

## SOMMAIRE

ROLAND BARTHES

ROLAND BARTHES : Encore le corps (texte inédit) ..... 645

\*

YVE-ALAIN BOIS : Ecrivain, artisan, narrateur ..... 655

PIERRE BOULEZ : Le statut de l'amateur ..... 663

ANTOINE COMPAGNON : L'entêtement d'écrire ..... 666

HUBERT DAMISCH : L'intraitable ..... 681

BERNARD DORT : Le piège du théâtre ..... 688

GILBERT LASCAULT : Ebauche d'un dictionnaire de la  
peinture selon Roland Barthes ..... 704

ANNETTE LAVERS : Ni avec toi, ni sans toi : sens, corps,  
société ..... 720

PATRICIA LOMBARDO : Contre le langage ..... 726

LOUIS MARIN : R.B. par R.B. ou l'autobiographie au neutre. 734

ERIC MARTY : L'assomption du phénomène ..... 744

PATRICK MAURIES : Fragments d'une vie ..... 753

MAURICE PINGUET : Le texte Japon ..... 758

CLAUDE REICHLER : L'ombre ..... 767

PHILIPPE ROGER : Barthes et la fiction ..... 775

PIERRE ROSENSTIEHL : Le dodécadédale ou l'éloge de  
l'heuristique ..... 785

CHANTAL THOMAS : La photo du jardin d'hiver ..... 797

## L'OMBRE

« J'appelle, j'évoque ainsi l'autre, la Mère, mais  
ce qui vient n'est qu'une ombre. »

(Fragments, p. 130)

MOÏSE ET ORPHÉE

« A l'origine de l'œuvre », lit-on dans le *Roland Barthes*, « l'opacité des rapports sociaux, la fausse nature » (1). Ailleurs, l'origine est située dans une « envie d'écrire » (*R.B.*, p. 148) que Barthes rapproche du souhait de reproduire la « posture » et l'« art » de Gide : « Gide est ma langue originelle, mon *Ursuppe*, ma soupe littéraire. » (*R.B.*, p. 103) Sans doute faut-il reconnaître l'importance de l'engagement démystificateur au début de l'activité d'écrivain de Barthes. Sans doute aussi l'imaginaire de l'écriture peut-il être reconduit à la figure gidienne, séduction première parce qu'elle happe un désir, non une rationalité.

Cependant, puisqu'il s'agit déjà de multiplier les points de départ, je voudrais proposer un autre lieu inaugural, enté sur l'existentiel autant que sur le fantasme ou la socialité : à l'origine de l'œuvre, la nostalgie du réel. *Le degré zéro de l'écriture*, les *Mythologies*, bien des articles critiques répètent une même idée : la réalité nous est volée par le langage et par l'usage social du langage. Sous le nom de « degré zéro », Barthes imagine un langage hors conventions, parfaitement adéquat, utopie d'une réconciliation entre l'homme et le monde, entre l'homme et les autres. Mythologue ou sémiologue, il poursuit négativement cette utopie par la dénonciation d'un quotidien abâtardi et d'un art fallacieux. Critique, il cherche à définir le lieu et la fonction du discours littéraire par rapport aux univers de sens, aux idéologies qui prétendent rendre compte du réel.

Il y a paradoxe, pour le moins, et peut-être malaise, à devoir dénoncer le maléfice du langage en accumulant les mots.

(1) P. 75. Les références aux œuvres de Barthes apparaîtront dans le cours du texte. J'utiliserai les abréviations suivantes : *DZ* : *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953 ; *Mi* : *Michelet par lui-même*, Seuil, 1954 ; *My* : *Mythologies*, Seuil, 1957 ; *SR* : *Sur Racine*, Seuil, 1963 ; *EC* : *Essais critiques*, Seuil, 1964 ; *CV* : *Critique et vérité*, Seuil, 1966 ; *EpS* : *L'empire des signes*, Skira, 1970 ; *PIT* : *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973 ; *R.B.* : *Roland Barthes*, Seuil, 1975 ; *Frag.* : *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977 ; *Chambre* : *La chambre claire*, Gallimard-Seuil, 1980. *S/Z* (Seuil, 1971) se passe évidemment d'abréviation.

Enfermé dans les signes, Barthes se trouve prisonnier d'un leurre dont il renforce continûment l'emprise. Il tentera alors d'aménager la prison, d'épouser l'artifice, d'en faire une habitation eudémonique, en inventant l'écriture comme suspension du réel et éviction du sens. Deux figures mythiques, présentes à plusieurs reprises dans l'œuvre, emblématisent la position malheureuse du sujet dans le langage : Moïse et Orphée.

