

Ironie

Ironie

Ironie

Interrogation Critique et Ludique n°230 – Avril/Mai/Juin 2026

<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Blog Ironie : <http://interrogationcritiqueludique.blogspot.fr>

JEU IX

*

Le projet Barthes

d'après *La Préparation du roman* de Roland Barthes
Deux années de cours au Collège de France entre 1978 et 1980

Collage, version scénique et mise en scène : Sylvain Maurice
Pièce jouée au Théâtre de l'Échangeur en mars 2026 avec Vincent Dissez dans le rôle de Barthes
La pièce sera programmée dans le cadre du Festival d'Avignon cet été 2026 au Train bleu à 11h

D'abord une chose pratique. Je m'adresse à ceux d'entre vous qui prennent en note ce cours, et je voudrais leur transmettre la demande d'une personne qui s'est adressée à moi, qui est roumaine, qui a dû repartir dans son pays et qui voudrait beaucoup avoir les notes, si on veut bien les lui prêter, si l'une ou l'un d'entre vous a ses notes et veut bien s'en dessaisir provisoirement le temps de les faire photocopier, qu'il veuille bien s'adresser à moi pendant la pause.

Bien, je commence maintenant le cours que j'ai intitulé *La préparation du roman*.

Je ne vais pas analyser d'une façon historique ou théorique le genre « roman », ni même collecter des renseignements sur les techniques dont différents romanciers d'autrefois ont usé pour préparer leurs romans. À la limite, il n'est même pas sûr qu'il s'agisse du « roman » : ce terme a été choisi par commodité pour suggérer le lien entre la littérature et la vie. Quel est le cheminement d'un écrivain qui entreprend aujourd'hui la préparation d'un roman ?

Je voudrais placer le début du travail avec vous sous l'invocation d'un vers très célèbre de Dante qui est le premier de *La Divine Comédie* : « Au milieu du chemin de ma vie, je me suis retrouvé dans une forêt obscure ». À ce moment-là, Dante a trente-cinq ans (inutile de dire que j'en ai bien plus et que je suis bien au-delà du milieu de ma vie) mais la déclaration de Dante dit que le milieu du chemin de la vie, évidemment, n'est pas mathématique : qui saurait à l'avance quel est le milieu de sa vie ? Il se réfère je pense à un événement, à un moment, à une sorte de prise de conscience.

J'ai parlé un peu de tout ça ici il y a environ un mois dans une conférence dans cette salle, car j'ai été très frappé par la mort (qui venait d'arriver) de Jacques Brel et par le fait que l'on a rappelé qu'il y a un moment dans sa vie où il a su qu'il était condamné médicalement, et à ce moment-là il a décidé de changer sa vie. Il savait que ses jours étaient comptés d'une façon précise et il est parti, il s'est installé aux antipodes, je ne sais pas très bien où — et il a changé sa vie. On peut donc dire que le moment où Brel est parti, ça a été son milieu de vie, et ce « milieu de vie », encore une fois, était à peine à quelques années de sa mort mais il n'empêche que c'était le milieu de sa vie.

Pour ma part, un deuil cruel est le milieu de ma vie : on découvre la douleur, la mort comme réelle, tout s'affaiblit, tout s'affadit, tout vous accable, on est dans l'impuissance. On ne peut plus, il y a un moment où le deuil fait qu'on ne peut plus, on ne peut plus investir dans une doctrine, dans une idée, dans une amitié, dans un amour, on ne peut plus investir dans rien –

Et à ce moment-là vient effectivement une sorte de prise de conscience, la nécessité d'une pérégrination dans un continent nouveau : je n'ai plus le temps d'essayer plusieurs vies, il faut que je choisisse ma dernière vie, ma vie nouvelle, Vita Nova comme dit Dante. Tout d'un coup se produit cette évidence : je dois sortir de cet état ténébreux !

Une anecdote personnelle, si vous le permettez, pour vous dire quand la décision de ce changement a été prise : je me trouvais alors, un 15 avril, en vacances au Maroc, à Casablanca. Le ciel se couvrait, c'était une après-midi assez lourde. Nous sommes allés avec des amis à un endroit qui s'appelle la Cascade (une sorte de joli vallon un peu à l'écart de la route de Casablanca à Rabat). Et j'éprouvais à ce moment-là, pendant cette promenade, de la tristesse, de l'ennui, le même, ininterrompu depuis ce deuil récent et qui se reporte et se reporte sur tout ce que je fais et sur tout ce que je pense par cette espèce de manque d'investissement et que, vous en êtes témoins, j'essaie de secouer. J'ai eu le sentiment très puissant à ce moment-là d'une sorte de fatalité, j'ai eu le sentiment que même dans la vie la plus libre, la plus heureuse, peut-être même la plus confortable, d'être enfermé dans une prison. J'ai vu mon avenir jusqu'à la mort comme un train-train. « Quoi ? Quand j'aurai fini ce texte, quand j'aurai fini ce cours, il n'y aura plus qu'à en recommencer un autre ? » J'ai écrit il y a plus de vingt ans *Les Mythologies* et ce qu'on me demande, ce sont toujours des mythologies. J'ai écrit *Le Plaisir du texte* et ce que l'on me demande toujours, c'est de témoigner sur « le plaisir du texte ». Ce qu'on me demande n'est pas du tout d'écrire du nouveau, mais de me faire répéter ce que j'ai déjà dit.

Je suis rentré seul de cette promenade dans l'appartement vide et j'ai fait ce que Flaubert appelle, appelait, une marinade : c'est le moment où l'on se met sur son lit et où on marine. Flaubert, lui, le faisait parce qu'il ne trouvait pas une phrase et il marinait. Et j'ai mariné avec intensité.

