

CLAUDE COSTE

La collection « *Objet* » est dirigée  
par Philippe Bonnefis

## **Roland Barthes moraliste**

Presses Universitaires du Septentrion

## CHAPITRE PREMIER Le retour au sujet

### *Le corps du texte*

Le Texte comme utopie de la modernité s'estompe et dans ce retrait le sujet manifeste son désir de retour. Un passage célèbre de l'article « Les sorties du texte », publié en 1973, donne, à propos du sujet, le sentiment d'un tournant :

Il est donc nécessaire — et peut-être urgent — de revendiquer ouvertement en faveur d'une *certaine* subjectivité : la subjectivité du non-sujet opposée en même temps à la subjectivité du sujet (impressionnisme) et à la non-subjectivité du sujet (objectivisme). (II 1620-1621)

Après les analyses radicales des années soixante-dix, après la mort de l'homme et les entreprises de déconstruction, on assiste à une évolution chez de nombreux contemporains, à commencer par Foucault lui-même<sup>1</sup>. Barthes s'inscrit donc dans un mouvement général. Ou plutôt s'inscrit-il ? En effet, le sujet s'était-il réellement absenté ? En poussant jusqu'à la mort de l'auteur la logique de la signifiante, Barthes semble condamner le sujet à disparaître : sujet de l'écriture et sujet tout court, incapable de faire entendre sa voix au milieu des autres et condamné à produire le Texte, sorte de galaxie autonome déliée de toutes responsabilités à l'égard du réel. En fait, la signifiante ouvre sur un véritable paradoxe : au moment où le sujet s'évanouit au profit du Texte, la signifiante prépare le retour du sujet grâce au maintien de l'activité évaluatrice. Malgré les

1. — Voir l'article de Michel Foucault dans *Corps écrits*, 5, « L'Autoportrait », PUF.

certificats de décès concernant l'auteur, la théorie du Texte elle-même laisse une place importante au sujet, le « ça parle » n'exclut pas un « je parle » ; cette cohabitation paradoxale s'exprime toute entière dans le sillage d'un concept emprunté par Julia Kristeva à la biologie 2 : le génotexte.

Après Saussure et Benveniste, la jeune Julia Kristeva joue un grand rôle auprès de Barthes, comme élève, comme amie et comme théoricienne. Sa réflexion sur la signification donnera lieu à une des rares influences que Barthes reconnaissait sur son œuvre, même si, comme il en a coutume, son propre travail consista à simplifier et à réinvestir affectivement les concepts – les mots – qui lui chantaient. Ferment nouveau de la pensée sémiologique, le génotexte, dans la terminologie de Kristeva, s'oppose au phénotexte. Le phénotexte est le texte actualisé, écrit selon les codes culturels ; le génotexte regroupe l'ensemble des processus de génération qui témoignent de la présence sensible de l'écrivain dans le jeu des signifiants. Le génotexte, c'est le corps au travail.

L'anamnèse, toujours productrice chez Barthes, donne naissance chez lui à l'opposition entre le « texte de plaisir » et le « texte de jouissance ». Au texte de culture s'oppose le texte qui déconstruit la culture ; mais posés comme moyens efficaces pour lancer et stimuler la réflexion, les deux concepts flottants, exploités sans conséquence, finissent, de l'aveu même de Barthes<sup>3</sup>, par brouiller ou échanger leur sens selon une démarche qui témoigne d'un certain recul voire d'une réelle désinvolture à l'égard du modèle. Que restait-il donc des trouvailles de Kristeva ? Essentiellement deux points : la présence du corps et la dynamique d'une productivité. Ainsi Barthes étend et réduit à la fois la portée du concept qu'il emprunte : il étend son champ d'application en l'ouvrant à la totalité du sensuel (« Qui'est-ce que la signification ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*. ») (PT II 1526) ; il réduit son apport en ramenant le génotexte à l'idée, très ancienne chez lui, d'évaluation fondatrice comme manifestation essentielle de l'existence et de la création artistique.

Plus personnelle et plus riche encore est l'exploitation que propose Barthes de l'idée de production : la production opposée au produit en montrant le corps en train d'écrire construit un pont

2. – Le génotype.

3. – Voir PT II 1503-1504.

entre l'œuvre et l'auteur et établir un rapport entre l'écriture et une forme de subjectivité extérieure au texte. Ainsi, comme on le verra, le génotexte ne renvoie plus seulement à une sorte d'homéostat sensible coupé de tout référent par le travail de création ; le génotexte tel que le conçoit Barthes – sans d'ailleurs le théoriser vraiment – est aussi le signe dans le texte d'un corps extérieur et antérieur au *corpus*.

La peinture d'Arcimboldo, que Barthes analyse comme une métaphore du Texte, invite le spectateur à jouer à un jeu de société bien connu ; il s'agit, par deux longues énumérations de ce que « j'aime » et de ce que « je n'aime pas », d'affirmer tranquillement sa personnalité par la liste de ses goûts et de ses dégoûts. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes s'amuse à pratiquer ce sport égotiste et jugé un peu vain qui lui confirme que « *mon corps n'est pas le même que le vôtre* ». (RB III 184) Mais en quoi la peinture d'Arcimboldo permet-elle de réactiver ce jeu ? :

Au-delà de la perception et de la signification (elle-même lexicale ou culturelle), se développe tout un monde de la *valeur* : devant une tête composée d'Arcimboldo, j'en viens à dire non seulement : *je lis, je devine, je trouve, je comprends*, mais aussi : *j'aime, je n'aime pas*. Le malaise, l'effroi, le rire, le désir entrent dans la fête. (III 866)

Barthes réussit à concilier le corps et la modernité, le Texte comme aboutissement du non-vouloir-saisir et l'humour comme manifestation permanente de la subjectivité évaluatrice. Le mot corps redevient donc (ou continue à être) un terme clé de l'univers barthesien, le mot *mana*<sup>4</sup> qu'aucune signification ne vient jamais saturer, mais qui impose au-delà des variations la présence charnelle d'un sujet cérébral et sensible. En chacun de nous, le corps ne cesse d'affirmer qu'il est et nous rappelle – par la jouissance ou par la douleur – son intraitable existence. Du « Qui suis-je ? », qui affirme encore l'être en s'interrogeant sur l'identité surgit au creux de la vague la question désespérante et comique : « Suis-je ? ». Barthes

4. – Dans l'article sur La Rochefoucauld, Barthes se réfère à la définition donnée par Lévi-Strauss dans *Introduction à l'œuvre de Mauss* (NEC II 1343). Le *mana* devient la case vide dans la structure qui peut être remplie par tel ou tel signifiant. Chaque auteur aurait ainsi son ou ses mots *mana*, mots clés explicitement présents dans le texte, mais aussi mots tutélaires dont les manifestations sont souvent indirectes et polymorphes.

dans « Délibération » s'interroge sur les faiblesses congénitales du journal qui manifeste selon lui

un certain défaut du sujet. Ce défaut est d'existence. Ce que le Journal pose, ce n'est pas la question tragique, la question du Fou : « Qui suis-je ? », mais la question comique, la question de l'Ahuri : « Suis-je ? » Un comique, voilà ce qu'est le teneur de Journal (III 1014)

Le héros tragique pré-dogmatique avait sa noblesse ; le héros déchu de La Rochefoucauld ne s'absentait pas sans grandeur ; mais l'ahuri ? Que reste-t-il à l'ahuri ? Rien, sinon de provoquer le rire avec sa question imbécile. Devant l'énormité de la question, il n'y a plus qu'à éclater d'un rire bien sonore, mais aussi bien roboratif. En effet ce rire ne renvoie à aucune dérision, à aucun nihilisme ; suscitant le rire, la question de l'ahuri offre au contraire les prémices d'une résurrection.

La déconstruction est une dégringolade, une noyade infinie. Jusqu'à ce que la chute permette de toucher le fond et de trouver un appui pour remonter à la surface. Il faut aller au plus profond de la déconstruction du sujet pour respirer à nouveau un air de subjectivité, plus frais, plus pur que celui sur lequel vivait l'humanisme classique. Reste à trouver le point d'ancrage. Quel fond marin permettra donc à ce sujet moderne de se constituer par réaction (pour reprendre un terme cher à Barthes) ? L'évidence du corps naturellement ; évidence que révèle la question comique, évidence qui serait au corps selon Barthes ce que le *cogito* est à la conscience selon Descartes. Au « Suis-je ? » seul l'éclat de rire d'un corps subjectif, lieu des émotions et des sensations peut répondre de façon satisfaisante. Je suis puisque que je souffre ; je suis puisque je jouis<sup>5</sup> ; et à partir de cette évidence, intraitable, indépassable et un peu bête comme tout ce qui échappe à l'intelligible, évidence contre laquelle la modernité ne peut rien, se reconstruit savoureusement une nouvelle forme de subjectivité et une nouvelle figure de l'auteur. De l'humeur des années cinquante au corps des années soixante-dix, rien n'a véritablement changé, sinon la nouveauté d'une interrogation qui est venue complexifier la notion d'un sujet qui n'avait pas accordé une place suffisante à la modernité. De la mort de l'auteur à la résurrection du sujet (d'une certaine forme de sujet),

5. - « Mon corps ne m'existe à moi-même que sous deux formes courantes : la migraine et la sensualité ». (RB III 141).

Barthes restaure le pouvoir de l'humeur, mais d'une humeur déniée par sa descente aux enfers.

Ces analyses ne figurent pas chez Barthes avec un tel degré de clarté. Elles sont en quelque sorte le non-dit reconstruit du texte, l'ellipse théorique d'une réflexion sur le sujet finalement plus rationnelle et expérimentale qu'on aurait pu le croire au premier abord. Barthes, comme souvent, n'explique pas et préfère laisser résonner une remarque, une expression et donner au lecteur la liberté de développer ou de construire le sens. Dans la résurrection de cette subjectivité sauvée des autres, le rôle que joue la question comique se voit corroboré par certaines conséquences implicites de l'analyse du Texte. La situation, on s'en souvient, est complexe : le « je » est vide face à la plénitude de la langue et l'œuvre littéraire est à la fois tributaire des paroles du monde et en rupture avec la personne biographique. Cette situation frôle le paradoxe : il n'est de sujet que dépendant (de la parole des autres) et l'énonciation rompt avec ce sujet dépendant. La littérature est le moyen pour regagner un espace de liberté par rapport à la parole des autres ; et cette indépendance, si l'on pousse la logique jusqu'au bout, ne peut que fonder la parole de quelqu'un. C'est naturellement la littérature qui permet de fonder cet autre sujet, produit affiné à partir d'une expérience existentielle confrontée à la culture. Le célèbre diagnostic de *Leçon* sur la langue fasciste amène Barthes en 1977 à poser l'écriture comme le moyen de reconquérir un espace de liberté à l'égard du *déjà là* de la culture et du monde<sup>6</sup>.

Le couple kristevien donne lieu à une première exploitation avec le texte de plaisir et le texte de jouissance. Du génotexte, l'amour de Barthes pour la musique tire le « géno-chant », défini comme un art du chant et une forme d'écriture (« Cette écriture chantée de la langue<sup>7</sup> »). Le « géno-chant » donne à entendre la fusion du corps et de la langue d'une façon plus sensible et moins utopique que le Texte.

Plus que l'opéra (malgré *Pelléas*), c'est la mélodie française qui, pour Barthes, définit le mieux l'espace esthétique où se concrétise cette rencontre des codes. Célèbre au dix-neuvième et pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la mélodie française, dans les années soixante-dix (époque à laquelle Barthes a écrit ses principaux

6. - Voir L III 804.

7. - « Le grain de la voix », II 1440.

articles sur la musique), fait figure de vieille ruine livrée à des chanteurs élégants et aphones qui compensent la médiocrité de leur moyens par le raffinement ostentatoire de l'expression. Seul contre presque tous, Barthes a aimé jusqu'au bout cet art-rémoin, quintessence d'une forme de francité où l'artiste et le mondain se rencontrent dans l'espace éthique du salon :

la mélodie française : c'est le champ (ou le chant) de célébration de la langue française cultivée<sup>8</sup>.

Poursuivant son détournement de concept, le « phéno-chant » à l'œuvre dans la mélodie donne naissance à une réalité célèbre : le « grain de la voix », sorte de concept charnel qui évoque plus encore que l'« écrivain » et l'« écrivain » le nom et la personnalité de Barthes. L'article « Ecoute », écrit en 1976, en donne une définition très claire :

La voix qui chante, cet espace très précis où une langue rencontre une voix et laisse entendre, à qui sait y porter son écoute, ce qu'on peut appeler son « grain » : la voix n'est pas le souffle, mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe. (III 733)

Le « grain de la voix », sinué au confluent de la langue, de la musique et du gosier, trahit la présence du corps de l'interprète dans la musique. Le grain ne se laisse pas réduire au timbre ou à la couleur ; le grain est à la fois mots et musique, signifié et signifiant, langage et corps. Pour illustrer cette physiologie de l'art du chant, Barthes propose l'exemple de la voix du chante russe ; au « phéno-chant » de Fischer-Dieskau, parfaitement conforme aux codes culturels, s'oppose le « génio-chant » d'une interprétation plus directe et plus sensuelle :

Cette voix n'est pas personnelle : elle n'exprime rien du chanteur, de son âme ; elle n'est pas originale (tous les chanteurs russes ont en gros la même voix), et en même temps elle est individuelle : elle nous fait entendre un corps, qui certes, n'a pas d'état civil, de « personnalité », mais qui est tout de même un corps séparé<sup>9</sup>.

Grâce à la voix, instrument commun à la musique et à la conversation, le grain connaît une série d'extensions qui va donner à la

8. - « La musique, la voix, la langue », III 882.  
9. - « Le grain de la voix », II 1437.

musique vocale la force d'une métaphore capable d'éclairer toutes les manifestations du sujet. Le grain du chanteur s'étend d'abord à tout interprète :

Le « grain », c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. (II 1441)

Ainsi, Barthes entend dans le jeu de Wanda Landowska le corps de la claveciniste loin du tricotage métallique de tant d'interprétations ; de même, le jeu pianistique, peu érotique quand il repose sur la force du bras, enchante Barthes quand il sollicite le coussinet des doigts. Le « grain de la voix » s'entend enfin en dehors de toute musique, dans chaque conversation, dans chaque parole entendue ou surprise qui livre la personnalité profonde du locuteur et rend à celui qui écoute l'activité d'un déchiffreur solidement installé au sein de l'interlocution humaine.

S'il y a du corps dans le Texte, c'est bien le corps de quelqu'un jouissant d'une position extratextuelle. Quand il condamnerait le mythe de l'expression, Barthes s'en prenait en fait à l'illusion d'une transposition pure et simple dans les mots d'une personnalité constituée en dehors de l'œuvre. Ni Lamartine, ni Blanchot : le sujet ne meurt pas plus au Texte qu'il ne s'y translate avec armes et bagages. Qu'est-ce qui de moi passe dans l'écriture ? C'est à cette nouvelle question qu'aboutit le détour par la théorie du Texte et la déconstruction moderne. Sans que le statut du nouveau sujet soit encore bien net, on sait, on sent qu'il passe quelque chose de la vie à l'œuvre, qu'il existe un lien. Ce lien, ce cordon ombilical qui laisse passer le courant de la subjectivité ne serait-il pas la main – main du musicien, coussinets des doigts<sup>10</sup> ?

Cordon tout matériel, la main établit un pont de subjectivité entre le produit et la production, l'œuvre et le contexte référentiel. Cette question s'éclaire de façon décisive à la lumière du renouveau de la critique génétique. La génétique, on le sait, s'intéresse aux manuscrits, à la constitution de l'œuvre telle qu'elle apparaît à travers le travail de l'écrivain. On ne s'étonnera donc pas que l'affirmation d'une subjectivité plus directe s'accompagne chez Barthes de la reproduction de quelques pages manuscrites, dont la graphie

10. - « Comment écrire sans ego ? C'est ma main qui trace, non celle du voisin », « Deux à nous », III 823.

rappelle qu'il existe quelque chose ou quelqu'un avant les lettres d'imprimerie. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, le lecteur découvre dans l'iconographie la reproduction d'une page de brouillon qui crée immédiatement autour du texte les harmoniques d'un cheminement intellectuel, d'un historique de la création ; *L'Empire des signes* multiplie les photos de mains au travail et le livre se termine par une phrase manuscrite de l'auteur 11.

