

Proust, Barthes et la parole non autoritaire

ELEONORA SPARVOLI
Université de Milan

À partir d'une double suggestion – d'un côté, la conviction barthesienne que la littérature constitue la "tricherie salutaire", qui permet d'esquiver la nature "fasciste" de toute langue; de l'autre, l'aversion proustienne pour les œuvres idéologiques, qui contiennent des théories, des thèses – je me propose de mettre en évidence les stratégies stylistiques, rhétoriques, narratives, par lesquelles Proust parvient à accentuer, dans son roman, le caractère indirect – non autoritaire – de la parole littéraire, qui en fait le lieu emblématique du *hors-pouvoir*.

Proust, Barthes, lecture contrauctoriale, réception, idéologie

Antoine Compagnon a plusieurs fois observé que les centenaires de la naissance ou de la mort des grands écrivains, ou – comme dans notre cas – de la première publication d'un de leurs livres, favorisent la prolifération de lectures allégoriques, c'est-à-dire : actualisantes et anachroniques¹. Les œuvres des écrivains, soustraites – pour ainsi dire – à l'empire de la philologie et détachées du contexte qui les a vues naître, dégagent, lors de ces célébrations, des significations, des valeurs, des messages liés à la contemporanéité des officiants... Ne prétendant nullement échapper à cette tendance inexorable, et souhaitant même la poser au centre de mon propos, je voudrais commencer par une réflexion de Roland Barthes, qui, dans les années du Collège de France, fait de cette posture critique anachronique une sorte de parti pris.

Comme on le sait, dès sa très célèbre leçon inaugurale du 7 janvier 1977, Barthes situe idéalement son enseignement de sémiologie littéraire dans un espace *hors pouvoir* – ce qui lui semble aussi suggéré par cette institution particulière qu'est le Collège, où le professeur n'a pas le devoir « de choisir, de promouvoir, de s'asservir à un savoir dirigé » (Barthes 1978, 9-10), mais peut « rêver tout haut sa recherche » (*Ibidem*).

Fidèle à ce programme, au début d'une des séances du cours qu'il consacre au «Vivre ensemble» – à l'intérieur duquel les textes littéraires sont considérés en tant que modèles, simulations, expérimentations de formes différentes d'exis-

¹ Voir COMPAGNON 1993.

tence² – Barthes parvient à formuler l’hypothèse d’une lecture « contre-philologique » des œuvres : à savoir une lecture qui fasse abstraction de ce signifié absolu, souverain, incontournable, qui dans un texte agit comme une véritable Loi imposant une interprétation et en interdisant d’autres. Une loi susceptible, par conséquent, d’engendrer des sentiments de culpabilité chez tout lecteur (*a fortiori* le lecteur cultivé) tenté par une dérive exégétique, à la suite de quelque image chimérique, latente, secrète, réveillée par la lecture³. Une lecture contre-philologique, libre et libérée des censures extérieures et intérieures (soit le fameux Sur-moi du lecteur philologiquement irrépréhensible), pourrait, par exemple, expulser le signifié « Dieu » de la littérature mystique et le signifié « engagement » des ouvrages de Sartre (avec des conséquences surprenantes et fécondes) ...

C’est justement à l’aune de cette formulation que naît le propos que je voudrais soumettre à notre discussion. Le roman proustien, référence majeure (ce n’est pas un hasard) du dernier Barthes, contient un paradoxe suggestif : œuvre exceptionnellement riche en réflexions théoriques et en déclarations de poétique qui pourraient être reçues comme de claires indications de lecture, et constituer de ce fait cette « intention d’auteur » dont le pouvoir (l’autorité !) ne peut pas être contourné par une interprétation philologique, la *Recherche* a été conçue de manière à accorder au lecteur une liberté extraordinaire, tant et si bien qu’elle crée elle-même les présupposés pour une lecture *contrautoriale*⁴ (ou, du moins, contre l’opinion apparente de l’auteur).

