

Petite revue de philosophie

Roland Barthes

La traversée de l'imaginaire par un sujet incertain

Normand Corbeil

Volume 4, numéro 1, automne 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105577ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1105577ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Corbeil, N. (1982). Roland Barthes : la traversée de l'imaginaire par un sujet incertain. *Petite revue de philosophie*, 4(1), 1–35.
<https://doi.org/10.7202/1105577ar>

Roland Barthes
La traversée de l'imaginaire
par un sujet incertain

Normand Corbeil

Professeur de philosophie
au CEGEP du Vieux Montréal

«On entend souvent dire que l'art a pour charge d'*exprimer l'inexprimable*: c'est le contraire qu'il faut dire: toute la tâche de l'art est d'*inexprimer l'exprimable*, d'enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions, une parole autre, une parole exacte».

R. Barthes, EC-15.

Relisons d'abord cette épigraphe, car c'est l'axe dont nous allons partir, et que nous allons essayer de retrouver.¹ Risquons une première proposition — quitte à la ramasser par la suite si nécessaire: il y aurait selon toute apparence deux Roland Barthes... Quel est le premier? Quel est le second?

Le premier, avant et jusqu'à cette préface de 1964, est sémiologue critique, sociologue, l'un et l'autre, l'un *dans* l'autre, de manière plutôt aventurée, quoique fort brillante. Il a jusqu'alors produit des livres, des textes

1. Communication prononcée lors du colloque de la SPQ tenu à Sherbrooke le 15 mai 1981; François Brulotte et Gérard Gaudet que je salue, participaient aussi à cette table ronde. Alexandre Lazaridès, en fervent *amateur* qu'il est par profession, a lu une première version du texte et fait certaines remarques utiles; je l'en remercie amicalement.

qui s'avancent armés d'une méthode: le structuralisme, inspiré surtout de la linguistique de Saussure et Hjelmslev, et d'indications (parfois «orales» dira-t-il plus tard) venant de Lévi-Strauss. Bien sûr, une part personnelle indéniablement originale et percutante dans l'application de cette méthode, seulement il s'agit du traitement systématique d'un objet identifié, circonscrit, et en quelque sorte *protégé* par une démarche de type scientifique. Au structuralisme fait écho la voix d'un marxisme encore différent et jeune dans son domaine d'application, puisque s'inspirant des théories esthétiques de Bertolt Brecht. À cette première tendance donc appartiennent *Le degré zéro de l'écriture*, *le Michelet par lui-même*, les *Mythologies*, *Sur Racine*, le *Système de la mode* (conçu dès '57 mais publié plus tard), et de nombreux articles. En un mot, nous avons affaire là à un Roland Barthes pourfendeur, franc-tireur, *outsider* assez terrible qui tire sur tout ce qui fait signe, mais qui tire à *distance*. À cette constatation de pur repérage s'en ajoute une deuxième: après la préface aux *Essais critiques*, et en exceptant *Critique et vérité* qui est un pamphlet, Barthes ne va plus publier que deux livres à caractère méthodique ou thématique, et encore, ce caractère est «incertain»: *S/Z*, et *Sade, Fourier, Loyola*; le premier, issu de l'enseignement (j'y vois entre autres une façon élégante d'échapper aux contraintes institutionnelles), le second, dont le thématisme fantaisiste l'éloigne décidément plus qu'il ne le rapproche du livre *Sur Racine* par exemple. Donc, des livres différents déjà, des livres de *transition*, une percée de R. B. derrière le masque de Roland Barthes, à travers le masque du genre, qu'on l'appelle genre critique, genre sérieux, genre mature, comme on voudra.

Après, nous aurons affaire à autre chose..., autre chose qu'avant la préface de '64, celle-ci occupant une position charnière entre l'avant et l'après. Successivement, à trois ans d'intervalle plus ou moins, il y aura *L'empire des signes* (qui consomme la transition), plus *Le plaisir du texte*, *Roland Barthes par lui-même*, *Fragments d'un discours amoureux*, et *La chambre claire*, achevé d'imprimer un mois avant la mort de l'auteur. De ces livres, le premier personnage reste sans doute le même qu'auparavant: le langage. Pourtant, un rapport d'absence s'est transformé en rapport de présence. Avant, il y avait un terrain délimité, une arène et son spectacle, que Barthes montrait ou démontrait, les coudes appuyés sur la clôture du corral; désormais, l'arène est toujours là, mais R.B. y est descendu, armé d'une plume et de son seul profil d'Hidalgo. Avant, Roland Barthes parlait le Monde, le Texte du Monde — après, R.B. devient son propre texte. Avant, une attitude de maturité comme réaction et distanciation de l'enfance immature — après, quelque chose comme l'immaturité reconquise par-delà la maturité. Avant, Roland Barthes tentait d'exprimer l'inexprimable, — après, R.B. va se retourner pour inexprimer l'exprimable. Entre les deux: mai '68, date repère que je lance sans plus en dire quoi que ce soit, dont Barthes a d'ailleurs peu parlé, qui n'a peut-être rien à voir mais qui reste posée là quand même...

Qu'est-ce donc qui est demeuré, qu'est-ce qui a changé dans l'oeuvre de Barthes? Faisons-nous face à une rupture, une solution de continuité, ou bien à une évolution, une continuité comme solution, quelque chose comme un retour à la place de quelque chose qui n'avait jamais été vraiment refoulé? J'avancerai sous

toutes réserves l'argument suivant: en thématissant dès 1964, dans cette préface qu'il faut relire en entier, la substance de l'écriture comme *détour*, puis en s'inclinant de manière apparemment paradoxale vers le projet d'une production centrée non seulement sur la notion de subjectivité, mais encore sur la notion de la *sienne* propre, Roland Barthes annonce, avec un degré de précision qu'il ignore sans doute lui-même, la dérive malaisée de ses derniers livres, et la mer houleuse où elle va le déposer. Cette dérive étant inaugurée par un retour réflexif sur la jouissance et le plaisir du texte, qui s'étaient abrités jusque là derrière le prétexte d'entreprises plus conventionnelles.

Puis, quelque chose va glisser et se dédoubler. Ce dédoublement, s'accroissant, partagera le questionnement de l'imaginaire en deux: là où, avant '64, Roland Barthes interrogeait l'imaginaire social ou celui des autres, on va voir surgir celui du sujet écrivain R.B. d'ores et déjà anarchique, et comme «détaché» par endroits du premier.

Essayons de suivre le sillage de cette dérive où, par glissement, collage et détachement des images, s'effectue la mise en scène d'un sujet de moins en moins «certain» et qui, pourtant, persiste — où, pour garder une métaphore que Barthes aimait citer, le sujet, à l'instar du vaisseau Argo, se départit de toutes ses pièces en cours de route mais conserve son entité, bref, cette dérive que nous appellerons: *la traversée de l'imaginaire par un sujet incertain*.