Paradoxalement, l'article consacré à la mort de l'auteur fait sans cesse référence à la main comme outil et agent de l'écriture. Cette main s'inscrit d'abord dans les marges les plus jusqu'au-boutistes de la théorie du Texte. En effet pour « le scripteur moderne », la

main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine. (II 493)

De même

le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion. (II 493)

Peu tenté par le Surréalisme, Barthes rend pourtant hommage à l'écriture automatique pour le rôle qu'elle a joué dans la définition d'une nouvelle modernité :

en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore... le Surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur. (II 492)

Dans les analyses consacrées à Solleis, la main présente les mêmes caractéristiques : « l'impersonnel » lance un « je sans personne, qui n'a d'individualité que celle de la main toute corporelle qui écrit » (SE III 936)

A moins d'être amputée, la main de l'écrivain comme la main du pianiste engage plus qu'elle-même ; Barthes se plait ainsi à multiplier les références qui assurent peu à peu une présence du corps total : il suffit d'une métaphore spatiale pour suggérer la totalité d'un théâtre derrière la main qui opère sur le devant de la scène :

La science se parle, la littérature s'écrit ; l'une est conduite par la voix, l'autre suit la main ; ce n'est pas le même corps, et donc le même désir, qui est derrière l'une et l'autre 12.

Pour assurer le lien entre le « je » symbole indiciel et le « je » renvoyant à une « situation existentielle », pour ménager le passage entre le corps vécu et le corps écrit, il faut le truchement bienveillant, l'aide ferme et affectueuse de la main, devenue une sorte de shifter nerveux et musculaire à l'intersection de deux réalités. Barthes a toujours utilisé la linguistique à des fins personnelles. S'il ne compare jamais la main à un shifter, il s'attarde en revanche très longuement sur le shifter de la linguistique pour en donner une analyse à la fois plus exacte que dans *Le Système de la mode* et profondément métaphorique 13. Une fois encore, il mêle concept et métaphore, réflexion abstraite et description concrète ; la main, comme réalité osseuse et charnelle, le shifter comme notion linguistique tendent au même but : matérialiser le lien problématique entre le macrocosme du sujet référentiel et le microcosme de l'écriture textuelle.

Analysant le discours de l'histoire, Barthes montre tout le parti qu'on peut tirer du shifter pour produire une analyse nouvelle de la subjectivité dans la langue. Empruntant le terme à Jakobson (*Essais de linguistique générale*, chap. IX), Barthes commence par rappeler la définition du terme : les shifters (pronom personnel de la première personne, démonstratifs...) « assurent le passage de l'énoncé à l'énonciation (ou inversement) ». (II 417) Dans le champ de l'écriture historique, il en arrive à distinguer les shifters d'écoute (l'historien cite ces sources), d'organisation (l'historien renvoie à la construction de son propre texte), du narrateur-personnage (l'historien a été témoin ou acteur de l'histoire). Barthes note que l'historien le

remplit peu à peu de prédicats variés destinés à le fonder comme une *personne*, pourvue d'une plénitude psychologique, ou encore (le mot est précisément imagé) d'une *contenance*. (II 420)

12. - « De la science à la littérature », II 429.

13. - Dans *Le Système de la mode* (II 139-140), Barthes appelle « shifter » l'ensemble des indices textuels qui permettent de passer de l'iconographie à sa légende.

Barthes poursuit en évoquant l'illusion d'une histoire objective qui croyant éliminer le sujet ne fait que substituer à la « personne passivonnelle » la « personne « objective » ». (II 420)

Le rapport de l'énoncé à l'énonciation que permettent les shiffters semble contenir la question dans le champ clos de l'écriture sans regard sur la subjectivité extérieure. Pour sortir de la clôture, il faut passer par un refus de l'objectivisme positiviste. Ainsi, la nouvelle subjectivité se construit-elle un peu par défaut, moins par elle-même que contre certaines illusions. La cause du sujet progresse par l'absurde : si le texte historique ne peut se parer de la bonne conscience de l'objectivité, c'est qu'il existe une forme de subjectivité pour faire structurellement contrepoids aux erreurs du positivisme. Puisque prétendre que « l'histoire semble se raconter toute seule » (II 420) relève de la pure et simple illusion, c'est qu'un sujet se tient à la fois avant et dans le texte :

ce qui est exclu n'est jamais cependant que la « personne » (psychologique, passionnelle, biographique), nullement le sujet ; bien plus, ce sujet se remplit, si l'on peut dire, de toute l'exclusion qu'il impose spectaculairement à sa personne, en sorte que l'objectivité, au niveau du discours – niveau fatal, il ne faut pas l'oublier –, est un imaginaire comme un autre 14.

En refusant de faire apparaître sa « personne », l'historien positiviste sert involontairement à une affirmation du sujet constitué par les choix idéologiques et l'évaluation générale qu'il impose bon gré mal gré au matériau historique. Le positivisme croit en l'effacement complet du sujet et du signifié devant le référent. Ce que montre Barthes, c'est que le signifié est inaliénable dans le discours historique ; on en déduira qu'il faut bien une forme de sujet pour assurer (ou refuser d'assumer) le choix des mots et le découpage des événements.

Utilisé comme un indice de subjectivité, le shifter remplit les mêmes fonctions qu'une autre catégorie linguistique plus fondamentale encore : la parole. Grâce à Benveniste, Barthes trouve un moyen pour donner un pendant théorique à la présence toute matérielle de la main et d'inscrire le shifter dans un système plus vaste. D'une certaine manière, la main est au corps ce que le shifter est à la parole. Dans un de ses derniers entretiens, accordé au *Magazine Littéraire* 15, Barthes remet les pendules à l'heure :

14. – « De la science à la littérature », II 431.  
15. – N° 314, p. 53.

aujourd'hui, dans la sémiologie paralinguistique, dans la sémiologie littéraire, il y a un retour du sujet, ou un retour au sujet. Ce type de structuralisme n'étudie pas seulement des énoncés constitués de phrases achevées, mais il étudie aussi et de plus en plus, les processus à travers lesquels le sujet se situe dans la langue ou définit dans la langue sa position par rapport à l'autre. Et sur ce point le structuralisme s'associe toujours plus avec un type de réflexion qui dérive du pragmatisme anglo-saxon.

Issue de la théorie du Texte, la nouvelle subjectivité s'est surtout manifestée par ce qu'elle n'était pas, essentiellement le sujet psychologique et unitaire de la philosophie classique. Lié à la signification comme outil de déconstruction, le détail donne au sujet l'occasion de se produire sinon sur le devant du moins à l'arrière-plan de l'écriture. Qu'est-ce que le nouveau sujet sinon un amateur de détails ? En devenant *punctum*, le détail se débarrasse de toutes ses autres fonctions – heuristiques pendant la période brechtienne, adamiques au cours de l'entreprise du non-vouloir-saisir. Devenu *punctum*, le détail ne joue plus qu'un seul rôle : affirmer un fragment du sujet évaluateur révélé à lui-même par l'intensité de la sensation.

Les deux articles sur les photographies de Pic offraient déjà l'exemple de pré-*punctum* que Barthes n'assumait pas encore totalement comme tels et qu'ils interprétaient dans un sens très brechtien, c'est-à-dire comme instruments de l'intelligibilité. Au fil du texte et dans le mouvement de la démonstration, Barthes se plaît à relever les détails qui l'émeuvent sans autre justification que le plaisir qu'il ressent : le dos de l'aumônier plus que le cri de la mère, une tresse, une bourse, la juvénilité des corps, autant de « points » qui ne sont pas anodins.

Le sens obtus ou le troisième sens occupe une place intermédiaire dans le cheminement qui conduit au *punctum*. Placé chronologiquement entre les articles sur Pic et la vaste réflexion de *La Chambre claire*, l'article « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S.M. Eisenstein » révèle la complexité et les glissements de la pensée de Barthes : « Le troisième sens » occupe une place médiane entre le détail intelligent et révélateur de l'esthétique brechtienne et le détail subjectif qui verra dans le *punctum* son expression la plus achevée. Le commentaire des photographies d'Eisenstein hésite encore entre l'affirmation d'une intelligence élargie du regard et la pure indépendance d'une subjectivité qui n'a de compte à rendre à personne. Devant les photographies de Pic, Barthes dégage objectivement un détail révélateur

de l'analyse du dramaturge ; devant les photographes d'Eisenstein, Barthes hésite entre deux démarches : une théorisation du détail ou la pure expression d'une curiosité personnelle. Il passe, de Pic à Eisenstein, d'une théorie de la dénotation à une théorie des connotations ; simplement cette théorie des connotations en s'ouvrant autant que faire se peut finit par échapper à tout code, à toute langue collective et conduit au monde des souvenirs, des allusions, des références personnelles et des valeurs individuelles.

Pic est photographe ; Barthes réfléchit à partir des photographes d'Eisenstein, *La Chambre claire* entièrement structuré autour du *punctum* se donne comme une réflexion sur l'essence de la photographie. Est-ce un hasard si la promotion du détail correspond à l'importance accrue du *medium* photographique qui occupe peu à peu la place laissée vacante par la disparition du théâtre ? Ce repliement sur soi, cette résurrection du sujet trouve dans la photographie un auxiliaire, une occasion – et peut-être même une cause. Des photos de Pic aux photographes d'Eisenstein, on quitte le monde du théâtre, du spectacle collectif pour un nouvel espace que domine la solitude et l'intimité : « les photos... ça se regarde seul. » (CC III 1176) Devant les photos de Pic, celles d'Eisenstein, en substituant l'instant et l'immobilité à la durée et au mouvement, Barthes se donne le temps de lire (et donc d'accroître l'intelligibilité du spectacle) ; mais il glisse également du regard collectif au regard individuel, du regard sur l'histoire au regard sur l'intimité. L'immobilité de la photo devient le garant de l'intimité comme retour du subjectif. Au cinéma, les images s'enchânaient et « je ne suis pas libre de fermer les yeux. » (CC III 1147) Parce que la photo impose sa fixité, l'immobilité du détail permet au contraire le développement d'une dynamique intérieure :

Vers la fin du Moyen Âge, certains croyants substituaient à la lecture ou à la prière collective, une lecture, une prière individuelle, basse, intérieurisée, méditative (*devotio moderna*). (CC III 1176)

Cette « prière individuelle », pour peu qu'on abandonne Dieu comme signifié, vaut comme la métaphore d'un sujet lassé par les bruits du monde et captivé par son désir de contempler l'intime. L'intériorité n'est pas à comprendre comme un retour de la vieille psychologie, mais comme la manifestation métaphorique et hyperbolique d'une autonomie de pensée et de sensation, comme la manifestation de la densité affective du temps révélé par le souve-

Au fond – ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux. (CC III 1147)

Le théâtre offrirait la platitude d'un monde déchiffable, le mouvement et la profondeur d'un univers complexe ; la signifiante, quant à elle, lançait la dynamique des symboles au risque de faire croire un instant à la mort du sujet ; puis la photo (comme l'écriture) immobilise ce mouvement et cette profondeur pour les transférer du côté du sujet solitaire et ému ; l'émotion, à prendre au sens premier d'ébranlement, se diffuse dans la totalité de la personne, illumine l'espace de la subjectivité et anime les profondeurs de la mémoire. Le *numen*, le « geste suspendu » ne s'analyse plus seulement comme un détail haussé à son plus haut degré d'intelligibilité. Le *numen* en donnant le mouvement sous la forme ramassée d'une immobilité appelle l'immobilité vive du spectateur ou du lecteur, de celui qui est remué, ému. Dans un cas comme dans l'autre, la dynamique du mouvement se condense dans l'intensité d'un point.

Barthes trouve dans la dissémination une notion capable à la fois de décrire l'état moderne du sujet et de proposer une solution esthétique à sa transcription, son inscription dans une écriture fragmentaire. Outil du N.V.S., le fragment rend d'autres services : grâce à lui l'écriture peut coller à l'émettement de l'être et rendre sur la page les effets d'un bégaiement constitutif. A l'aphasie du sujet mort, au discours ou au bavardage de l'œuvre succède le *fragmentinguae*, c'est-à-dire au sens étymologique, le bégaiement, le zézaiement. Au phrasé du chant romantique, s'opposent le *fragment*, le débris, les éclats de voix d'une subjectivité qui manque de recul par rapport à elle-même. Le fragment certifie l'existence de l'individu, instaure une réalité indivise. Le fragment renonce à la totalité mais réussit à créer un espace d'intégrité ; en renonçant à la totalité il hausse du sujet classique, le fragment sait aussi arrêter le phénomène de déconstruction. Quand il écrit son autobiographie dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes choisit l'éclatement d'une forme fragmentaire, d'une constellation au centre vide. Seulement, pour Barthes l'appréhension du sujet par lui-même ne se vit pas comme un manque. Quand il compare les biographèmes aux atomes épicuriens<sup>16</sup>, Barthes névoque pas seulement une théorie

16. – SFL II 1045.

scientifique de l'Antiquité ; il se souvient d'une philosophie du plaisir qui dit bien tout le bonheur qui naît d'une subjectivité consciente d'elle-même. Le sujet hédonique est un « pluriel de charmes » (SFL II 1044).

### *L'imaginaire*

L'émergence d'une nouvelle forme de subjectivité s'incrit dans le prolongement de la conscience humorale à laquelle elle apporte le fragment comme forme et l'intime comme contenu. Cette nouvelle image, très légitime, n'est pourtant pas la seule forme de subjectivité que l'on rencontre sous la plume de Barthes. Peut-être trop obnubilée par le Texte ou l'hédonisme du Neutre, la critique ne s'est pas vraiment rendu compte qu'il existe chez Barthes une fascination constante pour la totalité, un désir très fort de rechercher, au-delà de l'émiettement, les voies d'une appréhension plus globale du sujet, la volonté de penser l'individualité de l'être et non plus seulement l'individuation d'un point.

Dans cette quête d'une forme d'unité, l'imaginaire joue un rôle considérable, ambigu, trahissant le malaise d'un sujet coincé entre l'incomplétude de la fragmentation et l'illusion de la totalité : en effet, « le sujet, dispersé, inconstitué, ne peut se saisir qu'au prix d'un imaginaire » (RB III 215).

Le mot imaginaire hante depuis longtemps l'univers de Barthes. Sa définition se frotte à celle de l'image, de l'imagination, renvoie aux grandes références philosophiques du siècle 17 : Sartre, Lacan, Durkheim. Proche de la « représentation collective » selon Durkheim, (II 1183) l'imaginaire ressemble au mythe. Ou plus exactement, Barthes dans les années soixante appelle imaginaire ce qu'apparavant il entendait par mythe. C'est dire combien le mot est à prendre en mauvaise part ; le leurre, qu'il s'agisse de tromperie ou d'aveuglement, caractérise l'une et l'autre notions. Dans l'imaginaire, les hommes collent fascinés à l'image, loin de tout symbolisme qui avec la représentation introduirait une forme de recul.

17 - « Il faut ici distinguer l'imaginaire de l'imagination. L'imaginaire peut être conçu comme un ensemble de représentations intérieures (c'est le sens courant), ou comme le champ de défection d'une image (c'est le sens que l'on trouve chez Bachelard et dans la critique thématique), ou encore comme l'on méconnaissance que le sujet a de lui-même au moment où il assume de dire et de remplir son *je* (c'est le sens du mot chez J. Lacan). » (SFL II 1076).