Et à ce moment-là m'est venue une idée — (je vais employer une expression très démodée) : comme une conversion « littéraire ». L'idée d'entrer en littérature, d'entrer en écriture, l'idée d'écrire comme si je ne l'avais jamais fait, et de ne plus faire que cela. Je dois dire que pendant cette marinade, j'ai eu l'idée bien entendu de quitter le Collège. C'est logique : si on veut avoir une vie d'écriture, logiquement il faut renoncer à tout enseignement.

Et puis, j'ai entrevu un compromis. Pour moi, dont le plaisir premier est la jouissance et le bonheur d'écrire, il ne peut y avoir de Vita Nova que dans la découverte d'une nouvelle écriture. Ce qui peut être nouveau, ce n'est pas de renoncer à l'écriture, c'est d'en changer, de changer son écriture, de découvrir une nouvelle écriture. J'ai eu alors l'idée d'investir le cours et l'écriture dans la même entreprise, en dessinant un projet unique qui engloberait à la fois le cours et la mutation d'écrire, et cela m'a procuré une image de joie, la joie que j'aurais si je me donnais une tâche unique et que je n'ai plus à m'essouffler après le travail à faire (cours, demandes, commandes), mais que tout instant de la vie fût désormais ce Grand Projet.

Et ce 15 avril, c'est pourquoi j'en ai parlé, s'est présenté un peu comme une sorte d'illumination, celle que le Narrateur proustien éprouve à la fin du *Temps retrouvé* : il décide d'écrire.

Peut-être pouvez-vous vous demander (en tout cas c'est ce que je ferais si je m'entendais) : Est-ce qu'il va réellement faire un roman ? Ou est-ce que c'est une espèce d'astuce ? Je réponds ceci, et ceci seulement : je vais faire comme si j'allais faire un roman. Je vais m'installer loyalement dans ce comme si, je vais me mettre dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; je passe à un autre type de savoir ; je postule un roman à faire, et de la sorte je peux espérer en apprendre plus sur le roman qu'en le considérant seulement comme un objet déjà fait par les autres. Comme si : je fais une hypothèse et j'explore, je découvre la richesse de ce qui en découle ; au reste, ce cours aurait pu s'appeler comme si.

Cet homme qui va essayer d'écrire s'appellera tantôt Flaubert, tantôt Kafka, tantôt Rousseau, tantôt Mallarmé, tantôt Chateaubriand, tantôt Proust – et pour ne pas faire la partie trop belle à la réussite finale que représentent ces noms, eh bien il s'appellera aussi : moi.

Le problème, c'est de savoir s'il sera vous, ou même l'un d'entre vous ? Ceci n'est pas une question rhétorique, parce que c'est la question de savoir si une réflexion sur la volonté d'écrire peut intéresser et concerner qui peut-être n'écrit pas. Je ne veux pas du tout préjuger de votre situation individuelle à chacun d'entre vous, mais disons que parmi vous il y en a peut-être qui n'écrivent pas et qui ne sont pas dévorés par ce vice de l'écriture. Y prendrez-vous de l'intérêt, à cette expérience morale et humble ? Je veux dire : Est-ce que vous prendrez intérêt à ces problèmes de technique d'écriture, vous dont certains, n'écrivez pas ou ne pensez pas à écrire ? En quoi cela peut-il vous concerner ? Mon espoir que cela vous concerne repose sur une expérience personnelle que je ne m'ennuie jamais quand les gens – un plombier, un médecin – parlent de leur métier, des problèmes de leur métier, quel qu'il soit.

J'ai le souvenir très précis que chaque semaine chez mes grands-parents à Bayonne venait une très vieille demoiselle qui avait un nom merveilleux, Mademoiselle Sudour, déshéritée, tout à fait paumée, qui habitait une chambre dans le vieux Bayonne dont la vie, le métier si on peut dire, était d'aller chaque jour dans une famille bourgeoise différente faire de la couture : c'était une couturière à domicile. Vous imaginez la force de butinage d'informations que pouvait représenter cette pratique, et c'est d'ailleurs en cela qu'elle est probablement comme le héros obscur et clandestin du Roman. Au fond, le rêve de travail ménager du Romancier, ce serait d'être une Couturière à domicile – qui coupe, assemble, faufile, en un mot prépare : c'est dans ce sens qu'il faut entendre la Préparation du Roman, comme on disait du temps de mon enfance, la préparation d'une robe.

*

Pourquoi est-ce que j'écris ?

Ce pourrait être, entre autres, par devoir : par exemple je peux me considérer au service d'une Cause (avec un grand C), je peux vouloir instruire, édifier, militer ou distraire. Et ces raisons ne sont pas négligeables ; mais personnellement je les vis, ces raisons, un peu comme des alibis, dans la mesure où elles font dépendre l'écriture d'une demande sociale ou morale. Or, autant que je puisse être lucide, je sais qu'en ce qui me concerne, j'écris à cause du plaisir, du sentiment de joie, de jubilation, de comblement que me donne la lecture de certains textes écrits par d'autres. J'écris parce que j'ai lu.

Et mon désir d'écrire ne vient pas seulement de la lecture en soi, mais de lectures particulières : le texte que l'on jubile à lire est comme une rencontre amoureuse, comme un espoir, on entre dans une pleine mer, c'est un concert, une polyphonie de mille voix auxquelles je mêle les miennes, c'est comme une maille qui file à l'infini.

