



Université de Montréal

La mélancolie même de la photographie :  
Roland Barthes

par  
Sophie Létourneau

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.  
en littératures de langue française  
le 4 novembre 2009

© Sophie Létourneau, 2009

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

La mélancolie même de la photographie :  
Roland Barthes

présentée par :

Sophie Létourneau

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Michel Pierssens  
président-rapporteur

Catherine Mavrikakis  
directrice de recherche

Gilles Dupuis  
membre du jury

Gillian Lane-Mercier  
examinatrice externe

Johanne Lamoureux  
représentante du doyen

## Résumé

Peu importe la discipline qui l'appréhende, de la médecine humorale à la psychanalyse aujourd'hui, de l'histoire de l'art à la philosophie, la mélancolie se définit par un manque. S'il ne succombe pas à l'apathie, le mélancolique s'efforcera de pallier cette insuffisance par ses activités intellectuelles et artistiques : la mélancolie est carence et génie. La mélancolie travaille : elle compose avec l'absence. De quel ordre est ce manque ? Dans les écrits savants et les œuvres visuelles, la mélancolie a l'image en défaut : un souvenir ou une représentation juste, idéale. La mélancolie ne donne rien à voir sinon ce rapport à l'image, ce travail de mise en ordre et de mise en œuvre que l'on résume sous les noms « intellection » et « création ». La mélancolie est formaliste : elle cherche un modèle, une représentation, un nom, la forme d'une narration.

Peu d'œuvres se prêtent à l'étude du génie de la mélancolie comme celle de Roland Barthes (1915-1980). Critique, ce corpus questionne la mélancolie de la forme et du sens. Écrite, cette œuvre donne à lire une figure de la mélancolie qui diffère selon ce qui lui manque. Toujours, la mélancolie compose avec l'absence de l'image. Cache de l'écriture, la photographie a été utilisée comme image du réel et du souvenir. L'image photographique participe d'une quête théorique en même temps qu'elle donne forme à la mélancolie de l'écriture. Avec la photographie, la mélancolie apparaît à la ville (*L'empire des signes*), au miroir (*Roland Barthes par Roland Barthes*), en amour (*Fragments d'un discours amoureux*) et au tombeau (*La chambre claire*). En figurant ce qui échappe à la littérature, la photographie ordonne autour d'elle une narration mélancolique. Ainsi la fragmentation, la collection, la spécularisation, l'investigation et la formalisation, sont autant d'opérations qui caractérisent la poétique narrative mise en place dans l'œuvre de Roland Barthes. Dans ces opérations, nous voyons également un modèle de la mélancolie du processus de création.

## Mots-clés

Création littéraire; critique littéraire; narration; écriture du réel; écriture de la mémoire; ville; enfance; amour; deuil.

## Abstract

In any body of knowledge, from humoral medicine to psychoanalysis, from art history to philosophy, melancholy has been defined by a gap. Unless he becomes apathetic, the melancholic will try to cope with this deficiency by engaging in intellectual or artistic activities: melancholy is both genius and inadequacy. Melancholy is a labour that deals with absence – but what kind of absence? Arts and scholarly literature have portrayed melancholy as a result from a flaw in the image: a memory or an accurate representation is missing in the melancholic mind. We do not see much of melancholy but an ongoing process of imagination, craft and organization that we call “intellectualization” or “creation”. Melancholy supposes a tendency to formalize: it is the search of the ideal mode of representation, be it a graphic, a name or a literary genre.

Few productions allow the study of melancholy at work as well as those of Roland Barthes (1915-1980). Intellectual, his written works question the meaning and the forms of literature and the world in a melancholic way. Creative, his production shows a figure of melancholy that varies from one book to another, depending on what is missing – though it always has something to do with a defect in the image. In this sense, photography has been used as the image of both reality and memory for the writer-to-be. The photographic image is a key to understanding his theoretical quest and desire to write a novel. With photography, melancholy appears in the city (*L'Empire des Signes*), in the mirror (*Roland Barthes par Roland Barthes*), in love (*Fragments d'un Discours Amoureux*), and on a grave (*La Chambre Claire*). Figuring what literature cannot grasp, a photograph sets the conditions of a melancholic narrative. Thus, fragmentation, collection, speculation, investigation, and formalization are the many operations that describe Roland Barthes' poetics. In these operations, we see as well a model for the melancholy of the creative process.

## Key Words

Creative Writing; Literary Criticism; Narrative; Referential Writing;  
Memory; City; Childhood; Love; Mourning.

## Table des matières

Remerciements	xi
INTRODUCTION	1
A. La mélancolie de l'image	2
B. La pensée mélancolique	9
C. La mélancolie de la littérature	13
PREMIÈRE PARTIE : L'IMPOSSIBLE OBJET	19
Chapitre premier	
La mélancolie critique ou la littérature pour objet	20
A. La dispersion	20
B. La déception	24
C. Un tragique littéraire	
38	
D. La bile noire	33
E. La mélancolie moderne	35
F. L'état vestibulaire	39
G. Au tombeau	43
Chapitre II	
Le sens du réel ou le réel pour objet	45
A. L'ambivalence mélancolique	45
B. Un monde fini	48
C. Un détail	53
D. Le miroir structural	55
E. Le réel, échappé	59
F. L'euphorie marchande	60
G. L'effet de réel	64
H. L'image du réel	68
Chapitre III	
Dans l'antichambre ou le roman pour objet	72
A. Les fantômes de la critique	72
B. Le retour des morts	84
C. L'enfance pour roman	92
D. La surimpression des temps	95
E. Des traces muettes	99



F. La joie d'une reconnaissance	100
G. La mort de l'auteur	105
H. Le fantasme du roman	109
I. La chambre du fils	114
J. L'épreuve du réel	121
K. L'épreuve de réalité	125
L. Un rectangle imaginaire	127
 Chapitre IV	
Une ouverture dans l'image ou la photographie pour objet	131
A. La réserve	133
B. Une ouverture	142
C. Le regard de la photographie	151
 DEUXIÈME PARTIE : FIGURES DE LA MÉLANCOLIE	160
 Chapitre V : <i>L'empire des signes</i>	
La mélancolie à la ville ou le flâneur pour figure	161
A. Lire la ville	162
B. Le génie civil	165
C. Un signe pur	168
D. En mode graphique	170
E. Un monde sans événement	180
 Chapitre VI : <i>Roland Barthes par Roland Barthes</i>	
La mélancolie au miroir ou l'enfant pour figure	184
A. Mélancolie et néoténie	185
B. Les jumeaux	190
C. Gauche	192
D. Au miroir	195
E. La copie	198
F. Apprendre à écrire	204
G. Un bégaiement	206
 Chapitre VII : <i>Fragments d'un discours amoureux</i>	
Le mal d'amour ou l'amoureux pour figure	211
A. Le fou amoureux	212
B. La machine amoureuse	216
C. L'appel et l'attente	217
D. Parler seul	222
E. Le dieu dans la machine	228
F. Le <i>flash</i> amoureux	230

G. L'histoire d'amour	233
H. Une chambre d'écho	235
Chapitre VIII : <i>La chambre claire</i>	
La mélancolie au tombeau ou l'endeuillé pour figure	239
A. Mort et mélancolie	240
B. L'indice photographique	244
C. Le chaos narratif	249
D. Barthes enquête	254
E. Photographie d'identité	258
F. La mort enfant	262
G. Le fin mot de l'histoire	266
H. Un amour retenu	270
CONCLUSION	275
BIBLIOGRAPHIE	284

## Remerciements

Je remercie ma directrice, Catherine Mavrikakis, grâce à qui l'écriture de cette thèse s'est faite dans un très grand bonheur. Je salue la générosité et le génie d'une lectrice implacable. Martine Delvaux et Gilles Dupuis ont été des interlocuteurs hors pair lors de l'examen de synthèse. Je remercie également Michel Pierssens pour ses enseignements. Je suis reconnaissante au département pour son soutien. Je dois beaucoup aux professeurs qui m'ont appris à lire. Je témoigne d'une dette particulière envers Ginette Michaud et Pierre Nepveu dont les cours m'ont beaucoup inspirée.