L'imaginaire, c'est ce que le regard du mythologue découvre chez les autres. Mais, comme il fallait s'y attendre, le renouvellement de la notion d'évaluation, son recentrage sur le sujet intime, s'accompagne d'un renversement de la perspective : en portant le regard sur soi, le sujet découvre son propre imaginaire, sa propre subjectivité comme un imaginaire. En réduisant son champ d'application au sujet, le mot ne perd rien de sa valeur négative. L'imaginaire est, d'une part, la représentation que le sujet se donne de lui-même, d'autre part, la représentation que les autres se font du sujet, à la fois regard sur soi et regard des autres sur soi. Le pronom « je » est son instrument le plus familier :

Pronoms dits personnels : tout se joue ici, je suis enfermé à jamais dans la lice pronominal : « je » mobilise l'imaginaire, « vous » et « il », la paranoïa. (RB III 223)

C'est incontestablement la pensée de Lacan qui dans les années soixante-dix imprime la marque la plus forte à la notion d'imaginaire. Barthes se réfère suffisamment aux écrits du psychanalyste pour que l'on décele sinon une influence du moins une parenté sur ce point. Les deux auteurs puisant aux mêmes sources linguistiques (métaphore et métonymie, dénotation et connotation...), on ne s'étonnera pas de retrouver des termes communs qui appartiennent d'abord au siècle. On trouve en second lieu un vocabulaire et des notions psychanalytiques transposées telles quelles ou à peu près dans l'œuvre de Barthes. Enfin, et c'est l'essentiel, Barthes redéfinit à son propre usage les concepts-clés de la pensée lacanienne.

Comme on le sait, Lacan distingue le Réel 18, l'Imaginaire et le Symbolique. Au commencement, antérieurement à toute identification, l'enfant n'a l'appréhension que de son corps morcelé. C'est avec la découverte de son corps dans le miroir que l'enfant accèdera à une vision globale de lui-même. Le stade du miroir est ce moment de la petite enfance où le sujet (entre 6 et 18 mois) entre en rapport avec son image et finit par s'identifier à elle, à trouver son identité grâce à elle. Après la période narcissique du miroir, l'enfant entre dans la période œdipienne, accède au symbolique, c'est-à-dire à l'ordre du langage et à travers lui à l'Autre, la loi du père et de la culture. Simplement, quand l'accès au symbolique se réalise de façon

18 - Le Réel est la réalité en tant qu'elle échappe sans cesse à la représentation.

incomplète, la situation imaginaire perdue et dérange en fait le bon fonctionnement du symbolique. Incapable d'accéder à une individualité distincte faite d'un accès véritable au langage, le sujet se trouve ainsi placé dans une situation de névrose, la névrose étant la manière déficiente de parcourir l'ordre du langage. Le névrosé est certes passé à l'ordre du symbolique, mais il a perdu le sens des articulations entre signifiants. Il reste dans l'imaginaire.

Barthes reprend à son compte quelques aspects importants de la théorie lacanienne : il distingue nettement imaginaire (leurre et image) et symbolique (représentation et langage) quand il s'agit du taureau<sup>19</sup> ; dans d'autres textes il associe imaginaire et langage comme le fait Lacan pour analyser les carences de symbolisation. L'imaginaire, quel qu'en soit le sujet (sauf le taureau), fait une part au symbolique puisque le sujet a accès au langage ; mais la représentation est vécue dans l'ordre de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'illusion analogique – comme c'était déjà le cas avec le mythe. L'emploi des pronoms personnels ne diffère pas sensiblement de ce que l'on trouve chez Lacan. Le « je », pronom personnel représentant le Sujet dans l'énoncé, ne revêt aucune valeur en lui-même ; exprimant le Sujet désaliéné, il est mensonger quand il se pose sous le régime de l'imaginaire plutôt que du symbolique. Chez Barthes, le « je », simple indice grammatical, est plutôt présenté comme le pronom de l'imaginaire, mais sans exclusive. Au « je » finalement peu défini, sorte de mot *mana*, Lacan – et Barthes – opposent le « moi » comme instance de l'individu aliéné ; un fragment du *Roland Barthes par Roland Barthes*, intitulé « Le livre du moi », regarde ironiquement du côté de France-loisirs sans rompre avec l'orthodoxie lacanienne.

En fait, Barthes offre le paradoxe, depuis le *Sur Racine*, de multiplier les emprunts au vocabulaire psychanalytique sans jamais proposer la moindre problématique de type psychanalytique. Il emprunte ici ou là, mais pour fonder sa propre monnaie. L'humour n'est jamais absent de ces aimables dérives. Une des dernières photos de l'iconographie ouvrant le *Roland Barthes par Roland Barthes* montre Barthes bébé dans les bras de sa mère : la légende cite la

19. – « L'imaginaire, assomption globale de l'image, existe chez les animaux (mais point le symbolique), puisqu'ils se dirigent droit sur le leur, sexuel ou ennemi, qu'on leur tend. Cet horizon zoologique ne donne-t-il pas à l'imaginaire une précellence d'intérêt ? Est-ce que ce n'est pas là, *épistémologiquement*, une catégorie d'avenir ? » (RB III 175).

célèbre expression lacanienne de « Stade du miroir » à laquelle s'ajoute le commentaire plus personnel : « tu es cela ». Comment ne pas déceler un peu d'ironie (non agressive) dans cette référence bien désinvolte par ses inexactitudes ? Le bébé Barthes, un nourrisson, paraît bien jeune pour se découvrir dans le miroir ; et puis ce n'est pas lui qui regarde ; c'est la mère qui fixe l'objectif et par son sourire confère identité au sujet.

Même désinvolture avec le mot « fading ». Le terme lacanien de « fading » est utilisé par Barthes dans *Fragment d'un discours amoureux* : en psychanalyse, le « fading » est une éclipse du sujet, produite par la fente, c'est-à-dire la division entre discours conscient et discours inconscient d'un sujet à la fois représenté dans l'ordre symbolique et exclu de lui. Le mot prend chez Barthes un sens beaucoup plus banal. Le « fading » dans la relation amoureuse, c'est au téléphone ou dans la conversation, la disparition, l'évanouissement de la voix ou de la présence de l'objet aimé ; c'est la crainte de voir la mère se dissiper comme dans la *Nékuia* pour rejoindre le royaume des morts. Inutile d'insister sur l'abîme qui sépare les deux emplois. Que fait Barthes ? Il utilise un mot dans le vent et qui lui plaît (la diphongue de l'anglais ? « It fades, fades, fades » dit une publicité reprise dans le texte), il appauvrit le mot et compense la perte sémantique par une charge affective très forte : de la pertinence du concept il passe à la puissance du lieu commun.

Le traitement de la névrose obéit aux mêmes règles et indique clairement tout ce qui oppose fondamentalement les deux intellectuels. Le terme de « névrose » revient de temps à autre dans le texte de Barthes, principalement dans *Le Plaisir du texte* pour qualifier l'activité d'écriture. La névrose, moyen terme et pis-aller entre la santé et la folie qui ne se verbalise pas, se convertit en énergie d'écriture, si bien que « Tout écrivain dira donc : *foi ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis*. » (PT II 1496) Pour un écrivain comme pour un écrivain, la névrose devient donc une valeur, un horizon indépassable ou du moins une limite que l'on ne cherchera pas à franchir si l'on veut continuer à écrire. On a ainsi le sentiment que Barthes, moins par amateurisme que par volonté, bloque le processus lacanien qui conduit au symbolique. Il donne le sentiment de vouloir en rester là, de s'installer à plaisir dans le monde instable et dynamique qui permet l'écriture.

Dans le même ordre d'idées, l'imaginaire pour Barthes apparaît le plus souvent comme une fatalité, c'est-à-dire un stade à la fois

inévitable et indépassable. Le corps lui-même n'échappe pas à l'imaginaire :

Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne vous voir jamais qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif (il m'intéresserait seulement de voir mes yeux quand ils te regardent) : même et surtout pour votre corps vous êtes condamné à l'imaginaire. (RB III 120)

Les ruses de l'écriture peuvent toujours s'appuyer sur le désordre alphabétique « pour arrêter, dévier, diviser cette descente du discours vers un destin du sujet » (RB III 208) ; mais rien n'y fait. Il existe un imaginaire de la lucidité, de la solitude qui se contente de reculer les échéances ; le fragment si utile contre le vouloir-saisir avoue son impuissance : « je ne fais que regagner sagement le lit de l'imaginaire 20 ».

Même impuissance enfin à propos des anamnèses :

Ces quelques anamnèses sont plus ou moins *mater* (insignifiantes : exemptées de sens). Mieux on parvient à les rendre mates, et mieux elles échappent à l'imaginaire. (RB III 178)

La solution se révèle efficace en apparence ; mais deux constatations s'imposent ; d'abord la présence de ces anamnèses dans le volume dit bien combien le choix de cette écriture neutre (le neutre c'est « l'absence d'*imago* ») (RB III 196) ne constitue qu'une solution ponctuelle, qu'un moment de repos dans le cheminement. Par ailleurs, ces instants de liberté, ces bouffées insignifiantes, sauvées et délestées par la mémoire, n'échappent pas toujours à la récupération ; le « point de corruption », (FDA III 483) discret, indécorable réinscrit la notation libre dans le champ d'un imaginaire triomphant. Barthes se souvient du pasteur Bertrand qui lisait longuement une vieille Bible : « *les jours de départ, on pensait manquer le train* ». (RB III 177) Le sens du verbe « penser » utilisé ici comme un pastiche de langue classique réintroduit, d'une façon volontaire, tout un imaginaire de l'enfance et de la littérature qui triomphe dans les dictées d'école primaire. Le choix de ce verbe est trop visible pour supposer que Barthes ne l'ait pas utilisé en toute connaissance de cause ; n'y a-t-il pas un peu d'humour et une cer-

20. - « Le fragment comme illusion », RB III 167.

taine élégance de sa part à signaler la faille même de sa propre solution ? Mais le classicisme de « penser » devient aussi un moyen d'échapper à la dictée par la remontée d'autres références, celles-ci plus chères à Barthes. Derrière ce « penser », on entend madame de Sévigné, et dans son sillage, la grand-mère du narrateur proustien ; conjurant l'échec de l'anamnèse, le dérapage contrôlé de la dérive monte les allusions culturelles les unes contre les autres et réussit ainsi à rendre supportable la compromission des attendrissements.

Nulla déféction pourtant dans ces constats apparemment amers ; si l'imaginaire est une fatalité, si le réel (ou la vérité) sont inatteignables, le sujet existe comme représentation ; l'imaginaire n'est plus un ennemi à combattre mais une donnée avec laquelle il faut compter. En acceptant la réalité dans ce qu'elle a de plus désagréable, l'écrivain se donne les moyens d'intervenir sur elle ; de la mort des illusions naît une liberté d'action, une possibilité de choix ; en effet, tous les imaginaires se valent-ils ? En signalant le caractère imaginaire, fictionnel de tout système de pensée, Barthes pourrait donner l'impression de verser dans un scepticisme généralisé ; ce constat s'il s'impose de temps à autre, s'il incite parfois à la déconstruction, ne tarde pas à servir la réhabilitation même de l'imaginaire. En effet, Barthes a tendance à étendre le champ d'application de l'imaginaire à toutes les formes de la vie intellectuelle. Ainsi de l'histoire :

le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginative*, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours (entité purement linguistique) « remplit » le sujet de l'énonciation (entité psychologique ou idéologique). (II 425)

Le vocabulaire semble péjoratif, mais une condamnation radicale de l'imaginaire conduirait à une condamnation de tout désir d'intelligibilité.

Proche de Lacan, le concept n'est en fait qu'un avatar de la « décision de le dire », de ce choix fondateur et pleinement assumé que Barthes plaçait au commencement de toute appréhension du réel. Mot associé à une problématique du sujet, l'imaginaire dir simplement un ton plus haut la dimension foncièrement subjective de la vie intellectuelle. Puisque l'imaginaire est un leurre, il suffira de doper ce leurre d'un surcroît de conscience. Une page peu commentée de la *Leçon* au Collège de France en arrive ainsi à définir

une science nouvelle bien différente du structuralisme scientiste ; Barthes propose la définition d'une troisième forme de sémiologie, différente de la « sémiophysis » (naturalité inerte du signe) et de la « sémioclastie » (une destruction du signe), et dont le nom pourrait être la *sémiotropie* :

tournée vers le signe, elle en est captivée et le reçoit, le traite et au besoin l'imite, comme un spectacle imaginaire. Le sémiologue serait en somme un artiste (ce mot n'est ici ni glorieux ni dédaigneux : il se réfère seulement à une typologie) : il joue des signes comme d'un leurre conscient, dont il savoure, veut faire savourer et comprendre la fascination. (L III 812)

L'attitude du nouveau sémiologue face à l'imaginaire des autres sert de modèle au nouveau sujet, conscient d'être lui-même un leurre et décidé à tirer de ce constat toute la saveur possible. Dans un autre contexte, le *Michellet* proposait déjà l'étape ultime d'une définition du sujet toute contenue dans la belle allégorie d'une petite fille berçant sa poupée ; la petite fille sait bien que son amour ne va qu'à un morceau de chiffon, mais cette conscience ne détruit pas le leurre ou plutôt le bonheur qu'elle en retire. Après les critiques à l'égard de Minou Drouot, après l'admiration un peu inquiète que suscite cette petite peste de Zazie, l'imaginaire rendu à sa fraîcheur donne en exemple au lecteur la sagesse des petites filles.

Finalement, pour éclairer la conception barthésienne de l'imaginaire, c'est encore le nom de Sartre qui est le meilleur secours. *Roland Barthes par Roland Barthes* doit beaucoup à la conscience imageante, la « conscience constituante » définies par Sartre dans *L'imaginaire*. On résumera des analyses bien connues : l'image définissant de la perception, la conscience imageante apporte tous les éléments de la représentation et ne trouvera jamais dans l'image que ce qu'elle aura bien voulu y mettre. Dans l'imaginaire, la représentation ne dépend que de la conscience et si l'on peut se représenter un objet déjà existant, les éléments de cette représentation n'entrent aucun rapport avec le reste du monde :

En un mot, l'objet de la perception déborde constamment la conscience ; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a.<sup>21</sup>

D'où la nécessité de définir l'image comme pure intentionnalité :

Dans la perception, l'élément proprement représentatif correspond à une passivité de la conscience. Dans l'image, cet élément, en ce qu'il a de premier et d'incommunicable, est le produit d'une activité consciente, est traversé de part en part d'un courant de volonté créatrice. Il s'ensuit nécessairement que l'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on a. C'est ce que nous avons appelé le phénomène de quasi observation.<sup>22</sup>

Barthes retient donc de Sartre l'intentionnalité d'une conscience constituante qui se construit en construisant, dans un rapport de réciprocité fondatrice face au monde. Mais, on l'a vu, il existe plusieurs types de conscience : en valorisant la conscience imageante, Barthes tend à donner une importance essentielle à un type de regard qu'il considère, à l'inverse de Sartre, comme la métaphore de toute opération de pensée.

Pourtant, malgré la lointaine caution de Sartre, la reconnaissance de l'imaginaire ne va pas de soi. Le *Roland Barthes par Roland Barthes*, sans doute parce que le livre s'assume comme franchement autobiographique, entretient une attitude ambiguë à l'égard de l'imaginaire. La forme fragmentaire du livre témoigne du désir d'éviter une reconstruction qui ferait la part trop belle à une activité encore vécue comme une hystérie. Une étape suivante sera franchie avec *Fragments d'un discours amoureux*, ouvrage dans lequel l'amour permet une réhabilitation plus ferme de l'imaginaire, malgré l'imparable bêtise qui accompagne souvent la passion.

Le cœur de la petite fille ne diffère pas du cœur de Werther :

Déplacement : ce n'est pas la vérité qui est vraie, c'est le rapport au leurre qui devient vrai. Pour être dans la vérité, il suffit de menter ; un « leurre » affirmé infiniment, envers et contre tout, devient une vérité. (A savoir s'il n'y a pas, en fin de compte, dans l'amour-passion, un bout de vérité... vraie.) (FDA III 676)

La vérité du leurre n'est pas la vérité naïve d'une poupée d'enfant ; la vérité réside dans le retentissement qui cerne le sujet autant qu'elle l'approfondit.<sup>23</sup> Le bébé est en chiffon, mais l'affectivité de

21. - *L'imaginaire, op. cit.*, p. 27.

22. - *L'imaginaire, op. cit.*, p. 37-38.

23. - « Ma « folie » », FDA III 656.

la petite fille a sa part d'authenticité. La petite fille en jouant à la maman ne vit pas dans l'illusion mais dans la fiction. L'imaginaire, certes, est un leurre ; incapable de toucher ma vérité, incapable d'atteindre le réel, je dois me contenter de l'image que je me construis de moi. L'écriture est condamnée à être un météorite à la Magritte, une chute stabilisée, un précipité immobilisé entre le réel et la polyphonie qui habite le sujet non encore constitué. Mais cette image sera au moins consciente, calculée, contrôlée ; le sujet se révélera comme l'architecte et l'architecture de son fantasme.