1973, *Le plaisir du texte*.

Le plaisir du texte passe par le corps. Le texte est le devenir-corps du langage, et l'écriture la jouissance de ce corps. Il ne peut être question de parler cette jouissance, c'est impossible pour la raison que «le propre de la jouissance, c'est de ne pouvoir être dite». Cependant, elle doit être en scène à titre de *question*, et ce, pour une raison «tactique»: «... il faut affirmer le plaisir du texte contre les indifférences de la science et le puritanisme de l'analyse idéologique; il faut affirmer la jouissance du texte contre l'aplatissement de la littérature à son simple agrément.» Mais justement, ce qui résiste à l'indifférence, au puritanisme, à l'aplatissement, c'est le corps porteur du désir, c'est lui qui porte la polémique contre un discours venu de l'extérieur. En ce qui concerne le puritanisme idéologique, citons tel passage: «Le corps, c'est la différence irréductible, et c'est en même temps le principe de toute structuration... Si j'avais à parler politique *avec mon propre corps*, je ferais de la plus plate des structures (discursives) une structuration; avec de la structuration, je produirais du texte. Le problème est de savoir si l'appareil politique reconnaîtrait longtemps cette manière d'échapper à la banalité militante en y enfouissant vivant, pulsionnel, jouisseur, mon propre corps unique.» Voici qui appellerait des remarques dans toutes les directions, et nous ne pourrions toutes les honorer; d'ailleurs les rapports entre le Texte et le Corps sont à peine moins

RB-178

compliqués que les rapports entre l'Âme et le Corps, et ils attendent encore leur Malebranche. Retenons donc celles où Barthes nous aide à avancer. D'abord, si le texte c'est le corps faisant irruption dans le langage, on peut se demander si répondre à l'étonnement de Spinoza («on ne sait pas ce que peut le corps») ce ne serait pas commencer à répondre à la question de l'écriture. En tout cas, les affections sont réciproques: les textes affectent, les corps sont affectés, et vice versa. Parmi les corollaires: un même texte peut affecter plusieurs corps suivant des modalités spécifiques, simultanément ou à des siècles d'intervalle, ou encore la rencontre de corps distincts, hasardeuse ou non, peut affecter la production d'un ou de plusieurs textes, etc. etc. Vous aurez l'humour indulgent pour ce spinozisme délirant j'espère, surtout si vous voyez Barthes faire pareil: «Il a parfois envie de laisser reposer (nous dit R.B. en s'interpellant à la troisième personne) tout ce langage qui est dans sa tête, dans son travail, dans les autres, comme si le langage était lui-même un membre fatigué du corps humain.» Non seulement le langage peut-il se fatiguer en moi, et moi en lui, mais il se joue de moi, je peux être son fou, ou sa proie. La lettre du texte s'amplifie, se module, s'insinue, comme une rengaine elle m'obsède, ou me «gèle» comme un rythme tribal, et j'entre en transe, en transe hypocondriaque par exemple: «Mon corps lui-même (et pas seulement mes idées) peut se faire aux mots, être en quelque sorte créé par eux: ce jour, je découvre sur ma langue une plaque rouge qui fait figure d'excoriation — indolore de plus, ce qui va je crois, avec le cancer! Mais vu de près, ce *signe* n'est qu'une légère desquamation de la pellicule blanchâtre qui recouvre la langue.

RB-179

RB-155 Je ne peux jurer que tout ce petit scénario obsessionnel n'ait pas été monté pour user de ce mot rare, savoureux à force d'exactitude: une *excoriation*.» Chose curieuse et non moins savoureuse, Barthes ne mentionne pas le fait que ce morceau porte sur *la langue*; équivoque à mettre au compte ouvert du plaisir du texte.

Le corps a ses singularités, il nourrit même un certain fascisme; le texte aussi. Buffon disait: «Le style, c'est l'homme», c'est-à-dire de l'histoire et du culturel déposés dans une vie, mais aussi un complexe d'humeurs et de gaieté, de goûts et dégoûts; en cela il pointe déjà l'horizon où R.B. s'installe. Il y a derrière le corps de lettres, corps glorieux, nombre d'omissions, un tas de refus. Évaluer un texte à la force de ses refus ne serait pas une mauvaise règle, fut-elle une règle «physique» et forcément arbitraire. Là, par ailleurs, nous ne sommes pas loin de Valéry et du fameux «celui qui n'a pas mes répugnances me répugne». Ainsi dans un des paragraphes du *R.B. par lui-même*, Barthes joue le jeu de cet arbitraire du «mon-corps» en faisant l'énumération plate mais combien intéressante de ce qu'il aime et de ce qu'il n'aime pas. Il ajoute ensuite ceci (qui est parfaitement applicable au texte quoiqu'énoncé au nom du corps): «J'aime, je n'aime pas: cela n'a aucune importance pour personne; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire: mon corps n'est pas le même que le vôtre. Ainsi dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle, appelant complicité ou irritation. Ici commence l'intimidation du corps, qui oblige l'autre à me supporter *libéralement*, à rester silencieux et courtois devant des jouissances ou des refus qu'il ne partage pas.» C'est le moment où

RB-121

jamais d'en appeler, encore une fois tel Baudelaire, au lecteur, pour lui demander: et toi qu'en penses-tu «mon semblable mon frère»? C'est le moment de le demander je ne dis pas à quiconque s'écoute parler par délire ou obligation, mais à quiconque «parle» et donc aime parler. Les jouissances de noms, de noms propres ou étrangers, les accents, les mots rares, les noms de marque — quelle saveur! Et quelle importance qu'un écrivain subtil rappelle que le plaisir du texte n'est pas d'une autre essence que ce plaisir répandu. Dans l'expression «placer son mot», il s'agit bien d'un «placement» et d'un «intérêt», il s'agit de poser son goût, son corps dans le langage, et on y tient comme à un dividende, allant pour cela jusqu'à inventer le prétexte nécessaire ou le détour requis. Le raconteur d'histoires, le faiseur de farces savent bien que l'effet d'un *joke* tient : une structure délicate, un mélange d'économie textuelle, de transitions efficaces, de jubilation retenue, ils savent bien à quoi ressemble le plaisir du texte. Par ailleurs, qui d'entre nous n'a pas ses mots préférés, mots propres, singuliers, qui nous appartiennent, semble-t-il, plus qu'à tout le monde, et par lesquels nos amis nous reconnaissent comme s'il s'agissait de notre second *corps*. Ici je songe à Merleau-Ponty, mais dans un sens très particulier, même si ce n'est pas tout à fait par hasard, s'agissant de «corps». (Si on me permet un souvenir personnel, je me rappelle avoir noté chez Merleau-Ponty au fil des lectures une affection pour un mot donné, un mot n'appartenant pas au langage technique de sa philosophie, un mot hors champ pour un «index analytique des matières», mais en revanche visiblement à l'intérieur du champ du désir de Merleau-Ponty, en l'occurrence le mot «vertigineux». Quelle