Sébastien Hamel et Luc Courchesne m'ont grandement aidée au début de mon parcours. Qu'ils en soient remerciés. Des discussions ont nourri cette thèse en amont : merci à mes collègues pour l'émulation. Je tiens à chaleureusement saluer Madeleine Durand et Tania Langlais pour leur précieuse amitié.

Ma démarche a bénéficié d'un séjour de recherche à l'université Paris VII Denis-Diderot sous la supervision d'Éric Marty. Ses conseils m'ont été très utiles. Je remercie l'IMEC de m'avoir accordé la permission de consulter les manuscrits de Roland Barthes. Je remercie également le personnel des librairies que je fréquente à Montréal d'avoir accommodé mes accès de manie – François Turcot, en particulier.

Ce projet a été mené à bien grâce à l'appui du CRSH et du FQRSC.

Ma gratitude à mes parents pour la constance de leur support et de leurs encouragements depuis le début de mes études universitaires.

## Introduction

Tout au long de cette thèse, quelques images de la mélancolie me sont restées en mémoire et en vue. Sur la première, on voit la mélancolie pensive au milieu d'un cabinet de travail encombré d'objets épars. C'est, pourrait-on dire, *la mélancolie au désordre*. Cette représentation de la mélancolie court de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui : combien de dessins et de photographies montrent un artiste dans ce qui semble être, comme de la baleine, le *ventre* du travail ? Cette image s'offre en toute ambiguïté. On ne sait, en effet, si ces choses sont (comme le souligne Jean Starobinski) *ébauches* ou *débris* :

Il arrive qu'ébauches et débris soient mêlés. On se perd dans la confusion des éléments : ce chaos fait penser aux étapes que le travail alchimique, obligatoirement, doit traverser pour atteindre la perfection de l'Œuvre. La pire des mélancolies, c'est alors de ne pouvoir passer outre, de rester captif du bric-à-brac<sup>1</sup>.

Un désordre cerne le mélancolique dont le génie réside dans sa capacité à venir à bout de ce fatras comme des choses de la vie. Au terme de ce travail de mise en ordre, on aura l'image d'un penseur debout devant sa bibliothèque bien rangée ou assis à son bureau, le livre terminé, le dos droit et le regard dirigé vers le spectateur plutôt que penché : non plus la Mélancolie, mais l'image de celle ou celui qui l'a dominée.

La deuxième image (qu'on peut trouver dans la première ou isolée), c'est *la mélancolie penchée*. La main sur la joue ou sur l'oreille<sup>2</sup>, le coude sur le genou, le regard fixé au sol et le corps incliné : tout indique la gravité

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p. 65.

<sup>2</sup> Ce n'est pas seulement qu'il somnole : le mélancolique tient la main gauche sur l'oreille parce qu'il souffre d'un acouphène. Giorgio Agamben, *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 35.

de la pensée. Encore une fois, l'image est ambiguë : elle pourrait être celle d'un simple *Penseur* si elle ne suggérait une tristesse certaine. Ou serait-ce la pensée qui va toujours accompagnée de mélancolie ? Traditionnellement, elles ont ensemble habité l'image. Comme le savant, la Mélancolie tient souvent à sa portée un instrument d'art ou de connaissance et parfois aussi un *memento mori* (une tête de mort, par exemple), quelque chose comme une vanité pour signifier non seulement la mort à venir, mais l'inanité de la pensée elle-même. Aussi, le regard est perdu, porté au loin ou replié, toujours captif d'une fascination. Quelque chose d'insubstantiel semble en effet excéder le pouvoir de la pensée, ce qui plonge le mélancolique, le penseur, le savant dans l'abattement.

#### A – La mélancolie de l'image

L'ambiguïté de ces deux images donne à entendre que le mélancolique est un être d'impossibilité : incongruité entre le monde des choses et la sphère de l'idéal ; ambivalence entre activité créatrice et sentiment d'inanité ; vanité du mélancolique qui, sachant la mort de toute chose, tend cependant à l'intenable. La persistance de ces deux images de la mélancolie à travers le temps et la fascination qu'elles ont exercée sur les artistes qui les ont reproduites et les savants qui les ont commentées, révèlent une irrémédiable *mélancolie de l'image*. Aussi la tradition des Mélancolies a-t-elle suscité une glose telle qu'elle semble impossible à cerner. Une bibliographie des livres et articles portant sur la seule *Melencholia I* de Dürer serait interminable. La somme de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (*Saturne et la mélancolie*) est par tous considérée comme l'œuvre ayant le plus loin porté (et de ce fait presque achevé) le commentaire iconologique de l'image mélancolique.

De la mélancolie, les auteurs retracent d'abord l'histoire de la *notion* dans le système des quatre humeurs (ou « complexions »). On peut être mélancolique de caractère ou de tempérament, naturellement ou

maladivement : avec Aristote, on croit dans l'Antiquité que la *bile noire* doit être présente en quantité tempérée, mais suffisante, afin d'élever le talent. (C'est la teneur du Problème XXX.I<sup>3</sup>.) Trop chaude ou trop froide, la crase provoque la folie. La mélancolie se caractérise ainsi par une grande activité « idéatoire », un excès d'imagination et de mémoire, voire un don de prophétie. À cette « fureur malade » s'oppose la « fureur divine » et source du talent : selon Aristote et Platon, une anomalie ferait le génie de l'homme. Pour les stoïciens, toutefois, la mélancolie menace, comme la maladie, l'homme de talent.

Réduite à une « dépression sans fièvre, due à une obsession »<sup>4</sup>, la mélancolie voit son lien avec l'intellect rétabli par Galien et Rufus : elle serait le produit de l'activité de l'esprit. Les symptômes du mal sont plus clairement définis : le mélancolique a le teint pâle, un visage bouffi, le regard déprimé. Lâche, il se montre « en général triste sans raison, mais parfois gai à l'excès »<sup>5</sup>. Il faut dire que la doctrine humorale se complète d'un schéma des tempéraments selon la nouvelle doctrine des éléments. La mélancolie se comprend ainsi dans un système complexe de représentation et de connaissance du monde. La philosophie, la médecine, la physiologie, la théologie, la cosmologie, l'éthique ajouteront des éléments à la notion. Au Moyen Âge, par exemple, la mélancolie est assimilée au mal et à la *tristitia* monastique dont elle partage les symptômes. (On parle des visions diaboliques du moine acédique et de son incontinence sexuelle.)

