (1881-1900), Madagascar (1883-1896), Maroc (1912).
- Science et technique : les rayons X (1895), la radioactivité (1900), le téléphone (1877), la TSF (1896), le moteur à explosion (1860), l'aviation (1904).

De ces éléments historiques, deux sont directement présents dans l'œuvre de Proust : l'affaire Dreyfus et la guerre de 14-18.

2. Dans cette œuvre, trois classes sociales sont mises en présence et conflit :

- a) Les aristocrates : dépossédés de tout pouvoir politique (disparition du problème monarchique), parfois ralliés au régime républicain (M. de Norpois), pourvus de liens familiaux puissants à l'échelle internationale, encore très riches (les Guermantes).
- b) La bourgeoisie I : haute finance, d'origine juive : Swann.
- c) La bourgeoisie II : les nouveaux riches (grosse fortune), d'origine incertaine, mais proches encore de la petite-bourgeoisie (comme on le voit par la composition sociale de leur « salon ») : les Verdurin.

Ces groupes sociaux sont définis chez Proust :

- par leur train de vie et leur culture (au sens large du terme) : habitat, toilettes, modes, domesticité, habitudes).
- par leurs langages respectifs.
- par le jeu d'inclusions et d'exclusions dans lequel chaque membre du groupe est pris : jeu dont les règles subtiles et non écrites (ce pour quoi Proust précisément les a écrites) forment la « *mondanité* ».

Le conflit qui oppose ces groupes est à la fois :

- apparemment superficiel, voire futile : pas de données d'infrastructure, peu d'éléments historiques : l'essentiel de l'idéologie est réfugié dans les valeurs de la mondanité.
- incontestablement vital : il s'agit d'une lutte de prestiges et de promotions qui met en cause la survie historique de chaque groupe : asservissement de Swann et de Charlus aux Verdurin, accession de la demi-mondaine Odette au milieu aristocratique, mariage de Mme Verdurin et du prince de Guermantes.

À ces trois classes, il faut ajouter deux groupes qui occupent une position marginale dans le conflit, tel que le décrit Proust :

- a) La bourgeoisie libérale (médecins, hauts fonctionnaires), aisée et raffinée : c'est la famille du Narrateur (et la famille de Proust lui-même, dont le père était professeur de médecine). Cette bourgeoisie est *spectatrice (et narratrice)* : elle enregistre, démonte, analyse et évalue le jeu mondain auquel elle assiste et ne participe, dirait-on, que pour pouvoir en parler.
- b) Le « peuple », représenté essentiellement par la domesticité (Françoise) et décrit uniquement au niveau de son langage : il a chez Proust une valeur positive mais passéiste.

L'œuvre de Proust constitue plus une ethnographie sociale qu'une *sociologie* : Proust n'a fait référence à aucune infra-structure, il n'a pas cherché à rendre compte de processus historiques, de déterminations ; mais, en visant à atteindre l'essence de leur fonctionnement, il a décrit des habitudes, des langages, des valeurs, des concurrences, des images, des classifications : dire comment, dans un milieu donné, les hommes luttent entre eux à coups de *signes*, et comment apprendre à déchiffrer ces signes, telle est la double tâche que le narrateur proustien accomplit le long de son récit, apportant ainsi sa contribution au travail de « défétichisation », postulé, à l'articulation du XIX^e et du XX^e siècle, par Marx, Nietzsche et Freud.

II. Vie

La « vie » de Proust nous intéresse dans la mesure où elle pose un problème de théorie littéraire : quel rapport peut-il y avoir entre la vie d'un auteur et son œuvre ? Posons ce problème à trois niveaux différents.