ne fut pas ma profonde satisfaction un soir de préparation de cours où, réécoutant une cassette oubliée sur laquelle figurait un extrait d'à peine cinq minutes d'une interview, je l'entendis prononcer à deux reprises son superbe «vertigineux». Ce simple détail, cette reprise apparemment insignifiante m'apparut comme un témoignage si éloquentement irréductible, si véritablement proustien, j'avais si évidemment affaire à Merleau-Ponty tel qu'en lui-même, que je me trouvai partagé entre deux réactions: d'une part je n'avais plus lieu de regretter cette fréquentation familière de l'auteur qui accompagne en rêve nombre de mes lectures, et pourtant d'autre part je la regrettais quasiment plus qu'avant, tellement il se montrait là fidèle à l'image que je m'étais formée.)

{B-163

Roland Barthes a évoqué tant d'états, tant de visions aussi du corps: ses délices et ses amours, ses dépressions et ses lassitudes. Pourquoi, sinon pour ne pas pouvoir résister à l'envie d'en faire du texte. Et il nous a tant parlé du texte pour mieux nous en signifier le corps. C'est sans doute cette commune interpellation, cette référence intime que désigne le *corpus*, c'est-à-dire le parti pris d'entrer avec le texte dans un rapport amoureux, faute de quoi, comme il le dit, «le corpus n'est qu'un imaginaire scientifique». Le corpus, c'est le texte rendu physique, avec ses traits, sa figure, comme un objet d'amour, touché, parcouru, joué.

En réintroduisant, et en pratiquant l'énonciation dans l'énoncé, le rapport affectif dans le rapport critique, en modifiant peu à peu le partage de ce qu'on avoue et de ce qu'on censure, Barthes rappelle qu'écrire c'est avoir pour limite la totalité de l'expérience vécue, et

s'il a cessé par là de faire une «science» du texte, il est peut-être tout près d'en faire une philosophie. Il est en tout cas tout près justement de Merleau-Ponty répondant à une objection de la science: «La psychologie scientifique croit qu'il n'y a rien à dire de la qualité comme phénomène, que la phénoménologie est «à la limite impossible» (Bresson)... La vérité est que ...la vie n'inspire rien à l'homme qui n'est pas écrivain. Le sensible est au contraire, comme la vie, trésor toujours plein de choses à dire pour celui qui est philosophe (c'est-à-dire écrivain). Et de même que chacun trouve vrai et retrouve en soi ce que l'écrivain dit de la vie et des sentiments, de même les phénoménologues sont compris et utilisés par ceux qui disent la phénoménologie impossible... le sensible n'offre rien qu'on puisse dire si l'on n'est pas philosophe ou écrivain, mais cela ne tient pas à ce qu'il serait un en Soi ineffable, mais à ce qu'on ne sait pas *dire*.» Dire mieux oui, mais aussi dire plus. Aussi l'initiative de Barthes avance-t-elle, je crois, sur un autre plan encore, plus freudien ou même plus fou, d'où pourra nous venir peut-être une plus grande santé. N'est-ce pas favoriser une plus grande santé, du moins une plus grande moralité discursive, que d'assumer le corps et ses humeurs comme partie prenante jusque dans le théorique, n'est-ce pas s'assurer de la sorte qu'ils ne feront pas retour comme symptômes ailleurs, comme aveuglement ou bêtise rationalisés. Oser s'avouer une fatigue, un ennui n'est peut-être pas tenir une vérité profonde, mais peut-être pas superficielle non plus, c'est sans doute mieux qu'une conclusion si c'est le début d'un questionnement. Et celui-ci est de toute manière préférable au déguisement confus d'humeurs inavouées en arguments «théoriques»; en tous les

cas, choisir plutôt l'aveu d'affect que l'hystérie de système, en tous les cas produire à son corps prenant plutôt qu'à son corps défendant.

Après la percée du texte vont défilier les figures de l'imaginaire. Le thème englobe à vrai dire les trois derniers livres: le *Roland Barthes par lui-même* affirme le thème sur un plan général, les *Fragments* et *La chambre claire* vont s'enfoncer dans la spirale de l'imaginaire amoureux.

L'imaginaire, lorsque désigné comme tel par R.B., est emprunté au sens lacanien: soit la captation, allant jusqu'à l'auto-constitution, du sujet par son image. C'est l'identité à travers les doubles, c'est l'assiette fêlée de la subjectivité. L'imaginaire se donne donc comme cet espace *faussement* immédiat — au même titre que l'image dans le miroir. L'image immédiate, indubitable et instantanée, cesserait d'être une image, ce serait la conscience cartésienne. Mais le sujet est douteux, incertain, c'est un complexe médiatisé: d'abord justement dans sa propre histoire par sa propre image. Il est devenu ce qu'il est *parce qu'il* s'est pris pour un autre qui l'a constitué en retour; il l'est devenu à cause de cela et non malgré cela. Je suis deux, et nous nous faisons parfois souffrir, parfois plaisir. Premier corollaire: si autrui prend une telle place dans ma vie, c'est que «je» s'est d'abord pris pour un autre. Deuxième corollaire: si le miroir manque, «je» le convoque, je le suscite, bref je me projette.

À travers certaines formulations parfois hésitantes, l'imaginaire sera dans le *R.B. par lui-même* plus que thématisé, il va devenir l'objet d'une *affirmation*. Affirmation positive: *pour* l'imaginaire et sa problématisation,

RB-110

lucidement, ludiquement. Affirmation négative: *contre* son inexistence, son oubli, ou sa dépréciation dans les idéologies intellectuelles. Non que l'imaginaire soit honteux — il est seulement gênant, plus ou moins suivant une échelle de degrés difficile à établir, et à fonder. Du côté écrivain, ces degrés seraient en définitive calculables sur l'indice de tolérance escomptée du côté lecteur: «Dans son degré plein, dit Barthes, l'Imaginaire s'éprouve ainsi: tout ce que j'ai envie d'écrire de moi et qu'il me gêne finalement d'écrire. Ou encore: ce qui ne peut s'écrire sans la complaisance du lecteur. Or, à chaque lecteur sa complaisance; de là, pour peu qu'on puisse classer ces complaisances, il devient possible de classer les fragments eux-mêmes: chacun reçoit sa marque d'imaginaire de cet horizon même où il se croit aimé, impuni, soustrait à la gêne d'être lu par un sujet sans complaisance...» Plutôt gênant, il faut l'affirmer, ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas d'imaginaire détestable; sinon pourquoi parler d'affirmation? Toujours délectable du côté scripteur puisque *je* l'habite dans toutes ses régions, l'imaginaire n'est pas également invitant pour tout lecteur, fut-il le scripteur lui-même quand il se relit. Tout l'imaginaire est-il aliénant? reste quand même à distinguer celui qui est liquidé de celui qui ne l'est pas. Barthes n'attend plus rien de certaines couches d'images, que je mentionnerai succinctement. L'imaginaire psychologique en constitue la pire sorte. C'est le dédale de la sincérité dont on ne sort pas, c'est le confessionnal sans le ferme propos, avec toujours cette possibilité pour l'aveu d'infériorité de se rattraper un cran plus haut dans la supériorité de la franchise, comme en algèbre un - à la deuxième puissance donne un +; nous sommes tout près de la