Dans la littérature de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, un rapport étroit unit Saturne, planète sèche et froide, sombre et terreuse, et la mélancolie. L'assimilation de Saturne à Chronos permet d'interpréter les astres et les individus grâce à un nouvel ensemble de prédicats. L'image du mélancolique est essentiellement négative (c'est un être triste, maigre, malveillant, célibataire, âgé, sans enfants), mais le type saturnien possède la

<sup>3</sup> Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

<sup>4</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1964), trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989, p. 97.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 101.

gloire et un haut rang. Le sort de l'individu né sous le signe de Saturne est donc favorable, mais sinistre. L'étymologie, la mythographie, la philologie enrichiront l'image du type saturnien, que la tradition picturale fera sienne. Les « qualités » prêtées aux hommes nés sous le signe de Saturne dans les traités savants et les « figures » que Chronos et Saturne ont empruntées dans la tradition picturale, forment le fonds à partir duquel les auteurs de *Saturne et la mélancolie* ont pu donner le portrait de la mélancolie avant Dürer : « le type familial d'un dieu du Temps nu, figure idéalisée pourvue d'ailes qui, même si elle se banalise au fil des époques suivantes, doit son existence à une succession d'événements divers et compliqués »<sup>6</sup>.

La personnification de l'humeur mélancolique prend un tour tantôt sinistre, tantôt spirituel. Avec la modernité, la mélancolie se fait « poétique » :

Sentiment à deux faces, qui de soi-même se nourrit perpétuellement, dans lequel l'âme jouit de sa propre solitude, mais à travers cette jouissance même éprouve plus intensément le sentiment de sa solitude. [...] Cette humeur mélancolique moderne correspond essentiellement à une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l'axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine<sup>7</sup>.

Poétique, dramatique, la mélancolie apparaît comme force expressive et intellectuelle positive. Toujours, le mélancolique souffre (et rit) de la contradiction entre le fini et l'infini, la sphère des choses et celle de l'idéal. Avec l'humanisme, le moine acédique cède place à l'« homo literatus », mais c'est toujours dans un système (astral, diététique, médicinal) que la mélancolie s'inscrit. Tirillé entre l'affirmation et le doute, le mélancolique nouveau fait l'épreuve aristotélicienne de la polarité de l'enthousiasme et de l'abattement. La mélancolie a retrouvé son génie : le pathétique d'une faiblesse jumelée à la capacité de créer.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 374-375.

Et c'est dans l'influence (selon Klibansky et *alii*) de l'apologie de la mélancolie par Rufin que Dürer a conçu son chef-d'œuvre. Les auteurs de *Saturne et la mélancolie* inscrivent la gravure dans le contexte humaniste et rapportent divers éléments de l'image aux traits essentiels véhiculés par la tradition humorale, astrologique et picturale (les clefs et la bourse, la marine, la couronne, le chien décharné, le *putto*). C'est tout le travail accompli par Dürer pour figurer *Melencolia I* qui se voit ainsi expliqué : le poing fermé par avarice, la tête penchée pour signifier la fatigue et la pensée, mais aussi les outils de la géométrie laissés inutilisés. Ce portrait n'a cependant pas valeur d'exemple : la femme n'illustre pas un type que serait le mélancolique. La mélancolie excède la visibilité des symptômes du mal. On connaissait son génie : avec Dürer, elle a trouvé une activité. Dans la mélancolie, la philosophie s'allie à cet art mineur qu'est la géométrie. Allégorique, la *Melencolia* de Dürer se donne pour la synthèse symbolique du « type acédique » et du « type géométrique ». Entre spéculation et représentation, la gravure de Dürer *est* mélancolique.

Le travail monumental de Klibansky, Panofsky et Saxl n'a cependant pas suffi à contenir la mélancolie de l'image. Dans sa filiation, on compte nombre de travaux adoptant sur la mélancolie un regard iconographique dans une perspective historique : la mélancolie se décline alors en ses diverses représentations selon les époques, de la bile noire antique en passant par l'acédie médiévale, le démon de midi, la mélancolie, le *spleen*, la neurasthénie, jusqu'à la dépression encore dite « nerveuse » il y a quelques années. (Exemplaire serait l'exposition organisée par Jean Clair à la Neue National Galerie de Berlin et au Grand Palais à Paris sous le titre *Mélancolie : Génie et folie en Occident*<sup>8</sup>.) La question demeure cependant : au-delà de l'éclairage donné par la médecine humorale, d'une exégèse de la philosophie de l'époque et de la mise en comparaison de quantité de représentations, au-delà de l'énorme masse d'objets convoqués pour une explication empirique de l'image de la mélancolie, qu'y a-t-il de proprement

---

<sup>8</sup> Jean Clair (dir.), *Mélancolie : Génie et folie en Occident*, Réunion des musées nationaux et Gallimard, 2006.



mélancolique dans l'image pour que la mélancolie s'y soit si souvent trouvée?

La réponse, bien sûr, est dans l'image.

Je me rapporte à Jean Clair qui, à partir de l'œuvre de Panofsky, a dégagé une tension dans la mélancolie entre une faculté créatrice (soit la géométrie comme activité de mesure de l'espace et du temps) et une inclination particulière de la sensibilité : « C'est le sens ultime de la gravure de Dürer : les activités liées à la géométrie, telles la peinture et l'architecture en tant qu'arts liés au nombre et à la mesure, induisent chez celui qui les pratique une imagination mélancolique »<sup>9</sup>. Jean Clair poursuit :

Cette pratique, en confinant l'esprit dans le monde fini de la grandeur, de la quantité, du mesurable, fait soupçonner à son auteur, au-delà de l'univers du quantifiable, du mesurable, du repérable ou du nommable, l'existence d'une sphère métaphysique dont l'inaccessibilité même le remplira de tristesse<sup>10</sup>.

Désordre dans l'ordre de l'image, la mélancolie naît de l'insuffisance de la représentation *dans son ordre même* ; elle se rapporte à quelque chose comme le *point de fuite* dans la perspective. Le mélancolique, c'est donc celui qui cherche à donner une représentation du réel pour ensuite s'apercevoir que ce réel lui échappe dans le moyen qu'il s'était donné pour l'appréhender.

Traditionnellement, ce sont des outils se rapportant au dessin et à la géométrie, à l'écriture aussi, qui font le désordre dans l'image. Aujourd'hui, la mélancolie a changé d'outils : dans l'image, on verra l'équipement nécessaire à la photographie, au cinéma ou aux techniques informatiques. Avec la photographie, en effet, la mélancolie est *technique*. Le

---

<sup>9</sup> Jean Clair, *Malincolia : motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux guerres*, Paris, Gallimard, 1996, p. 89.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 96.

développement de l'imagerie moderne s'est fait dans la volonté de repousser les limites de la visibilité. L'invention de la photographie tient à la rétention de l'image, mais la technique doit son succès à l'hyperréalisme d'une image d'où l'homme (l'artiste) aurait disparu. Avec la photographie, la géométrie a gagné sur le génie. Tout est question de nombre en photographie : la lumière et le temps qu'il faut compter avant de voir, ensuite, les clichés se multiplier... et la réalité s'échapper. Dans la « culture visuelle », la profusion de l'image alimente le paradoxe mélancolique : l'abondance provoque un sentiment de perte : on pleure la fuite du sens et l'incohérence d'un monde vu sans perspective *une*. C'était déjà le cas à l'époque des techniques analogiques. Avec le numérique, l'image fait le deuil du temps *révolu*, quoique la datation de la technique témoigne d'un monde tel qu'on le voyait *avant* : celui du temps du daguerréotype, du Super 8 ou de la console Atari. Si le mélancolique est à la recherche d'un ordre par le biais d'une représentation qui serait *à la mesure des objets et d'un peu plus*, le dispositif technologique laisse supposer que le manque à représenter tient essentiellement dans *le temps*. La photographie a été la première technique à révéler la mélancolie moderne. Ou la modernité s'est donnée, avec la photographie, l'image de sa mélancolie.