Une maille !? C'est une image très familière de mon enfance – d'autant que j'étais entouré de femmes, ma grand-mère, ma tante, ma mère – les femmes étaient obsédées par le risque d'un accroc fait à leurs bas, des bas qui étaient tissés (il n'y avait pas de nylon à cette époque-là), je ne sais pas comment sont faits les bas maintenant mais à l'époque l'un des grands problèmes, c'était qu'une maille du bas ne file pas. Les mailles se mettaient tout d'un coup à filer le long du bas ; et je vois encore le geste un peu trivial mais nécessaire par lequel la femme mouillait son doigt dans sa bouche et l'appliquait sur la maille pour la stopper en la cimentant de salive (du reste, je me rappelle qu'il y avait tout près de notre appartement de la rue de Seine, une toute petite échoppe de « stoppeuses » c'est-à-dire des ouvrières qui ne faisaient que stopper des bas). Je dirais qu'écrire, c'est ça : poser un doigt pour immobiliser l'imaginaire, pour arrêter son hémorragie. Voilà.

Alors, je vais m'expliquer un peu, si vous permettez, sur cette idée de Vita Nova : chacun, je crois, a connu ou connaît périodiquement le Fantôme de Rupture (rupture de genre de vie, rupture d'habitudes, rupture de liaisons). « Changer la vie », c'est la Vita Nova : se débarrasser du passé, se débarrasser du présent qui colle, c'est la rupture comme libératrice de liens, comme une mue, une desquamation, un changement de peau, une nouvelle naissance.

Dans ce fantasme, il y a des scènes au sens théâtral que l'on passe et repasse, que l'on caresse, par exemple « aller s'enfouir dans une solitude absolue » ; Rousseau dans la « Septième Rêverie » dit qu'un jour il a cru trouver une retraite absolue dans la montagne – il décrit cette retraite avec délices – et puis au bout d'un certain temps de sa promenade, il s'aperçoit que ce lieu qu'il croyait radicalement très loin du monde est tout près d'une manufacture. Et Rousseau n'est pas du tout content ; mais moi, si j'ose dire (je m'identifie sans me comparer), j'ai souvent ce fantasme d'un lieu absolument retiré, abrité, mais qui soit au sein d'une grande ville.

À vrai dire je n'aime ni la campagne ni la province et mon idéal, c'est une sorte d'aire retirée, presque secrète, dans une très grande ville ; c'est pour cela que Paris me convient. C'est que c'est une ville très musicale, où les modulations, les passages d'une tonalité à une autre, sont extrêmement rapides, hardies ; entre un lieu central et un lieu provincial il y a souvent l'espace d'une très petite rue, et vous pouvez observer ça dans Paris : je suis dans un espace que je ne connais absolument pas, je suis dans un autre monde et tout d'un coup, un coin de rue me ramène à un paysage extrêmement connu. Par conséquent, on peut très bien avoir le fantasme d'aller s'enfouir quinze jours dans un hôtel d'un tout autre quartier de Paris : c'est-à-dire disparaître provisoirement, mais tout près. Ça c'est un peu une esquisse de Vita Nova.

Ce fantasme de Rupture n'a sans doute pas d'âge assigné dans la vie humaine ; des enfants peuvent très bien avoir le fantasme de Vita Nova. Mais je crois tout de même que là où il est le plus intéressant, si vous me permettez de le dire, c'est au moment de l'entrée dans la vieillesse ; moi, j'aime mieux parler d'« entrer dans la vieillesse » plutôt que de « vieillesse » parce que la vieillesse n'est pas une époque mathématiquement définie ; et je crois que toute « retraite » (au sens social du mot) contient en germe le fantasme de Vita Nova. Ce que je veux marquer, c'est que, si on ne l'édulcore pas par recours à un modèle pantouflard et pavillonnaire, cette retraite doit avoir quelque chose de violent et de subversif ; ça me paraît toujours sinistre d'entendre dire d'un « vieux », avec admiration, qu'il se maintient bien, qu'il est extraordinaire qu'il continue à faire ce qu'il faisait, comme une sorte de satisfecit merveilleux (« c'est merveilleux vous savez, à son âge, il continue à faire du tennis, il continue à faire sa promenade, il continue, comme Victor Hugo, à faire l'amour ») ; je dirais que continuer n'est pas un acte de vitalité ; ce que la vieillesse requiert, quand elle le peut, c'est précisément une Rupture et non pas une continuation, une vie et non pas une survie, un Commencement et non pas une fin : ce qu'elle requiert, la vieillesse, c'est précisément une Vita Nova, c'est-à-dire naître de nouveau.

Et très vite, ce qui est désiré dans la Vita Nova, c'est un certain temps – je veux dire : pour un écrivain, la Vita Nova doit se lier à un temps sans « dérangement ». Flaubert : « Il me faut, pour écrire, l'impossibilité (même quand je le voudrais) d'être dérangé. » Donc il ne suffit pas de ne pas être dérangé, il faut que ça soit impossible : l'écrivain doit être lié au Temps par une loi qui le dépasse.

D'autant qu'il faut arracher ce temps au monde, il faut se protéger contre les empiètements et les agressions des demandes de la vie : les sollicitations, les courriers, les cours.

Alors quoi qu'on veuille, la solution, c'est la Protection. Je parle d'une protection de fond, et je voudrais proposer quelques-unes de ces recettes :

L'une est l'immobilité entêtée, systématiquement ne répondre à aucune lettre, n'aller à aucun rendez-vous, couper le téléphone, etc.

L'autre – peut-être la protection la plus forte – : imposer au monde que l'on est un « original », en vertu de quoi, le rôle étant reconnu et classé, le monde vous laisse en paix et abandonne la demande.