Pour vérifier cette hypothèse je partirai de la lettre que Proust écrit à Jacques Rivière, un mois après la publication, dans la *Nouvelle Revue française*, du compte-rendu – pas trop flatteur – de *Du côté de chez Swann*, rédigé par Henri Ghéon. Se réjouissant du fait que le secrétaire de la revue avait, au contraire, « deviné » (*Corr.*, XIII, 98)⁵ l’idée porteuse de ce livre insolite qui, en s’ouvrant sur les images tournoyantes et confuses du demi-sommeil du protagoniste, paraît n’avoir ni forme, ni structure, Proust fait allusion à un dogme auquel obéirait son roman (« mon livre est un ouvrage dogmatique », déclare-t-il, *Ibidem*). Dogme : c’est-à-dire le signifié absolu, définitif dont parlait Barthes, ou bien l’intention d’auteur « volontaire et lucide » dont parlait Raymond Picard, son adversaire dans une célèbre querelle⁶. Cependant, tout en expliquant à Rivière la manière

² C’est ce qui est déclaré dans le sous-titre du cours : « Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens ».

³ Voir BARTHES 2002, 43. Voir aussi, à ce sujet, SPARVOLI 2019, 19-28.

⁴ J’emprunte l’adjectif « contrautoriale » à RABAU 2012.

⁵ Lettre du 6 février 1914 à J. Rivière. Le verbe utilisé par Proust au début de sa lettre nous révèle d’emblée que l’identification de la Vérité de la *Recherche* n’est pas une tâche facile pour son lecteur.

⁶ Voir COMPAGNON 1998, 74-75.

dont cette Vérité de foi sera révélée, Proust laisse entrevoir les points de fuite qui permettront aux futurs lecteurs de l'éluder. « J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi. [...] Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera » (*Corr.*, XIII, 99). C'est seulement dans l'épilogue que se manifesterait ce signifié – non imposé *a priori* par l'auteur pour une question esthétique, bien sûr, mais aussi éthique – chargé d'éclairer rétrospectivement tout ce qui a été raconté et qui, avant cette épiphanie finale, sera délibérément laissé dans un état d'opacité et d'ambiguïté : « cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la récréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs » (*Ibidem*). Voilà un choix qui expose fatalement au risque d'une méprise de la part du lecteur – risque que l'écrivain assume en tant que sacrifice nécessaire à la réussite de son travail : « Tant pis pour moi si le lecteur croit que je les [les erreurs] tiens pour la vérité » (*Ibidem*). Ce passage serait déjà suffisant pour démontrer que l'auteur – qui aurait peut-être (peut-être...) préféré publier la *Recherche* d'un seul tenant afin que son architecture soit visible sans équivoque – était bien conscient que cette vérité dogmatique (dévoilée à la fin du livre sans aucune anticipation explicative) pouvait rester tout à fait inaperçue. Mais ce qu'il dit juste après semble faire de cette possibilité de non compréhension du Signifié la direction vers laquelle l'œuvre était en train de s'acheminer irréversiblement. « Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera » (*Ibidem*). Que le malentendu soit perpétré par la suite du roman c'est une certitude affirmée de façon péremptoire. Que la vérité finisse par s'imposer c'est seulement un espoir... Le volume de Grasset – présentant la *Recherche* comme une trilogie – annonçait les titres des deux livres à paraître en 1914 : *Le Côté de Guermantes*, *Le Temps retrouvé*. Mais Proust savait déjà en son for intérieur que la conclusion du livre n'arriverait pas si tôt. Peu après la publication de *Swann* – datée de novembre 1913 – il avait écrit à André Beaunier : « Tout est écrit mais tout est à reprendre » (*Corr.*, XII, 367)⁷. L'espace du lecteur était donc destiné à s'élargir, celui de l'éclaircissement définitif à s'éloigner.