Quant à la figure penchée, sa tristesse lui vient de ce que son regard est tourné vers un *point de fuite*. Dans cette image, la mélancolie regarde ce qui nous semble être *le vide*, contemple ce qui lui manque dans la représentation même : le temps ou l'invisible. Creusée en sa substance, l'image illustre son défaut. Lorsqu'il ne reste plus que la figure d'une mélancolie sans objet, l'image donne à penser qu'il n'y a plus même l'espoir d'un système de coordonnées qui illustrerait la cohérence du monde dans sa totalité. La mélancolie se donne alors pour figure de la vacance du sens.

C'est *dans* l'image que la mélancolie semble manquer de l'image même. Nous avons mille images pour le montrer. Aussi chaque image joue-

t-elle d'ambiguïté. Comme la posture mélancolique hésite entre fatigue et pensée, l'image montre à la fois son défaut et son tracé par lequel elle entreprend de restaurer cela même qui lui faut. Il serait ainsi malvenu de considérer la mélancolie sans son génie, le désordre sans l'effort de composition, tout sentiment d'inanité sans la tentative d'y remédier. Si la mélancolie a du génie, le génie se paie de mélancolie, c'est-à-dire de la conscience d'un manque à dire et à figurer. Dans l'image, la mélancolie contemple quelque chose *qu'on ne voit pas* et qu'elle ne voit pas elle-même. Comme quoi, les Mélancolies renvoient à ceux qui les ont peintes, dessinées, gravées, sculptées, photographiées ou filmées, une image de leur pratique : un travail du visible, fascinant et aveuglant. Les Mélancolies sont des miroirs d'autant plus tristes qu'elles se font la représentation d'une mélancolie qu'elles exacerbent. On sait que le miroir, instrument de vanité, emblème de la superficialité et de la limite de la visibilité, lui est depuis longtemps associé...

L'image est une mélancolie dans la mesure où elle laisse voir sans rien « montrer *du tout* », pour citer Jacques Derrida. S'il y a une réflexion qui va de la mélancolie à l'image, ce devenir-image de la mélancolie relève bien d'un *génie*, d'une force de travail. Entre la mélancolie et l'image, entre l'image et la mélancolie, comment opère le génie ? Que dire de ce travail de composition qui donne forme et figure à la mélancolie ? L'image est-elle l'objet de toute mélancolie ? Faut-il parler d'image ou de représentation si, avec Derrida, nous croyons que, ce qu'on ne peut voir, « on peut le décrire, l'écrire, le mettre en science »<sup>11</sup> ? Comment dès lors aborder la mélancolie de l'écrit si la représentation de la réalité est donnée *invisible* ? Quelle image de la mélancolie la littérature se fait-elle ? Est-il possible de *lire* la mélancolie, le défaut du visible et la restauration du sens ? Je pose la question dans une optique contemporaine : comment lire le *génie* de la mélancolie dans la littérature aujourd'hui ?

---

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 74.

## B – La pensée mélancolique

Si la mélancolie se définit par la conscience d'une inadéquation des corps et des idées, cette polarité a été l'objet d'un problème tant graphique qu'intellectuel. On a parlé des images de la mélancolie et de la mélancolie de l'image. Pour donnée qu'elle soit depuis l'Antiquité, la mélancolie de la pensée a été, en revanche, assez peu discutée dans ses *formes*. L'affection mélancolique caractérise pourtant un certain regard, une vision du monde qualifiée volontiers de tragique. C'est dire que la mélancolie s'est donné un mode de représentation de la réalité. Décalée par rapport à la norme acceptée, la pensée mélancolique se vit dans la contradiction : génie ou folie, c'est selon.

De la mélancolie de la pensée, on préférera le « comment » au « pourquoi » de la question posée par le pseudo-Aristote : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques »<sup>12</sup> ? Bien sûr, « comment » et « pourquoi » sont liés. Selon Aristote, c'est la bile noire qui façonne le caractère du mélancolique, d'où son inconstance. Comme la bile noire peut être chaude ou froide, le mélancolique peut emprunter (jusqu'à la manie) tous les traits de l'humanité. De caractère malléable, le mélancolique serait ainsi doué pour les arts mimétiques. Et de même que la mélancolie pratique l'imitation, elle appelle l'identification : elle est une forme de « folie en laquelle se reconnaître »<sup>13</sup>, selon Gladys Swain. En fait, la mélancolie est une maladie de la forme – jusqu'à sa définition. Elle ne s'explique qu'en termes antithétiques : la mélancolie est bonne et mauvaise, génie et maladie, mais aussi apathie et manie car *l'envers* de la mélancolie lui appartient aussi.

---

<sup>12</sup> Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988, 953a10.

<sup>13</sup> Gladys Swain, « Permanence et transformations de la mélancolie », *Dialogue avec l'Insensé*, Paris, NRF, 1994, p. 168 cité par Jackie Pigeaud, *Melancholia*, Paris, Payot, 2008, p. 16.

Bref, selon le principe de fracture qui est le sien, toute *unité* de définition lui est refusée. Qui plus est, indéfini est son objet.

Dans « Deuil et mélancolie », Freud dit l'objet de la mélancolie perdu, mais *inconnu*. D'un point de vue psychanalytique, la pathologie de la mélancolie vient du fait que cette inconnue exerce une emprise morbide sur le sujet. Comme dans les Mélancolies, un indéfini *ruine* l'ordre des choses et l'image du moi. La névrose mélancolique (ou ce qu'on appelle « dépression » aujourd'hui) a pour principale caractéristique une mésestime de soi que la théorie psychanalytique explique par l'identification du sujet à la perte de l'objet. Sans image, le sujet se représente un monde *vide de sens*. La mort de l'objet laisse cependant place à l'imagination. S'il ne sombre pas dans la dépression, le mélancolique voudra restaurer l'image et l'ordre du monde.

Selon Melanie Klein, la mélancolie se définirait par l'angoisse du sujet devant l'aspect morcelé de l'objet et par la tentative de lui redonner forme et unité. Voilà qui permet à Julia Kristeva de caractériser la mélancolie comme une faillite du symbolique : la mélancolie refuserait la logique du langage pour se fixer sur l'absence de l'objet. La mélancolie serait une forme d'asymbolie qui ne pourrait être levée qu'une fois le langage et le symbole assumés, ou l'arbitraire du signe et la forme entendue comme déni de réalité. Voulant son analyse fondée sémiotiquement, Julia Kristeva attache la mélancolie à une *quête de sens*. Le mélancolique serait à la recherche d'une représentation dont la signification serait supérieure à celle du symbole, dont elle ferait l'économie. Or une telle représentation est impossible : elle participerait toujours d'un système symbolique, d'où l'inhibition mélancolique.

Désir de l'impossible, la mélancolie se définit donc comme une « perversion de la volonté »<sup>14</sup>, pour reprendre l'expression de Giorgio Agamben. Un objet est perdu dont il faut trouver la forme d'où il s'échappera toujours. L'objet ne peut s'atteindre, la quête est non-avenue, « épiphanie de l'insaisissable » que le mélancolique poursuit. Mal de l'artiste, du philosophe et du mystique, la mélancolie tente de donner forme à un *incorporel*. Selon Agamben, la mélancolie ne désire rien tant que l'image, copule entre le désir et le réel. Comme l'artiste, elle tente de donner corps à l'inconnu, à l'absence, à la mort. Ce faisant, elle ouvre une « zone intermédiaire »<sup>15</sup> entre le fantasme mélancolique et son objet qu'Agamben qualifie de « lieu épiphanique »<sup>16</sup>. Or ce « lieu » est plus ambivalent qu'il n'y paraît dans la mesure où l'objet créé relève d'une forme de perversité : le fétiche comme négation et affirmation du *fantasme* ainsi créé<sup>17</sup>. L'image importe moins que la chose comme le rien à laquelle elle renvoie. Lorsqu'elle s'arrête à cette fissure du manifeste et du caché, la philosophie fait preuve de perversité. Mais lorsqu'elle manque l'art et la jouissance, la philosophie fait montre de mélancolie.