- RB-106 mauvaise foi qui guette toute écriture de soi. Barthes le sait, il appelle ce tourniquet infini: le redan. *L'imaginaire de réputation* implique pour sa part la séduction emphatique du pouvoir, mais aussi son effet paralysant: R.B., parlant de Roland Barthes, nous dit «qu'il supporte mal toute image de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image: abolir entre soi, de l'un à l'autre, les *adjectifs*; un rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, de la domination, de la mort». *L'imagerie du corps photographié* quant à elle occupe une position intermédiaire aux yeux de l'auteur. Les photographies qui accompagnent le texte sont en effet divisées en deux groupes: celles de la jeunesse de l'auteur, déclarées «fascinantes ... sans qu'on sache pourquoi», relèvent d'un plaisir «assez égoïste»; quant aux autres photos, elles n'auraient pas de sens si elles ne se rapportaient à l'imaginaire de l'écriture, c'est pourquoi elles n'enregistrent d'autre geste que celui de l'écrivain R.B. livré à la jouissance patiente de l'écriture, et qui, nous tournant souvent le dos, semble dire: je vous avais prévenu, je mise ici sur votre complaisance.
- RB-47

L'écriture, serait-ce ce moment rare où l'écrivain se trouve enfin débarrassé de lui-même et de tout narcissisme? En principe oui. L'écrivain dans la jouissance d'écrire ne se présuppose pas, il laisse venir ce qui vient, il se laisse emporter ailleurs par ces flux sans trop savoir où, car si l'on savait d'avance ce qui va s'écrire, à quoi bon? L'écriture libère, parfois jusqu'à l'abolition du moi, dans l'instant même où, justement, Roland Barthes parle de R.B. L'atteste un passage comme celui-ci: «Je ne dis pas: Je vais me décrire, mais: J'écris un texte, et je l'appelle R.B. Je me passe de l'imitation

(de la description) et je me confie à la nomination. Ne sais-je pas que, dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent? Le fait (biographique, textuel) *s'abolit dans le signifiant*, parce qu'il coïncide immédiatement avec lui: en m'écrivant, je... suis moi-même mon propre symbole, je suis l'histoire qui m'arrive: en roue libre dans le langage, je n'ai rien à quoi me comparer; et dans ce mouvement, le pronom de l'imaginaire «je» se trouve impertinent». L'acte d'écrire comme sortie hors de soi et de l'imaginaire préfigurerait même, quand il prend soi comme objet, une sortie plus radicale encore. R.B. ajoute en effet qu'il y va d'un «danger essentiel pour la vie du sujet: écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse; mais c'est aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide». En principe oui, nous sommes donc avec l'écriture en face d'une expérience des limites du moi, pouvant conduire à l'extinction de l'imaginaire. Seulement, il semble bien que l'état de fait social contrarie sans cesse cette vocation. L'écrivain qui écrit est aussi l'écrivain qui publie, c'est-à-dire un écrivain qui *sait* qu'il écrit puisqu'il sait qu'il sera lu. Il écrit pour d'autres, pour être aimé, sachant qu'il peut être au contraire détesté, qu'il sera sûrement classé, que sa cote va monter ou baisser sur le marché des valeurs: il y a des places, des chiffres de ventes, du capital de prestige, il y a le monde et le public — du moins en tant que l'écrivain publie. Et l'imaginaire qui sortait par la porte grande ouverte est réintroduit à plein par le miroir des fenêtres...

Quelle est l'issue, sinon d'être un amateur plutôt qu'un professionnel. Tel est du moins un thème qui fait son chemin chez R.B. ces dernières années, et qui revient dans plusieurs entretiens. Le statut d'amateur promet

une double émancipation, suivant qu'on le devient ou qu'on le redevient. C'est d'abord oser, oser enfin écrire pour l'amateur lecteur qui jusque là n'osait pas; c'est par contre pour le professionnel réintégrer l'authenticité du produire pour le plaisir, purement et simplement. Le premier conquiert, le second retrouve l'essence productive de l'écriture dont le professionnalisme n'est qu'un accident. L'imaginaire envahissant s'en trouve ainsi rembarqué sur deux fronts. Du point de vue de l'amateur en premier lieu, dont le problème est «de se trouver coupé de toute relation avec le monde de la production. Englué dans un monde où il projette non pas son faire (son corps), mais sa psychologie; il projette, lui qui ne peut pas écrire, son imaginaire (zone narcissique de la psyché) très loin de son corps charnel, musculaire, le corps de jouissance». En un certain sens donc, à l'imaginaire de l'écriture c'est le lecteur qui est en proie. Quant à l'écrivain professionnel, il serait plutôt en proie à l'imaginaire du marché dont il vient d'être fait mention; pour lui aussi l'amateurisme serait du côté d'une bonne utopie. «Le profit énorme de la situation d'amateur, nous dit Barthes dans un autre entretien, c'est qu'elle ne comporte pas d'imaginaire, de narcissisme. (...) C'est donc une libération, je dirai presque une libération de civilisation. À inclure dans une utopie à la Fourier. Une civilisation où les êtres agiraient sans préoccupation de l'image qu'ils vont déclencher chez les autres... ils écriraient, feraient des textes, pour le plaisir, profiteraient de la jouissance de l'écriture sans préoccupation de l'image qu'ils pourraient susciter chez autrui.» Bref, dans l'état actuel des rapports de production/consommation de la chose écrite, le lecteur est à côté de la véritable affaire, le

19. Litt.
10 97
2. 32

professionnel aussi s'en éloigne, et la machinerie créatrice est jusqu'à un certain point une machinerie aliénante qui ne donne pas ce qu'elle pourrait donner. Je me demande d'ailleurs si ce n'est pas à cette structure d'altération du processus créatif que Barthes faisait allusion dans la belle citation de Hobbes qui coiffe *Le plaisir du texte*: «La seule passion de ma vie a été la peur.» Je n'ai pas donné suite à mon envie de thématiser la notion; tout ce que je puis dire, c'est que les contextes où je l'ai vue surgir semblait converger vers cette inquiétude si éternellement présente dans nos vies d'animaux malades de la société: «de quoi vais-je avoir l'air?» «pour qui me prendra-t-on?» Voilà de quoi avoir peur. Voilà aussi sans doute contre quoi combattre.