Du *Michelet* (p. 161) au *Plaisir du texte* (p. 63), le nom de Moïse fait surgir l'image d'une marche impuissante, d'une errance dans le désert des signes. C'est en effet toujours vers « la Terre Promise du réel » (*EC*, p. 150) que l'écrivain moïseën fixe son regard, sans qu'il puisse jamais y pénétrer. Dans l'histoire d'Orphée, seule intéresse Barthes la remontée des enfers plus précisément, l'interdiction faite au poète de se retourner sur l'amante qui l'accompagne :

« On pourrait dire, je crois, que la littérature, c'est Orphée remontant des enfers; tant qu'elle va devant soi, sachant cependant qu'elle conduit quelqu'un, le réel qui est derrière elle, et qu'elle tire peu à peu de l'innommé, respire, marche, vit, se dirige vers la clarté d'un sens; mais sitôt qu'elle se retourne sur ce qu'elle aime, il ne reste plus entre ses mains qu'un sens nommé, c'est-à-dire un sens mort. » (*EC*, p. 265; Barthes souligne.)

Et dix-sept ans plus tard, à propos du photographe :

« Et surtout, imitant Orphée, qu'il ne se retourne pas sur ce qu'il conduit et me donne ! » (*Chambre*, p. 80).

De plus en plus évidemment, dans l'œuvre, le réel est identifié à l'objet d'amour, à l'être aimé : inaccessible vers l'avant, celui-ci est également irrécupérable vers l'arrière. Une pensée de la déréliction se donne à lire dans l'avancée de cet écrivain séparé de ce qu'il aime, recherche, remémore.

Barthes a nommé de noms « abstraits », il a fixé sous des concepts la situation imposée par le langage au sujet d'écriture : rappelons ici la *déception*, où le sens étymologique de *dé-prise* recouvre à peine l'aveu affectif, et l'*exclusion*, qui unit un statut social et sentimental à une revendication esthétique et idéologique. Plutôt que de « concepts », il vaudrait mieux parler, en fait, d'une épellation poétique du monde et du moi : les abstractions barthésiennes sont comme les lettres d'un alphabet qui organise en figures complexes et variées l'univers de l'esprit, jouant de la transposition métaphorique pour mettre en rapport des régions éloignées du langage. On pourrait dessiner le réseau d'une thématique ou, au-delà, d'une psychanalyse textuelle à partir de cet alphabet : ainsi la déception et l'exclusion disposent-elles en perspective les rôles du mythologue, du sémiologue, de l'écrivain, de l'amoureux, et jusqu'à celui de l'écriture elle-même. Toutes

les places successivement occupées, puis désertées, trouvent leur commune spécificité dans ce manque du réel à quoi le langage condamne.

## L'ABANDON

Si l'« évaporation du réel » (*My*, p. 230) rend compte dans une certaine mesure de la situation de l'écrivain et des stratégies de langage qu'il subit et reproduit (2), elle transpose aussi une angoisse fondamentale que Barthes a expliqué en termes propres dans ses derniers livres : l'angoisse d'abandon. Évoquée dans *Le Plaisir du texte*, où le mot *peur* est indexé, et dans le *R.B.* (« Un souvenir d'enfance »), cette angoisse envahit les *Fragments* et *La chambre claire*. C'est de la mère que l'écrivain solitaire, toujours en mal d'enfance, se sent irrémédiablement séparé :

« Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse. » (*Frag.*, p. 22).

Ni le passé, derrière Orphée, ni le futur, devant Moïse, ne lui sont ouverts : il faut écrire, parler, faire de la musique ; l'objet d'amour, sous les visages multiples où il est poursuivi, ne se laisse pas approcher.

Pourtant, refusé, il est aussi donné dans le lieu même où l'écrivain reste pris : la langue, le langage, autre épellation poétique, sont les simulacres de la mère. Ils lui sont consubstantiels (« La langue française n'est rien d'autre pour lui que la langue ombilicale », *R.B.*, p. 119), ou en tiennent lieu : « L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère. » (*PIT*, p. 60).