En fait de fantasmes, les meilleurs ne sont-ils pas amoureux ? Pour Barthes le sujet amoureux, loin de la polyphonie textuelle,

se développe principalement dans un registre que, depuis Lacan, on appelle l'imaginaire – et je me reconnais, moi, comme sujet de l'imaginaire : j'ai un rapport vivant à la littérature passée, parce que, justement, cette littérature me fournit des images, me fournit un bon rapport à l'image. Par exemple, le récit, le roman, est une dimension de l'imaginaire qui existait dans la littérature « lisible » ; en reconnaissant mon attachement à cette littérature, je revendique en faveur du sujet imaginaire dans la mesure où ce sujet est en quelque sorte déshérité, écrasé par ces deux grandes structures psychiques qui ont principalement retenu l'attention de la modernité, à savoir la névrose et la psychose <sup>24</sup>.

Le sentiment amoureux concourt à une même évidence de subjectivité que le rire provoqué par la question « Suis-je ? » ; « je suis », peut dire le sujet puisque j'ai un corps ; « je suis », dira dans la foule l'amoureux, puisque que j'aime :

Depuis cent ans, la folie (littéraire) est réputée consister en ceci : « *Je est un autre* » : la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre* : c'est ce que je constate avec effroi...

Je suis indétectablement moi-même, et c'est en cela que je suis fou : je suis fou parce que je *connais*. (FDA III 570)

Le sentiment amoureux permet enfin de faire revenir au premier plan la figure de l'autre que le caractère intime de la nouvelle évocation avait apparemment laissée de côté. Le chasseur de *punctum* reste seul avec lui-même ; seul l'amour en élargissant et en structu-

24. – Voir III 775.

rant le sujet peut lui donner l'assise suffisante pour se sentir exister comme individu. Le sujet amoureux ne renonce pas au *punctum* ; il le cherche au contraire dans le corps de l'objet aimé et espère y trouver la révélation d'une identité : « En quel coin du corps adverse dois-je lire ma vérité ? ». (FDA III 493) L'évaluation qui dans un premier temps fonde le sujet a besoin d'un autre regard pour passer à un degré d'existence supérieur : « je demande au visage de l'autre, inassablement... *qu'est-ce que je veux ?* ». (FDA III 659) Quand la relation est heureuse, quand le double « je t'aime » vient dire le bonheur de l'union, le sentiment amoureux offre le spectacle de deux sujets, de deux individus qui ont dépassé la dissémination en arborescent leur subjectivité l'une sur l'autre :

L'autre est mon bien et mon savoir : moi seul le connais, le fais exister dans sa vérité... Inversement, l'autre me fonde en vérité : ce n'est qu'avec l'autre que je me sens « moi-même ». J'en sais plus sur moi que tous ceux qui ignorent seulement ceci de moi : que je suis amoureux. (FDA III 675)

L'amoureux a la fraîcheur de l'innocence ; c'est de là que viennent sa force et son exemplarité ; mais l'innocence, même si l'on ne donne pas à ce mot une connotation méridionale, n'est jamais bien loin de la bêtise. L'amoureux des *Fragments*, figure polymorphe de toutes les manifestations possibles de l'amour, passionné et donc passif, se laisse emporter par « le grand ruissellement de l'imaginaire » (FDA III 515) et subit la domination de son énergie déli-rante.

Une certaine logique pousserait au renoncement ; mais ce serait oublier que la figure de l'amoureux correspond trop à la conscience sensible pour n'être qu'un avatar momentané. Et si tout simplement l'amoureux vivait un peu trop dans le leurre et pas assez dans le conscient ? *Fragments d'un discours amoureux* propose toutes les formes possibles de la relation amoureuse, saisissant toutes les manifestations du cœur en privilégiant une étape particulière du voyage sentimental : la passion, c'est-à-dire le moment où le cœur non seulement ne se commande plus, mais où il entre dans l'exacerbation d'une sémologie que le moindre signe met en nage et en vapeur. La petite fille de Michélet proposait une affectivité plus sage et tout aussi intense ; c'est elle plus que la Phèdre de Racine qui accède à la profonde vérité du leurre conscient. Le leurre passif est trop compact, trop coalescent pour réussir jusqu'au bout la reconstitution du sujet affectif ; l'illusion n'est pas mauvaise en soi

puisque de toute manière le Réel (lacanien ou non) est inatteignable. Mais l'illusion n'est acceptable qu'après avoir subi un aménagement, une ventilation qui la rende supportable. Sans cette aération, la vague passionnelle se retire et laisse le sujet à nouveau déconstruit et tout aussi déconfit que le héros d'*Un Amour de Swann*.

De ces tentatives d'aération, le long fragment l'« Imaginaire » propose naturellement quelques solutions qui se souviennent du théâtre, des leçons du brechtisme et de la modernité du Texte :

L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. « Mettre en scène » veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite : faire de la rampe une barre incertaine. Il est donc important que l'imaginaire soit traité selon ses degrés (l'imaginaire est une affaire de consistance, et la consistance, une affaire de degrés), et il y a, au fil de ces fragments, plusieurs degrés d'imaginaire. La difficulté, cependant, est qu'on ne peut numérotter ces degrés, comme les degrés d'un spiritueux ou d'une torture<sup>25</sup>.

La bathmologie expérimentée à partir du Texte, revivifiée grâce au génotexte, offre au sujet les vertus d'une stratégie d'écriture qui a fait ses preuves.

Le modèle proustien vient une fois encore proposer une solution capable de dépasser à la fois la dissémination et la coalescence. Dans « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », Barthes se montre sensible à l'usage que fait Proust de sa vie dans son œuvre. La vie de Proust devient un vaste répertoire existentiel à partir duquel le romancier compose l'œuvre et se recompose une biographie dans le même mouvement : « On le voit, ce qui passe dans l'œuvre, c'est bien la vie de l'auteur, mais une vie *déorientée*. » (III 831) Dans un autre article, Barthes écrit que « la lecture produit un corps bouleversé, mais *non morale* (sans quoi la lecture ne relèverait pas de l'Imaginaire<sup>26</sup>). » Désorientée, la vie ; bouleversé, le corps ; et non découpés, fragmentés comme on pourrait s'y attendre.

25. — RB III 175.

26. — « Sur la lecture », III 381.

### L'air

De la dissémination à l'imaginaire, le sujet intime s'éprouve et se construit peu à peu, par rapport au monde et en rapport avec l'autre. Les vocabulaires du leurre, de l'illusion, et même celui plus ouvertement positif de la fiction, disent assez l'indécision de Barthes quant à une vision stable de la subjectivité. L'imaginaire comme représentation ne périma pas l'éclatement comme euphorie — d'autant que la même écriture fragmentaire sert de trait d'union entre une construction mesurée et une déconstruction raisonnée du sujet.

La réponse appartient peut-être encore à la petite fille de Michelet. La maternité de cette enfant est fictive ; mais l'affectivité qui la lie à sa poupée n'est pas illusoire ; elle exprime un désir d'amour, la potentialité du don et la force de la demande. Or la figure maternelle — sans leurre cette fois-ci — occupe chez Barthes une place de plus en plus importante. La présence de la mère apparaissait discrètement dans de nombreux articles sur Brecht ; *Fragments d'un discours amoureux* à côté de l'amour-passion, trop marqué par l'imaginaire, accorde une place insistante à l'amour maternel comme espace relationnel au sein duquel les sujets existent l'un par rapport à l'autre, dans une dépendance heureuse qui les éprouve et les approuve. Au sein d'un espace affectif débarrassé de tout conflit, Barthes décrit avec beaucoup d'émotion la construction d'un sujet authentique, unitaire et serrein.

Quelques années avant *La Chambre claire*, Barthes consacre plusieurs articles à la musique romantique et à Schumann en particulier (le romantisme allemand avait déjà fourni la figure de Werther pour accompagner l'écriture des *Fragments*). Schumann — l'auteur des *Humoresques* — pose la question du sujet en liaison avec la mère :

C'est une musique à la fois dispersée et unitaire, contournément réfugiée dans l'ombre lumineuse de la Mère (le lied, abondant chez Schumann, est, je crois, l'expression de cette unité maternelle<sup>27</sup>).

La musique de Schumann « dispersée et unitaire » établit un équilibre entre les deux aspirations que représentent la dissémination et l'imaginaire. Alors que la mélodie française appartient plutôt à

27. — « Aimée Schumann », III 1051.

l'univers de la signifiante, le lied allemand est, comme on le verra, une des formes du discours amoureux (*Dichterlieb*). Liée au sujet et au monde maternel, la musique affirme la présence du corps (le génio-chant), établit un lien avec le corps référentiel (la main de Landowska), et offre la possibilité d'une réconciliation métaphorique du singulier et du pluriel.

Ces qualités musicales se retrouvent, sur un mode plus dramatique, dans l'univers de la photographie. Barthes commence par exprimer sa déception :

moi qui me sens un sujet incertain, amythique, comment pourrais-je me trouver ressemblant ? Je ne ressemble qu'à d'autres photos de moi, et cela à l'infini. (CC III 1179)

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, il ne se reconnaît pas sur une photo de lui bébé ; *L'Empire des signes* reproduit une photo publiée dans un journal japonais sur laquelle il se retrouve, les yeux bridés, japonais. Quand apparaissent la ressemblance et l'identité, c'est comme produit de l'imaginaire :

La ressemblance est une conformation, mais à quoi ? à une identité. Or, cette identité est imprécise, imaginaire même, au point que je puis continuer à parler de « ressemblance », sans avoir jamais vu le modèle. (CC III 1179)

(Guizot ressemble à l'image que l'histoire a de lui).

Après le décès de sa mère, Barthes en consultant des photos essaie de retrouver l'« image juste », (CC III 1158) « *telle qu'en elle-même* » (CC III 1160) de celle qui n'est plus. Cette quête de la vérité va lui permettre d'opérer une distinction entre l'identité (liée à l'imaginaire), la vérité du lignage, et l'« air ». La photographie confirme le lien que le fragment entretient avec une forme de vérité. Dans les photos de sa mère prises à différentes époques de sa vie, Barthes a du mal à reconnaître sa mère en essence : il ne la reconnaît « que par morceaux », et ajoute :

tendu vers l'essence de son identité, je me débatais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses. (CC III 1156-1157)

Il existe certes une vérité de la totalité exprimée par le fragment ; mais cette vérité manque le sujet particulier :

La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps.

Mais cette vérité n'est pas celle de l'individu, qui reste irréductible ; c'est celle du lignage. (CC III 1187)

Le fragment, instrument littéraire de la dissémination, ne s'oppose pas systématiquement à l'idée de totalité ; il exprime une transindividualité occupant ainsi deux positions opposées par rapport au sujet unique pris dans son irréductible spécificité. Tantôt en deçà par le morcellement, tantôt au-delà quand il trahit un air de famille, le fragment semble condamner à ne dire qu'une unité mal ajustée.

Finalement cette quête de la vérité (et non seulement de l'identité) de la mère se termine, comme tous les contes de fées, par la victoire de héros ; mais à l'inverse des contes de fées, la découverte du trésor donne au merveilleux la force et le poids de la réalité. Cette unité de la personne, cette contribution de Barthes à la définition théorique du sujet, c'est l'« air ». Dans un des passages les plus étonnants de *La Chambre claire*, Barthes s'explique longuement sur cette découverte, à la fois intellectuelle et événementielle :

L'air d'un visage est indécomposable... L'air n'est pas un donné schématique, intellectuel, comme l'est une silhouette. L'air n'est pas non plus une simple analogie — si poussée soit-elle — comme l'est la « ressemblance ». Non, l'air est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme — *anima*, petite âme individuelle, bonne chez l'un, mauvaise chez l'autre. (CC III 1184)

Face à la photo du jardin d'hiver, le fils retrouve la réalité maternelle sans imaginaire :

Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même : enfin il coïncide. Et, mystère, cette coïncidence est comme une métamorphose. Toutes les photos de ma mère que je passais en revue étaient un peu comme des masques ; à la dernière, brusquement, le masque disparaissait : il restait une âme, sans âge mais non hors du temps, puisque cet air, c'était celui que je voyais, consubstantiel à son visage, chaque jour de sa longue vie. (CC III 1184)

Annoncée par la musique dispersée et unitaire, maternelle de Schumann, l'« ombre lumineuse », par l'oxymore, réconcilie les contraires :

Peut-être l'air est-il en définitive quelque chose de moral, amenant mystérieusement au visage le reflet d'une valeur de vie ?... L'air est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps ; et si la photo n'arrive pas à

montrer cet air, alors le corps va sans ombre, et cette ombre une fois coupée, comme dans le mythe de la Femme sans Ombre, il ne reste plus qu'un corps stérile. C'est par cet ombilic tenu que le photographe donne la vie ; s'il ne sait pas, soit manque de talent, soit mauvais hasard, donner à l'âme transparente son ombre claire, le sujet meurt à jamais. (CC III 1184-1186)

L'ombre lumineuse associe les termes clés de l'univers barthésien : le corps, la morale, la mère, le sujet, chaque terme existant en parfaite solidarité l'« air » avec les autres.

L'« air » n'est pas la silhouette ; c'est-à-dire qu'à l'abstraction un peu desséchante du symbole, il oppose la densité immatérielle d'un corps individuel. Ce corps, perçu comme un corps moral, offre une réconciliation entre l'être et le paraître et renouvelle un des lieux communs de la littérature morale. La grimace, le masque sous toutes ses formes n'ont plus lieu d'être : le mensonge, le sens exhibé, le leurre conscient laissent la place à « une texture morale fine, et non une mimique ». (CC III 1116) Cette essence n'est ni intérieure, ni extérieure ; elle est plutôt la réconciliation de deux espaces. L'« air » réintroduit une forme de profondeur : certaines photos font une forte impression sur Barthes « comme si celles-là renvoyaient à un centre tu, un bien étroitique ou déchirant, enfoui en moi-même », (CC III 1119) mais l'« air » n'est pas la remontée d'une intériorité ; il transpose dans l'intimité du sujet la scénographie propre au théâtre brechtien ou à la tragédie grecque. Tout est donné d'emblée, tout existe déjà sous le regard de l'autre. L'« air », c'est l'éthos du visage. La réciprocity et l'interdépendance dessinent un espace relationnel qui installe la définition du sujet dans une relation d'elle, indépassable et insécable. Dans *La Chambre claire*, c'est le fils qui garantit et retrouve la bonté de l'« air » maternel. Mais c'est aussi la mère qui est seule capable d'abolir les images, les simulacres et de dire au sujet ce qu'il vaut. « Tu es cela », dit la mère – et non le miroir – représentée sur une photo du *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Appliquées au domaine amoureux, la réconciliation, la coïncidence de l'être et du paraître, la prépondérance de l'instant présent conduisent à accorder une place essentielle au coup de foudre dans la relation morale qui s'instaure entre deux « airs ». Barthes revient d'une façon presque lancinante sur le rapt initial de la relation amoureuse, ce moment fondamental qui suscite l'amour (ou la passion) et dont la richesse contient la totalité du devenir amoureux 28.

28. – Voir « Le ravissement », FDA III.

Si tout l'être est donné dès le premier instant dans sa texture morale, la relation amoureuse n'est qu'une explication du premier regard, le déploiement de toutes les virtualités de joie et de souffrance contenues dans les premiers moments de la rencontre.

Cet « air » qui livre la personnalité du sujet n'est pas si éloigné du *numen* ; un *numen* sans importance, un « air » qui ne se donnerait pas des airs. Or le *numen*, on s'en souvient, n'est pas la mort du mouvement ; le *numen* est un geste suspendu, une dynamique tendue, immobilisée par le spectacle. Dans le *numen*, dans l'« air », se tient en réserve une force : énergie du conquérant, désir de l'amoureux, bienveillance de la mère ; une force capable de donner au sujet une dernière forme d'unité plus proche de l'insistance que de la consistance. Le *numen* ou l'« air » d'une force.