Abordons enfin l'imaginaire amoureux avec les deux derniers livres que sont les *Fragments d'un discours amoureux*, et *La chambre claire*, deux livres à contre-courant de l'imaginaire intellectuel dominant, qu'on pourrait appeler «collectiviste», deux livres d'où l'individualisme et la subjectivité ne pouvaient être ni ne seront absents. Aussi le premier, les *Fragments*, s'entoure-t-il de précautions formelles: le livre veut porter sur le *discours*, non le *sentiment* amoureux, l'écriture sur fiches est quand même assez «classique» (quoique très prenante), l'intertexte abondant, et je dirais «structural», la distance enfin de l'auteur au «je» du livre mime bien celle du romancier à son héros. Oui certes, mais peu importe, ce livre sent la transgression malgré tout, une triple transgression: la première qui prend son élan à partir du lieu théorique où Barthes se tenait il n'y a pas si longtemps. la deuxième qui se mesure à la notoriété et ne le cachons pas. à l'âge de l'auteur, et la troisième qui se traduit par la question qu'il force

à lui adresser: «mais qu'est-ce qu'il fait là?» ou mieux encore: «qu'est-ce qu'il a fait pour faire ce qu'il fait là?» Sans vouloir m'abriter derrière l'excuse du temps qui file rapidement, je vais devoir me contenter ici d'une mauvaise prétention: à savoir que j'ai bien peur d'avoir trop ou trop peu à dire sur ce livre; il faudrait y aller ensemble ligne après ligne, il a été fait comme ça, en séminaire, et il a été fait pour ça. Chose certaine, si vous ne l'avez pas lu, et si vous aimez Barthes, lisez-le et vite; si vous n'aimez pas Barthes, vous aimerez pourtant ce livre.

DA-142

Je ne me retiens pas tout à fait cependant de noter ceci pour mon propos: ici ou là R.B. ne cachera pas que la maladie d'amour, c'est justement d'être contaminé par l'individualisme, par exemple sous la forme suivante: «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 fou parce que je consiste.» Mais le lecteur qui croirait à partir de là devoir conclure à une dénonciation du Sujet amoureux se trompe: à la dernière question que lui pose Philippe Roger lors d'un entretien, et qui vise la «*morale*» de ce livre, R.B. répond: «Oui, il y a une morale. Une morale d'affirmation. Il ne faut pas se laisser impressionner par les dépréciations dont le sentiment amoureux est l'objet. Il faut affirmer. Il faut oser. Oser aimer.» Entre l'être et le paraître, le plaisir et le désir, entre poser et s'exposer, la renonciation à et le recommencement *de* l'imaginaire, le sujet va et vient, se débat, se dépense, se dénoue et s'accomplit; c'est là

où se résume je crois, dans un ultime virage en épingle à cheveux, le Roland Barthes des derniers écrits. C'est là que je vous propose de le rattraper avec *La chambre claire*, qui paraît à Paris au moment où R.B. est déjà hospitalisé.

La chambre claire, c'est comme les *Fragments*, et c'est autre chose. À l'instar des *Fragments*, c'est une affirmation sur et de l'amour, c'en est même une phénoménologie. Une phénoménologie qui prend prétexte d'être phénoménologie de l'essence de la photographie, pour s'actualiser bien davantage comme phénoménologie de la présence de l'être aimé dévoilée dans l'image photographique. Dans les *Fragments*, Roland Barthes, sujet homosexuel, ne nomme pas, ne montre pas ses objets d'amour; eut-il été hétérosexuel, on ne voit pas sans doute pourquoi il l'aurait fait, quand ce ne serait que parce que la collection où le livre est paru ne s'y prêtait pas; mais c'est surtout que le discours tenu se situait délibérément en dehors de l'alternative homo/hétérosexualité, il se situait dans «l'amoureux» tout simplement. Voilà incontestablement une quatrième et ultime transgression que de réussir à tenir un discours aussi chargé d'affect, mais dans lequel tout amoureux se retrouvera, peu importe son obédience sexuelle, de manière en quelque sorte pré-génitale. Mais cette fois, *La chambre claire* est un chant dédié à un objet nommé, et reproduit en photo, comme il l'était déjà plusieurs fois dans le *R.B. par lui-même*: il s'agit de la mère de l'auteur. Pourquoi ne pas prendre dès lors la métaphore à la lettre: la maison de nos amours est une maison obscure, la seule chambre qu'on voit s'éclairer est aussi la première chambre (que vont reproduire toutes les autres), celle qui garde ensemble

la mère et l'enfant. La chambre claire est ainsi le contraire de la chambre noire. Je passerai donc sans arrêter sur l'alibi de théorisation, de technicité, dont s'entoure discrètement la première partie du volume; ce livre, je crains, n'intéressera pas ou peu les photographes. J'ai en effet l'impression qu'il faut appliquer ici à toute science, à toute culture, y compris la photographique, ce que R.B. nous dit de l'amoureux prostré devant l'image de l'être aimé disparu: «Aucune culture ne vient m'aider à parler cette souffrance». La chambre claire n'est pas détaillée, elle émerge de la brume au bout d'une inspection folle, amoureuse, sur ce type particulier de présence-absence que le langage de la photographie vient illustrer à côté d'autres langages dans notre vie, et particulièrement dans la vie de qui n'a plus que des images, photos d'un côté, souvenirs de l'autre, avec son amour entre les deux. La modalité, la tonalité dominantes des *Fragments* étaient aussi la souffrance amoureuse, à ce titre les deux livres sont en continuité. Mais *La chambre claire* y surajoute la dimension du désarroi lié au temps vécu, au temps perdu. Si c'est une phénoménologie, c'est celle de l'essence du temps comme instant qui fut, qui fut *au présent*, l'instant *étant-là*, mais photographié, donc passé. *La chambre claire* est à lire *avant tout*, évidemment, surtout avant une conférence; je me contenterai pour ma part de circonscrire brièvement cette montée vers le coeur du livre.