Il est possible que, sans qu'il le veuille et c'est pour ça que ça a marché, l'originalité (pour ne pas dire l'excentricité) de Proust l'ait protégé et secondé dans la fabrication de son œuvre, car cette originalité l'a enfermé dans une sorte d'enveloppe, que l'on n'osait pas attaquer et franchir : quand il habitait boulevard Haussmann, les gens voyaient un être avec des moustaches inégales, une robe de chambre couleur cachou, au-dessus du col de chemise des plastrons d'ouate, des gants, des chaussons en tricot. Et quand il était rue Hamelin : il était au lit ; à une visite, si quelqu'un voulait entrer dans la chambre, il sortait tout habillé de ses couvertures avec des gants de coton blancs ou noirs et plusieurs paires de bas ; sans parler, bien sûr, de l'inversion du jour et de la nuit. Proust, bien que sa vue se fût affaiblie considérablement, ne pouvait pas aller chez l'oculiste, parce qu'il ne pouvait sortir que la nuit et que les oculistes, ça ne travaille pas la nuit : « je veux bien passer la visite médicale mais seulement la nuit ! »

Il existe une autre protection devant les demandes de la vie : une protection qui vous laisse seul et libre devant une écriture quotidiennement infinie et cette protection miraculeuse – c'est la maladie.

Kafka en revenant de Hongrie a de la toux et des crachements de sang et en septembre la tuberculose se déclare. Il dit : « C'est presque un soulagement » ; car il est libéré à ce moment-là de toutes ses obligations c'est-à-dire du bureau, de la famille et de sa fiancée. Il écrit à Max Brod : « J'ai quelquefois l'impression que mon cerveau et mes poumons ont conclu un pacte à mon insu pour m'offrir la liberté... »

Pour Proust la maladie – maladie cliniquement complexe sinon énigmatique – la maladie était ce qui l'empêchait de travailler et ce qui lui permettait d'écrire il avait des insomnies terribles (on dit qu'il restait soixante heures sans éteindre l'électricité) et il faisait une énorme consommation du soporifique de l'époque qui était le Véronal et il en venait jusqu'à prendre trois grammes de Véronal par jour, ce qui est énorme. Or il ajoutait au Véronal pour dormir une substance qu'il prenait pour apaiser ses crises d'étouffement, ses crises d'asthme, une substance qu'il prenait non pas pour s'exciter mais qui avait l'effet de l'exciter et qui était la caféine, son médicament de prédilection. Il est allé une fois jusqu'à prendre dix-sept tasses de café pour calmer un étouffement et il a employé cette expression que je trouve très belle : « mes pas tremblants de caféine ». Je ne vais pas détailler ce dossier des drogues de Proust, je voudrais simplement faire remarquer que, face à l'exigence de l'Œuvre, d'une grande œuvre, le corps de l'écrivain se sent très souvent démuni, insuffisant, impuissant à trouver une justesse entre la Phrase et le Corps ; le corps se sent contradictoirement endormi, « vaseux », paresseux, ininventif – et à ce moment-là il faut le réveiller, il faut l'exciter – et en même temps il faut contrôler l'excitation qui a tendance à continuer infiniment, d'où la coexistence d'insomnies.

*

Pour moi le fantasme le plus fort de Vita Nova c'est de partir s'installer quelque part pour écrire ; choisir le lieu où l'on va s'installer, combiner dans sa tête ce qu'il faut emporter, comme un vaisseau-maison, un vaisseau comme dans le Nautilus de Jules Verne, comme une maison parfaite, comme un « appartement profond », retiré, clos.

Cela me rappelle que quand j'étais lycéen, j'avais une grande jouissance à rester à la maison au lieu d'aller en cours : ça voulait dire, d'une façon un peu cynique, rester à la maison les jours où les autres sont en classe, accéder à un domaine réservé, découvrir le temps de la maison hors des repas et des congés, les matinées surtout. Et c'est d'ailleurs peut-être pour cela que j'avais envie à cette époque-là d'être professeur, c'est que je concevais le professeur comme quelqu'un qui va au lycée mais pas aussi longtemps que les lycéens, et c'est ça qui me faisait envie, avoir, par rapport à tous les travailleurs, un supplément de maison.

La maison, la chambre et enfin la table de travail. Elle est vraiment le cordon ombilical de l'écriture.

Qu'est-ce que c'est que cette Table de l'écrivain ? Eh bien, je crois essentiellement que cette table est une localisation de fonctions et de rapports entre ces fonctions, par exemple la surface de la table, son éclairage, la position des instruments à écrire, les trombones, les fiches neuves, les fiches écrites, les papiers épinglés, l'heure, la montre, etc. : il y a toute une série d'objets-fonctions qui sont répartis autour de celui qui écrit et qui forment une structure, puisqu'il y a des rapports qui se passent entre ces objets.

Naturellement, la complexité de cette structure dépend de chaque écrivain : il y a des écrivains ascétiques qui n'ont sur leur table de travail rien que la feuille de papier et un stylo, et puis il y a des écrivains, je dirais, luxueux, des écrivains maniaques et des écrivains indifférents, des écrivains bricoleurs et des écrivains qui ont des bureaux comme ceux des PDG ; il y a donc une typologie des tables de travail des écrivains, et une lecture de la Table comme un corpus de signes qui renvoie au rapport de l'écrivain à son travail (cela peut être un rapport jouissif, un rapport sublimé, un rapport dilatoire, etc.) Et je dois dire que moi-même j'éprouve un sentiment d'altérité, d'étrangeté très fort devant des tables ou des intérieurs nus, sans objets usuels qui traînent, dans la mesure où mon espace à moi est fait d'objets qui plus ou moins traînent. Quand je me trouve devant un espace où rien ne traîne et où les surfaces des meubles sont très nues, je me trouve très désorienté.