Un passage de *Fragments d'un discours amoureux* aborde la question de la force comme le meilleur moyen de renouveler la linguistique et d'étudier la signification dans le champ d'une interlocution. On rapporte une rumeur désagréable sur l'objet aimé :

La linguistique traditionnelle n'analyserait que le message : à l'inverse, la philologie active chercherait avant tout à interpréter, à évaluer la force (ici réactive) qui le dirige (ou l'attire). Or, qu'est-ce que je fais ? Je conjugue les deux linguistiques, les amplifie l'une par l'autre : je m'installe dououreusement dans la substance même du message (à savoir le contenu de la rumeur), cependant que je détaille avec méfiance et arreturme la force qui le fonde. (FDA III 644)

La force renvoie à la dimension affective du message et centre sur l'énonciation plus que sur l'énoncé la manifestation de la subjectivité. A côté de cette force circonstancielle qui définit le malveillant, l'amoureux propose une énergie permanente d'un bien meilleur rendement définitionnel :

Ce que l'amour demande en moi, c'est l'énergie. Tout ce que je fais a un sens (je puis donc *vivre*, sans geindre), mais ce sens est une finalité insaisissable : il n'est que le sens de ma force. (FDA III 480)

Dans le « Je t'aime », cas-limite et ô combien euphorique, l'énergie énonciative et le message coïncident au point de disparaître comme entités distinctes. Dans la maxime, le sens le plus grand est exprimé dans la forme la plus exigüe ; le « Je t'aime » barthésien concentre le

maximum d'énergie dans la brièveté du fragment, évitant à la puissance du retentissement de se diluer dans le discours <sup>29</sup>.

La force ne doit pas se concevoir sans l'« air » ; l'« air » apporte à l'énergie la particularité d'une orientation, la coloration d'une intentionnalité, la texture d'une moralité. La très nietzschéenne volonté de puissance concerne tout le monde, mais chacun lui donne une dimension — pour ne pas dire un contenu — personnels. Dans *Drame*, Sollers raconte l'histoire d'une histoire en train de se raconter, essaie de dire le récit dans son essence la plus pure ; mais pour dire cette essence il faut passer par le détour du monde, prendre le concret et le particulier en écharpe. Ne peut-on appliquer les mêmes analyses au sujet, même si Barthes n'en arrive pas à une formulation aussi explicite ? La force pure du sujet en se confrontant au monde s'individualise par la particularité de la réaction qu'offrent les différentes rencontres. C'est ainsi que tout le monde n'a pas le même « air » : l'« air » est une force en situation.

A cette référence sartrienne, Barthes préfère deux autres termes pour expliquer le caractère intraitable du sujet. Le premier procède du corps : la digestion, l'autre de la conscience : la combinatoire. Dans les deux cas, le sujet se construit à partir du monde et finit par produire une différence. La métaphore biologique, qui apparaît avec la première définition du style et demeure dans la description du Texte comme un organisme, s'applique également au sujet qu'elle décrit comme un estomac. La subjectivité est un suc produit d'une digestion. Le corps, c'est-à-dire le sujet barthesien, est un estomac qui avale le monde et se constitue à partir de lui. Il ressemble en cela aux personnages de Michelet :

*Tout à se défaire, le corps des hommes michéletistes ne tient que parce qu'il est lui-même rassemblé de substances élémentaires. Autrement dit, l'homme michéletiste est périsable dans la mesure où il est un homme nourri. L'alimentation finit par occuper chez Michelet la place de toutes les autres causalités. (M I 295)*

Le corps est le lieu où se combinent tous les éléments, où se forge une personnalité à partir des emprunts les plus divers ; le

29. — « On s'est longtemps interrogé pour savoir ce qui passait de l'auteur dans une œuvre ; mais plus encore que sa vie ou son temps, c'est la force même de l'écrivain qui passe dans son œuvre. Autrement dit, la littérature est elle-même une dimension morale du livre : pouvoir écrire une histoire est le sens dernier de cette histoire. » « La rature », I 1435.

corps est un carrefour, un nœud, qui prend la dimension d'une transcendance. On l'opposera à toutes les causalités simples, la classe, la géographie, le sexe, l'idéologie simplificatrice et triomphante du lieu et du moment.

La France telle que la décrit Michelet (ou Barthes) apparaît comme un modèle d'identité subjective. Présentée comme « un monde sans couture », (M I 259) la France est le produit « d'une fusion et non d'une collection ». (M I 260) La prose de l'historien obéit à la même volonté de dépasser les antagonismes et les aspects complémentaires pour atteindre un degré supérieur :

*La Prose étant produite d'un effacement, il faut donner à cet effacement un nom moral : c'est l'unité. L'unité a un double impératif, l'union. L'union est un état inférieur parce qu'elle ne fait que composer des états positifs qu'elle peut harmoniser, mais non abolir. L'unité lui est supérieure, dans la mesure où elle détruit la métroite même des individualités composantes, et fait surgir à leur place une zone d'absence, où tout est de nouveau possible, offert à l'incubation de la chaleur cordiale : c'est la liberté. (M I 260)*

La métaphore de la chimie vient donner la clé d'une appréhension aussi positive de la fusion :

*La chimie et le transformisme naissants la lui ont fournie : image décisive, car elle a permis à Michelet de choisir l'homogène comme un acte et non comme un état. Un thème, ambigu comme toujours chez Michelet, c'est-à-dire à la fois vitaliste et moral, rend compte de cela : l'action. (M I 261)*

Cette description de la France annonce le sujet stomacal — même si elle ne lui correspond que de loin et de façon très hyperbolique. La métaphore rappelle enfin la part de volonté qui entre dans la construction de soi ; estomac, le sujet choisit ses aliments et se combine un menu. Par l'action, le sujet existe comme une force.

Le sujet comme combinatoire et le sujet comme combinatoire se construisent à partir de tous les matériaux possibles : le jeune Barthes dans un article donné à la revue *Existences* sur les classiques termine son analyse par un florilège de citations <sup>30</sup>. Le sujet en jeune critique n'y existe que par le choix et le rassemblement de fragments empruntés à d'autres auteurs. Décrivant un bar de Tanager, Barthes, dans le *Plaisir du texte*, propose l'exemple d'un univers composite :

30. — « Plaisirs aux classiques », I.

j'étais moi-même un lieu public, un souk : en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. (PT II 1519)

Cette description d'un espace polyphonique nous fait entendre les voix des autres, menaçantes pour l'intégrité du sujet. Donné comme une métaphore du Texte, le souk composite n'appelle pas forcément une combinatoire. En devenant progressivement ce qu'il entend, le sujet semble disparaître en se fondant dans le paysage sonore. Nulle recherche du silence donc, nulle retraite reconstituante de la personnalité, mais l'acceptation ludique, hédoniste de la situation. La conscience, le corps du narrateur devient le lieu où s'opèrent en marge de la loi la circulation des voix et la retenue des formes. Il suffirait d'envoyer une dose supplémentaire de conscience pour que le sujet, tel la nef Argo, se définisse comme l'artisan actif de sa propre personne. C'est ce qui arrive au sujet en promenade le long d'un oued marocain, sensible comme dans le bar de Tanger à tout ce qui s'offre à ses sens (lumière, couleurs, végétations, etc.) :

tous ces incidents sont à demi-identifiables : ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique, fonde la promenade en différence qui ne pourra se répéter que comme différence <sup>31</sup>.

Sujet, individu, personne, particulier ; quel est le terme qui convient pour définir le nouveau sujet si étrangement unitaire ? Barthes hésite beaucoup. Dans l'article « F.B. » écrit à propos d'un texte d'ami qui ne sera jamais édité, Barthes oppose « Général, individuel, particulier » (I 1443) pour refuser toute généralité et préférer le « particulier » défini comme « la part impersonnelle et incollective de l'homme ». Le (bon) sujet stendhalien est « singulier » ; le sujet barthesien est « intraitable <sup>32</sup> », c'est-à-dire irréductible dans sa différence. Mais l'intraitable n'est-il pas précisément aussi ce qui ne peut être traité ?

31. — « De l'œuvre au texte », II 1214.

32. — « La nuance, c'est ce dernier état de la couleur qui ne peut être nommé ; la nuance, c'est l'intraitable. » (FDA III 552).

## CHAPITRE II

### L'échec de l'écriture

#### *Délibération sur le journal*

Le nouveau sujet est trop fasciné par l'intime pour ne pas croire — espérer ? — qu'un peu de subjectivité passe par l'écriture. Ecrire, ce n'est pas mourir à l'œuvre ; ce n'est pas s'exprimer comme un citron, c'est chercher et trouver à se dire. La fascination de Barthes pour le journal concentre en un faisceau peu visible, mais très intense, la richesse du questionnement que suscite toute écriture égotiste.

Paradoxalement le journal ne pèse guère dans l'œuvre de Roland Barthes. La bibliographie offre seulement cinq textes qui, ni par la quantité ni par la qualité, ne peuvent rivaliser avec *Mythologies*, *Fragments d'un discours amoureux* ou *La Chambre claire*. Dès 1942, le premier article de Barthes, publié dans la revue du sanatorium de Saint-Hilaire du Touvet, s'intitule « Notes sur André Gide et son « Journal I ». Tout au long de « Délibération », paru dans *Tel Quel* en 1979, Barthes s'interroge, à la fin de sa vie, sur l'intérêt d'écrire lui-même un journal et livre à l'appui de son argumentation quelques pages du sien. « Soirées de Paris » publié dans *Incidents* en 1987 — sept ans après la mort de l'auteur — raconte quelques soirées du mois d'août 1979 à Paris et à Urt. « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » établit une comparaison entre les romans de Stendhal et ses journaux de voyage. On doit ajouter à ces quatre textes une page de *Roland Barthes par Roland Barthes* où sont analysées les affinités de l'écriture fragmentaire et de l'écriture journalière <sup>2</sup>.

1. — I.

2. — « Du fragment au journal », RB III 167.

Barthes a toujours été tenté par le diarisme, même si cette forme d'expression n'a donné lieu qu'à une diffusion tardive :

Je n'ai jamais tenu de journal — ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un. Parfois, je commence, et puis, très vite, je lâche — et cependant, plus tard, je recommence. C'est une envie légère, intermittente, sans gravité et sans consistance doctrinale. (III 1004)

A l'intermittence de plume, s'ajoute le doute sur le bien-fondé d'une publication. Ces hésitations qui constituent la matière de « Délibération » n'aboutissent à aucune décision définitive. Les « Sortées de Paris » ont probablement été écrites juste après ou même pendant la rédaction du premier texte, comme en fait état la relation d'une conversation avec Eric Marty, le dédicataire de « Délibération »<sup>3</sup>. Théorie et pratique s'interpénètrent ou se succèdent, au sein d'un même texte ou d'un texte à l'autre, sans que jamais l'une des deux attitudes puisse avoir le dernier mot. Comme de règle, c'est finalement la mort de l'auteur, quelques mois plus tard, qui est venue trancher la question.

Depuis *L'Empire des signes* (mais on aurait pu commencer par *Mythologies*), Barthes a successivement habité toutes les demeures de l'autobiographie. La volonté, la passion de dire son humeur, de ruser avec la subjectivité ne devait-elle pas le conduire à utiliser le moi, plus franc, plus direct mais tout aussi illusoire et artificiel de l'écriture journalière ? Le journal n'est pas un accident ; les circonstances peuvent lui redonner une certaine actualité, elles ne réussissent pas à en expliquer la permanence. Inversement, si un certain égotisme, le souci de travailler l'énonciation et de fonder « la décision de le dire » suffisent à justifier l'écriture du journal, comment expliquer la « délibération » continue qu'il provoque chez Barthes ?

Transposition dans l'écriture de l'art photographique, le journal est une des formes possibles de l'art de la notation. Des quatre conditions que propose Barthes pour rédiger un journal — « indivi-  
duation, trace, séduction, fétichisme du langage » — trois restent encore à commenter. Les termes d'« indivi-  
duation » et de « séduction » trouvent leur point commun dans une affirmation du moi qui cherche à se dire par la maîtrise d'un style particulier et tente de se constituer en objet de désir. Le journal selon Barthes ne conçoit

3. — Voir SP III 167.

donc pas le « je » sans l'autre, ce qui répond parfaitement aux exigences de la problématique morale. Le « fétichisme de la langue », enfin, le goût du travail, l'amour de la littérature ne rompent pas avec la tradition de l'écriture journalière.

Deux points frappent cependant dans les propositions de Barthes : d'une part ce qu'il exige du journal, sans rompre avec la tradition, ne renvoie pas spécifiquement à cette pratique d'écriture. Le travail, l'amour de la langue ou même l'expression de soi peuvent être pris en charge par d'autres genres, dont Barthes ne s'est pas privé d'user. D'autre part, il est à peine fait mention de la règle fondamentale du journal, cette soumission absolue au calendrier que Rousset appelle « loi de Blanchot »<sup>4</sup>. Tout au plus est-il question de noter au jour le jour les traces d'une époque. Cette demi-omission traduit à l'évidence le malaise de la « délibération ».

Autant qu'aux séductions du journal, Barthes s'est montré sensible à ses défauts. A travers une analyse lucide, « Délibération » range le journal dans l'univers de la parole et diagnostique, dans cette faiblesse quasi congénitale, la source de tous les maux. Pour contaminer la parole par le texte, il ne reste pas d'autre solution que de « travailler à mort » (III 1014) (la formule est riche d'implications diverses). La notation obligeant à l'économie d'écriture (il ne faut pas laisser à la vie le temps de coaguler), le diariste est contraint de recourir à de nombreux procédés : l'ellipse en est un, à la fois le plus courant, le plus irritant et le plus dangereux. Barthes a lui-même souvent recours à l'ellipse ; cette pratique imposée par l'usage des formes brèves le séduit grâce à son élégante suggestivité et la connivence d'une entente à demi-mot. L'omission dans le journal du pronom personnel (« ai rencontré hier ») ou de l'auxiliaire (« rencontré hier ») se justifie-t-elle par le souci de ménager la patience du lecteur ? Barthes n'y voit qu'un regrettable laisser-aller et l'on notera le ton franchement moral avec lequel il condamne cette syntaxe indécentement elliptique. (III 1004)

Contre le laisser-aller du journal, il convient donc de réagir. S'opposant à l'idée commune, Eric Marty a bien montré combien les « Sortées de Paris » étaient le produit d'un travail attentif et concerté<sup>5</sup>. Gérard Genette, reprenant la conclusion de Barthes, a longuement insisté sur la volonté de théoriser un antijournal qui

4. — « Le journal intime, texte sans destinataire ? », *Poétique*, n° 56, p. 453.

5. — « La vie posthume de Roland Barthes », *op. cit.*

serait au diarisme ce que le Roland Barthes par Roland Barthes par lui-même est à l'autobiographie<sup>6</sup>. Le premier signe d'une conscience créatrice se donne sans aucun doute à lire dans la variété des écritures. « Délivération » propose une écriture fragmentaire assez voisine des textes précédents ; la date ordonne certes les éclats, mais l'autonomie de chaque notation est beaucoup plus grande que, par exemple, dans *Le Plaisir du texte*, organisé selon un principe thématique. Les « Soirées de Paris » renouent avec une écriture du continu, chaque épisode étant fortement individualisé par le moment décrit et le caractère narratif du déroulement.

Le souci de la variété n'est évidemment pas une fin en soi. Même si la « répétition » le fascine, Barthes cherche sans cesse à se débarrasser de ce qui finalement n'est qu'une autre forme de contrainte temporelle. Le premier objet de son travail consista donc à prendre du recul par rapport à l'événement. Pour reprendre la distinction qu'opère Marty entre « répétition » et « réminiscence<sup>7</sup> », Barthes est bien davantage un homme de la mémoire qu'un homme de l'instantané. *La Chambre claire*, dont la rédaction est encadrée par la rédaction du journal, porte certes sur la photographie, mais l'entreprise phénoménologique, vécue comme quête de l'image perdue, transforme le passé en un vaste champ d'investissement affective.