Cela se marque au moment où l'auteur, peu de temps après la mort de sa mère, écrit qu'ayant cherché longtemps l'essence de la photographie, il a cru la découvrir tout entière dans une seule image montrant sa mère âgée de sept ans debout près d'un petit pont sous les plafonds vitrés d'un jardin d'hiver: «La Photo du Jardin

- CC-114 d'Hiver, écrit Barthes, était mon Ariane, non en ce qu'elle me ferait découvrir une chose secrète (monstre ou trésor), mais parce qu'elle me dirait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la Photographie. 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 qu'on appellerait romantiquement l'amour et la mort.» Puis, immédiatement après, le texte dit ceci, — *ceci*, qui est sans doute la tache aveugle où se résume, rendu visible sans être vu, ce que je cherche à évoquer depuis le début sur les détours et les traverses, et les aveux et les silences de Roland Barthes au pays le plus impérieux exprimable et le plus exact inexprimé: «Je ne peux montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des milles manifestations du «quelconque»; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une *science*; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme... en elle, pour vous, aucune blessure.» Point culminant, c'est-à-dire le seul, du moins est-ce l'impression que donne l'art; toute autre position serait de déséquilibre entre le désespoir du cri et le silence, le trop et le rien, toute autre position eut, semble-t-il, empêché d'écrire, d'écrire *cela*, d'écrire aussi intensément la retenue, la pudeur. Ainsi pourrait-on traduire un certain spinozisme en demandant: comment parler bien de ce qu'on aime mal? un certain freudisme en demandant: comment ne pas parler de ce qu'on aime? le barthisme est passé par là et semblerait maintenant demander: comment bien parler de ce qu'on aime? Si nous ouvrons une lettre d'amour, chacun d'entre nous devient le formidable lecteur, le grand herméneute qu'il n'aurait jamais cru devenir, de même j'imagine la
- CC-115

souffrance du deuil, d'amour aussi, peut-elle nous transformer sans signe extérieur visible en ce phénoménologue génial éperdu de la Présence Vivante. Peut-être croyons-nous même alors la photographie capable de saisir une vue de la réalité plus convaincante que toutes les autres formes de communication. Comme Roland Barthes: «La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des «chimères». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe: de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie.» Si la photographie est ainsi liée dans son essence à la capacité de restituer la présence même du référent, elle doit cette puissance (la science étant pour une fois rassurante) au dispositif technique de l'appareil lui-même: «On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie... Je dis: non, ce sont les chimistes. Car le noème «ça a été» n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. *Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien*

CC-60

ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.» (Nous soulignons.) C'est donc ainsi, que la fascination de la photo serait, par-delà la mort, de renouer avec cet autre mystère d'avant la vie, cette première structuration symbolique, que nous nommons si bien la langue «maternelle»; en effet, R.B. ne disait-il pas dans *Le plaisir du texte* que l'écrivain est seul à être dans un «rapport constant» de plaisir avec son objet, car «cet objet..., c'est la langue maternelle. L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère». Cette quête fébrile de l'instant dans toute sa pleine réalité actuelle (fut-elle passée), cet essoufflement après la présence vivante qui nous laisse osciller les bras ballants quelque part entre le grandiose et le navrant, n'est-ce pas après tout la meilleure, i.e. la pire, la pire, i.e. la meilleure métaphysique: «Toujours, écrit Barthes, la Photographie m'étonne, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisablement. Peut-être cet étonnement plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri, rien à faire: la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection... Certes, plus qu'un autre art, la Photographie pose une présence immédiate au monde — une co-présence; mais cette présence n'est pas seulement d'ordre politique («participer par l'image aux événements contemporains»), elle est aussi d'ordre métaphysique. Flaubert se moquait (mais se moquait-il vraiment?) de Bouvard et Pécuchet s'interrogeant sur le ciel, les étoiles, le temps, la vie, l'infini, etc. C'est ce genre de questions que me pose la photographie: questions qui relèvent d'un métaphysique «bête», ou simple (ce sont les réponses qui sont compliquées): probablement la vraie métaphysique.» Mais citer le texte de *La chambre claire* donne l'impression de citer

CC-131/2

à côté, et d'exclure d'autres passages pas moins intenses. Nombre de pages rappellent l'accent qu'on peut retrouver chez Bataille, Merleau-Ponty, Proust ou Apollinaire, pour nommer des auteurs très différents certes — mais non pourtant sur ce plan qui nous occupe: celui du dépliage poétique et quasi religieux du temps vécu, qu'on ne veut pas voir finir en temps perdu à tout jamais, et qu'on croit sauver en *l'écrivant*. L'amoureux, devant la photo de l'être aimé disparu qu'il interroge, semble n'avoir le choix qu'entre devenir phénoménologue, poète, ou fou: «Folle ou sage? demande Barthes. La Photographie peut être l'une ou l'autre: sage si son réalisme reste relatif..., mais folle si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps: mouvement proprement révoltif, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'extase photographique.»

A-200 Nul doute que ce mouvement «révoltif», R.B. l'a éprouvé. Car c'est la Mère qui tient le miroir de l'imaginaire et qui dit: «Tu es cela.» Celle-ci disparue, quelque chose dans l'image (qui tient chacun debout par des ancrages moins nombreux qu'on le croit), quelque chose a dû vaciller. Henri Michaux dit que «la jeunesse, c'est quand on ne sait pas ce qui va arriver». Ne pas savoir, ne pas attendre. On peut imaginer que, au contraire, R.B. dès lors a *su*, et n'avait plus «rien qu'attendre»: «Dans la Mère, il y avait un noyau rayonnant, irréductible: ma mère. On veut toujours que j'aie davantage de peine parce que j'ai vécu toute ma vie avec elle; mais ma peine vient de *qui elle était*; et c'est parce qu'elle était qui elle était que j'ai vécu avec elle. À la Mère comme Bien, elle

C-145

avait ajouté cette grâce, d'être une âme particulière. Je pouvais dire, comme le Narrateur proustien à la mort de sa grand-mère: «Je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance»; car cette originalité était le reflet de ce qu'il y avait en elle d'absolument irréductible, et par là même perdu d'un seul coup à jamais. On dit que le deuil, par son travail progressif, efface lentement la douleur; je ne pouvais, je ne puis le croire; car, pour moi, le Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout. Pour le reste, tout est resté immobile. Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une Figure (la Mère), mais un être; et pas un être, mais une *qualité* (une âme): non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable. Je pouvais vivre sans la Mère (nous le faisons tous, plus ou moins tard); mais la vie qui me restait serait à coup sûr et jusqu'à la fin *inqualifiable* (sans qualité).»

Ainsi, la traversée de l'imaginaire entreprise par le sujet R.B. n'aurait pas connu d'issue heureuse. Mais comment montrer que ce désespoir, s'il peut être une composante cruciale du désir d'écrire, n'en saurait constituer ni en épuiser l'essence, laquelle est à trouver justement dans le désir lui-même; que c'est à lui qu'il faut poser les questions sans réponses: et s'il vient à manquer, avec quoi désirer, avec quoi écrire? Comment montrer cette dure loi selon laquelle, tant que se renouvelle le désir, celui-ci constitue la possibilité de l'écriture, y compris l'inexprimer du désespoir; mais que, sans le désir, l'écriture tombe et le désespoir guette alors comme le vrai négatif de l'existence?