Ce dont témoigne la scission entre poésie et philosophie, c'est l'impossibilité où se trouve la culture occidentale de posséder pleinement l'objet de sa connaissance (car le problème de la connaissance est un problème de possession)<sup>18</sup>.

Dans la critique, Giorgio Agamben espère créer un pont entre la mélancolie de la philosophie et celle de la poésie, qui l'une et l'autre se manquent. Forme intermédiaire du « dire », la critique aurait la mélancolie pour projet.

---

<sup>14</sup> « Il s'agit d'une perversion de la volonté qui veut l'objet, mais non la voie qui y conduit, et qui tout à la fois désire et barre la route à son propre désir ». Giorgio Agamben, *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>17</sup> « Et de même que le fétiche est tout à la fois le signe de quelque chose et de son absence, cette contradiction lui conférant son statut fantomatique, de même l'objet visé par la mélancolie est en même temps réel et irréel, incorporé et perdu, affirmé et nié ». *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10

Dans son essai sur « La mélancolie de l'art », Sarah Kofman insiste sur la dérobade de l'art à la « relève » philosophique. Non maîtrisable, l'art est de l'ordre d'un réel mis à mal : « Avec l'art, il ne s'agit pas d'une simple abolition du réel (ce qui serait encore maîtrisable) mais de son sacrifice au sens où Bataille dit que le sacrifice altère, détruit la victime, la tue mais ne la néglige pas »<sup>19</sup>. En attaquant le réel, l'œuvre d'art entame sa présence pleine : elle fait différer le réel de lui-même – pour ne rien dire de la photographie et du spectre de la reproductibilité technique. L'œuvre d'art est hantée : le sens ne peut se fixer comme l'objet représenté appartiendra toujours à un *au-delà*. Voilà qui suscite la fascination et la panique, ou la spéculation philosophique. Le discours théorique tente de faire parler et de maîtriser une œuvre qui ne veut rien dire et dont l'absence de sens ne saurait se combler. « C'est pourquoi, écrit Kofman, la beauté n'est jamais exempte de mélancolie : elle est comme en deuil de philosophie »<sup>20</sup>. Pour le dire autrement, la mélancolie ne désire rien tant que la forme. Mais la forme est elle-même en deuil d'intelligence...

Du monde à l'art, de l'art à la philosophie, la mélancolie diffère. Toujours, l'objet se perd : le réel, la forme ou le sens. La modernité est mélancolique, on le sait. L'œuvre d'art pose un défi au principe de réalité en même temps qu'elle nie la philosophie qui la dit. Pour employer les mots d'Adorno : l'art n'existe que dans la séparation et le conflit. C'est par la forme que l'art fait violence à l'« imagerie » et à l'« amorphe », « mélancolie de la forme »<sup>21</sup>. Selon lui, « plutôt que tragique, tout art est triste »<sup>22</sup>. L'harmonie même : elle entre en dissonance avec la discordance du monde. Aussi n'est-il de gaieté que liée à l'apparition d'une *forme de détachement* qui signifierait, également, l'arrêt de la pensée.

---

<sup>19</sup> Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 200.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 52.

C'est comme si la mélancolie ne pouvait se passer de philosophie. Artiste, le mélancolique n'en est pas moins *pensif*. Si la mélancolie a trouvé dans l'art ses outils, le travail de la forme demande mesure et réflexion. Je me pose la question : peut-on définir un art mélancolique sans s'ouvrir à la recherche ? À l'inverse de Picasso, l'artiste mélancolique *ne trouve pas* : il cherche, il tâtonne, il propecte dans le désir de la forme. Le mélancolique veut *saisir* : le réel et le sens. Entre ce qui fait la vie et la philosophie, il y aurait l'art et la mélancolie : un deuil impossible, infini, de l'un comme de l'autre. Aussi, je dirai mélancolique l'artiste (le formaliste) dont l'œuvre ne renonce jamais tout à fait à la philosophie, à l'effort de pensée, celui dont les écrits témoignent d'une certaine réserve, d'un doute ou d'un soupçon de théorie, d'une forme de pensivité comme d'un effort de mise en ordre. Mélancolique, l'art se penche sur l'image. Mais ce qu'on dit de l'art, peut-on le dire de la littérature aussi ? Comment lire la mélancolie de la littérature aujourd'hui sinon en l'articulant à la pensée de l'image, voire à la mélancolie technique de l'image photographique ?

#### C – La mélancolie de la littérature

C'est peut-être quelque part, encore, entre l'art et la philosophie qu'il nous faudrait lire (à défaut de voir) les formes d'une mélancolie de la littérature. Art de l'invisible, la littérature joue de mélancolie, ne serait-ce que dans la présentation de l'écrit. On le sait depuis Mallarmé : la langue, matière et outil de l'écrivain, ne se donne que pour *l'absente de tout bouquet*. La lettre est aveugle. Le sens fuit. Rien n'empêche : la littérature est formelle. On peut dire le constat moderne ou avant-gardiste dans ce que les termes ont de « négatif ». Pour ma part, c'est mélancoliquement que je comprends les questions qui ont animé les débats théoriques en France dans les années 1960 et 1970. Roland Barthes résumait le Nouveau Roman à la question : *les choses ont-elles un sens ?* Du structuralisme à la différance derridienne, ce sont les modes de représentation et de signification de l'art et du réel qui ont été mis en question. L'enjeu a dépassé les études



littéraires lorsque celles-ci ont fourni aux autres disciplines un modèle pour contester les formes de tout discours monologique : *Moi, la vérité, j'ai parlé*. Mélancoliques, les travaux de ceux qui ont abandonné la pensée scientifique pour questionner les formes du discours ont été qualifiés de littéraires. Serait-ce parce qu'ils ont cédé à la mélancolie que Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault ou Jacques Lacan ont été plus « littéraires » que les écrivains eux-mêmes ? Ou serait-ce que la mélancolie ne va pas sans critique ? Que l'on tente une énumération des écrivains mélancoliques, ce sont les noms d'essayistes qui viennent en tête : Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Maurice Blanchot, Emil Cioran, voire Georges Didi-Huberman aujourd'hui : la mélancolie est critique.

Portée à sa limite, la pratique du commentaire crée un espace fantasmatique, un genre d'écriture que Rosalind Krauss qualifiait de *paralittéraire* : sans action, la critique ne présente pas moins un drame de la citation, de la trahison et de la réconciliation<sup>23</sup>. Voilà pourquoi, selon elle, Roland Barthes et Jacques Derrida étaient les *écrivains* que les étudiants lisaient. Tout se passe comme si la mélancolie de la littérature avait trouvé son lieu et sa forme dans la critique littéraire. Refusant le repos de la forme, la *French Theory* s'est faite déstructurante et néanmoins créatrice. Ces écritures miment le paradoxe mélancolique. Par là, elles présentent un *fantasme* d'écriture, « un schème de pensée, écrit Évelyne Grossman, un lieu atopique, intenable, [...] une scène d'écriture où peut se jouer ce désir complexe : être à la fois ici et ailleurs, dehors et dedans, au centre et dans les marges »<sup>24</sup>. Mais la mélancolie peut-elle se satisfaire de se trouver, même à moitié, hors la littérature, « paralittéraire » ? L'ambivalence mélancolique, le rapport à l'objet voulu perdu, ainsi aimé, la critique ne permet-elle pas de le porter au jour dans la mesure seulement où la littérature lui *manque* ? Si l'on définit la mélancolie par la quête de la forme

<sup>23</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985.