Et la question essentielle, c'est le rapport de la structure à l'ordre ou au désordre : en matière de table de travail, la structure prime l'ordre ; la structure ne doit pas être confondue avec l'ordre ; si jamais on voulait retenir une leçon du travail structuraliste qui maintenant s'estompe un peu, je dirais que c'est celle-ci : la leçon morale et presque la leçon politique qu'on devrait tirer du structuralisme, c'est d'avoir dit, posé et montré que l'ordre et la structure ce n'est pas la même chose, notamment dans le champ de l'écriture. Il est bien évident que le structuralisme a montré que la structure d'un texte n'avait rien à voir avec son plan ; le plan est une question d'ordre des parties, la structure c'est tout autre chose. Ce qui est vital pour vivre, c'est la structure, ce n'est pas l'ordre, et la structure dans ce sens-là est un élément de vitalité.

Donc une table bien structurée peut avoir l'air désordonnée, mais si elle est bien structurée, son désordre n'est pas corrigible, on ne peut pas « ranger ». Ça ne servirait à rien de dire à quelqu'un qui a élaboré la structure de sa table de travail : « range ta table ! » Ça ne produirait aucune amélioration,

peu importe l'apparence de désordre. Et la preuve c'est que vous pouvez très bien, la transporter ou la reproduire dans n'importe quel lieu du monde. La preuve de la structure, c'est qu'on peut la transporter. Vous ne pouvez pas transporter un désordre, mais une structure, vous pouvez la transporter, et donc vous pouvez avoir quatre ou cinq maisons dans le monde si vous en avez les moyens et refaire la structure de votre table avec des objets différents mais les localisations resteront les mêmes.

*

La période qui précède le démarrage de l'œuvre est un mouvement compliqué d'hésitation, de tentatives, d'échecs, un peu comme un moteur qui cherche à partir et qui a des ratés, et puis « tout d'un coup », le moteur démarre, l'Œuvre prend, c'est comme une mayonnaise qui prend. Je ne sais pas comment on fait les mayonnaises aujourd'hui mais quand j'étais enfant les mayonnaises ça se ratait, c'était d'ailleurs très beau la possibilité de rater une mayonnaise, ça donnait beaucoup de prix à la mayonnaise réussie. J'ai des souvenirs, comme ça, qu'on essaie de rattraper une mayonnaise en remettant encore un jaune d'œuf. Tolstoï pour *Guerre et Paix* avait bien dans la tête les personnages imaginaires, mais il ne pouvait pas les lier. Ça dure toute l'année 1865. Enfin, tout d'un coup le 20 octobre, il peut dire « ça marche, ça prend ». La mayonnaise prend.

Une forme que prend mythiquement le démarrage de l'œuvre, c'est la notion de crise. Il y a une chose surprenante et même cocasse par sa régularité, c'est un vrai tic : la vie de presque tous les écrivains est articulée autour d'une crise centrale.

Baudelaire : sa mère se remarie, c'est la crise !

Lamartine (crise sentimentale) ; Musset (crise sentimentale) ; Apollinaire (crise sentimentale)

Chateaubriand : il retrouve la foi à la mort de sa mère (crise spirituelle).

En fait ces crises sont des mythologies littéraires : je ne crois pas que les circonstances biographiques déterminent le « ça prend ». Ce qui détermine le « ça prend », ce sont toujours des découvertes d'ordre esthétique, des trouvailles.

Par exemple, la découverte des noms, avec un grand N – c'est-à-dire des Bons Noms, des Noms droits, des noms propres qui conviennent – c'est visiblement décisif pour un romancier, et c'est probablement une illusion après-coup, mais dans un très bon roman nous trouvons que les noms propres sont parfaits, et ce que je vous dis là, ça a été exprimé très spontanément par Flaubert, car Flaubert, pendant un voyage en Orient, était obsédé par le pensum que ses amis lui avaient donné à faire, à savoir un roman pour corriger l'échec de *La Tentation de saint Antoine* et ils lui avaient suggéré de commencer un autre roman plus simple et plus terre à terre. Or, pendant ce voyage, Flaubert se trouve aux confins de la Nubie inférieure, au bord du Nil, vous voyez le décor, vraiment loin des problèmes de création et des problèmes de roman, et pourtant c'est à ce moment-là que tout d'un coup il jette : « J'ai trouvé ! Eurêka ! Eurêka ! Je l'appellerai Emma Bovary. » Et voilà, le roman est parti.

Une invention encore plus décisive, c'est la « trouvaille » décisive de Proust de faire revenir les personnages à de longs intervalles. Il a appelé ces personnages qui reviennent, il faut retenir le mot, des personnages « préparés ». Et Proust prépare ses personnages de manière à nous réserver des surprises. Prenons Charlus, qui est vu d'abord comme l'amant d'Odette et s'avère ensuite la figure-type de l'homosexualité. Ou bien : dans le petit train de Balbec, une dame est en train de lire une revue ; elle est laide, vulgaire, le Narrateur la prend pour une tenancière de bordel. Inversion : cette dame est la princesse Sherbatoff, de grande naissance, la perle du salon Verdurin.

Ce retour des personnages, c'est ce que j'appelle le « marcottage », ce procédé de jardinier qui consiste à planter un fraisier, et puis des tiges du fraisier vont se réimplanter dans la terre et faire un second pied de fraisier, puis un troisième – ça c'est le marcottage. Eh bien l'œuvre de Proust est construite selon un procédé de marcottage.