A. Au niveau des personnages

Les personnages proustiens sont très nombreux, chacun d'eux est très « vivant » (tics, langage, physique, fonction sociale). Il était donc naturel que l'on mît en rapport ces traits romanesques avec tout ce que l'on peut savoir de l'existence *mondaine* de Proust dans

la première moitié de sa vie, et du milieu social, artistique, littéraire qu'il a fréquenté : c'est le problème des « clefs » du roman proustien ; on s'est ingénié à retrouver ces « clefs », affirmant, par exemple, que le baron de Charlus (fictif) était Robert de Montesquiou (réel), que Bergotte était Anatole France, qu'Albertine était le chauffeur de Proust, Agostinelli. Cette façon de rapporter directement la population du roman proustien au milieu de Proust doit être corrigée :

a) Proust lui-même, à la fin de sa vie, a contesté la notion de *clef* unique, précisant que dans *un* personnage pouvaient se combiner des traits provenant de *plusieurs* personnes qu'il avait connues ; ainsi, selon l'un des derniers biographes de Proust, l'anglais George Painter, l'écrivain Bergotte peut « recouvrir » ou « combiner » Barrès, Bergson, Bourget, Daudet, France.

b) L'amalgame des traits « réels » dans le personnage se fait selon des règles *créatives* (place du personnage dans le système du roman), non selon des règles *réalistes* (accord avec la vérité du modèle) : Albertine, personnage central de la seconde moitié du roman (elle apparaît déjà dans le texte qui est à votre programme : repérer où), se moquant de la « réalité » biologique, correspond *à la fois* à de jeunes garçons et à des jeunes filles que Proust a connus : le chauffeur Agostinelli, Marie Finaly, Louisa de Mornand, Albert Nahmias (secrétaire de Proust), Henri Rochat (employé à l'hôtel Ritz), etc.

c) La distance entre les modèles « réels » et le personnage fictif, ainsi définie, aboutit à une « évidence de lecture », apparemment paradoxale : lorsque nous lisons une vie de Proust, nous avons l'impression très forte que ce sont *ses personnages qui se sont transportés dans sa vie*, et non l'inverse : la personne réelle (Montesquiou, par exemple) est romanesque, le personnage fictif (Charlus) est réel. Ceci est confirmé par un fait de sociologie littéraire : le livre de Painter est l'un des « best-sellers » des dernières années : bien que la vie de Proust n'ait rien d'héroïque ni d'intéressant, elle se lit avec passion (c'est-à-dire se vend) parce qu'elle constitue comme un nouveau volume de la *Recherche du temps perdu*.

*B. Au niveau du dessin anecdotique
(histoire du Narrateur) et du dessin biographique
(vie de Proust)*

L'histoire du Narrateur ne « copie » pas la vie de Proust et on ne peut dire que son roman est auto-biographique, mais on retrouve dans ces deux vies parallèles (celle du Narrateur, celle de Proust) la même suite d'*articulations* : moments importants et critiques disposés selon le même ordre temporel mais non selon la même durée :

- une enfance bourgeoise, malade et choyée.
- une période de mondanité (fréquentation de « salons »).
- des velléités de littérature.
- un grave traumatisme affectif : mort de la grand-mère du narrateur, mort de la mère de Proust en 1905.
- une dépression nerveuse.
- la décision de se retirer de toute la vie mondaine, pour se consacrer entièrement, en luttant de vitesse contre la maladie et la mort, à la grande œuvre (que Proust a conçue lui, après bien des tâtonnements, en 1907).

C. Au niveau du Narrateur

Le Narrateur (celui qui dit *Je* sans qu'on ne connaisse jamais son nom ni son prénom) est-il Proust ?

On ne peut répondre à cette question sans prendre, volontairement ou malgré soi (et dès lors la première solution est la meilleure parce que la plus honnête), un certain nombre d'options théoriques : qu'est-ce qu'un auteur ? Qu'est-ce qu'une personne ? Comment, selon quelle psychologie définir un être ? Où est la vérité d'un individu ? Quel rapport y a-t-il entre son langage et sa vérité ? Suffit-il de dire *Je* pour être « soi » ? Que veut dire « s'exprimer » ? Quelle portée attribuer au verbe *être* dans la locution : Proust *est* (ou *n'est pas*) le narrateur de son roman ? etc.

En fait, l'identité *psychologique* de Proust et du Narrateur est impossible à établir (cercle vicieux : nous ne pourrions connaître

qui était Proust que par son œuvre) et d'ailleurs inintéressante (la « personne » de Proust ne nous concerne pas).