Essayons au moins de le cerner R B à l'appui.

III

Comment terminer maintenant sur cette aventure d'un sujet R.B., qui commence dans *Les mythologies* par théoriser la phraséologie bourgeoise comme une mort de langage, et qui finit par une thématization de la mort comme mythe, devant une photo de sa propre mère enfant?

Il y a, disions-nous au début, un problème de l'écrivain et de l'écriture; il y a donc aussi un problème de lecture pour nous qui lisons R.B. Voici quelqu'un qui nous disait que la littérature est fondamentalement inexpression et détour devant les grandes phrases de la vie, qu'impossible est la sincérité et inexaucable la demande d'amour dans l'écriture, qui ajoutait dans *Critique et vérité* que l'auteur est mort pour la science, laquelle tient à ce fait précis d'avoir toute la vie devant elle. Or, que venons-nous de lire? du corps, du plaisir, de l'affect, du sentiment, bref, du particulier, du privé.

Le Sujet déjà refait surface dans S/Z, non comme Sujet à responsabilité illimitée il est vrai, mais comme synthétiseur de pluriel, Sujet dans la voix de qui d'autres Sujets, d'autres textes se font entendre; mais ce Sujet texturé n'en meurt pas pour autant, il *insiste* au contraire. Insistance qui prend corps et humeur dans *Le plaisir du texte*: comment faire abstraction du Sujet, fut-il précaire, s'il s'agit de plaisir et de jouissance? Elle se confirme dans le *R.B. par lui-même*: comment faire abstraction du Sujet, s'il s'agit d'en dessiner l'imaginaire qui le divise

comme une fraction? Elle achève de s'accomplir dans les *Fragments d'un discours amoureux* et *La chambre claire*: comment faire abstraction du Sujet s'il s'agit de la souffrance d'amour et de deuil? Et nous redemandons: comment terminer sur cet itinéraire, c'est-à-dire comment le déterminer?

La réponse tient dans l'*écriture* elle-même. Car cette réponse que Barthes donne pour Stendhal dans son dernier article est la réponse qu'il faut pour R.B. lui-même. Il y oppose deux Stendhal. D'abord, le jeune Stendhal des *Journaux* d'Italie qui *disait en quelque sorte sans l'écriture* la sensation de ses voyages — procédant par simples notations *fugaces*, comme si l'essence de la vie était conservée dans cette parole instantanée de notre âme et de ses impressions sur le monde. Or, si ces *Journaux disent* la passion italienne de Stendhal, d'après le lecteur Roland Barthes, ils ne la *communiquent* pas. À ce Stendhal, il faut donc en opposer un autre qui, vingt ans plus tard, au début de *La Chartreuse de Parme*, ayant délaissé l'écriture ponctuelle de l'instant, donne de l'Italie des pages enfin à la hauteur de ses impressions de jeunesse. Donne de l'Italie l'atmosphère de la fête italienne, tout le contraire de la notation solitaire, c'est-à-dire comme Barthes «la transcendance de l'égotisme». Et il ajoute: «En somme ce qui s'est passé — ce qui a passé — entre le Journal de voyage et *La Chartreuse*, c'est l'écriture. L'écriture, c'est quoi? Une puissance, fruit probable d'une longue initiation, qui défait l'immobilité stérile de l'imaginaire amoureux et donne à son aventure une généralité symbolique. Quand il était jeune, au temps de *Rome*, *Naples*, *Florence*, Stendhal pouvait écrire: «... quand je mens, je suis comme M. de Goury, je m'ennuie»; il ne

Tel quel
no 85
p. 38

savait pas encore qu'il existait un mensonge, le mensonge romanesque, qui serait à la fois — ô miracle — le détour de la vérité et l'expression enfin triomphante de sa passion italienne.»

Ce sont les dernières lignes du dernier R.B., celui d'après même *La chambre claire*. S'en allait-il ainsi vers le grand roman qu'il n'a pas écrit, mais dont la traversée de l'imaginaire nous semblerait l'indispensable pré-requis? En ne terminant pas cette traversée, R.B. nous laisserait à peu près dans la situation d'un Stendhal ou d'un Proust *avant* qu'ils aient écrit leurs grand romans?

Mais dans le Barthes qui nous reste, le seul, je n'aime pas voir un R.B. mesuré à sa propre utopie. J'aime mieux prendre les choses autrement et considérer son oeuvre effectivement publiée comme le grand roman sur l'imaginaire intellectuel de notre époque. J'aime mieux prendre toute l'affirmation qui s'y trouve, — car le détour par lequel Barthes s'est colleté avec la question de l'art, le détour de la littérature, *il est déjà là*. Non pas qu'il n'y ait dans cette oeuvre une part de nihilisme à laquelle s'affronte cette volonté d'affirmation; bien au contraire, la volonté d'affirmer chez Barthes *encore très humaine*, se voit *là où justement ce nihilisme est combattu*: R.B. n'a jamais été triomphal. Il n'est pas devenu le Surhomme.

Pour Barthes, le problème, et sa solution virtuelle, étaient de transformer cet imaginaire envahissant dans lequel on est *pris* comme dans la «*glace*», au double sens éloquent du mot. Le transformer en quoi? Transformer en son propre sens — en le *nommant*. Quand Sartre par exemple trouve la formule: «L'homme est une

passion inutile», j'aime à croire qu'il s'arrête, tire une cigarette, regarde le papier, il est satisfait, et l'écriture est une passion qui n'est pas tout à fait inutile. Trouver la formulation heureuse rend heureux. Ou du moins: tant que subsiste le désir d'exprimer — même le désespoir recule. Le premier vient à la place du second. L'écrivain de *La chambre claire* et des *Fragments d'un discours amoureux* est celui qui, pris dans la substance de son objet, s'en extirpe en le nommant, en inexprimant le sens, ce qui est encore affirmer. C'est là que triomphe le sens du texte enroulé à même le plaisir du texte. L'écrivain est celui qui chante. Ces deux livres sont des chants. C'est ce en quoi l'écriture peut aider à vivre ensemble auteur et lecteur.