*

Le déclic assuré, il s'agit de passer de l'excitation d'une découverte à la patience d'un travail quotidien. C'est un peu ce qui se passe au début de la *Valse* de Ravel : on est dans une espèce de limbes, de magma musical et peu à peu la *Valse* émerge.

J'ai retenu un Projet : qu'est-ce que je vais faire demain en me mettant à ma table de travail ?

Est-ce que je vais rester là les bras croisés à réfléchir ? Qu'est-ce que je vais écrire ?

Par où je vais commencer ?

Et c'est ça qui est difficile : il s'agit de trouver une procédure quotidienne, un agenda, les choses à faire.

Alors, je vais distinguer deux types de projets. Dans l'un des cas on fait l'œuvre avec un plan déterminé (c'est le cas le plus fréquent, le roman régulier, avec une logique narrative).

Dans les lectures que j'ai faites pour ce cours : j'ai rencontré très peu de témoignages sur le travail du Plan de l'Œuvre à faire ; l'exemple flagrant est celui de Flaubert, par exemple pour *Madame Bovary* : nous connaissons par Flaubert lui-même, de jour en jour, les affres du travail du style, de la Phrase ; mais sur le travail de Plan – la logique narrative – ce sont des notations très rares et très elliptiques : « Je suis très fatigué ce soir : voilà deux jours que je fais du plan... » Mais comment est-ce qu'il fait ce plan ? De quel plan il s'agit ? On ne le sait pas !

En face de cette technique classique d'un plan par épisodes, il y a la technique du rectangle imaginaire. À ce moment-là, on a une forme fantasmée du livre, et peu à peu on va meubler cette forme par des touches, par des fragments, par des morceaux, comme un peintre ou un graphiste oriental devant le rectangle de la toile. Mallarmé commençait certains de ses poèmes en jetant çà et là des mots sur le papier, en étoile, dispersés, par touches discontinues et ensuite il s'efforçait de trouver des liens qui puissent constituer des phrases, il essayait de trouver des phrases pour relier ces mots.

C'est le procédé de Proust : il rédige des bouts de textes qui ne se suivent pas et qu'il répartit dans plusieurs cahiers et en plusieurs versions, il compose « par morceaux » (par exemple le « morceau *Jeunes filles en fleurs* »). Proust comprend qu'il ne doit pas raconter sa vie chronologiquement, mais simplement poser des vues séparées, les juxtaposer. C'est un roman qui est fait par flocculations d'épisodes.

La Recherche du Temps Perdu est comme un kaléidoscope : on donne une secousse à l'appareil et les morceaux de verre s'assemblent différemment et c'est donc pour ça que nous pouvons relire Proust, parce que, en réalité, nous ne le lisons pas vraiment comme une histoire, nous lisons ça comme des fragments dont nous oublions un peu à quelle place ils sont. Par exemple moi je dis spontanément : « l'histoire de la potiche, je ne sais plus très bien où elle est », et je ne me rappelle pas en effet l'enchaînement des épisodes.

Et en effet Proust ajoutait sans cesse. C'est la technique, comme je l'ai dit, de la mayonnaise, c'est-à-dire qu'une fois que ça a pris, on peut rajouter indéfiniment de l'huile, la mayonnaise augmente toujours ; et sans cesse, en face de morceaux, dans les manuscrits de Proust, on trouve cette mention : « ajouter quelque part ». Proust était très conscient la valeur constitutive de cette technique de l'ajout ; car il l'a écrit à Gaston Gallimard – Gaston Gallimard qui était son éditeur et qui, comme tout éditeur était soucieux de ne pas payer pour ce qu'on appelle les « corrections d'auteur », et qui avait sans doute protesté devant les ajouts de Proust – et Proust lui répond : « 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. »

Et il est probable que si Proust avait survécu à la fin de son œuvre – il aurait passé le reste de sa vie à ajouter, car le statut de *La Recherche du temps perdu*, c'est d'être une œuvre infinie, même si elle a une fin concrète qui est *Le Temps retrouvé*, mais l'infini n'est pas dans le chemin narratif, il est au contraire dans les endroits multiples où l'ajoutage, le sur-ajoutage, la sur-nourriture sont possibles.

La prolixité d'écriture de Proust, le caractère quasi infini de ses phrases, l'abondance de sa correspondance, l'aspect même de sa graphie, tout cela implique qu'il écrivait manuellement très vite (même si, comme je l'ai dit, c'était dans des conditions très difficiles), et toute son œuvre a dépendu de cette facilité musculaire : il écrivait « au galop », il disait « j'écris au galop » - pour que se rejoignent le mental et le manuel : la main semble directement branchée sur le mental, et dans le rêve d'une « écriture au galop », il y a le rêve d'écrire directement avec son cerveau.

*

Je ne sais pas si c'est une histoire vraie, je ne crois pas, mais enfin peu importe, c'est une anecdote (parce qu'on m'a raconté cette histoire) : une vieille dame, il n'y a pas tellement longtemps, avait hérité d'un perroquet (et, vous savez, les perroquets vivent extrêmement longtemps, dit-on, jusqu'à deux ou trois siècles), et il disait toute la journée : « Le Rouè, c'est Mouè ! » Il avait appris à parler sous Louis XIV.