Cette double valeur de la figure maternelle, réservée et livrée, possédée et proscrite, ouvre à maintes déclarations contradictoires sur la langue et le langage : de la trop célèbre « langue fasciste » (*Leçon*, p. 14), hyperbole de la contrainte, de la domination et de la terreur, aux tons de confiance et d'apitoiement du *R.B.* : « Il voit le langage sous la figure d'une vieille femme fatiguée... » (p. 179) ; de l'euphorique perversion reconnue dans la littérature et l'écriture, aptes à « tricher la langue » (*Leçon*, p. 16), au légalisme castrateur de la « langue paternelle » (*Eps*, p. 13). Les polarisations affectives de la langue-mère recoupant l'angoisse d'abandon, le sujet d'écriture oscille ainsi entre la plainte et la joie, les retrouvailles

(2) Voir mon livre : *La diabolie (la séduction, la renardie, l'écriture)*, Minuit, 1979.

et la perte, la réalité impossédée et la possession d'un simulacre. Mais toujours, en fond de tableau, se retrouve la certitude que, dans l'espace des mots et des signes, il n'y a pas de possession ni d'appartenance réelles. Telle est la position de la conscience moderne, jetée hors de l'ontologie par la découverte d'une fissure entre le langage et le monde. De cette position, et sensibilisé par l'anxiété d'être « *laissé là*, comme un déchet » (*Frag.*, p. 130), Barthes a fait son champ d'expérience, prenant en charge nos désarrois et nos plaisirs.

Par la présence de cette angoisse, *La chambre claire* dialogue avec les *Fragments*, où le motif de l'enfant cherchant sa mère forme un contrepoint incessant à la variété des figures énumérées : on le trouve dans *Absence*, dans *Agony*, dans *Attente*, dans *Catastrophe*, pour ne citer que les premières. Les *Fragments* poursuivent, sous toutes ses formes, « la dyade enfantine, la souffrance de l'enfant séparé de sa mère » (p. 136), en s'efforçant d'appriivoiser la crainte du délaissement, qu'ils font apparaître comme une succession de scènes de discours. Mais dans *La chambre claire*, il n'est plus question de discours ni de langage : la séparation a eu lieu, et, avec elle, paradoxe tragique, s'est affirmée la réalité jusqu'ici refusée.

## DOUBLE DEUIL

Auparavant, ce n'était qu'à de très rares moments, et à condition que le langage parvienne à son exténuation, qu'une perception de l'être des choses pouvait avoir lieu : « Tel ! » dit le haïku dans *L'empire des signes*, parce qu'il est pure désignation contingente. De même l'amoureux :

« En te désignant comme *tel*, je te fais échapper à la mort du classement, je t'enlève à l'Autre, au langage. » (*Frag.*, p. 262)

Cette donation irremplaçable constitue précisément l'absence de la photographie selon Barthes :

« Ainsi parcourais-je les photos de ma mère selon un chemin initiatique qui m'amenait à ce cri, fin de tout langage : *C'est ça !* » (*Chambre*, p. 167)

Le dernier livre marque avant tout le retour de la réalité perdue, puisque Barthes accorde à la photographie le pouvoir que l'ontologie accordait autrefois au signe : celui d'être la marque et la caution d'une présence. Et cela, parce que l'image photographique n'est pas un signe, mais *l'irradiation* d'un corps.

Or, l'irradiation est une figure déjà utilisée par Barthes, une unité de son alphabet poétique, liée à l'image ambiguë

de la mère. Elle apparaît dans *S/Z* avec Madame de Lanty, « autorité originelle », « tyran », femme castratrice : « L'irradiation est une action à distance, la forme supérieure de la puissance » (p. 43). Permanence du thème, inconstance de sa valeur : dans *S/Z*, il rattache l'absence à la castration (« Le manque est irradiant », p. 77), alors que, dans *La chambre claire*, il lie à la séparation l'amour et la possession d'une essence. La puissance irradiante passe ainsi de la figure diminuante à l'image exaltante ; elle touche la logique de l'absence sur-présente et son pôle opposé, le mode de la présence évanescente.

Car il ne suffit pas de dire que la photographie, par la magie d'une luminescence active, donne la chose même, le réel éminemment désirable. Elle le donne au passé : trop tard. Le réel existe, mais mort. Double deuil, puisqu'au moment où l'objet d'amour est retrouvé, il est perdu. Voici Moïse mettant le pied sur la Terre promise, et dans ce geste l'éloignant à jamais ; voici qu'Orphée revient, suivi de la toute-aimée : mais la voir, c'est la faire disparaître. La situation barthésienne est tragique, malgré toutes les assertions qui, dans l'œuvre, refusent le tragique comme mode de l'être (3).

## NEKUIA

« Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la photographie », lit-on à la fin de la première partie de *La chambre claire* (p. 96). Réinterprétant la tradition de la *Nekuia*, l'antique évocation des morts, la descente en soi, régression contrôlée dans l'inconscient, suivra les lieux communs de la descente aux enfers. Comme Orphée, comme Ulysse ou Enée, comme tant d'autres dans le texte occidental, Barthes entreprend, pour connaître une vérité essentielle, un périple au pays des morts, un séjour chez les ombres. L'exploration de ce « réel qu'on ne peut plus toucher » rappelle l'horreur fascinante du paysage infernal.