<sup>24</sup> Évelyne Grossman, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2007, p. 55.

et l'absence de l'objet, une œuvre critique ne sera mélancolique que dans sa poursuite de l'image comme du fantasme d'un livre à venir.

La mélancolie est travail, a-t-on dit, et génie. Pour le *décomposer*, il faudrait une œuvre dans laquelle la forme littéraire serait questionnée, ses modes de représentation de même que les conditions de la signification. Mais cela ne suffirait pas. Si la mélancolie de la littérature est pensive, elle est surtout en mal du Livre. De fait, la mélancolie n'est ici qu'un mot pour dire le *désir d'écrire*. Il faudrait donc une œuvre qui se lit comme le roman de formation d'un sujet à la recherche d'une forme d'écriture à même de dire *le sens de la vie*. Or les auteurs de la *French Theory* n'ont généralement pas écrit dans le regret de ne pouvoir créer une forme telle. Impossible, alors, de *formaliser* la mélancolie littéraire à partir des écrits de Deleuze ou de Derrida sinon à répéter ce qu'ils ont dit *des autres* : chez eux, la mélancolie se passe du désir de l'impossible Livre. Il m'apparaît ainsi que Roland Barthes serait le dernier mélancolique ou celui dont la mélancolie a résisté le plus au deuil accompli de l'objet perdu. Pour le dire en ses termes, Roland Barthes *savait* que le roman était mort, mais il l'aimait encore. Surtout, il lui fallait *l'écrire*...

Roland Barthes a produit une œuvre critique et théorique qu'on dira *nécessaire*. En affirmant, d'une part, la solitude de la forme, en pourfendant, d'autre part, les effets de structure, Roland Barthes lisait la littérature et le monde de la même manière : seul compte le jeu des formes. Voilà, selon Susan Sontag, qui fait de lui un *dandy*. Cette vision a cependant quelque chose de triste : c'est la mélancolie de la forme. On devrait s'inquiéter un peu plus quand on lit dans *Le degré zéro de l'écriture* que la littérature brille le plus au moment de mourir. De même, on devrait rire devant l'ironie des textes écrits dans la mouvance structuraliste : le sens du monde ainsi décrit ne tient qu'à son drapé. Il y a de l'absurde dans l'analyse de l'homme-Racine ou du système de la mode. Structuraliste, Roland Barthes flirtait avec le non-sens. L'accusation de nihilisme demeure toutefois injustifiée.

Dès ses premiers écrits, Roland Barthes avait mis en place les conditions d'une œuvre où *quelque chose se crée* – et d'abord un fantasme.

J'aimerais qu'on lise Roland Barthes comme l'écrivain qu'il est : un réaliste à la recherche de la forme et du sens du réel. Autant dire : la quadrature du cercle. *Irréaliste* (comme il le dit de la littérature dans sa *Leçon*), la recherche de Roland Barthes était mélancolique. Des écrits qu'on dira de jeunesse à la publication du *Degré zéro de l'écriture* (1953), Roland Barthes a questionné ce qu'il appelait la *morale de la forme*. Que ce soit dans la tragédie classique ou dans l'écriture blanche, en passant, bien sûr, par le théâtre de Brecht, la forme pressentie sera juste pour autant qu'elle parvienne à cerner *sans alibi* (et sans la trahir) la douleur de vivre. Roland Barthes a assigné une mission à l'écrivain moderne comme à lui-même : dans la lucidité, faire œuvre d'un monde décomposé. Formule magique, *l'écriture blanche*, forme promise, fantasme et vision d'une littérature *enfin innocente* que l'œuvre de Roland Barthes n'aura de cesse de poursuivre.

Qu'il soit question des *Mythologies* ou de Sade, les écrits de Barthes ne se donnent pas à lire comme de simples descriptions. On a souligné, bien sûr, le talent du styliste, la main d'écriture. Mais je dirais que c'est le vœu d'une forme, d'une écriture, d'un genre ou d'une structure, qui fait des essais de Roland Barthes un lieu où se joue le drame d'une mélancolie de la littérature. Ne serait-ce qu'en cela, Roland Barthes est écrivain. Ce n'est, cependant, qu'en lisant *tout* de lui que l'on peut mesurer la mélancolie de sa pratique : le mouvement d'une œuvre qui poursuit une certaine forme d'écriture réaliste. De même, ce n'est que dans le temps que l'on verra apparaître l'image de la mélancolie : à l'image du Roman, la photographie.

Fasciné par la structure de la littérature et la découpe de la réalité, Roland Barthes a d'abord trouvé dans le signe linguistique une formule par laquelle le sens était donné : *signifiant/signifié*. Si le signe linguistique a fourni une explication, l'échec à rendre compte de *l'effet de réel* illustre le

défaut du modèle de la signification. Le réel résiste à la structure, à la formule avec laquelle le mélancolique avait cru pouvoir donner une image de la réalité. Passé l'euphorie, Roland Barthes subit le contrecoup de la mélancolie : un intérêt marqué pour la chose présentée (comme il le disait avant) *sans alibi*, innocemment. Rêve mélancolique d'une forme qui donnerait le réel sans apprêt : l'impossible d'un réalisme qui serait formaliste. Asymbolique, l'effet de réel apparaît dans le texte littéraire : c'est la *notation*, dont Roland Barthes a fait la manière du haïku et du *biographème*. Mais c'est en tant qu'il définit le discours de l'histoire et, surtout, la photographie que l'effet de réel sera fantasmé comme une forme d'écriture permettant de sauver les morts et la vie, la matière du passé.

Il y a un *moment* critique dans l'œuvre de Roland Barthes où se mettent en place les éléments d'une poétique qu'on qualifiera de « photographique ». L'idée d'un degré zéro de l'écriture et celle d'un effet de réel, ont participé d'une fantasmatique : la poursuite d'un mode de représentation qui permettrait de faire collection des objets d'un monde en décomposition. Dans ses essais, Roland Barthes tente de définir une forme à même de cerner l'impossible : ni la mort, ni la vie, mais cet *état de vie rêvé* que donnerait à lire l'écriture du passé : le temps. En s'attachant au discours de l'histoire, au roman de la mémoire et à l'écriture du journal, Roland Barthes a tracé le contour d'une cache comme une crypte pour l'objet mélancolique. D'un réalisme fou, fantasmatique, l'écriture référentielle dirait, pour lui, la chose perdue *et* réapparue. Dans cette optique, on comprend que la photographie ait illustré un fantasme théorique : ce serait l'image mélancolique parfaite, à la mesure du réel et du temps. C'est donc autour de la photographie que la mélancolie de Roland Barthes a atteint un point critique. Incidemment, c'est au même moment qu'il a exprimé et questionné son désir d'écrire un roman.

Avec Barthes, on s'en tiendra à *la préparation du roman*. Avec lui, on verra comment la mélancolie travaille autour de ce qui lui échappe : la

littérature, bien sûr, mais aussi le réel, l'image et le temps. On s'intéressera ainsi à la photographie comme à ce qui a permis à la mélancolie de composer avec elle-même. Image de la mélancolie, la photographie apparaît comme le point de fuite dans l'œuvre : son manque et sa vérité. Image du Roman rêvé, la photographie aura donné forme au désir d'écrire. La photographie permettra d'étudier le paradoxe mélancolique à l'œuvre chez Roland Barthes. Avec lui, on fantasmera le Roman qu'il n'a pas écrit. Par devers lui, on verra quelque chose du roman dans les livres qu'il a composés « photographiquement » : *L'empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux* et l'*opus magnum* que serait *La chambre claire*. On s'emploiera ainsi à montrer la mélancolie d'une œuvre qui s'appuie sur le dispositif photographique.