Imaginez une apocalypse de la langue et là je vais citer Chateaubriand, car il l'a dit magnifiquement, (on ne sait jamais où Chateaubriand va chercher ses innombrables exemples, il a toujours un exemple inconnu et merveilleux sous la main), je cite : « Les peuplades de l'Orénoque n'existent plus ; il n'est resté de leur dialecte qu'une douzaine de mots prononcés dans la cime des arbres par des perroquets redevenus libres. »

Alors, la littérature, c'est la langue, c'est une certaine langue et un écrivain lucide, s'il lui arrive de penser « est-ce que je serai lu plus tard, quand je serai mort ? », ne doit pas penser ça en termes de contenu, d'idées, parce que ça, c'est des modes, ça passe, ça revient, on ne sait jamais ce qui va se passer, mais ce qui est sûr, c'est qu'il doit penser ce problème-là en termes de langue. Il doit se demander « est-ce que la langue que je parle subsistera plus tard ? ».

Et si Racine passe un jour, ce n'est pas parce que sa description de la passion sera périmée, je crois qu'elle ne le sera pas du tout, mais parce que sa langue sera morte. Aussi, j'admire beaucoup la prudence et l'intelligence de Flaubert : « car j'écris non pour le lecteur d'aujourd'hui, mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, tant que la langue vivra ». Ça, c'est très beau. Ce n'est pas seulement beau, c'est très intelligent, c'est très prudent.

Je note avec amusement que cette pensée elle-même, « tant que la langue vivra », est déjà sans écho, elle est déjà caduque, moi qui m'en enchante, moi qui la trouve si belle et si vivante, eh bien je crois qu'elle est démodée. « Tant que la langue vivra » (ce serait un titre admirable de livre) : j'ai fait de cette phrase le titre d'une petite chronique du *Nouvel Observateur*, mais cela n'a rencontré absolument aucune espèce d'écho. Je le dis parce que dans des chroniques plus anciennes – comment dire les choses –, je n'attends pas du tout qu'il y ait des échos à chaque chronique, mais j'ai toujours ressenti comme significatif qu'il n'y en ait pas. Quand on écrit dans un journal il faut qu'il y ait des échos, non pas systématiquement, mais sur certains points, sinon ce n'est pas la peine d'écrire dans un journal.

Ce qu'il faut peut-être retenir, c'est que la littérature n'est plus soutenue par les classes riches. Qui soutient la littérature ? Vous ? moi ? Ni vous ni moi n'avons aucun pouvoir économique. Au fond, aujourd'hui la littérature est soutenue par une clientèle de déclassés. Nous sommes des exilés sociaux, nous qui aimons la littérature, et nous emportons la littérature dans le maigre bagage de cet exil.

Il me semble tout de même que ce qui affleure, c'est que celui qui se donne à l'écriture (si du moins j'interroge certains des auteurs et si je m'interroge moi-même) se sent séparé du monde ; non pas seulement par un acte de retraite physique, mais par un sentiment culpabilisant, de divorce et il se sent comme s'il reniait le monde.

Au présent, j'ai un sentiment brusque d'inadéquation entre mon actualité brûlante (à savoir écrire) et l'actualité du monde qui m'environne. Chaque sphère, la sphère de l'écriture et la sphère du monde, est inactuelle pour l'autre et cela produit cruellement des gênes et des dérisions. Par exemple, le jour où j'ai préparé ce cours, je jetais un coup d'œil sur le journal, et le monde m'a sauté au visage, rendant absolument dérisoires mes petits investissements personnels : c'était un jour où le journal parlait de bavures policières, de nucléaire, d'affrontements – et tout cela me sautait au visage pendant que j'étais en train de réfléchir à Proust, me donnant alors un sentiment douloureux d'extrême sophistication.

Il y a une sorte de chantage permanent de l'actualité à celui qui écrit et qui, en écrivant, fait mine d'oublier cette actualité. Cependant, au fond de cet enfouissement coupable dans l'écriture, il y a un désir intraitable. Ceci explique sans doute que le Désir d'Écrire résiste à toutes les pressions de l'actualité, et qu'il surgit toujours vivant : extraordinairement vivant, proche et lui-même vivifié par sa propre actualité, son actualité ardente. Je me souviens que l'été dernier, à la fin du mois d'août, j'ai pris l'avion pour aller à Biarritz et, dans l'avion, j'ai lu Pascal, et en lisant Pascal, j'ai été transporté (alors que j'étais plongé dans un acte absolument quotidien : voyager en avion pour aller dans un coin de la province française) par ce texte, et par sa vérité, alors je me suis dit : aimer la littérature, c'est, au moment où on lit, dissiper toute espèce de doute sur son présent, son actualité, son immédiateté ; en lisant Pascal, j'ai dissipé toute espèce de doute sur l'actualité ou la non-actualité de Pascal, c'est-à-dire que je croyais, je voyais en lisant Pascal que Pascal était un homme vivant qui parlait, comme si son corps était à côté de moi dans l'avion ; c'est Pascal qui était vivant parce que c'est Pascal qui avait peur de la Mort, et qu'il s'en étonnait jusqu'au vertige, et que cette peur était absolument vivante trois ou quatre siècles plus tard. Donc trouver actuel et vivant ce qu'on lit, c'est trouver que ces mots anciens exprimaient parfaitement les choses présentes qui étaient en moi, et en un sens, c'était ne pas sentir le besoin d'un autre langage.