Sur le fond idéologique de l'époque, l'oeuvre de Barthes révèle aussi son importance. Il a pris, de plus en plus ouvertement, des initiatives d'écriture rompant avec les catégories reçues comme avec sa production antérieure, sachant que l'attendaient dans le détour les réductions des langages théoriques, politiques, et moralisateurs en place. R.B. travaillait, écrivait, moins contre les sciences humaines insuffisamment unifiées, que dans les trous laissés par elles. En s'avancant sur le terrain glissant de l'individualisme, il nous rappelle par le fait même quelque chose de méconnu: que cette notion d'individualisme, fort mal vue à gauche, n'est au fond guère mieux perçue à droite où elle a beau être renforcée idéologiquement, c'est à condition seulement de ne pas excéder le stade d'un individualisme de pure consommation. R.B. lui oppose un individualisme *producteur*. C'est parce que l'individualisme de consommation est bien maigrement compensatoire eu égard à l'annulation générale de l'individu sur le plan social que, par un retour

dialectique, l'individualisme producteur, créateur, anarchique dans le domaine symbolique apparaît transgressif face à un ordre dominant soucieux d'organiser ses flux de circulation à sens unique. Sur ce plan, pour employer une image artisanale, je dirais que Barthes tricote serré, reliant la maille d'un individualisme coincé à celle de sa négation quasi totale du côté collectiviste pour tenter de réparer l'accroc, puis sauter vers la maille suivante et renouer avec la situation d'un sujet séparé, mal-aisé, de façon productive.

Il ne faut donc pas se contenter je crois de tenir le *R.B. par lui-même*, les *Fragments d'un discours amoureux*, *La chambre claire*, pour de grands livres. Il faut les considérer comme des livres dont nous avons besoin, annonceurs de quelque chose de nouveau et de décisif, quelque chose qui a d'ailleurs commencé à se passer dans le discours intellectuel, au sortir de l'ère structuraliste: à savoir cette traversée du Sujet dont l'entreprise semble se généraliser. Il faut s'embarquer avec le Sujet pour passer à travers, semble dire Roland Barthes. Nous n'en sommes peut-être qu'à la première étape. Ce n'est oublier ni Freud ni Marx que de constater que le *Moi a la vie dure*, pratiquement et intellectuellement. À l'intérieur comme en dehors des rapports de production capitaliste. C'est même urgent de ne pas faire semblant qu'il est déjà mort, ou qu'il agonise sûrement quelque part sur le rivage de la mer. Ce n'est pas qu'on ne puisse admettre cette formulation; mais l'oeuvre de Barthes *prouve* qu'elle est anticipée. Ne vendons pas la peau du Moi avant de l'avoir tué! Et s'il doit mourir un jour, l'oeuvre de Barthes, dans le flux et le reflux de laquelle le Sujet est réitéré comme une rechute, m'apparaît plus réaliste, plus juste, et plus significative,

GV-164

à cet égard, de ce que nous devons assumer comme petits enfants de Marx et Freud. Si le Moi doit mourir, nous avons à l'assumer comme un événement qui est, *aujourd'hui, encore à venir*. L'oeuvre de Barthes, en attendant, trace encore ses figures sur le sable. S'attendant de ce fait au stade du miroir, mais pour nous rappeler l'équation divisée du moi et son immaturité fondamentale, régressant pour mieux avancer, elle nous dit deux choses en une: l'imaginaire a le goût amer d'une fausse rencontre, est une illusion désespérante de nature purement projective — mais l'imaginaire est aussi, telle la mort dans *La chambre claire*, une «super illusion», c'est-à-dire quelque chose qui a beau n'être pas «vraie», qui a beau être prévue, mais avec laquelle nous n'avons pas pour autant fini. Lui tourner le dos ne reviendrait en rien à une liquidation. Nous avons, en attendant, besoin d'assumer le Désir *aussi*; en attendant peut-être un jour son abolition, nous devons auparavant, et pour un temps indéterminé, passer par une dictature du Sujet troué et fissuré, et proposer pour cela une nouvelle topologie des rapports entre connaître et sentir, apprendre et jouir, lire et écrire, savoir et aimer. Tout un programme! Comme dit R.B.: «L'utopie, c'est l'état d'une société où Marx ne critiquerait plus Fourier.»

Résumons et finissons. L'oeuvre de Barthes, comme l'écriture et son détour, reste non terminée, indéterminée, sinon indéterminable. Tout comme elle reste non triomphale. Et comme elle ne laisse pas d'être significative, et importante.

Dernière question, privée de sens et capitale à la fois: pourquoi aimer Barthes? Parce que R.B. a la trempe du grand joueur du grand comédien. Comme ce

dernier, R.B. s'est peu à peu dédoublé et nous a dit: voici ce qui se passe parfois avec le sujet Roland Barthes; et nous l'avons cru, et nous avons appris en le croyant. Parti, reparti plutôt du subjectif, R.B. quitta le subjectif; assumant d'écrire le moi, il est passé du côté du *on* (c'est la fatalité de tout langage), mais il y est passé avec armes et bagages en nous faisant passer avec lui (c'est la victoire de l'art); c'est pourquoi la réussite du dernier Barthes nous concerne au même point que Baudelaire rédigeant son prologue aux *Fleurs du mal*: le plus affectif est aussi devenu le plus effectif, le plus particulier est devenu le plus vrai, le conceptuel a retrouvé le sensible, comme il se doit dans l'unité synthétique du poème. Parce que, à l'égal du grand joueur, il joue supérieurement bien, accomplissant le code autrement, donnant un sens et un accent neufs au geste même d'écrire, tout comme précisément le grand joueur fait avancer le langage du tennis ou du violoncelle. Et tout comme eux, donnant une idée palpable de la jouissance, de la puissance joyeuse de l'art, et de la vie réconciliée. Maître dans un domaine qui appelle l'effacement du maître et le *fading*, comme il aurait dit, de son pouvoir: *maître de jeu*. De telle sorte que, par-delà le plaisir du texte et la saveur qui est savoir, il n'y a pas de science qui réponde à la question: pourquoi aimer le grand joueur?, sinon cette intuition que le grand joueur nous forme à l'imiter, et nous enlève toute gêne, toute honte de le faire. Même et surtout lorsque, tel Nietzsche, il invite à ne pas l'imiter — car n'est-ce pas la meilleure manière de l'être comme il se doit.

Pourquoi aimer Barthes, pourquoi le lire? Sûrement pour d'autres raisons encore, et qui sont probablement les bonnes. Sur sa machine à écrire en février '80,

R.B. a laissé inachevé un dernier article sur Stendhal — que nous avons cité précédemment. Cette article porte une phrase incroyable, qui est devenue le titre du texte, un titre de poète: «On échoue toujours à *parler* de ce qu'on aime». Les derniers livres de Barthes sont la preuve, *par l'affect*, qu'il faut quand même essayer de *l'écrire*.

Références bibliographiques

- EC Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- PT Id., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- RB *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- FDA Id., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- CC Id., *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.
- GV Id., *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.
- VI Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.