Certains topoï homériques et virgiliens sont perceptibles. Ainsi de cette notation :

« Devant la Photo du Jardin d'Hiver, je suis un mauvais rêveur qui tend vainement les bras vers la possession de l'image. » (P. 156)

(3) Voir S. DOUBROVSKY, « Une écriture tragique », in *Poétique* 47, 1981, qui part de considérations toutes différentes.

On se souvient de l'*Odyssee*, lorsqu'Ulysse consultant les morts, dialogue avec sa mère :

« Elle disait et moi, à force d'y penser, je n'avais qu'un désir : serrer entre mes bras l'ombre de feu ma mère... Trois fois je m'élançai; tout mon cœur le voulait. Trois fois, entre mes mains, ce ne fut plus qu'une ombre ou qu'un songe envolé. L'angoisse me poignait plus avant dans le cœur. » (4)

Virgile, avec le rythme des *trois fois*, reprendra les éléments de cette scène : l'image vide, le contact refusé, l'angoisse de cauchemar. Il s'agit d'Enée retrouvant son père :

« Trois fois il essaya de lui entourer le cou de ses bras ; trois fois, vainement saisie, l'ombre lui coula entre les mains comme un souffle léger, comme un songe qui s'envole. » (5)

Chez Barthes, les *Fragments* déjà évoquaient la Nekuia :

« Lorsque l'autre se prend de fading, lorsqu'il se retire, au profit de rien, sinon d'une angoisse [...], il semble se mouvoir au loin dans un brouillard ; non point mort, mais *vivant flou*, dans la région des Ombres [...]; j'appelle, j'évoque ainsi l'autre, la Mère, mais ce qui vient n'est qu'une ombre. » (p. 130)

Il faudrait, pour bien percevoir les virtualités de cette scène, rappeler d'autres Béatrices fantomatiques, celle de Dante sans doute, celle de Sade (6), celle de Proust surtout, dont Barthes semble souvent commenter les réflexions faites autour de la photographie de la grand-mère et du rêve de *Sodome et Gomorrhe* :

« Dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes. Je cherchai en vain celle de ma

(4) *Odyssee*, XI, 203-8 ; trad. Victor Bérard.

(5) *Enéide*, VI, 700-2 ; trad. André Bellessort. Ailleurs, dans l'organe rythmique et sémantique de la séquence, telle phrase rappelle irrésistiblement un vers virgilien : « J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe... » (p. 105). C'est le célèbre *Ibant obscuri* qui resurgit.

(6) Je pense au rêve de la nuit du 16 au 17 février 1779, où Sade aperçoit son aïeule, Laure de Noves, amante de Pétrarque : « A ces mots, je me suis prosterné à ses pieds, je lui ai dit : « O ma Mère !... » Et les sanglots ont étouffé ma voix. [...] Alors, absorbé par mon désespoir et ma tendresse, j'ai jeté mes bras autour de son col pour la retenir, ou pour la suivre, et pour l'arroser de mes larmes, mais le fantôme a disparu. » (Cité par G. LÉLY, « Vie du Marquis de Sade », in O.C., Paris, 1973, t. II, p. 36).

grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir... » (7)

Comme Proust, Barthes développe dans son texte l'étrange et amère jubilation que procure cette réalité retrouvée dans la mort :

« Je venais, en la sentant, pour la première fois, vivante, véridique, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. » (8)

#### LA RÉCONCILIATION

L'assomption du réel accomplie dans *La chambre claire* va de pair avec l'affirmation d'une subjectivité « intraitable » (9), redécouverte, dans les dernières œuvres, après tant de désaffections.

Comme support de l'opération interprétative, acceptée dans le *Michelet*, le *Degré zéro* ou les *Mythologies*, le sujet disparaît, avec l'herméneutique, dès *Critique et vérité*. La critique nouvelle, liée à la reconnaissance de la polysémie des textes littéraires, à leur non-adéquation aux systèmes de sens, à l'éviction de toute référentialité, y reçoit la mission de « désigner inlassablement le rien du je que je suis » CV, p. 71 ; Barthes souligne). Toute subjectivité est ainsi chassée de la conception de l'écriture, si admirablement mise en œuvre dans S/Z et les textes contemporains : « Dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent » (R.B., p. 60 ; Barthes souligne). Lisons que non seulement il n'y a pas de réel pour le sujet, mais que le moi lui-même ne constitue pour lui-même qu'un imaginaire.