Proust a admirablement dit les épisodes, les degrés, les passages du mourir. Je veux dire qu'à chaque moment du récit de la mort de sa grand-mère il a donné un supplément de concret (je ne trouve pas d'autre mot), comme s'il allait à la racine du concret : par exemple, avant la mort, la petite attaque de la grand-mère au jardin des Champs-Élysées : sa rougeur, la main qu'elle met devant sa

bouche ; et pendant la maladie, cette sorte d'épisode absolument poignant : le peignage douloureux des cheveux par Françoise, etc. Pourquoi est-ce que c'est vrai ? Parce que, par cette radicalité du concret, l'écrivain désigne ce qui va mourir : plus c'est concret, plus c'est vivant, et plus c'est vivant, plus cela va mourir ; peigner les cheveux de quelqu'un qui va mourir, c'est le déchirement absolu parce que ses cheveux sont encore vivants, ils sont vivants mais ils vont mourir : c'est une sorte de plus-value énigmatique qui est donnée par l'écriture et qui justifie intégralement, en dehors de toute théorie, la littérature. Et il faudrait peut-être se servir de ces réflexions pour distinguer le présent et l'actuel ; le présent est vivant tandis que l'actuel n'est qu'un bruit, quelque chose qui n'est pas vivant.

J'ajoute que ce désir de la littérature est dans certains cas, en tout cas c'est mon cas, d'autant plus aigu, plus vivant, plus présent qu'effectivement je peux sentir, moi, la littérature en train de dépérir, de s'abolir — notre monde est de plus en plus un monde des images, et la littérature est perçue comme périmée, dépassée, vieillesse, ancienne — et je peux me penser comme l'un des témoins de ce dépérissement, et dans ce cas, j'aime la littérature d'une sorte d'amour pénétrant et bouleversant même, comme on aime et comme on entoure de ses bras quelque chose qui va mourir.

*

Pour finir le cours...

Et je dis bien : pour finir et non pour conclure.

Quelqu'un peut-il dire au concierge qu'il allume au fond là-bas ? C'est un peu obscur...

Parce que quelle serait la conclusion de ce cours si j'étais logique ? — Ce qu'il y a au bout du cours, ce serait une œuvre. Dans un bon scénario, la fin matérielle du cours aurait dû coïncider avec la publication réelle de l'Œuvre ou par la lecture de l'Œuvre que j'aurais écrite et que je vous présenterais après vous avoir décrit les épreuves que j'aurais dû traverser pour l'écrire, puisque nous avons suivi le cheminement de cette volonté d'œuvre.

Mais hélas, hélas, en ce qui me concerne, il n'en est pas question : je ne puis sortir actuellement aucune Œuvre de mon chapeau, et de toute évidence sûrement pas ce Roman dont j'ai voulu analyser la Préparation.

Au fond, il ne m'est même pas évident que j'écirai encore. Pourquoi ce doute ? — Parce que le deuil, il y a deux ans, dont j'ai fait état au début de ce cours, a remanié profondément et obscurément mon désir du monde.

Alors, peut-être aussi que dans l'attente du livre à faire, il y a l'attente plus précise d'un déclic, d'une occasion, d'une mutation qui me permettrait d'écrire le livre et qui serait comme une nouvelle écoute des choses. Et je cite (sans me comparer mais en m'identifiant) Nietzsche : Nietzsche a conçu Zarathoustra à travers bois, en se promenant le long du lac de Silvaplana. Mais (et c'est ceci qui nous intéresse) il raconte très bien qu'il avait eu avant cette promenade un signe prémonitoire, la modification, je cite, « soudaine et radicale de son goût en musique » - et que le déclic de l'œuvre a été précédé par, dit-il, une « Renaissance de l'art d'écouter ».

Eh bien, peut-être que l'Œuvre Nouvelle (par rapport à soi-même : il ne s'agit pas du tout de chercher à faire une œuvre originale par rapport aux entours contemporains) n'est possible, ne peut prendre son départ réel, que si un goût ancien est transformé et si un goût nouveau apparaît. Qu'un goût nouveau apparaisse dans mes goûts et peut-être qu'à ce moment-là ce sera le déclic du livre nouveau. Et peut-être que j'attends donc une transformation de l'Écoute, une transformation de mon écoute,— et peut-être, pourquoi pas, me viendra-t-elle, par la musique, que j'aime tant. Peut-être que c'est le jour où je modifierai mon goût musical qu'à ce moment-là une œuvre nouvelle en écriture me sera possible. Alors, sans doute mais peut-être est-ce un rêve optimiste que je fais, se trouve tout naturellement abolie la distinction finalement bête du Nouveau et de l'Ancien, et se trouve tracé le chemin de la spirale, la spirale qui est la figure progressiste de l'activité humaine dans la mesure où elle veut que toute chose revienne mais à une autre place, à un autre niveau, et se trouve aussi peut-être aussi honoré, quand il y a une nouvelle écoute, le mot de Schönberg, qui a été à la fois fondateur de la musique contemporaine et reconducteur de la musique ancienne quand il a dit (je ne sais plus où et je ne sais plus sous quelle forme, j'espère qu'il l'a dit, que je ne fais pas un faux) quelque part en pleine atonalité triomphante : « Mais écoutez, tout de même, il est encore possible d'écrire de la musique en do majeur. » Eh bien, je dirai, ce sera le mot de la fin pour ce cours, qu'en un sens l'objet de mon désir d'œuvre, ça serait d'écrire une œuvre en Do Majeur.

Voilà, je m'arrête sur ce mot. Le cours sur la Préparation du Roman est fini. La semaine prochaine, nous abordons tout autre chose, Proust et la photographie, à savoir Proust et pas tellement la photographie, je préviens à l'avance.

À samedi prochain.

Roland Barthes – 1978-1980
La Préparation du roman
Collage : Sylvain Maurice – Mars 2026



Le projet Barthes – Théâtre de l'Échangeur – Mars 2026