En revanche, il y a une identité *fonctionnelle* entre l'auteur et son personnage : tous deux entreprennent la même tâche : écrire un livre. La différence est la suivante : le livre que *va* écrire le Narrateur commence (à la fin du roman) quand Proust a *terminé* d'écrire le sien : le passé de Proust est le futur du Narrateur : le livre se trouve écrit quand on décide de l'écrire.

III. L'Œuvre

Abréviations : RTP : *À la recherche du temps perdu*.

N : le Narrateur.

1. En dehors de sa grande œuvre (RTP), nous possédons actuellement de Proust :

- *Les Plaisirs et les Jours*, textes de jeunesse, préfacés par Anatole France.
- *Jean Santeuil*, ébauche d'un roman, qui vient seulement d'être publié ; certains éléments s'en retrouvent dans RTP.
- *Contre Sainte-Beuve*, livre composite et dont Proust abandonna la rédaction pour se consacrer exclusivement à RTP, dont il venait enfin de trouver le dessin. Ce livre contient :

1) une théorie de la critique littéraire selon Proust, qui s'oppose à Sainte-Beuve, représentant illustre de la critique « biographique » ;

2) des fragments-ébauches de la RTP.

- *Pastiches et mélanges*. Ce recueil contient :

1° une série de pastiches de quelques grands écrivains.

2° des articles-essais sur des sujets divers (principalement d'esthétique).

Publié de 1913 à 1927, *À la recherche du temps perdu* comporte les ouvrages suivants :

1. *Du côté de chez Swann*
2. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*
3. *Le Côté de Guermantes*
4. *Sodome et Gomorrhe*
5. *La Prisonnière*
6. *La Fugitive* (ou *Albertine disparue*)
7. *Le Temps retrouvé*

2. Tout résumé est *déjà* un acte critique responsable. Je propose, pour ma part, de résumer RTP de la façon suivante.

La RTP est l'histoire d'une « écriture » : c'est le récit de la naissance difficile d'un livre que nous ne connaissons pas, puisque le livre écrit par Proust s'arrête lorsqu'il devient enfin possible à N d'écrire le livre fictif. Cette naissance, fort longue, puisqu'elle occupe toute la RTP à travers de multiples descriptions, réflexions, dissertations, et s'entremêle de bien d'autres sujets que la naissance d'un livre, se déroule comme un drame, en trois actes (diffus le long du livre) :

I. *La volonté d'écrire*. Dès son enfance, N veut être écrivain ; il a découvert le plaisir d'écrire en lisant les phrases d'un écrivain admiré, Bergotte, et en réussissant lui-même un petit « morceau » : la description des trois clochers du village de Martinville.

II. *L'impuissance à écrire* (cet acte occupe presque tout RTP). Le second acte se joue en trois scènes qui, selon une progression désespérante, persuadent finalement N qu'il est incapable d'écrire :

a. *Première détresse* : un vieux diplomate, Norpois, présente à N une image de la littérature, dérisoire, ridicule, décourageante – et cependant inaccessible.

b. *Seconde détresse* : N découvre dans une bibliothèque de campagne un fragment inconnu du *Journal* des frères Goncourt (ce Journal existe, mais le fragment retrouvé par N, relatant des souvenirs qui ont trait à certains personnages de RTP, est un pastiche

écrit par Proust) ; en ressentant vivement tous les prestiges d'une écriture très littéraire, par comparaison, N reconnaît que, contrairement aux vrais écrivains, tels les Goncourt, il ne saura jamais transformer ses sensations en notations.

c. *Troisième détresse* : du train qui le ramène à Paris, après une longue retraite due à la maladie, N aperçoit dans la campagne trois arbres ; hélas, il n'en ressent plus la beauté : c'est sa sensibilité même qui est atteinte (et non plus seulement son talent) : il ne sera jamais écrivain. N'ayant plus de raison de s'abstraire du monde pour travailler à son œuvre, puisqu'il est forcé d'y renoncer, il décide de se rendre à une matinée de la princesse de Guermantes (ex-Mme Verdurin).