Cette affirmation, apparemment définitive, est remise en cause dans les *Fragments* et retournée dans *La chambre claire* : il n'y a de référent, pourrait y écrire Barthes, que pour un

(7) A la recherche du temps perdu, Pléiade, t. II, p. 760.

(8) *Ibid.*, p. 757-8. Par l'intermédiaire du psychanalyste Winnicott, Barthes fait de cette expérience l'emblème de la relation à la mère : « L'angoisse d'amour [...] est la crainte d'un deuil qui a déjà eu lieu, dès l'origine de l'amour, dès le moment où j'ai été ravi. » (*Frag.*, p. 38).

(9) L'« intraitable » constitue également un thème migrateur, qui donne à « ce qui s'affirme » des noms et des objets différents, quoique toujours attachés à la question du sujet : Barthes dira ailleurs l'« inactuel », ailleurs encore la « valeur » (« le couteau de la valeur », dans S/Z). Dans la *Chambre*, l'« intraitable » définit le « noème de la Photographie » (p. 120), la présence nécessaire du référent. Dans les *Fragments*, il qualifie l'entêtement de l'amoureux (p. 29).

*sujet*. L'utilisation d'une souple phénoménologie trouve ici sa pertinence, puisque l'appropriation du réel n'est plus dissociée de l'esprit connaissant, qu'elle forme effectivement l'acte originnaire d'une conscience qui se projette vers ses objets.

Cependant, ce n'est pas le sujet centré, assuré de sa propre possession, qui revient sur la scène de la pensée barthésienne, mais au contraire, par la crainte du délaissement ou la blessure du deuil, un sujet produit par l'absence de son centre. Subjectivité certaine de son existence, apte à s'investir dans les choses, souffrante et désirante, portant en elle le manque de l'Autre qui l'a engendrée: on est au plus près des méditations de l'ancienne théologie, d'autant que cet Autre n'est pas conçu comme une structure, à la manière de Lacan, mais se trouve en quelque sorte incarné. Il s'en faut de peu, semble-t-il, que Barthes ne nomme *âme* le principe qui constitue la réalité connaissable de la subjectivité. Plus proche de la quotidienneté de la photo, mais jouant pourtant sur les traditions du *souffle*, il dit l'air: «L'air est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps...» (*Chambre*, p. 169).

Retour de l'*ombre* comme terme d'un oxymore qui la métamorphose en son contraire. Semblable à la nécromancie antique, la «*palinodie*» barthésienne réconcilie le voyageur avec les âmes qu'il avait délaissées. La médiation magique de cette partie du corps aimé qu'est le fétiche photographique permet à Barthes d'interroger l'avenir: il y découvre l'annonce de sa propre mort, et vérifie de manière poignante l'essence moiséenne de son trajet, voué à s'interrompre sur le seuil de la demeure espérée. Mais aussi, il nous montre la voie d'un repos et d'un apaisement, le dépassement des inquiétudes anciennes, l'ouverture d'une ère où, selon le mot de Nietzsche qu'il cite, pourrait être reconnue «l'antique souveraineté du moi».

CLAUDE REICHLER.

## A NOS ABONNÉS

*CRITIQUE* publie chaque année trois ou quatre numéros spéciaux qui représentent plus d'un numéro normal. Nous comptons poursuivre cette politique qui avantage largement nos abonnés par rapport aux acheteurs au numéro.

### TARIFS D'ABONNEMENT

	6 mois	1 an
France .....	135 F	235 F
Etranger .....	160 F	280 F

Le tarif des abonnements sera modifié en fonction de la réglementation sur les prix.

Prix du numéro normal: 28 F.

Prix de ce numéro: 50 F.

Pour les envois par avion, le supplément annuel est de 59 F pour les Etats-Unis et le Canada.

Nous consulter pour les autres pays.

Les abonnements peuvent se régler au nom des Editions de Minuit par chèque bancaire, mandat-carte, mandat-poste, chèque postal compte PARIS 180-43 T).

Pour tout changement d'adresse, envoyer la dernière bande ainsi que 3,60 F en timbres-poste.

#### DIFFUSION AUX LIBRAIRES

*Paris-Provence-Etranger*: Seuil, B.P. 80, 27, rue Jacob, 75261 Paris-Cedex 06.

*Suisse*: La Cité-L'Age d'Homme, 10, Métropole, 1003 Lausanne.

*Canada*: Diffusion Dimedia Inc, 539 boulevard Lebeau, Saint-Laurent, P.Q. H4N 1S2.

Rédaction et Administration:

EDITIONS DE MINUIT, 7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris, 544.23.16

M. Jean PIEL reçoit sur rendez-vous.

Tous droits de traduction et reproduction réservés pour tous pays.

La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés.