

ROLAND BARTHES

LA PRÉPARATION
DU ROMAN I et II

*Notes de cours et de séminaires
au Collège de France
1978-1979 et 1979-1980*

Texte établi, annoté et présenté
par Nathalie Léger

SEUIL / IMEC

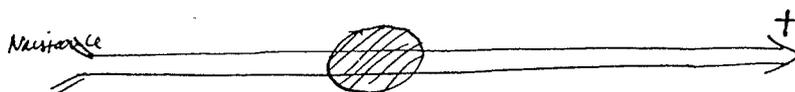
DÉMARRAGES

Dans la longue Patience de la Fabrication, de l'Écriture, non au jour le jour, mais *jour après jour*, il y a deux « régimes » (deux modes de difficultés): 1) Le Départ, le Démarrage de l'œuvre (c'est autre chose que son Projet), les Inaugurations. 2) La vitesse de croisière, et les « accidents » qui affectent cette croisière: a) Traverses. b) Dépressions et imaginations.

Occupons-nous d'abord des démarrages, moment qui a souvent retenu l'intérêt des historiens: « comment naît », « comment part une œuvre » → Donc, par là même, moment *mythique* (même si, pour celui qui écrit, il est très réel et douloureusement réel; car œuvre = chose difficile à commencer, à *inaugurer*: bon mot, car implique une dimension quasi anthropologique, *rituelle*).

1) Crises

Je ne sais quelles sont les histoires de la littérature en usage dans les classes secondaires, ni même si on y fait encore de la littérature française. Mais, si je me réfère à un manuel célèbre, le *Castex et Surer* (à la fois parfaitement mythologique et bien fait), une chose surprenante et amusante par sa régularité, vrai *tic*: la vie de presque tous les écrivains est articulée par une crise centrale (même si elle ne se situe pas au milieu de la vie), crise d'où découle un renouveau des œuvres, c'est-à-dire d'où l'œuvre triomphante part, régénérée. — Cette crise est présentée graphiquement:



Rond fatidique! et promotionnel, car les rares biographies où il n'existe pas ont l'air tout à fait minables: auteurs déshérités et paumés, qui n'ont même pas su mettre dans leur vie une crise créatrice: ce ne sont pas des héros de la littérature puisque ce ne sont pas des martyrs de l'Enfancement, du Drame.

Types de « crises » qui montrent combien la notion est labile, factice, formelle pour les besoins du mythe:

1) *Crises anecdotiques* (accidents de la biographie): Baudelaire: sa mère se remarie, 1828, il a 7 ans! — Nodier, 1830: « l'année cruelle » (soucis d'argent + mariage de sa fille adorée). — Hugo, 1843: mort de Léopoldine (Hugo = riche: il

Crises

aura deux crises). — Flaubert, 1843, maladie nerveuse. — Stendhal et Gide: voyages décisifs, découverte de l'Italie (1800) et Biskra (1893).

2) *Crises passionnelles et sentimentales*: Lamartine, 1816 (sentimentale). — Musset, 1833 (*idem*) — Apollinaire, 1901: idylle rhénane.

3) *Crises politiques ou historiques*: Exils (M^{me} de Staël, 1803; Hugo, 1851. — Affaire Dreyfus (1893-1899): Barrès, France.

4) *Crises spirituelles* (ce sont les meilleures): Chateaubriand (retour à la foi à la mort de sa mère, 1798-1800). — Renan, 1846. — Taine, 1870 (crise « morale »).

→ Le mythe de la crise féconde est si nécessaire au bon fonctionnement de la littérature que, parfois, on la donne sous forme d'un *joker* qui peut prendre toutes les valeurs, tous les contenus: on parle simplement de *crise intérieure* (Sainte-Beuve) ou d'*années de crise* (Verlaine).

La crise, dans cette optique, est une *valeur* (romantique): aussi au xx^e siècle, qui, pour le lycée, du moins autrefois, n'était pas un bon siècle (à la fois difficile et dangereux, « moderne »), il y a de moins en moins de « crises ».