De cette volonté de mise à distance, les signes, témoins mais obscurcis, ne manquent pas. La « répétition » appelle la coïncidence de deux présents ; mais de ces deux présents (celui de l'événement et celui de l'écriture), la datation des « Soirées de Paris » préfère toujours le premier. Le jour de la rédaction en prenant le pas sur l'événement valorise clairement l'énonciation par rapport à l'énoncé, l'intelligibilité par rapport au simple constat. La note : « Mettre au passé composé » (SP III 1277) concourt au même effet. L'ensemble des « Soirées de Paris » est écrit au présent, à l'exception de quelques verbes à l'imparfait ; en envisageant une transposition au passé composé, Barthes se montre soucieux d'assurer une plus grande cohérence temporelle. Le choix de ce temps s'explique moins par la tradition diariste, qui voit en lui le temps le plus adéquat pour exprimer la présence du passé dans le présent, que par la volonté de se démarquer d'une esthétique de l'instantané et de per-

6. — « Le journal, l'antijournal », *Poétique*, n° 47.

7. — La répétition note l'événement tel quel, la réminiscence le restitue du fond de la mémoire et avec le recul d'une reconstruction.

mettre ainsi un travail de reconstruction. L'antijournal essaie donc de créer une temporalité concurrente. En se limitant aux récits de ses soirées, Barthes découpe à sa façon l'espace temporel et lui donne une dimension thématique très marquée. La mise en abyme, en tentant de rompre avec l'arbitraire du référent, permet de donner une autosuffisance au texte et cherche à substituer sa propre loi à la chronologie imposée du dehors.

L'antijournal lance un défi au temps. En s'interrogeant sur la première phrase de « Délivération », Genette rappelle fort à propos que si le diariste peut interrompre son journal, seule la mort vient le clore définitivement<sup>8</sup>. Les « Soirées de Paris » offrent l'exemple rare d'une tentative d'achèvement qui relève de la seule responsabilité de l'écrivain. Comme celle du commencement, la question de la fin préoccupe Barthes. L'inscription de la date est un moyen facile et rassurant pour amorcer le processus de l'écriture. La notation du coucher ou une formule à valeur conclusive suffit souvent, par son coup de force, à faire buter le texte et à suspendre la page jusqu'au lendemain. Barthes ne déroge pas à la règle ; selon la loi qu'il s'est fixée, la soirée relatée le 24 août se termine par l'obscurité de la chambre et une belle figure de chiasme (sans oublier la polysémie du verbe final) :

Après avoir éteint, j'ai remis un peu de radio : une voix de soprano acide et fragile fliait un air classique (genre Campa) insipide (ils se ressemblent tous), j'ai coupé. (SP III 1275)

Plus audacieuse est sans doute la conclusion finale imposée à l'ensemble cohérent des soirées. Le dernier texte vient casser par le récit d'une après-midi la logique crépusculaire des « Soirées de Paris ». Cette page tire sa force conclusive, moins de l'impression de « retraite sentimentale », que du changement soudain de la règle du jeu. Se substituant à la mort, Barthes se livre à un véritable scandale : il n'abandonne pas la rédaction, il la conclut par un coup de force imposé au temps.

La maîtrise du temps, en manifestant le rôle fondamental de la conscience créatrice, permet d'écrire un antijournal, d'échapper à un art de la pure notation. En s'attaquant à la loi de Blanchot, à la seule caractéristique formelle de l'écriture journalière, Barthes manifeste à la fois l'intérêt qu'il trouve à ce genre d'écriture et les réticences

8. — *Op. cit.*, p. 317.

qu'il lui inspire. Mais cette solution ne se concrétisera pas longtemps : l'antijournal permet une réponse plus théorique que pratique à la fascination exercée par le journal. Si interroger comme Barthes sur la valeur du journal, c'est se placer sur un plan à la fois esthétique et moral. C'est mesurer la faiblesse d'un genre qui établit un rapport décevant à l'autre – l'autre trop présent ou trop absent ; destinataire impossible ou insupportable menace. En d'autres termes, la forme du journal intéresse le moraliste et l'écrivain sans pouvoir les combler.

*Le secret comme énergie*

Analysant plusieurs siècles de production autobiographique, Georges Gusdorf a le sentiment, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, que l'auteur, partagé entre le désir de dissoudre le sujet par la fragmentation et d'affirmer sa présence par l'image photographique, la biographie et la bibliographie, fait tout pour dissimuler des secrets en privilégiant une « écriture non figurative »<sup>9</sup>. En refusant d'écrire une véritable autobiographie, Barthes se rapproche de l'écriture du journal ; or si l'on en croit Gusdorf :

L'homme du journal intime semble se mouvoir à distance respectueuse de son propre secret ; l'homme de l'autobiographie part du problème résolu.<sup>10</sup>

Contaminée par l'esthétique du journal, l'autobiographie de Barthes repose sur une écriture fragmentaire propice à l'émission du sujet et stratégiquement ambiguë ; dissimuler avec ostentation, c'est appeler le lecteur à se lancer dans une quête ontologique ; c'est, pour reprendre une image chère à Barthes, s'avancer masqué et montrer son masque du doigt<sup>11</sup>.

Le lecteur barthésien sera-t-il donc assez habile pour trouver dans *Roland Barthes par Roland Barthes* ou « Soirées de Paris » l'image dans le tapis, selon la métaphore que propose une célèbre nouvelle de Henry James ? Dans une société chrétienne, le secret que cache l'écrivain, ou que recherche le lecteur, a de grandes

9. – *Auto-biographie. Lignes de vie, I. Les Écritures du moi*, Odile Jacob, 1991, p. 80-81.

10. – *Auto-biographie op. cit.*, p. 347.

11. – *Larvatus prodo*. L'image apparaît pour la première fois dans *Le Degré zéro de l'écriture*.

chances de porter sur la sexualité. Barthes oppose les religions de la honte, comme l'islam (qui ne verbalisent pas le sexuel), aux religions de la faute, comme le christianisme (qui verbalisent à corps perdu). Ces considérations, Barthes les développe à propos de la lecture et du strip-tease. La lecture des formes narratives s'apparente ainsi à un strip-tease qui découvre peu à peu la chair que le texte veut bien nous montrer ou que notre ingéniosité d'éternel collégien aura réussi à découvrir. La métaphore développée avec humour dans *Le Plaisir du texte* révèle combien notre imaginaire associe le secret, la sexualité et le récit<sup>12</sup>. Dans *Sarrazine* de Balzac, dont S/Z propose une analyse pointilliste, une belle écouteuse achète au narrateur par la promesse d'une nuit d'amour la révélation d'un secret portant sur l'identité sexuelle d'un castrat. Le récit doit ainsi satisfaire la curiosité de la destinataire et le désir du destinataire qui attendent la fin du suspens pour connaître leur plaisir.

Une des dernières images de *Roland Barthes par Roland Barthes* montre le dessin d'un écorché, sans rapport immédiat avec le contexte ; nulle explication n'est donnée, mais est-il nécessaire d'expliquer ? Tout sujet qui s'expose est comme un écorché sous le regard des autres. L'imaginaire, on s'en souvient, revêt un double sens : regard de soi sur soi, il est aussi regard des autres sur le sujet. Instrument du savoir et de l'intelligence, le regard – on pense aux analyses de Sartre<sup>13</sup> – est également une arme qui menace sans cesse l'intégrité et la liberté du sujet livré tout entier au « retentissement » :

12. – Voir la section « Bords ».

13. – « Soirées de Paris » nous montre discrètement combien parfois l'enfer, c'est les autres. Quelle galerie de fâcheux dignes des moralistes classiques : un argentin particulièrement insistant, l'inévitable valet des pottineurs, ou l'aimable et important Lucien Naise, expédié en quelques lignes peu flatteuses. L'autre maltraite ; on le maltraite ; c'est le conflit qui domine et qui rythme les échanges humains. En face de cet univers tourbillonnant, fait de enfants hystériques et de femmes ridicules, le cercle des amis apporte chaleur et protection. Mais au sein du monde familial, avec l'autre, désiré ou désirant, reviennent les tensions, les situations fausses et les liaisons qui s'effiloquent. La soirée du 28 août 1979 offre un étrange passage où l'autre est désigné comme esclave de la relation amoureuse. Devant cette situation d'échec, la tentative de repli et le désir de rechercher la compagnie des livres créent un espace hors de tout conflit, apaisé, sinon pleinement heureux. À côté des lectures imposées, peu gratifiantes, correspondant imprimé des fâcheux de la journée, les *Pensées* de Pascal ou les *Mémoires d'Outre-Tombe* apportent leurs possibilités de dialogue, un autre grain de voix, un autre regard que celui omniprésent du diariste.

Tout mot qui le concerne retient en lui à l'extrême, et c'est ce retentissement qu'il redoute, au point de fuir peurusement tout discours qui pourrait être tenu à son sujet. La parole des autres, complimenteruse ou non, est marquée à la source du retentissement qu'elle risque d'avoir. Lui seul, parce qu'il en connaît le point de départ, peut mesurer l'effort qui lui est nécessaire pour lire un texte s'il parle de lui. Le lien au monde est ainsi toujours conquis à partir d'une peur. (RB III 213)

Cette peur trouve à s'exprimer clairement au moment où Barthes inaugure une nouvelle étape de sa subjectivité, où il « écrit d'avantage à découvert » et donc avec un réel « sentiment d'insécurité ». (RB III 173) L'illusion de se connaître, l'attendrissement de la vie privée expose le sujet intime qui se méfie moins, se laisse aller sans défense et décide de croire comme le Rousseau des *Confessions* à la merveilleuse transparence de soi à soi. Moins de vigilance exposé, décorsete et donne prise à tous les journalismes d'investigation. L'adjectif<sup>14</sup> devient ainsi une poïsse maléfique :

Il supporte mal toute image de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection du rapport humain tient à cette vacance de l'image : abolir entre soi, de l'un à l'autre, les *adjectifs* ; un rapport qui s'adjectre est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort. (RB III 127)

Le journal, lieu de l'écriture intime, art de la notation sans reculé, expose — plus que tout autre genre — le privé à la curiosité des autres.

La sexualité de Barthes — on l'a vu dans son ignorance de tout militantisme — apparaît dans ses œuvres d'une façon ludique et discrète, ludique parce que discrète, selon une stratégie commandée par la « subversion subtile ». Mais ce serait commettre une lourde erreur que d'accorder à cette présence en creux la fonction structurante d'un secret à démasquer. Barthes répond indirectement à ce type d'interprétation quand il analyse la loi de l'inversion dans les romans de Proust<sup>15</sup>. Les exemples sont très nombreux : la princesse Sherbatoff a d'abord été prise par le narrateur pour une tenancière de bordel, le docteur Cottard se révèle un grand médecin que la facilité de son humour ne laissait guère prévoir. L'inversion sexuelle occupe une place importante puisqu'à la fin du roman, c'est une

grand partie du personnel romanesque qui verse dans l'homosexualité. De ces retournements, le recours aux moralistes classiques ne donne aucunement la clé (la négation explétive « ne que » n'explique rien) ; Barthes a bien raison de montrer que loin d'une simple confrontation de l'apparence et de la réalité, le mystère des êtres proustiens est bien dans la cohabitation indépassable de caractères souvent contradictoires : la princesse Sherbatoff n'est-elle qu'une tenancière de bordel ? non, la princesse est aussi une tenancière de bordel (du moins pour l'allure). Si Barthes relève l'inversion sexuelle, c'est pour l'intégrer au procès plus vaste qui anime tout le roman : « L'inversion sexuelle est exemplaire (mais non forcément fondatrice) ». (II 1220)

Mais si la sexualité n'est pas une clé, pourquoi la permanence de cette peur chez de nombreux égotistes et chez Barthes en particulier ? Il existe une explication — pour peu que l'on accepte de rompre avec l'idée de secret ou du moins une certaine façon très chrétienne de concevoir le secret comme une faute destinée au confessionnal. *Le Plaisir du texte* qui avait placé en exergue une étonnante citation de Hobbes reprise dans le corps du texte se lance dans une tentative de théorisation :

Proximité (identité ?) de la jouissance et de la peur. Ce qui répugne à un tel rapprochement, ce n'est évidemment pas que la peur est un sentiment désagréable — idée banale —, mais qu'elle est un sentiment *médiatement indigne* ; elle est le laissé-pour-compte de toutes les philosophies (seul, Hobbes, je crois : « la seule passion de ma vie a été la peur ») ; la folie n'en veut pas (sauf peut-être la folie démodée : *Le Horrid*), et ceci interdit à la peur d'être moderne : c'est un déni de transgression, une folie que vous laissez en pleine conscience. (PT II 1519)

La peur renvoie directement aux caractéristiques mêmes de la conscience barthésienne, c'est-à-dire à une conscience qui ne peut jamais s'oublier (d'où le rêve d'irresponsabilité), qui reste éveillée, sentinelle de soi-même. Folie « que vous laissez en pleine conscience », la peur rappelle la mélancolie du sujet baudelaire, spectateur lucide, en deuil de sa propre identité. La peur et le *spleen* sont deux maladies du sujet moderne qui se sent menacé dans son intégrité et donc son existence. Le secret, c'est donc qu'il n'y a pas de secret ; seulement un sujet aux prises avec une peur existentielle. Baudelaire et Barthes s'opposent cependant sur un point essentiel : le premier se sent menacé par la déconstruction (« Moi, mon âme

14. — « La nuit, les adjectifs reviennent en masse », (RB III 183).

15. — « Une idée de recherche », II.

est fêlée »), le second par une reconstruction intempesive, abusive et étrangère (Moi, mon âme est adjectivée). La peur se substitue donc à une conception plus traditionnelle du secret rendue caduque par la disparition de tout contenu. Loin de l'univers de la faute et de la confession, le mot « secret » n'a plus de raison d'être ; il devrait disparaître avec la faute. En fait le mot demeure à l'horizon, précieux, étrangement pertinent même si Barthes n'en fait guère usage.

Quand Barthes réfléchit sur sa création, il ne se drape pas dans la toge du grand auteur :

Production de mes fragments. Contemplation de mes fragments (correction, polissage, etc). Contemplation de mes déchets (narcissisme).

Quant au journal, il est vu comme « un *diarée* : *diarrhée* et *glairé* ». (RB III 167) La remarque n'est pas aussi péjorative qu'elle en a l'air. Journal et fragment participent de la même esthétique du déchet : le déchet, c'est l'élément improductif, l'excrément auquel aboutit un processus et dont on se débarrasse sans gloire. Mais la littérature, inutile produit d'une vaine alchimie, n'est-elle pas pour Barthes tout entière déchet ? Très souvent chez lui, les termes les plus vils sont retournés et à demi purifiés de leur origine grossière, gardant de la tourbe assez de saine modestie pour équilibrer les certitudes d'un légitime orgueil. Opéré d'un pneumothorax, le jeune Barthes conserve longtemps un morceau de côte, un fragment osseux de lui-même qu'il finit par jeter par la fenêtre comme un vulgaire déchet 16. L'amour, ce sentiment si fort qu'à l'instar de la peur il provoque une conscientisation hypérbolique du sujet, transforme parfois celui qui l'éprouve en déchet social 17, c'est-à-dire en sujet solitaire qui se constitue avec l'autre et loin des autres.

Mais quel rapport avec le secret ? L'étymologie vient donner la réponse : « Secret » vient du latin *secretum* qui signifie séparer, passer au crible. *Excrementum* offre le même sens, éblouissant un rapport sémantique entre secret, excrément et toutes les productions corporelles. Ce rapprochement rappelle la définition du sujet barthésien comme un sujet matérialiste, un corps qui passe les influences du monde et de l'histoire au crible de ses humeurs et de sa conscience. Mais plus encore, le rapprochement amène à envi-

16. - « La cotelette », RB III 141.  
17. - Voir FDA 474.

sager le secret moins comme produit que comme production, c'est-à-dire comme énergie. Cette énergie d'écriture et d'écriture du moi est *secret* en ce sens qu'elle se confond avec une volonté de maîtrise et de protection du sujet créateur. Est-ce vraiment un hasard si la psychanalyse 18, par le biais de l'étymologie, associe secret et stade anal comme deux manifestations importantes de l'affirmation et de la défense de la personnalité ?