On a souvent remarqué que Proust – en retravaillant, en réécrivant, pendant la guerre, le dernier volume de son roman – n'a pas modifié, dans leur substance, les principes esthétiques qui devaient constituer le point d'arrivée du parcours du héros, et qui étaient déjà présents dans la version de *L'Adoration perpétuelle*

⁷ Lettre de Proust à André Beaunier, 8 décembre 1913.

rédigée pendant l'été 1911⁸. Il tenait donc beaucoup à ce finale – écrit juste après le début – qui était (si l'on se tient aux nombreuses déclarations de l'auteur) un des piliers de sa construction et comme tel inamovible. Mais si l'on faisait le raisonnement contraire ? Le fait que Proust ait continué à nourrir la *Recherche* par des ajouts qui éloignaient de plus en plus la conclusion du commencement, ne démontre-t-il pas plutôt que ce qui l'aimantait était cette matière opaque, non éclaircie, dans laquelle le signifié dogmatique (qu'on pourrait résumer dans la formule mallarméenne : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre », Mallarmé 2003, 224) se serait dilué, voire dissous, en laissant libre cours à des lectures partielles, personnelles, déformantes ? Dans son article « Proust et le langage indirect », Genette remarquait que « la *Recherche du temps perdu* elle-même, [...] pour se présenter comme une infatigable quête et un message de vérité, ne laisse pas d'apparaître aussi bien comme un immense texte à la fois allusif, métonymique, synecdochique, (métaphorique, bien sûr) et dénégatif, d'aveu involontaire » où se révélerait toute une série de petites vérités indépendantes du message central : « énoncés simples concernant son auteur, ses origines, ses ambitions, ses mœurs, tout ce qu'il partage secrètement avec Bloch, avec Legrandin, avec Charlus, et dont il a soigneusement exempté son héros [...] » (Genette 1969, 291). Cela explique le phénomène que Barthes définissait comme *marcellisme* (Barthes 1984, 340), c'est-à-dire l'intérêt fervent, presque dévot que les lecteurs de tous les temps ont porté aux menus détails de la biographie de Proust, en dépit des distinctions « anti-beuviennes » entre le moi qui vit et celui qui écrit.

L'effet de dispersion, d'émission du Sens Premier du roman ne se produit pas seulement – comme Proust le craignait – pour le lecteur de son époque qui, s'étant attendri sur le drame du coucher, la passion malheureuse de Swann pour Odette, le retour mélancolique du héros au Bois de Boulogne, aurait dû attendre quatorze ans pour voir enfin s'ébaucher la vocation du protagoniste pour l'écriture qui rachète, qui sauve. Pour tous les lecteurs à venir le poids des sept volumes de l'ouvrage aurait écrasé, d'une certaine manière, les deux cent pages de la matinée Guermantes (et encore, à l'intérieur de cette même matinée, la Danse Macabre des invités de la princesse se serait beaucoup plus gravée dans la mémoire que les découvertes paradisiaques de la mémoire involontaire, annonciatrice de la Bonne Nouvelle de l'Œuvre).

Cette tendance à différer le dénouement est d'ailleurs consubstantielle à l'œuvre proustienne, qui, selon les mots de Pierre Bayard, « est en elle-même le récit d'une immense digression biographique, le texte de Proust racontant les égarements d'un homme qui ne parvient qu'après bien des années à ce qu'il

⁸ C'est la version du Cahier 57 éditée par H. Bonnet, voir PROUST 1982.

découvre être son but dans l'existence : raconter sa vie » (Bayard 1996, 15-16). Bayard observe que la digression est – parmi les figures de rhétorique – la plus compromise avec la subjectivité. Contrairement à la métaphore, dont la reconnaissance – objective – s'appuie sur l'expérience commune, l'identification d'une digression – en tant que déviation, plus ou moins motivée, par rapport à un sujet principal – dépend de la perception de chaque lecteur, de son état d'âme, de sa condition. Le caractère aléatoire de cette figure est, dans le cas de Proust, admirablement illustré par la célèbre affirmation barthésienne selon laquelle – une fois établie l'impossibilité de lire mot à mot un livre comme la *Recherche*, dont on sautera fatalement des passages – les parties « survolées » ne seront jamais les mêmes à chaque relecture⁹. Comment discerner, en effet, dans le parcours narratif de la *Recherche*, ce qui s'écarte et ce qui, au contraire, se rapproche de la grande route ?