Je ne conteste pas qu'il y ait parfois dans la vie d'un écrivain un rapport profond entre certains événements « critiques » et l'inauguration d'une nouvelle œuvre, d'une œuvre nouvelle. Ce qui est récusable, c'est le caractère systématique de ce recours, et surtout son caractère explicatif simple: certain que la mort de la Mère de Proust a recouvert une « crise » profonde; mais, d'une part, *La Recherche du temps perdu* n'a démarré que bien après cette mort; Proust a continué à vivre entre-temps, à écrire; et d'autre part, on ne peut dire que le chagrin ait produit la nouvelle œuvre: des relais extrêmement complexes → Aussi voit-on une « crise » affublée d'explications hétérogènes: Mallarmé; il y aurait eu une grande « Crise » en 1866 — mais aussi en 1862 et 1869; or, alors que le fait lui-même a des contours incertains, on lui donne des explications différentes: a) Explication psychiatrique: Mallarmé aurait frôlé alors la psychose: troubles nerveux, hypocondrie, mélancolie; consulte le D^r Béchet, à Avignon. b) Explication métaphysique (Michaud³⁶ et, en général, les critiques littéraires):

36. Guy Michaud, *Mallarmé*, Paris, Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1953. Sur la crise mallarméenne de 1866, on pourra consulter les lettres de Mallarmé à ses proches et particulièrement la longue lettre adressée à Henri Cazalis, le 14 mai 1867, qui évoque rétrospectivement cette « année effrayante »: « ... ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à

« découverte du Néant », « perte de la foi chrétienne » ; l'Homme et l'Univers : vaines formes de la matière. Mallarmé aurait été guéri par la lecture de Hegel → Nouvelle foi, consciente et athée ; renonce à la mesquine individualité. Force de concevoir une œuvre immense, « architecture éternellement ordonnée, en correspondance avec celle de l'Univers » (ce sera « le Livre »).

2) « Ça prend »³⁷

Second « démarrage », ou seconde forme du problème du démarrage, de l'Inauguration : hésitation, tentatives, échecs, comme un moteur qui cherche à partir, et puis « tout d'un coup » (un « tout d'un coup » peut-être quelque peu mythique), le moteur démarre → l'Œuvre prend.

État antérieur au *Ça prend* = état de *déliasion* ; des matériaux, des fragments, des bouts possibles d'œuvre sont là (c'est ce qu'on appelle pudiquement la « Préparation »), mais on n'arrive pas à les lier, à leur donner une *tenue* → Tolstoï a connu ce problème : pour *Guerre et paix*, il avait bien dans la tête les personnages fictifs et imaginaires, mais ne peut les lier : « *C'est mauvais, ça ne vient pas.* » — On a pensé que *Les Misérables* avaient été le déclic de cette liaison — *déclat* est impropre, car, pour cette liaison, il peina toute l'année 1865. Enfin, le 20 octobre, « ça marche ».

Parfois, sans doute, ce sont des *sujets* différents qui entrent en concurrence, et cette concurrence produit un blocage ; en fait, on a la sensation obscure que *ça se lie* quelque part : on attend la manifestation de ce lien. Et pendant tout ce temps, on a le sentiment du « *Pas vraiment ça* » ; c'est, en général, un sens très sûr.

Le *Ça prend* : vécu, un peu, comme miraculeux. Mythiquement, et souvent rétroactivement, d'une façon assez fallacieuse, il prend la forme du surgissement brusque, immédiat : l'illumination, ou le *jet*. Flaubert (1861, 40 ans) : « Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet »³⁸ (je ne suis pas sûr que ce soit vrai) → C'est

Préface, 221

une Conception Pure », ou celle à Villiers de L'Isle-Adam, 24 septembre 1867 : « ... et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation » (*Correspondance*, *op. cit.*, p. 342 et p. 366).

37. Titre de l'article écrit par Roland Barthes pour le numéro spécial sur Proust du *Magazine littéraire*, n° 144, janvier 1979 (*OC* 5, p. 654-656).