Une psychanalyse littéraire de Barthes reste à faire. Elle ne pourra que se montrer attentive à l'importance des déchets dans toute l'œuvre et des notations excrémentielles dans un recueil comme « Incidents ». Dans ce journal écrit pendant un séjour au Maroc en 1969, on trouve un « froctis de merde » sur la djellaba blanche d'un vieillard marocain ; une étrange dame en rouge cherche « les cabinets » ; ailleurs une femme hippie fait « chier » son enfant « sur le trottoir » (I III 1258) (c'est avant que la matière, le verbe qui jure par son niveau de langue) ; un personnage « nettoie énergiquement le bidet avec la balayette des cabinets ». (I III 1260) Cette psychanalyse pourra compter avec la conscience de Barthes lui-même qui, dans une analyse de la lecture et un exemple emprunté à Proust, donne un compte rendu très lucide des rapports entre sujet, déchet et imaginaire :

Le cabinet aux senteurs d'iris, c'est la clôture même du Miroir, là où se produit la coalescence paradisiaque du sujet et de l'image - du livre...

Cependant, quelque chose de plus énigmatique se donne à lire, à interpréter, dans l'épisode proustien : la lecture - la volupté de lire - aurait quelque rapport avec l'analité ; une même métonymie enchaînerait la lecture, l'excrément et - nous l'avons vu - l'argent 19.

En analysant ce passage célèbre de la *Recherche*, Barthes se montre fidèle à la fois à Proust et à lui-même. Chez les deux écrivains, le sujet se constitue et se défend dans le choix de ses lectures ou de son écriture - puisque pour Proust-romancier et Barthes-critique, lire, c'est finalement écrire.

18. - Voir l'article très stimulant d'Arnand Lévy « Evaluation étymologique et sémantique du mot « secret », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, 1976. Le secret renvoie au corps, à l'analité, aux problèmes de constitution de la personnalité : « le secret est un savoir traité sur le mode anal, vécu comme un objet anal ». P.129.

19. - « Sur la Lecture », III 381.

Sensible à soi-même et aux autres, reçu comme déchet, le sujet de la conscience humorale manifeste ainsi la vigueur de son système immunitaire. La peur devient la manifestation de l'énergie passionnée du sujet à être lui-même et à se protéger des autres. Le secret que l'on défend, c'est soi-même comme particulier. Entre la passion et la dérision de l'égoïsme, Barthes ne conserve du secret que la vigilance. La construction secrète de soi n'est pas dissimulation d'une clé, mais volonté de maîtriser de bout en bout son image. Face aux menaces du monde, l'énergie de secret témoigne non pas de la crainte d'être découvert mais d'être recouvert par le commentaire des autres.

L'écriture de Barthes est une écriture qui se protège : la fragmentation, l'autocommentaire, l'art extraordinaire de la formule détournent l'analyse et le chercheur doit souvent résister à la triple tentation du pastiche, de la paraphrase ou de la citation. Cette écriture se manifeste donc comme un art de la discrétion. Ou de la prudence. Le dernier terme évoque le néo-épicurisme d'un moraliste comme La Rochefoucauld. Grâce à cette prudence – comprise comme discernement capable de tenir le malheur à distance et de produire une harmonie entre soi et le monde –, l'auteur des *Maximes* retourne l'amour-propre en énergie positive et passe de la vertu comme apparence à la vertu des apparences. Quand il s'offre au public tamisé par l'écriture, quand il retourne l'imaginaire comme destin en une force assumée qui permet au sujet de trouver son bonheur dans une reconstruction, Barthes retrouve d'instinct une pratique très ancienne : l'énergie du secret comme la prudence du discernement puisent à la même source étymologique. Le moraliste classique, le sujet barthesien, l'amoureux tirent leur similitude de la parenté de leur situation et de l'interrogation qui leur lance un défi : comment rendre le réel supportable ? À sa manière, un peu précaire, l'amoureux des *Fragments* essaie de faire preuve de discernement, de se limiter à une anthologie des moments heureux.

L'anti-journal, on s'en souvient, lance un défi au temps. Dans « Soirées de Paris », Barthes met fin à son journal et par là substitue son pouvoir créateur au rôle conclusif dévolu à la mort. Proche de l'auteur de *L'Imaginaire*, Barthes connaît parfaitement la distinction entre le « pour-soi » (image engluée dans le quotidien, impossible saisie de l'étre) et l'« en-soi » (image définitive constituée par la mort). Travailler le texte à mort, c'est sans doute aussi cela : essayer de reporter sur le journal une fonction et une force de

définition qui n'appartient qu'à la mort. Sans doute les « Soirées de Paris » ne peuvent-elles prétendre à la constitution d'une image en soi, totale et indépendante du regard subjectif. Mais le point final d'un après-midi de septembre, cette mort volontaire de l'écriture organisée par l'écriture prend, à défaut d'un portrait en pied et dans le domaine plus restreint des errances du soir, une valeur ostensiblement testamentaire.

Les « Soirées de Paris » n'ont-elles pas été écrites avec la ferme intention de constituer la dernière image et de gérer jusqu'au bout, c'est-à-dire d'outré-tombe, le spectacle de soi-même ? En se substituant à la mort, le diariste, grand lecteur de Charcaubriand, tente de s'arroger les pouvoirs de la mort et, passant outre, de faire entendre une parole impossible. Cette parole inouïe, Barthes l'a déjà entendue dans un conte de Poe : « Je suis mort », peut dire M. Waldemar hypnotisé au moment de son agonie et artificiellement maintenu dans un état intermédiaire<sup>20</sup>. Arcimboldo déjà transgressait les règnes végétal et animal et, refusant d'arrêter la nature, créait une authentique monstrosité<sup>21</sup>. À partir du journal, relevant le défi de la forme la plus exposée qui soit, Barthes se lance dans une transgression beaucoup plus ambitieuse : le vif saisit le mort, abolit momentanément les frontières et charge l'écriture du seul projet capable d'en transcender l'apparent formalisme.

Une petite anecdote racontée dans « Délibération » condense dans un travail de mise en abyme tout le discernement du diariste. En allant chercher le pain, Barthes tombe de vélo :

*Or, par instinct, je me laisse aller à tomber excessivement les deux jambes en l'air, dans la posture la plus ridicule qui soit. Et je comprends alors que c'est ce ridicule qui me sauve (d'un trop grand mal) : j'ai accompagné ma chute, et par là je me suis donné en spectacle, je me suis rendu ridicule ; mais, par là aussi, j'en ai amoindri l'effet. (III 1010)*

La citation est riche : « excessivement » nous rappelle, dans une circonstance certes peu glorieuse, le goût de Barthes pour « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie », (III 869-872) La chute de Barthes est une chute qui s'assume comme telle. Cette chute accompagnée de tout son folklore, avec son ridicule, accepté et souhaité, ouvre sur la question fondamentale

20. – « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », II.

21. – « Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien », III.

du regard ; tomber comme au théâtre et risquer de faire rire les spectateurs témoigne d'une bonne gestion de son image. L'emphase devient un moyen de se protéger, de la souffrance du choc, mais aussi de celle bien plus douloureuse qui nous vient souvent des autres. Donner de soi l'image d'un grand maladroit, organiser la vision que l'on donne de soi, c'est peut-être le seul moyen qui reste de maîtriser les circonstances. Barthes sait que le travail de l'écriture permet au moins de construire une image, non pas de mentir avantagusement comme un Chateaubriand, mais d'occuper la place avant que la parole de l'autre ne l'investisse.

L'emphase, l'indirect ne protègent pas seulement des chutes en vélo ; les « Soirées de Paris », sur un autre plan affectif, offrent le scandale d'une vérité que l'on impose à soi-même et aux autres, par l'exigence de l'écriture et l'amour des phrases justes. Il faut bien sûr savoir y mettre le prix ; les « sordides » amours de la « chambre noire » ne constituent pas des informations banales ou faciles. « C'est moi qui l'ai nommé », telle pourrait être la déclaration du diariste, Phédre nouvelle et décuplablisée, à sa sortie du labyrinthe. Nulle culpabilité à nommer l'innommable, nulle dissimulation non plus : une notation mate et, loin de tout orgueil, la simple affirmation d'une présence. La vérité de Barthes ne réside pas plus dans son amour pour sa mère, son goût pour la cuisine que dans ses pratiques sexuelles. Pas plus et pas moins.

La vulgate moderne n'a que trop tendance, rompant ainsi avec l'universalisme du classique, à déchiffrer la vérité de l'individu dans sa particularité, ethnique, culturelle ou sexuelle. Structurer l'individu autour d'un centre plein, que l'écriture volerait et que la lecture serait chargée de mettre au jour, relève d'une illusion et d'une volonté de savoir dont le caractère oppressif et fictionnel n'est pas toujours conscient. Relatant une promenade avec des amis, Barthes s'en prend gentiment à F.W., qui le somme de s'expliquer sur son sadomasochisme rentré (très à la mode dans les années soixante-dix<sup>22</sup>). Barthes a beau protester, rien n'y fait : la vérité et le secret du sadomasochisme, tel est l'aveu que l'on attend de lui ; telle est la lumière que l'on tente de jeter, de l'extérieur, sur une individualité qui refuse précisément de hiérarchiser les éclats de sa vie.

22. - SP III 1280.

### *Narrativisme et altération*

Dans « Délégitimation », la question de la valeur de l'écriture se pose d'emblée en termes de publication. Passé la fonction privée, à quoi sert un journal ? Barthes regrette que cette forme littéraire ne réponde à « aucune mission » (III 1012) capable de la transcender et de légitimer l'édition. Au fond, chaque page, chaque notation du journal risque de se voir à tout moment sanctionnée par la clause zézique et assassine :

La question que je me pose : « *Deis-je tenir un journal ?* » est immédiatement pourvue dans ma tête d'une réponse désobligeante : « *On s'en jour* » (III 1012)

Que nous importe que Barthes par deux fois, dans « Soirées de Paris », nous informe de la cuisson excessive du rôti ? ou qu'il déteste chercher un restaurant pour dîner ? Passé le plaisir de quelques coïncidences qu'il ne peut s'empêcher de trouver flatteuses (« Barthes et moi, nous... » ou, les grands jours, « Moi et Barthes... »), le lecteur se contente d'une reconnaissance ponctuelle et illusoire.

À la date du 25 avril 1979, Barthes évoque une promenade dans le quartier du B.H.V. à Paris. La page d'écriture se termine par une relecture, notée entre parenthèse :

ce morceau me donnait un plaisir assez sûr, tant il faisait revivre les sensations de cette soirée ; mais, chose curieuse, en le relisant, ce que je revivais le mieux, c'était ce qui n'était pas écrit, les interstices de la notation ; par exemple, le gris de la rue de Rivoli pendant que j'attendais l'autobus.

En marge de cette dernière question, Barthes renoue avec une des vieilles fonctions du journal qui est d'aider la mémoire et de solliciter les souvenirs. Mais si l'entreprise réussit parfaitement (le gris de la rue de Rivoli ressurgit dans toute sa fraîcheur), la sensation n'appartient qu'à l'auteur. Le journal a parfaitement joué son rôle d'aide-mémoire ; mais de la couleur, capturée et éternisée dans son immanence de mauvais printemps parisien, le lecteur ne sait que ce que l'on veut bien lui en dire, c'est-à-dire presque rien. Le journal finit ainsi par bloquer le processus de communication qu'il avait contribué à mettre en place. Le lecteur subit une réflexion générale sur le caractère indichable du monde, mais doit faire son deuil de la

grisaille de cet après-midi parisien. A quoi bon publier dans ces cas-là ? Le lecteur, touché, surpris, n'est pas directement impliqué. L'investissement demeure toujours possible (empêchera-t-on qui-conque d'aimer ou de se projeter ? peut-on discuter l'émotion de certaines pages ?) ; mais la réception n'est pas sûre : le journal ne réussit pas à écrire sa lecture.

Un des traits de l'écriture d'un anti-journal consistera donc à essayer à tout prix de ménager une place pour l'autre et d'arracher le diariste à la stérilité d'un tête-à-tête avec lui-même. Le journal, à défaut de dire l'autre, réussit malgré tout à le balbutier, et c'est sans doute cette tentative qui nous touche. « Délibération » ou « Soirées de Paris » désignent en effet deux lecteurs très particuliers : le dédicataire et l'exécuteur testamentaire. La dédicace à Eric Marty, dans « Délibération », en association avec le problème théorique qui rend possible la publication du journal, assure à l'article par la présence de l'autre une garantie qui vient en légitimer la publication. Eric Marty, et tout lecteur de bonne foi, apportent la caution nécessaire pour objectiver le texte et le tirer de la prison du manuscrit. Mais deux restrictions s'imposent : dans « Délibération », le journal apparaît un peu comme une marchandise de contrebande ; il ne peut se dire que par l'indirect du débat théorique. Dedicataire et lecteur sont appelés par le débat et non par le journal ; en aval par les conversations avec Marty, en amont par l'avis qui est explicitement demandé au lecteur, l'autre est certes présent, mais son inscription n'apparaît en aucune manière dans l'écriture même du journal. La présence de l'autre est liée à l'artifice ingénieux et amical de la présentation. Bien plus, « le don du poème » n'a finalement chez Barthes qu'une valeur ornementale, accessoire presque, si l'on veut bien enlever à ce mot toute valeur péjorative. *Les Fragments d'un discours amoureux* réglaient son compte à l'illusoire dédicace, qui malgré sa bienveillance, demeure sans rapport essentiel avec le texte ; sauf quand, le cas est rarissime, elle coïncide avec le contenu du texte : J'écris que je te dédie 23.

Corrigées, quasiment prêtes pour l'impression, mais posthumes, les « Soirées de Paris » supposent un autre bien particulier : le lecteur qui prendra la décision de publier et complètera le geste d'écriture en mettant fin à la « délibération ». Travailler le journal « à

*mort* », c'est peut-être cela aussi : établir par la mort et au-delà de la mort, un étrange dialogue entre le « je » de l'écrivain et son éditeur. Mais à ce dialogue, si nouveau et si difficile, le commun des lecteurs reste étranger ; à moins de se laisser entraîner dans une polémique sans fin.

Comme on s'en souvient, le journal et la photo ne sont pas sans parenté. Cherchant à découvrir l'essence de la photographie, Barthes s'est naturellement fondé sur son plaisir de spectateur ; or cette tentative aboutit à un échec qui donne lieu à la « palinodie » qui relancera la quête phénoménologique :

Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de tout autre image. Je devais faire ma palinodie. (CC III 1148-1151)

Le renoncement à l'hédonisme n'est pas la négation de toute subjectivité, mais au contraire un approfondissement de l'intimité du sujet, l'exploration d'un niveau plus secret (et non pas caché) où elle peut rencontrer l'autre :

J'avais compris qu'il fallait désormais interroger l'évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce que l'on appellerait romantiquement l'amour et la mort. (CC III 1161)

Ce dont souffre le journal incapable de passer de « la libido narcissique à la libido objectale », (FDA III 606) c'est finalement d'un manque d'amour.

Dans le journal, parce que le sujet ne sait pas se dire pour l'autre, ne sait pas renoncer à soi, Barthes retrouve, jusqu'à un certain point, les analyses très ironiques de Blanchot sur ce pseudo-genre littéraire. Pour ce dernier, toute littérature digne de ce nom est une mort du sujet condamné à se perdre dans l'écriture ; le diariste parce qu'il préfère rester collé à lui-même refuse de jouer ce jeu dangereux et exaltant. Selon Blanchot, seul le récit dans *Adolphe* permet à Constant de détacher « de lui son ombre... cela qu'il ne connaît pas 24 ». L'écrivain authentique ne peut se contenter du journal, de

23. - Voir « Dedicace », FDA III.

24. - « Le journal intime et le récit », *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 254.

l'« illusion d'écrite et parfois de vivre qu'il donne 25 ». Aux diaristes fileux, s'opposent ceux « qui... peu à peu reconnaissent qu'ils ne peuvent pas se connaître, mais seulement se transformer et se détruire 26 ». Toute l'écriture se résume donc dans l'essor immense que doit consentir l'écrivain pour renoncer au narcissisme, sortir de lui-même et accepter un changement de pronoms personnels ; pour Blanchot, tant que le sujet ne renonce pas à transformer son « je » en un « il », l'écriture en reste à la précarité de son balbutiement.

Mais Barthes ne reprend pas à son compte la radicalité des positions de Blanchot. Toute écriture met en place un processus d'altération, mais la métamorphose n'est jamais complète : le sujet existentiel passe dans l'écriture, même si sa présence ne peut jamais se transposer à l'identique. Barthes admet la nécessaire altération contenue dans toute entreprise littéraire, mais il ne renonce pas pour autant à dire une identité qui préexisterait à l'œuvre.