Engendrée souvent par le fantasme personnel d'un auteur, la digression est donc « hors-sujet » seulement en apparence, puisqu'elle est en réalité reliée au thème central par des associations inconscientes, dans lesquelles un désir profond se fraie un chemin dans la texture des propositions conséquentes ; elle représente en outre, par un effet de retour, l'espace à l'intérieur duquel le lecteur, libéré de l'emprise de l'intrigue, peut se distraire au gré de sa propre fantaisie. On sait bien que la distraction – forme paisible mais non moins tenace d'insubordination – est au centre de la conception proustienne de la lecture. Le Narrateur avoue que dans son enfance il avait l'habitude, quand il lisait, de rêvasser « pendant des pages entières, à toute autre chose » (Proust 1987, *RTP* I, 41). Plus tard, il affichera sa prédilection, dans les livres de Bergotte, pour les morceaux au sein desquels l'auteur interrompt la narration pour s'adonner au plaisir d'« une invocation, une apostrophe, une longue prière » (*Ibidem*, 94). Et, en confirmant le caractère digressif de ces abandons, il précise : « J'étais déçu quand il reprenait le fil de son récit » (*Ibidem*). Le fait est que, dans ces détours, la prose de Bergotte, se détendant en larges vagues de pure musicalité, finit par se joindre au phrasé de la rêverie profonde du lecteur : « Je lisais, je chantais intérieurement sa prose, plus *dolce*, plus *lento* peut-être qu'elle n'était écrite, et la phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie » (*Ibidem*, 95-96).

Dans un très bel article consacré à l'hypallage, Isabelle Serça soutient que cette figure du déplacement, de l'altération de l'ordre syntaxique, peut, davantage que la métaphore, être considérée comme emblématique de l'œuvre proustienne. La *Recherche*, en effet, a été dilatée, suralimentée à force d'insertions, réélaboree par des translations de portions de texte d'un endroit à l'autre du roman, mais

⁹ Voir BARTHES 1973, 21-22.

jamais allongée : parce que c'est justement l'idée d'une succession linéaire (dans l'espace et dans le temps) qu'elle se propose de subvertir. En analysant le célèbre passage – saturé d'hypallages et de synesthésies – du grelot de la maison de Combray (celui déclenché, en entrant, par les membres de la famille)¹⁰, Isabelle Serça fait l'hypothèse que l'un des adjectifs attribués au son produit par cet objet familier – l'adjectif « intarissable », qui a à voir avec un élément liquide, avec une source, par exemple – soit le résidu d'un stade antérieur de la phrase, où apparaissait l'expression « la pluie multipliée de son bruit » (Serça 2013, 40). Il s'agirait donc ici d'une hypallage où le mécanisme de déplacement ne concerne plus le plan spatial : le terme « intarissable » n'a pas été prélevé d'un autre *lieu*, mais d'un autre *temps* de la phrase. Il me semble que, pour ce cas, la définition suggestive d'« interpolation » qu'Isabelle Serça propose pour mieux décrire l'effet produit par l'hypallage¹¹ fonctionne d'une manière exemplaire. L'interpolation est – *strictu sensu* – une action de modification, de falsification d'un texte, à travers l'introduction de mots ou de phrases qui ne figuraient pas dans l'original. Dans le passage proustien, toutefois, la manipulation est l'œuvre de l'auteur lui-même, ou mieux d'une altérité qui l'habite : en l'occurrence une altérité d'ordre temporel (l'auteur du stade antérieur de la phrase), dans d'autres cas – lors d'un lapsus, par exemple – d'ordre psychologique... C'est ainsi que l'hypallage, dans la mesure où elle intercale un élément hors-sujet, qui fait allusion à un *ailleurs* du texte (et de l'auteur), finit par constituer une digression condensée en un seul mot ! Et c'est comme si Proust, en différant – même au niveau de sa phrase – la profération finale à force de nouvelles inclusions (incises, parenthèses, séries adjectivales : les éléments retardants décrits par Spitzer¹²), voulait lui-même offrir au lecteur la possibilité de s'échapper dans d'autres directions, de se soustraire à l'empire de la vérité d'auteur.

Dans un autre sens, la tendance à procrastiner intrinsèque à la *Recherche* (dont l'Auteur et le Narrateur, il faut le rappeler, sont deux paresseux...) favorise l'autonomie du lecteur par rapport au dogme que le dénouement de l'intrigue lui imposerait. En 1953, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes soutenait que le roman proustien ne voulait être qu'une introduction à la littérature¹³ ; cette affirmation, à l'époque quelque peu dépréciative, allait être précisée et approfondie lors de la conférence historique de 1978, selon laquelle la *Recherche* serait « le récit d'un désir d'écrire » (Barthes 1984, 334). Aussi le sentiment qui s'offre à l'identification,

¹⁰ Voir RTP I, 14.

¹¹ Voir SERÇA 2013, 52-53.

¹² Voir SPITZER [1928] 1970, 397-473.

¹³ Voir BARTHES [1953] 1972, 29.

à l'empathie du lecteur, est-il une ambition, un souhait, un vœu : ce n'est ni une satisfaction d'accomplissement, ni une ferveur, voire un acharnement, autour d'un travail qui – en ce qui concerne le protagoniste – est seulement programmé, et encore *in extremis* vu le temps inexorablement écoulé et la mauvaise santé qui menace de tout interrompre. Une pulsion désirante – non une esthétique à illustrer – est au cœur du roman proustien ! De *Jean Santeuil* à la *Recherche* – en passant par *Sur la lecture* – l'interlocuteur privilégié de Proust est un lecteur actif, capable de *se lire* dans l'œuvre ; non pas un érudit en quête de vérités toutes faites, ni un collectionneur – une sorte de Don Juan stérile, célibataire de l'art – mais, au bout du compte, un artiste en puissance. Sophie Rabau observe que la posture *contrauctoriale* donne souvent lieu à une écriture critique qui empiète sur la littérature¹⁴. C'est certainement le cas de Barthes, qui fait coïncider le tournant qui devait l'amener à une *Vita Nova*¹⁵ – c'est-à-dire une nouvelle pratique d'écriture, finalement littéraire – avec la lecture d'un passage de la *Recherche* : un seul passage, rien qu'un fragment où il n'est question ni d'art, ni de rédemption (ce fameux dogme de la *Recherche*). C'est l'épisode de la mort de la grand-mère du Narrateur, qui s'est gravé en Barthes avec la force – dit-il – d'un « contact brûlant » et lui a appris que le noyau de la littérature doit être quelque chose « du côté de l'amour : quoi ? La bonté ? La générosité ? La charité ? » (Barthes 1984, 344). Dans *La Chambre claire*, Barthes décrira la photo de sa propre mère, disparue depuis deux ans, sous l'influence d'un autre extrait proustien concernant la mort de la grand-mère : c'est le passage dans lequel, à Balbec, elle resurgit brusquement de l'oubli – le temps de réaffirmer, une fois pour toutes, son absence irrémédiable – grâce au geste de son petit-fils se penchant pour se déchausser¹⁶. Il est significatif que, en s'appropriant ce morceau de la *Recherche*, Barthes ne prenne aucunement en compte la distinction (à laquelle Proust tenait beaucoup et que nous, les universitaires, respectons scrupuleusement) entre auteur du livre et Narrateur, et écrive, par une démarche *contrauctoriale* : « La photographie [de ma mère] me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable » (Barthes 1980, 109).

Commentant ces mots, Antoine Compagnon souligne que le geste accompli par le héros dans sa chambre au Grand Hôtel de Balbec est ce à quoi se réduit, pour Barthes, toute la *Recherche* : c'est peut-être, aux yeux de l'auteur de *La Chambre claire*, son véritable noyau affectif, amoureux, génératif. « Moment originel » –

¹⁴ Voir RABAU 2012, 15-16.

¹⁵ Voir BARTHES 1984, 342-343.