On dira le génie de la mélancolie. On dira aussi son échec. On le sait, la critique le répète : Roland Barthes n'a pas écrit de roman. Mais cet échec a motivé une recherche dont il a livré plusieurs récits. Aussi espère-t-on trouver quelque consolation dans l'analyse du *jeu* permis par la photographie. La photographie reconduit, on l'a dit, le désir d'écrire. C'est également par elle que Roland Barthes n'en finit plus de ne pas faire le deuil de la critique : la photographie est autant (sinon plus) objet de questionnement que matière du Roman. Elle se donne à l'écriture en même temps qu'elle se prête à la lecture. La photographie illustre d'autant mieux la mélancolie du désir d'écrire que Roland Barthes lui refuse le statut d'œuvre au profit du *punctum* et du temps. Fantasme mélancolique d'une « image-temps », la photographie saisit l'invisible et l'incorporel, le point de fuite dans l'image, cela qui excède la composition : la quatrième dimension. C'est le temps qui donnera sa vérité à la poétique photographique comme au Roman mélancolique. Mais on ne le saura vraiment qu'à relire *La chambre claire* à la lumière de l'œuvre, de sa mélancolie : *la mélancolie même de la photographie*.

Première partie  
L'impossible objet

Chapitre premier  
La mélancolie critique  
ou la littérature pour objet

La mélancolie est maladie de l'objet – objet inconnu, perdu ou morcelé que le mélancolique voudra nommer, retrouver, réparer. Pour dire les choses sans affection, c'est faute d'objet que le sujet verserait dans la dépression. Par bonheur, cette thèse voit son objet dans l'œuvre de Roland Barthes. L'énoncé, toutefois, ne suffit pas : comment la définir ? est-il possible de la saisir ? ou de s'en approcher ? C'est dans le rapport à l'objet que la mélancolie se fait méthodologie. Aussi voudra-t-on considérer, dans ce chapitre premier, la mélancolie que l'œuvre de Roland Barthes en tant qu'objet a suscitée. On verra dans la critique les termes d'un modèle d'analyse mélancolique. On sera mieux à même, ensuite, de saisir la mélancolie de l'objet choisi. Car l'œuvre de Roland Barthes est elle-même prise dans un rapport à l'objet impossible : ce sera, après la littérature, le réel (chapitre deux), le roman (chapitre trois), puis la photographie (chapitre quatre).

A – La dispersion

Pour qui s'attache à la mélancolie de Roland Barthes et à celle qu'elle aura entraînée, les textes consacrés à son œuvre peu après sa mort disent *mieux* parce que expressément, dans l'incertitude d'un deuil encore récent, l'ambivalence de sa figure et le malaise provoqué, comme si l'on avait hésité quant à la distance à laquelle il avait fallu se tenir de lui, de ses idées. Un motif revient souvent, caractéristique de l'hommage funèbre du reste : Roland Barthes était inclassable. Plutôt qu'un regret à la suite de la disparition d'un être unique, il faut entendre dans ce constat l'appréhension du problème que pose l'écriture d'un hommage pour un auteur dont l'œuvre

est difficile à cerner : à quel courant théorique le rattacher ? à quel genre d'écrits rapporter son œuvre ? Un lien échappe, le désordre règne.

L'œuvre de Barthes se lit dans la dispersion, semblant appréhender sa décomposition du vivant même de son écriture. Aussi plusieurs amis ont-ils choisi d'écrire un texte par fragments (Jacques Derrida, Serge Doubrovsky, Antoine Compagnon). Car l'hommage se dit dans un mimétisme de la pluralité, de la perte, dans une identification à une certaine forme de dépression. Épaves plutôt que monuments, on lit dans ces fragments d'hommage un art de la défaite comme s'il avait été impossible de donner à Roland Barthes une épitaphe qui dirait la vie de son œuvre dans l'unité d'un tombeau écrit. Cet art de la défaite, on l'attribuera à l'œuvre pleurée : la critique voit dans les écrits et la pensée de Barthes l'échec auquel elle a voulu être fidèle. S'ensuit un circuit dans lequel l'identification à la mélancolie de l'œuvre est projetée contre elle. Dans l'imitation, quelque chose se perd – la mélancolie même. Ne reste plus que la déception.

Dans le numéro hommage de la revue *Poétique*, Tzvetan Todorov attribue aux diverses positions occupées par Barthes les attaques dont il a été l'objet.

On avait beaucoup de mal à ranger les textes de Barthes dans l'un des grands types de discours qui nous sont familiers, et que notre société reçoit comme naturels ; et cela servait souvent comme point de départ d'une attaque contre Barthes, de la part d'un de ces esprits qui prennent la culture pour de la nature, et la nature, pour une loi pénale : il n'est pas vraiment un savant, disait-on, ni tout à fait un philosophe, et après tout pas un romancier. Parfois, cédant à la pression, il produisait un texte clairement inscrit dans le genre « scientifique » ou « philosophique » (ce sont les moins réussis)<sup>1</sup>.

L'œuvre de Barthes n'occuperait aucune des cases de l'ordre connu : il n'y aurait pas de place, pas de nom pour sa démarche dans le tableau des grands hommes. Et si Barthes a proposé un texte « clairement inscrit » dans un

---

<sup>1</sup>Tzvetan Todorov, « Le dernier Barthes », *Poétique*, n° 47, 1981, p. 324.



genre, Tzvetan Todorov est d'avis qu'il a échoué. À vouloir prendre une place, il l'aurait manquée. Quelque peu méchant, Antoine Compagnon propose l'image d'un Barthes maladroit, « autruche », mal à l'aise dans sa prestance. Que Barthes se soit déroché ou qu'il ait répondu à l'ordre, il n'aurait pu tenir, il aurait déçu.

Dans un très beau chapitre du *Roland Barthes, roman*, Philippe Roger rapporte la « disparition », la mort de Barthes comme son effacement du champ des débats à la nature paradoxale des griefs retenus contre lui : de n'avoir pas renversé l'ordre ou d'avoir semé le désordre. Les « déçus du barthésisme »<sup>2</sup> ont joint la cohorte des opposants au structuralisme pour qui Barthes n'était « pas vraiment un savant », « ni tout à fait un philosophe, et après tout pas un romancier ». Et si on le dit écrivain, la chose ne va pas sans mépris, comme le souligne Philippe Roger :

Les compliments condescendants sur ses « qualités de styliste » sont autant de banderilles fichées sur le vieil animal régressif. Le jeu, alors, est de faire de Barthes un « littérateur », un écrivain « mineur » – non pas, on s'en doute, au sens élogieux du *Kafka* de Deleuze, mais au nom des soigneuses hiérarchies que perpétue, en Sorbonne, l'opposition des *majores* et des *minores*. Même pas « théoricien » ; pas (encore ?) romancier : reste l'image d'un polygraphe indécis aux talents incertains. Au mieux, on le reconnaît écrivain, en effet, mais égaré, fourvoyé dans le ciel des idées, sorte de Swann de l'écriture qui aurait perdu son temps pour des textes qui *n'étaient pas son genre*<sup>3</sup>.

De tout ceci se dégage l'impression que l'œuvre aurait, pour les uns, manqué son genre, que Roland Barthes aurait, pour les autres, manqué à l'ordre.