Un passage de *Fragment d'un discours amoureux* consacré à l'écriture commence d'une façon très désenchantée :

Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me romper sur les *effets* de langage : je ne sais pas que le mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule).

Mais l'analyse ne conclut pas à l'échec de toutes formes d'expression :

Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut apporter sans déchirement, c'est de sacrifier un peu de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel. (FDA III 548)

La conclusion laisse un espoir et ouvre la porte, importante pour Barthes, d'un apprentissage et d'une pratique.

Cette pratique salvatrice coïncide avec une esthétique de l'indirect. En concevant l'altération comme un détour, en payant son tribut au Moloch de la littérature, on ne compromet pas les chances d'un retour dont le succès dépend du travail d'écriture. Si elle est

25. — *Op. cit.*, p. 255.  
26. — *Op. cit.*, p. 257.

fatalité, la fiction par un effet de boomerang, permet aussi de se dire — autre et identique, identique parce que autre. La fragmentation ne trahit pas le rêve de la totalité ; l'altération ne tue pas l'espoir d'une restauration.

« On échoue toujours à parler de ce qu'on aime 27 », tel est le titre d'un des derniers articles de Barthes, sans doute le meilleur exemple de cette théorisation de l'indirect. De la voie romanesque ou de la voie journalistique, Barthes préfère la première, beaucoup plus apte, selon lui, à retrouver et à communiquer la passion de Stendhal pour l'Italie. Quand Rome, Naples et Florence restituent l'écume de la sensation, *La Chartreuse de Parme*, parce que le roman ose le détour de la fiction, parvient à dire l'émotion vraie, loin des dangers de l'égotisme. Ce constat, on peut l'étendre à toute la littérature, condamnée à l'échec toutes les fois qu'elle cherche à écrire directement la réalité. Toute l'œuvre de Barthes peut ainsi se lire comme une variation autour de cette nécessité : indirect de la théorie, des citations, du discours universitaire et scientifique. Présence qui s'étend aussi aux textes autobiographiques, les plus dégagés en apparence de cette loi à la fois heureuse et tyrannique. Le journal, trahi par sa facilité, n'existera qu'en se pliant aux mêmes contraintes, c'est-à-dire en faisant effort sur lui-même ; sans détour, il n'est pas de quête possible.

De cette loi de l'indirect, la préface des *Essais critiques* avait déjà proposé une première formulation :

*Un ami vient de perdre quelqu'un qu'il aime... le message que je veux faire parvenir à cet ami, et qui est ma compassion même, pourrait en somme se réduire à un simple mot : Condolances. Cependant la fin même de la communication s'y oppose, car ce serait là un message froid, et par conséquent inversé, puisque ce que je veux communiquer, c'est la chaleur même de mon impression...*

Et le paragraphe suivant se termine ainsi :

*en littérature comme dans la conversation privée, si je veux être le moins « faux », il faut que je sois le plus « original », ou si je préfère, le plus « indirect » (EC I 1171)*

La citation est aussi belle que célèbre ; on objectera à Barthes que le parallèle qu'il établit entre écriture et conversation ne trouve

27. — III.

sa justesse que dans une optique propre à Barthes lui-même. La nécessité de l'indirect est sans doute une réalité qui s'impose dans toutes les situations de communication. Mais cette obsession est avant tout une préoccupation d'écrivain. En effet, la situation de communication que la conversation met en place repose sur d'autres moyens expressifs que les simples mots de l'écriture. Prononcé les larmes aux yeux ou la voix brisée, le mot « condolances » réussit parfaitement à faire passer l'émotion de celui qui éprouve de la compassion. Bien plus, la conversation, surtout si elle est intime, suppose une histoire commune aux deux partenaires, une richesse de valeurs partagées, la connaissance mutuelle d'un même contexte qui influe sur le choix et la réception des mots. Dire « je t'aime », Barthes le souligne, c'est rarement communiquer une information. Si l'objet aimé n'est pas indifférent à la passion de l'amoureux, le « je t'aime » confirme, officialise, couronne mais ne lui apprend rien (la plus douloureuse des réponses ne serait-elle pas « ah bon ? »).

Il est intéressant que Barthes ait choisi l'exemple de la lettre de condolances ; en effet la correspondance, plus que le téléphone, établit une première distance par rapport à la richesse d'une communication directe. La lettre ne repose que sur les mots (sans oublier cependant les effets produits par la graphie ou même le choix du papier), mais l'expressivité peut compter sur une antériorité affective qui conditionne la transmission du message. La correspondance oblige à prendre du recul par rapport à la complexité sans renoncer à ses avantages expressifs. L'écriture au sens littéraire du terme installe une rupture beaucoup plus radicale ; les véritables partenaires de la communication dans le beau duo d'amour entre Fabrice et Clélia ne sont pas les personnages, mais l'auteur et le lecteur, c'est-à-dire deux personnes qui ne se connaissent pas (même si le lecteur peut de livre en livre attendre et retrouver le style d'un auteur) et qui doivent partager l'émotion suscitée par l'amour des personnages. Il s'agit donc d'un espace de communication profondément différent de l'espace de la conversation ou de la correspondance privée. Et c'est bien au sein de cet espace que se pose avec le plus de force et de douleur la difficulté de l'altération, puisque l'écrivain ne peut compter que sur les mots adressés à quelqu'un qu'il ne connaît pas. En ramenant sans doute un peu rapidement toute forme d'échanges à ce comble relationnel qu'est la littérature, Barthes — mais est-il nécessaire de le dire une fois encore ? — se définit fondamentalement comme un écrivain. C'est dire qu'au cœur de la vie même la possibilité d'écriture joue un rôle essentiel.

Non pas vivre pour écrire ; mais assumer, accomplir par l'écriture — comme éthique de l'indirect — l'indirect même contenu dans la vie.

Bien avant les *Essais critiques* ou les « Soirées de Paris », bien avant que le souci de l'intime vienne réactiver la question, Barthes avait réfléchi au « drame de la sensation » et à la difficulté d'exprimer pour un lecteur ce qu'on est le seul à avoir ressenti<sup>28</sup>. Cette analyse d'un Barthes très jeune encore dormira pendant vingt ans, avant de se voir réactualisée dans les années soixante-dix. Comment écrire l'affect ? A cent ans de distance, deux écrivains comme Stendhal et Barthes se posent la même question. Des années cinquante à 1977, de l'article sur les promenades dans Rome à *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes n'a pas changé d'un pouce. Stendhal, Stendhal lu par Barthes, Barthes réfléchissant à sa propre pratique : les époques et les sujets se confondent pour affirmer la permanence de la problématique égotiste. Voici ce que l'on lit en 1957 :

Pour rendre compte des monuments ou des vues, Stendhal s'en tient le plus souvent à un mot, et fort banal (*sablins, piquant, joli, beau*, etc.) : il ne veut noter qu'un *effet*, c'est-à-dire précisément une sensation transformée en perception ; encore cet effet ne peut-il être entendu, pour ainsi dire, que de Stendhal lui-même (que pouvons-nous voir de Naples, si l'on nous dit seulement que sa situation est *délicieuse* et *sablins* ?). (I 760)

Et voici en 1977, la réaction de l'amoureux des *Fragments* :

Une foule de perceptions viennent former brusquement une impression éblouissante (éblouir, c'est à la limite empêcher de voir, de dire) : le temps qu'il fait, la saison, la lumière, l'avenue, la marche, les Parisiens, le shopping. (FDA III 475)

La même métaphore lumineuse dit la violence hédoniste de l'affect et l'aveuglement (ou l'aphasie) de l'expression.

Contrairement à l'amoureux incapable de sortir de son délire, Stendhal propose une série de solutions que Barthes relève fidèlement. Pour commencer, faire disparaître la chose, obscurcir le soleil

28. — « Préface à Stendhal, « Quelques promenades dans Rome », suivi de « Les Cenci », I.

pour cesser d'être aveugle. Barthes se souviendra pour son propre compte des vertus de la disparition ; dans *La Chambre claire*, la quête s'organise autour de la photo absente du jardin d'hiver, comme si seule la disparition de la lumière maternelle pouvait éclairer un lecteur qui ne s'en offusque pas :

Du moins comprenons-nous que cette absence même de description définit la place secrète de la sensation stendhalienne : devant ce fragment de réalité qui lui saute au visage (peinture, palais ou scène de la rue), Stendhal réagit comme un astronome devant le soleil : il en obture soigneusement le centre, d'un éclat insoutenable, pour n'en saisir que le rayonnement spiritualisé ; trop vive, la sensation stendhalienne ne peut être communiquée qu'une fois naturalisée, humanisée par le souvenir. (I 760)

Cet obscurcissement coïncide donc avec une activité de recul qui revêt des formes assez diverses. Le souvenir tient à distance, approuve la sensation sans la vider de sa saveur ; les journaux d'Italie sont en fait écrits de retour à Paris et une photo pour Barthes ne se voit bien que les yeux fermés, grâce au regard de la mémoire 29. Le désir de comprendre, la « pénétration intellectuelle », manifeste pour Stendhal une même force d'apprivoisement :

connaitre, c'est éprouver la force du réel, sans succomber à son éblouissement. (I 760)

Le recours à l'histoire en faisant de la sensation le produit d'une époque devient un pur procédé d'exposition bien loin du positivisme à venir :

Il faut bien y prendre garde : cet historicisme stendhalien n'est pas à proprement parler une exigence positiviste : c'est plutôt une manière d'humaniser l'éblouissement du réel en l'expliquant par ses antécédents, en lui donnant l'allure toujours rassurante d'un *provenir*. (I 761)

Pour fonder l'écriture et la vie, l'hypocritisme enfin joue un rôle essentiel en créant un alliage qui est le seul capable de permettre à la littérature de tenir. Préfigurant des analyses plus modernes sur la fonction fondamentale de la coquinerie chez Stendhal, Barthes met en valeur le rôle de l'hypocritisme dans la construction de soi :

29. - Voir CC III 1147.

seule l'hypocritisme peut tempérer l'excessive pureté de la révolte et la ramener du geste à la nature. Il y a une même impossibilité dans la vivacité de la sensation et dans l'énergie du caractère ; leur pureté même les retourne et les détruit : l'homme stendhalien ne peut vivre que par ses marges. (I 763)

En refusant les marges, en croyant définir un espace de liberté, le journal (« langage codé du Relève d'Humours ») (III 1013) ne fait que créer de nouveaux poncifs. Mauvaise créatrice, la spontanéité ne donne le jour qu'à une fausse sincérité et la vérité du sujet échappe le plus souvent à tout effort d'appréhension. Barthes ne sortira de l'aporie que par un détour esthétique. Même si les résultats ne sont pas assez concluants pour mettre fin à la « délibération », Barthes pratique dans son journal une certaine écriture de l'indirect. Que fait « Délibération » sinon nous livrer quelques pages de journal sur le mode indirect comme un passager semi-clandestin ? Débat et journal se justifient l'un l'autre ; comme exemple, le journal trouve une nécessité réelle, même si l'absence de commentaire précis trahit sans doute le pur désir de la publication. A l'inverse, l'illustration vient donner corps à la théorie, un peu trop rapide pour constituer un article. Le débat sur le journal permet ainsi un dépassement du journal ; il en sauve la saveur (les incidents) : mais en en modifiant l'intention, il lui assure une légitimité supplémentaire.

Dans « Soirées de Paris », le texte compte sur lui seul et ce sont d'autres voix qu'il faudra suivre pour lutter contre la précarité du genre. Avec des succès mitigés. Une douloureuse impression de déréliction, c'est ce que la plupart des lecteurs ont retiré de ces pages ; déréliction organisée par l'auteur, dérive de l'homme conduite par l'écriture et cette impression de fin de vie à laquelle les accidents de la biographie sont venus donner raison. Pourtant l'image construite par Barthes est infiniment plus complexe. A l'échelle monochrome de tant de promenades parisiennes, s'oppose le vif sentiment de plaisir que le narrateur peut tirer de cette déshérence 30 ; le constat d'échec qui clôt la dernière page trouve à s'équilibrer dans l'intense circulation du désir dont Barthes est le centre de gravité. Plus que de ruptures déchirantes, les différentes soirées offrent le spectacle d'une vaste entresse d'assainissement sentimentale, d'un délestage progressif, d'un émondage certes doulou-

30. - Voir SP III 1280.

reux, mais qui semblent ouvrir sur cette *vita nova* (ici sentimentale) dont Barthes a souvent rêvé<sup>31</sup>. Quant à la solitude, elle est aussi une occasion de bonheur ; la lecture, au lit, le soir, ou dans l'avion, apporte quotidiennement sa charge de plaisir et d'authentique émotion<sup>32</sup>.

La réception de l'œuvre n'a pourtant retenu qu'une image tronquée, juste mais parcellaire, ironiquement insuffisante pour un critique plus soucieux de contrôler que de pérenniser son image. Indigence du lecteur ? Ou au contraire incapacité fondamentale du journal à accepter l'indirect ?

S'il a autant de mal à se dire, c'est peut-être que Barthes se trouve pris au piège de la littérature, de ce formidable mouvement de généralisation qui est en elle et qui transforme une expérience douloureuse en une essence quasi éternelle de la douleur de vieillir et d'aimer. La généralité s'écrit, se maîtrise, se donne elle aussi comme le produit de la vigilance créatrice. Prisonnier du caractère spontanément exemplaire de la littérature, le journal de Barthes ne réussit à dire ni l'« air » de sa personne, ni la douloureuse contingence de quelques soirées d'été. Seule *La Chambre claire* réussira à dire « ma mère » et non « la mère », et à transmettre cette émotion particulière à la généralité des lecteurs. L'échec supposé du journal comme moyen de se dire et de se construire s'expliquerait par la difficulté de conduire le processus d'altération.

La fin des « Soirées de Paris » trouve une explication supplémentaire à la lumière de cette confrontation. En voici le texte, plus difficile qu'il n'y paraît :

J'ai joué un peu de piano pour O... Puis je l'ai renvoyé, disant que j'avais à travailler, sachant que c'était fini, et qu'au-delà de lui quelque chose était mort : l'amour d'un garçon.

On a lu dans cette page, de toute façon douloureuse, une allégorie de l'échec, un renoncement à l'amour ; Eric Marty en revanche se montre plus sensible à l'italique, à son ironie en écho avec l'exergue du recueil (« Eh bien, nous nous en sommes bien tiré »), à la logique romanesque qui semble s'instaurer. Ne pourrait-on pas ajouter une autre lecture ? L'italique essaie de nous dire la perte non pas de tous les garçons mais de ce garçon singulier, des sentiments qu'il suscite

ou qu'il éprouve. L'italique est ainsi l'aveu d'une faiblesse – ou d'une absence : celle du travail de deuil et de métamorphose qui s'opère par la littérature, travail nécessaire et comme figé par la glaciation propre au journal. Le *un* deviendrait alors la simple étape d'un processus interrompu, la marque d'une singularité qui n'arrive pas à se transmettre alchimiquement en une force d'écriture. Le journal n'élude pas la confrontation avec le détour mais le succès est incertain. Toute particularité qui ne réussit pas à écrire l'indirect de son expression est condamnée à être lue comme une généralité exemplaire ; ou pire encore, comme une allégorie.

Le journal, mineur dans l'œuvre de Barthes, vaut comme un puissant révélateur de l'état de sa pensée confrontée, non pas au problème nouveau de la subjectivité, mais au désir de faire entendre son intime. Ce que révèle le désir de l'intime, c'est la difficulté de trouver le juste degré d'indirect pour transcrire dans les mots l'image de ce et de ceux que l'on aime. Rester en deçà de l'altération, c'est produire une écriture narcissique et donc vaine ; se laisser emporter par le langage, c'est se soumettre aux autres et perdre la saveur intraitable du monde. Comment dans la fidélité à soi-même retourner l'altération en altérité ? Il faut à ce tragique, opposer une autre forme de tragique, le tragique de la vie, beaucoup plus douloureux que le précédent et seul capable de donner, à l'écrivain en deuil, l'énergie de continuer.

31. – Voir SP III 1283.

32. – Voir SP III 1276.