¹⁶ Voir RTP III, 152-160.

ajoute Compagnon – qui « correspond aussi à la page la plus grave, la plus émouvante, la plus vraie du livre. Hors de tout système, de toute structure, ce moment sera irrécupérable dans *Le Temps retrouvé* » (Compagnon 1994, 72). Une douleur sans rachat, face à laquelle Compagnon lui-même avoue – en glissant à son tour sur un plan personnel – avoir perdu sa lucidité de savant :

le moment le plus intense peut-être, le plus émouvant de la *Recherche* – en tout cas celui sur lequel, transcrivant les brouillons, collationnant les variantes, établissant le texte, rédigeant les notes pour l'édition de la Pléiade, je n'ai jamais pu travailler convenablement parce que l'émotion qui me serrait à chaque fois la gorge était trop forte, me rappelant sans doute la mort de ma propre mère. (*Ibidem*)

Le Roman utopique – roman rêvé, fantasmé, désiré sous le charme de la *Recherche* – que Barthes n'écrira jamais mais en direction duquel il oriente les dernières années de sa vie, « ne présente les idées, les sentiments que par des intermédiaires [...], ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur) ; [...] il n'est donc jamais arrogant, terroriste » (Barthes 1984, 345). C'est ainsi que l'œuvre d'un homme qui – d'après la vision sartrienne – était l'incarnation de l'écrivain bourgeois qui se sépare du monde et croit pouvoir racheter ses péchés par l'art, cette même œuvre – en tant que triomphe de l'indirect, du détour, de l'assertion toujours différée – finit par devenir le modèle exemplaire de ce que Barthes considérait comme le caractère non fasciste de la littérature, par rapport au « fascisme » de toute langue, dont l'ordre et la structure – en tant que facteurs puissants d'aliénation¹⁷ – obligent à dire. « Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature* » (Barthes 1978, 16).

La *Recherche* ne parle pas à des lecteurs assujettis, mais à des lecteurs libres, peut-être aussi à des savants libres qui – s'étant soustraits à un impératif d'interprétation, à une *auctoritas* – ne sont pas tentés d'en établir une autre¹⁸.

¹⁷ Voir BARTHES 1978, 14. Il est intéressant de rapprocher cette conviction barthesienne d'une réflexion de Genette (1969, 294) : « L'œuvre, pour Proust, comme le "vers" pour Mallarmé, "rémunère le défaut des langues" ».

¹⁸ Dans un très bel essai consacré à la lecture « contre l'auteur » d'*Armance* de Stendhal, Laure Depretto décrit d'une manière très efficace la posture à la fois contrautoriale et non autoritaire des deux critiques Bellemin-Noël et Garçon : « ils renversent un pouvoir sans le prendre ni l'occuper eux-mêmes », DEPRETTO 2012, 79.

Bibliographie

- Barthes R. [1953] (1972), *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes R. (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes R. (1978), *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes R. (1980), *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard.
- Barthes R. (1984), « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes R. (2002), *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par C. Coste, Paris, Éditions du Seuil-Imec.
- Bayard P. (1996), *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit.
- Compagnon A. (1993), *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Compagnon A. (1994), « Proust et moi », in M. Donaldson-Evans, L. Frappier-Mazur & G. Prince (éds.), *Autobiography, Historiography, Rhetoric. A Festschrift in Honor of F. P. Bowman*, Amsterdam, Rodopi, <https://www.college-de-france.fr/site/antoinecompagnon/articles_en_ligne.htm>
- Compagnon A. (1998), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil.
- Depretto L. (2012), « Qui m'aime me contredise ! » in S. Rabau (éd.), *Lire contre l'auteur*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 69-82.
- Genette G. (1969), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.
- Mallarmé S. (2003), « Le Livre, instrument spirituel, Quant au livre, Divagations », *Œuvres complètes*, II, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Proust M. (1982), *Matinée chez la princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé*, édition critique établie par H. Bonnet, en collaboration avec B. Brun, Paris, Gallimard.
- Proust M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Proust M. (1970-1993), *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb, Paris, Plon.

- Rabau S. (éd.) (2012), *Lire contre l'auteur*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.
- Serça I. (2013), « Vertus de l'hypallage », in A. Compagnon & K. Yoshikawa (éds.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 35-53.
- Sparvoli E. (2019), « Quando il fantasma incontra la parola : la citazione in *Comment vivre ensemble* di Roland Barthes » in M. Barsi & L. Pinnavaja (éds.), *Esempi di seconda mano. Studi sulla citazione in contesto europeo ed extraeuropeo*, Milano, Ledizioni, 19-28.
- Spitzer L. [1928] (1970), « Le Style de Marcel Proust », *Études de style*, précédé de J. Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », traduction de É. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 397-473.