III. *Le pouvoir d'écrire*. Il se produit alors un revirement inattendu, qui occupe le dernier volume (*Le Temps retrouvé*) et se joue lui aussi en trois épisodes :

1. Arrivant au Concert de la princesse de Guermantes, N est, sans s'y attendre, l'objet de trois éblouissements successifs et répétés ; ces éblouissements sont des réminiscences brusques, qui d'une façon inexplicable l'inondent de bonheur :

- a. Son pied trébuchant sur les pavés de la cour de l'hôtel de Guermantes, N reçoit *au présent* Venise (où il a fait un voyage avec sa mère), la place Saint-Marc, son baptistère et les pavés inégaux qui l'entourent.
- b. Un peu plus tard, un valet lui apportant un verre d'orangeade, le tintement de la petite cuiller contre la soucoupe lui rappelle de la même façon brusque le son du marteau dont le cheminot frappait les roues du train arrêté dans la campagne, lorsque N constatait avec désespoir son indifférence à la beauté des arbres.
- c. De la même façon encore, la serviette de table que lui tend le valet a la même raideur empesée que les serviettes de bain du Grand Hôtel de Balbec, plage normande où N passait ses vacances, et c'est brusquement toute l'odeur, toute la couleur de la mer qui lui reviennent dans cette sensation.

2. Ces trois réminiscences, qui sont comme des explosions brusques et totales du passé dans le présent de N, des passés restitués comme présents, comme si le Temps et la Mort étaient vaincus, sont des *bonheurs*. N décide alors d'explorer méthodiquement le phénomène dont il vient d'être l'objet, de façon à le comprendre et à le provoquer à volonté ; en réfléchissant, il découvre que la réminiscence constitue l'accès à une essence des choses, que l'écriture a précisément le pouvoir de restituer, sans qu'il soit nécessaire d'attendre le hasard : le livre qu'il voulait écrire et auquel il avait renoncé est désormais possible et il sait désormais de quoi il sera fait : d'une réminiscence généralisée, source d'un bonheur victorieux de la mort. Il décide d'écrire ce livre.

3. Un dernier suspense vient retarder l'issue de ce drame de l'écriture : en poursuivant ces réflexions, N est entré dans le salon de la princesse de Guermantes ; il est stupéfait en constatant que les personnages qu'il a connus et qu'il y retrouve rassemblés *ont vieilli* pendant le temps de sa retraite. Il comprend alors que le Temps menace son œuvre : le Temps qui lui a donné l'écriture (par la réminiscence) risque de la lui reprendre (par la mort) : aura-t-il le temps d'écrire son œuvre ? Il décide de renoncer au monde, de s'enfermer et d'écrire sans désespérer : le livre de Proust finit sur cette image d'un Temps futur (celui de l'écriture du livre enfin possible), dont le récit nous a cependant déjà été donné au passé par RTP : dessin dont il ne faut cesser d'approfondir le paradoxe.

3. Selon quelles voies un problème apparemment restreint, spécialisé (pourquoi, comment écrire ?), peut-il être doué d'une force brûlante de totalisation ? Ou encore (c'est le problème explicitement posé par Proust) : quel rapport entre l'écriture et le monde ?

I. En écrivant l'écriture, on écrit le monde. Le monde proustien est « le monde » : un temps (l'apogée de la démocratie bourgeoise), un « jeu » social (aristocratie et bourgeoisie), un drame national (l'affaire Dreyfus), des types, des modes, des sentiments,



RÉALISATION : NORD COMPO À VILLENEUVE-D'ASCQ

IMPRESSION DES CAHIERS NOIRS : NORMANDIE ROTO S.A.S. À LONRAI

IMPRESSION DES CAHIERS COULEUR : GIBERT CLAREY À CHAMBRAY-LÈS-TOURS

FAÇONNAGE : NORMANDIE ROTO S.A.S. À LONRAI

DÉPÔT LÉgal : OCTOBRE 2020, N° 144942 (00000)

Imprimé en France