38. Gustave Flaubert, lettre à M^{me} Roger des Genettes, s.d. [1861], *Préface à la vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 221.

comme une ~~ivresse~~, parfois on se dit, si longtemps on a été bloqué et cependant si proche de l'œuvre, qu'avec un peu de vin, une drogue, cela *partirait*; car, à partir d'une Préparation riche, longue, ce qui manque, c'est comme une *grâce*. Le *Ça prend* fonde évidemment une bonne *coulée* de l'écriture: avant, la plume s'arrête sans cesse; ensuite, elle va plus vite, en tout cas d'une course plus égale; on a trouvé ce qu'en paléographie on appelait le *Ductus*, la conduite (et le plaisir) du trait graphique.

Un tel type de « démarrage » (de la Grande Œuvre), quoique encore énigmatique (je veux dire dans le cadre des recherches d'histoire littéraire), se trouve exemplairement chez Proust (j'en ai parlé et j'en ai écrit): quand Proust a-t-il eu l'idée de *La Recherche du temps perdu*? Quand s'y est-il mis? Quand l'écriture de *La Recherche* a-t-elle pris? Les éléments du dossier — du suspense — sont: a) Les données biographiques aussi minutieuses que possible: surtout dans Henri Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914* (Nizet, 1971, 2 volumes); c'est presque Proust au jour le jour pendant la période où « ça a pris ». b) Plus récemment: recherches du Centre d'histoire et d'analyse des manuscrits modernes (CAM, 45 rue d'Ulm), où dépouillement des cahiers de Proust³⁹.

1) Biographiquement, coupure apparente en 1909, entre *Contre Sainte-Beuve*, fait, soumis à l'éditeur, et refusé, et démarrage de *La Recherche du temps perdu*: travail intensif d'écriture à partir d'octobre 1909 → J'avais induit, dramatiquement, une sorte de blanc mystérieux en septembre 1909: sorte de *sas* au cours duquel on passe de l'*Essai* (même comportant déjà des fragments romanesques) au *Roman* (*La Recherche du temps perdu*) → Les rapports du *Contre Sainte-Beuve* et de *La Recherche* sont extrêmement complexes: ça se chevauche et, de plus, ce que Proust conçoit d'abord comme *Sainte-Beuve* est déjà de *La Recherche*, et encore en 1911, ce qu'il continue à appeler *Sainte-Beuve* est uniquement et pleinement de *La Recherche*. On a contesté gentiment (rappel à l'ordre universitaire!) cette solennisation, ce suspense de septembre 1909, *La Recherche* ayant commencé par bribes

39. Roland Barthes avait noué des contacts avec l'équipe Proust créée en 1971 par Jacques Bersani, Michel Raimond et Jean-Yves Tadié et rattachée en 1974 au Centre d'histoire et d'analyse des manuscrits modernes (devenu l'Institut des textes et manuscrits modernes, ITEM / CNRS), au sein duquel Claudine Quémard et Bernard Brun ont fondé le *Bulletin d'informations proustiennes* (Paris, Presses de l'ENS, 1975).

bien avant⁴⁰ : bien sûr ! Je reste pourtant persuadé qu'à un certain moment, il y a eu resserrement du Projet, du Démarrage, et une sorte de *crystallisation active* : démarrage presque foudroyant de l'écriture, des pages (*Swann*) en quelques semaines, et la graphie elle-même change, se resserre, se complique, se surcharge.

2) Malgré ou à côté de cette mutation biographique, il est évident que le démarrage (le *Ça prend*, l'Inauguration) n'a pu se produire que sous la pression de *découvertes*, créatives, esthétiques (de « trouvailles »), qui sont plus difficiles à repérer, à localiser dans le temps. J'en ai suggéré quatre⁴¹ :

a) La découverte des Noms — des Bons Noms, des Noms droits, des noms propres qui conviennent, tels que maintenant leur réseau nous paraît comme la Nature même de *La Recherche du temps perdu*. On m'a fait observer que certains noms importants n'ont été trouvés qu'après le démarrage de *La Recherche* : Montargis → Saint-Loup en été 1913 ; Guercy → Charlus, 1914. Je crois cependant qu'à un certain moment, il y a eu l'exigence d'un *Système des Noms Propres*, qui définit chez l'écrivain l'euphorie du Romanesque. Trouver les Noms est visiblement décisif : Flaubert, pendant le voyage en Orient, est obsédé par le pensum à faire (le roman qui s'appellera *Madame Bovary*) ; or, aux confins de la Nubie inférieure, au bord du Nil, avec Maxime du Camp, il jette un cri : « J'ai trouvé ! Eurêka ! Eurêka ! Je l'appellerai Emma Bovary. »

voir Proust et les Noms

Noms



M^{me} B., 273

40. Les plus récents travaux sur l'œuvre de Marcel Proust attestent en effet de l'intrication des deux projets et témoignent d'un long et progressif passage de l'un à l'autre. L'étude de certaines correspondances montre ainsi que tout l'été 1909, et pas seulement le mois de septembre, fut un moment de « travail intensif d'écriture ». Sur cette période essentielle, on pourra consulter l'ouvrage de Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. II, et particulièrement le chapitre « La métamorphose de *Contre Sainte-Beuve*, 1909-1911 », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 95-112.

41. Renvoi implicite à son article sur l'écriture de Marcel Proust, « *Ça prend* » (OC 5, p. 654-656).

Séance du 9 février 1980

Proportions

b) Accepter, c'est-à-dire trouver avec certitude, un changement de proportions du livre à faire. Contre Sainte-Beuve → La Recherche du temps perdu : renversement des proportions. En effet, il suffit peut-être tout d'un coup de penser grand ce qui a été conçu petit — ou inversement — pour que l'Œuvre à faire se dévoile dans la Nécessité; car la Proportion n'est pas une quantité, c'est une qualité (cf. Architecture).

Fallois, S.B., 25

« Je »

c) Invention d'un certain Je: nouveau, retors, subtil, sujet de l'énonciation narrative, de l'énonciation biographique et de l'énonciation symbolique → Ce Je proustien: imitable → Trouver le bon Je: tout est là → Donc, inutile de se demander si on doit écrire il ou je; c'est un certain Je qui doit être trouvé (ou un certain Il); le miracle du Je proustien, c'est qu'il n'est pas égotiste; c'est donc quelque chose, finalement, de moral qui a été trouvé: une générosité?

Essaimage

d) Probablement plus décisif: la «trouvaille» de faire revenir les personnages, parfois à de longs intervalles, et bien que l'œuvre ne soit pas soumise à une stricte logique narrative (analysée canoniquement par la Narratologie):

1. Il se peut que ce déclic, cette «trouvaille» soit venue de Balzac; «l'admirable invention de Balzac d'avoir gardé les mêmes personnages dans tous ses romans»: condamnée par Sainte-Beuve; Proust défend Balzac: «C'est l'idée de génie de Balzac que Sainte-Beuve méconnaît là. Sans doute, pourra-t-on dire, il ne l'a pas eue tout de suite. Telle partie de ses grands cycles ne s'y est trouvée rattachée qu'après coup. Qu'importe. L'Enchantement du Vendredi saint est un morceau que Wagner écrivit avant de penser à faire Parsifal et qu'il y introduisit ensuite. Mais les ajoutages, ces beautés rapportées, les rapports nouveaux aperçus brusquement par le génie entre les parties séparées de son œuvre qui se rejoignent, vivent et ne pourraient plus se séparer, ne sont-ce pas de ses plus belles intuitions? La sœur de Balzac nous a raconté la joie qu'il éprouva le jour où il eut cette idée, et je la trouve aussi grande ainsi, que s'il l'avait eue avant de commencer son œuvre: c'est un rayon qui a paru, qui est venu se poser à la fois sur diverses parties ternes jusque-là de sa création, les a unies,

S.B., 259

fait vivre, illuminées... »¹ (cette idée était venue à Balzac en 1833 et il l'exploite systématiquement dans *Le Père Goriot*, 1834; liée évidemment au concept de *Comédie humaine*, titre arrêté en 1842): parfaite description du caractère illuminatif, ponctuel de la « Trouvaille ».

2. Les personnages qui reviennent, Proust les appelle des personnages « préparés ». Proust les prépare de manière à nous réserver des surprises à leur égard. Lettre à René Blum (1913): « Il y a beaucoup de personnages; ils sont « préparés » dès ce premier volume, c'est-à-dire qu'ils feront dans le second exactement le contraire de ce à quoi on s'attendait d'après le premier »² (exemple: Vinteuil). (Ici se lit un second thème: celui de l'inversion, de la réapparition inversée; cf. mon article³: Charlus, vu d'abord comme amant d'Odette, s'avère ensuite figure-type de l'homosexualité; une tenancière de bordel vue dans le petit train → la princesse Sherbatoff, etc.). Cette préparation (ce retour des personnages): ce que Proust appelle la *construction*, le caractère construit de son roman. Les critiques se sont évertués à trouver le « plan » de *La Recherche du temps perdu*, et Proust a sans cesse protesté que son œuvre était construite; mais cette construction n'était pas rhétorique (un plan d'œuvre qu'on remplit: sans doute ce que faisait Flaubert), mais dialectique: retour dans le temps, non-disposition spatiale, ce que j'ai appelé le *marcottage*⁴.

Dernière remarque sur le Démarrage par « Cristallisation » (*Ça prend*): il est peu probable que le titre-serve de cristallisateur. Proust a cherché laborieusement son titre *Du côté de chez Swann*; il s'en est tenu finalement à ce titre banal « parce que c'est le nom d'un chemin de Combray »; « réalité terrienne, vérité locale » → « Ce titre: c'est modeste, réel, gris, terne comme un labour » → Ça veut dire qu'il a pris son parti du médiocre du titre, nullement illuminant. En général, ou bien on trouve un très bon titre, mais on ne fait pas le livre; ou bien on fait le livre sans titre et on se rabat ensuite, de guerre lasse, sur un titre neutre → Le titre, en fait, est une valeur *rétroactive*; et pour la créa-

1. *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 259.

2. Proust, lettre à René Blum, 23 février 1913, *Correspondance*, op. cit., vol. XII, p. 92.

3. Voir le récent article de Barthes sur Proust, « Ça prend », *Magazine littéraire*, janvier 1979 (OC 5, p. 654-656), mais aussi « Une idée de recherche », paru dans la revue *Paragone* en octobre 1971 (OC 3, p. 917-921).

4. Roland Barthes en a précédemment évoqué le principe, voir p. 155 et 209.

tion, le meilleur titre est celui avec lequel on travaille, on classe ses fiches, ses pages.

DU DÉMARRAGE AU TRAVAIL

Le déclic assuré (ou du moins perçu comme tel, suffisamment fermement pour que le sujet ne soit pas renvoyé à l'état d'incertitude décrit comme « Première épreuve »), il s'agit de passer de l'excitation d'une découverte, d'une illusion, à la patience d'un travail quotidien; l'œuvre brille au loin, mais elle est *dans les limbes*: un peu ce qui se passe au début de la *Valse* de Ravel⁵. Ce passage, ce dégagement hors des limbes est douloureux, dramatique même, car *rien n'est jamais acquis* → Flaubert (1853, 32 ans): « Ne rien écrire et rêver de belles œuvres (comme je fais maintenant) est une charmante chose. Mais comme on paie cher plus tard ces voluptueuses ambitions-là! *Quels enfoncements!* »⁶

Préface, 144

Programmation

Passer du Projet à la Fabrication: où est la difficulté? — Dans la *Programmation*, c'est-à-dire spécifiquement, j'ai retenu ce Projet; je vais me mettre au travail → *Qu'est-ce que je vais faire demain?* Quelle opération? M'asseoir à ma table et rester les bras croisés à réfléchir? C'est un test de vérité: parfois projet qui excite, qui fait envie, mais mis au pied du mur, on ne sait pas comment le *démultiplier* en opérations qui en grignoteront peu à peu l'accomplissement: il s'agit de trouver une procédure quotidienne, un *agenda* de choses à faire, qui *négoce*, *monnaye* le Projet. Je n'ai pas de recette puisque la possibilité du monnayage atteste la validité du projet, et donc la programmation elle-même participe du *kairos*, du Bon Projet → Je distinguerai, peut-être, deux types de projets, d'où dépendront deux types de programmations, de travaux:

Biographie,
69

Alternative bien posée par Valéry (Cours du Collège, 5 mai 1944); les deux cas où peut se trouver celui qui fait une œuvre: « l'un répondant à un plan déterminé, l'autre meu-

5. *La Valse*, poème chorégraphique de Maurice Ravel (1920), semble naître d'une rumeur lointaine, elle s'enfle et s'achève dans « un tournoiement fantastique et fatal » (Ravel).

6. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 26 août 1853, *Préface à la vie d'écrivain*, op. cit., p. 144.

blant un rectangle imaginaire⁷ → Donc deux programmations: 1) une programmation par logique, dévidement, déductrice; 2) une programmation par meublement d'une grande forme fantasmée (« imaginaire »): donc activité plus esthétique que logique (cf. peintre ou graphiste oriental) → A l'horizon de cette dichotomie, deux territoires: a) la logique narrative, le roman régulier et l'essai; b) la poésie, le roman hétérodoxe (Proust).

1) Dans les lectures que j'ai faites pour ce Cours (limitées: ce ne pouvait pas être exhaustif), cette chose curieuse: peu d'attestations sur le travail du Plan d'Œuvre à faire (peut être différent du Plan de l'œuvre faite) → toujours le mot de Pascal: « La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage, est de savoir celle qu'il faut mettre en premier »⁸, c'est-à-dire le Plan de Programmation; exemple flagrant, Flaubert (je crois que je l'ai dit), *Madame Bovary*: par les érudits, on connaît beaucoup de détails sur la formation du Grand Projet; par Flaubert lui-même, on connaît, de jour en jour, presque, les affres du travail du style, de la Phrase; mais rien sur le travail de Plan: hiatus énorme; Flaubert parle d'épisodes qu'il travaille à mettre en phrases (dialogue avec le Curé, Bal, Comices, etc.), mais rien sur le moment où il a eu l'idée de ces épisodes (= opérations typiques de *monnayage*) → Notations rares et elliptiques: 1853 (32 ans): « Je suis très fatigué ce soir. (Voilà deux jours que je fais du plan...) »⁹ → Pourtant, Flaubert pratique de toute évidence la Programmation logique; il y a une idée (de Roman) et les épisodes en découlent logiquement. 1861 (40 ans): « Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet. C'est une idée mère d'où toutes les autres découlent »¹⁰ → Flaubert oppose assez justement, je crois, deux *inspirations* (et par suite deux « programmations »): celle de la note autobiographique, de l'éclat lyrique ou aphoristique (→ Album), et celle d'une logique de l'Imagination (roman canonique ≠ Proust) (→ Livre); 1853 (32 ans): « Lorsqu'on écrit quelque chose de soi < venant de soi-même, de notre propre vécu >, la

7. Paul Valéry, cité par Agathe Rouart-Valéry dans son « Introduction biographique », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957. Roland Barthes souligne.

8. Pascal, *Pensées*, II, *op. cit.*, fragment 757, p. 261.

9. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 9 décembre, *Préface à la vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 158.

10. Gustave Flaubert, lettre à M^{me} des Genettes (*Préface à la vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 221), citation déjà partiellement utilisée par Roland Barthes (voir p. 328) qui la complète ici.

Programmation
par meublement

« Plan »



Préface, 158

deux inspirations
①
②

TRES IMPORTANT

*à rectangle
substitut*

Scherer, 128

Bonnet, 59, 94

Tadié

phrase peut être bonne par jets (et les esprits lyriques arrivent à l'effet facilement et en suivant leur pente naturelle), mais l'ensemble manque < c'est l'Album >, les répétitions abondent, les redites, les lieux communs, les locutions banales. Quand on écrit au contraire une chose imaginée, comme tout doit alors découler de la conception et que la moindre virgule dépend du plan général, l'attention se bifurque¹¹ (cette « bifurcation » = monnayage, démultiplication).

2) En face, cette technique : le *Rectangle*, c'est-à-dire une forme fantasmée du livre, que peu à peu l'on meuble par des touches, des fragments, des morceaux, comme certains peintres devant le rectangle de la toile.

a) Technique exemplairement démonstrative chez Mallarmé : au dire de Valéry, Mallarmé (Poèmes, c'est-à-dire *Album*) commençait certains de ses poèmes en jetant çà et là des mots sur le papier, par touches discontinues et s'efforçant ensuite de trouver des liens qui puissent constituer des phrases.

b) En agrandissant, procédé opératoire proustien : Proust prenait des notes et rédigeait des bouts de textes ; il composait « par morceaux » ; par exemple le « morceau *Jeunes filles en fleurs* » composé hiver 1908-1909 et achevé été 1909 → Technique des « concrétions », des « floculations » → d'où le problème, la difficulté des assemblages qui peuvent être « faux », ratés. « Ça ne prend pas » : on peut considérer *Contre Sainte-Beuve* comme une tentative d'assemblage qui n'a pas pris.

Proust composait par fragments qui ne se suivent pas et qu'il répartissait en même temps dans plusieurs Cahiers, en plusieurs versions → Cette « promotion » du Morceau à la composition se retrouve à la lecture → Rhapsodie au départ, rhapsodie à l'arrivée → Type de remémoration de nos lectures : des sortes de « flocons » restent dans notre mémoire : le cognac du grand-père, une histoire de potiche, mais nous ne nous rappelons pas la consécution : c'est pour cela que nous pouvons relire Proust → Dans ce monument proustien, quelque chose d'épique : les « soirées » (ou matinées, ou réceptions), comme des batailles dans l'œuvre épique : un en-soi réussi ; et aussi quelque chose de délité qui fait que l'index des épisodes, chez Proust, reste quelque chose de très vivant ; l'index (Pléiade) représente une « vérité » de

11. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 26 août 1853, *Préface à la vie d'écrivain, op. cit.*, p. 144.

l'œuvre, et non pas seulement un instrument de repérage; en lui, comme une Radiographie de l'Ur-texte.

Reste bien sûr, énigmatique, le problème des soudures et montages → Il faudrait une analyse des *transitions* (ou des non-transitions); je ne suis pas sûr qu'elle existe, car on a été obnubilé par le désir conformiste de retrouver dans *La Recherche* une « construction » classique (par exemple en étoile), mais ce sont au contraire les lourdeurs, naïvetés et à-peu-près de l'enchaînement qu'il faudrait *remarquer*. Le « Rectangle » = espace de floculation; attestée par l'importance, la liberté des ajouts; Proust, on le sait — cela fait partie essentiellement du *statut opératoire* de son écriture —, ajoutait sans cesse; c'est la technique de la *mayonnaise*: une fois qu'elle a pris, on peut rajouter indéfiniment de l'huile; sans cesse, en face de morceaux, cette mention: « ajouter quelque part » → Proust, très conscient de cette technique, de sa valeur constitutive; à Gaston Gallimard (1919) qui, comme tout éditeur soucieux de ne pas casquer pour ce qu'on appelle les « corrections d'auteur », avait sans doute protesté: « Puisque vous avez la bonté de trouver dans mes livres quelque chose d'un peu riche qui vous plaît, dites-vous que cela est dû précisément à cette sur-nourriture que je leur réinfuse en vivant, ce qui matériellement se traduit par ces ajoutages »¹² → Probable que si Proust avait vécu, l'œuvre terminée, il n'aurait rien écrit de nouveau, mais aurait passé le reste de sa vie à *ajouter* → Le statut, l'*éidos de La Recherche du temps perdu*, c'est d'être une œuvre *infinie*.

FREINAGES

Au départ: l'Œuvre à faire, dans la brillance du Fantasme; c'est ainsi qu'elle part → Or le fantasme (c'est sa définition « téléologique ») s'aheurte au réel. Ce réel, en fin de compte, est le *Temps* (la Durée) comme puissance de retard, de freinage, et donc de modification, d'infidélité (au Projet), de versatilité → Deux figures du Temps modificateur: 1) le Temps de l'écriture (de la graphie): micro-temps; rythme de la Plume = « la Main lente »; 2) le Temps global de l'Œuvre: macro-temps: secondes, dixièmes de seconde = mois, années.

12. Marcel Proust, *Choix de lettres*, présentées et datées par Philip Kolb, Paris, Plon, 1965, p. 244.

La mayonnaise

S.B., 27

autres souche

Kolb, 244

travaux
49 temps