Si Barthes n'est parvenu à occuper sans laisser place au doute aucune position, Serge Doubrovsky est en revanche d'avis que c'était parce qu'il les occupait toutes à la fois. Contrairement à Jean-Paul Sartre, Roland

<sup>2</sup> Philippe Roger, « Brume-sur-mémoire », *Roland Barthes, roman*, Paris, Le livre de poche, 1986, p. 14.

<sup>3</sup> Philippe Roger, *op. cit.*, p. 20.

Barthes n'a pas été tour à tour philosophe, romancier, dramaturge : il a occupé « *simultanément* des lieux d'énonciation différents »<sup>4</sup>. Doubrovsky poursuit en disant le « vertige » éprouvé par la critique devant « cette fuite permanente du sens » :

Structuraliste ou pas, tout acte critique est insertion d'un donné textuel dans une structure sémantique de son choix (histoire, sémiologie, psychanalyse, etc.) qui ordonne une lecture. Le fait que l'écriture de celui qui fut, à une étape de sa carrière, le théoricien du structuralisme, semble s'assigner pour vocation d'échapper à la structuration globale d'un genre, de la *déjouer*, laisse, forcément, le critique désorienté<sup>5</sup>.

Nous sommes devant *fuite* et *échappée* plutôt que devant une œuvre *assignée, structurée, ordonnée*. L'ordre n'y est pas : le sens manque. *Dissecta membra*, c'est ainsi que Doubrovsky la qualifie. Compte tenu de la prolifération d'objets sur lesquels Barthes a porté son attention et de l'absence apparente de liens entre les différentes phases de sa carrière intellectuelle, Roland Barthes et son œuvre sont généralement appréhendés dans une certaine déception.

Cette déception, on voudrait l'appeler *cécité*. Aveugles, les « déçus » ne perçoivent pas le tableau de l'œuvre. Que l'on pense celui-ci par cases ou par touches, si l'on considérait ensemble la méthode sémiologique et la pratique de l'écriture autobiographique, on les verrait tendre vers un même point de fuite qui serait : le *sens du réel*. Bien sûr, on a pu voir du côté du roman annoncé la clef de voûte de l'œuvre. Ne pouvant se résigner au manque sans nom, on a créé un lieu promis au sens – n'eût été... C'est la mort qui dès lors porte le blâme, la mort comme le nom du manque sans nom. On préfère le deuil à la mélancolie, l'objet bien nommé mais perdu, disparu, au sens dérobé. Repris de la première « phase » indiquée par Barthes dans son tableau (on se reportera au *Roland Barthes*) :

---

<sup>4</sup> Serge Doubrovsky, « Une écriture tragique », *Poétique*, n° 47, 1981, p. 330.

<sup>5</sup> Serge Doubrovsky, *art. cit.*, p. 331.

dans le genre « l'envie d'écrire »<sup>6</sup>, la parenthèse d'une case restée blanche quant aux œuvres publiées. L'incomplétude est remplie d'un sens en virtualité, et la pluralité subsumée par un au-delà de l'œuvre comme un point de fuite dont Barthes aurait emporté l'objet, le secret dans sa tombe.

## B – La déception

Reste qu'à la contemplation triste d'une œuvre morcelée s'ajoute le désappointement de la savoir inachevée. Dans tous les cas, l'œuvre est prise de *désœuvrement* et cette *écriture du désastre* est reçue dans la déception, car « la déception travaille à l'intérieur du désastre » comme le disait Maurice Blanchot<sup>7</sup>. Plurielle, fragmentaire, morcelée, l'œuvre de Barthes est sous le coup d'une force destructrice, *désastreuse*, déceptive, qui met à mal le discours même. C'est ainsi que la critique rend compte (dans un hommage qu'on ne saurait qualifier de laudatif) du caractère « déceptif », sinon décevant du travail de Barthes. Todorov fait état d'un discours qui se voulait intellectuel sans jamais être assertif et dégage ainsi une structure déceptive en deux temps, dans le texte comme dans l'œuvre. (Le texte laisserait croire qu'une réponse sera donnée, alors que la fin l'esquive :

Les textes de Barthes commencent souvent comme des articles savants : une distinction est posée, des termes sont définis. Le lecteur avide de savoir s'en réjouit déjà : voilà, se dit-il, des armes bien éprouvées, que je pourrai utiliser dorénavant, à mon tour. Mais peu à peu, et comme par l'effet d'une stratégie concertée, l'espoir est déçu<sup>8</sup>.

Un même mouvement animerait l'œuvre : si le premier Barthes a pu avoir des disciples, le dernier ne permet pas même d'entretenir l'illusion de voir en Barthes un maître.) Dans un autre texte, les énoncés de Barthes sont

---

<sup>6</sup> Roland Barthes par Roland Barthes (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 718.

<sup>7</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 83.

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, *art. cit.*, p. 324.

qualifiés d'idées non assumées, sans vérité sinon celle d'une fiction<sup>9</sup>. Alors qu'Antoine Compagnon remarque « l'inlassable guerilla menée par Barthes contre [...] l'héroïsme »<sup>10</sup>, Susan Sontag trouve en Barthes un « tempérament formaliste »<sup>11</sup> qu'elle définit par un goût pour les classifications provisoires et pour la contradiction. Aucun espoir ni héroïsme permis, aucune autorité n'est incarnée. Et c'est sans surprise que Jacques Derrida dit s'identifier à la tristesse « si incrédule au fond »<sup>12</sup> de Barthes.

Montrant la *déprise* à l'œuvre, les hommages à Barthes ne peuvent passer sous silence qu'une telle œuvre ait déçu : Tzvetan Todorov ne semble pouvoir s'empêcher de marquer sa propre déception quant aux textes les plus académiques ; Hubert Damisch et Denis Roche ne cachent pas la gêne qu'ils ont éprouvée à la lecture de *La chambre claire*<sup>13</sup> ni Jacques Derrida la sienne à la sortie du *Degré zéro de l'écriture*<sup>14</sup>. Impossible de penser l'œuvre de Barthes sans passer par sa déceptivité, d'autant plus que Barthes a affirmé la vérité de la déception : l'écriture se situe dans un « temps défectif »<sup>15</sup>, la littérature possède toujours un « caractère déceptif »<sup>16</sup> comme l'art a pour mission de « *décevoir* le sens »<sup>17</sup>. Il y a, chez lui, non seulement un travail, mais une *pensée* de la déception que d'aucuns ont manquée. Barthes a livré dans ses écrits le récit d'un certain nombre de *méprises*, inscrivant la déception dans l'œuvre, en jouant peut-être mais

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov, « Les critiques-écrivains », *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984, pp. 55-81.

<sup>10</sup> Antoine Compagnon, « L'entêtement d'écrire », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, p. 679.

<sup>11</sup> Susan Sontag, *L'écriture même : À propos de Barthes*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1982, p. 13.

<sup>12</sup> Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes » (1981), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 61.

<sup>13</sup> Hubert Damisch, « L'intraitable », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 681-687 ; Denis Roche, *La disparition des lucioles*, Paris, l'Étoile, 1982, pp. 154-166.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *art. cit.*

<sup>15</sup> *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 274.

<sup>16</sup> *Le plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 243.

<sup>17</sup> *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 454.

toujours avec une certaine tristesse, comme si c'était *lui* qu'on avait somme toute déçu<sup>18</sup>.

La mort de Roland Barthes a été vécue dans la souffrance de ne savoir nommer une œuvre qui, de la dispersion à la déception, s'est donnée dans le désordre et la ruine. Qu'on se figure un être penché, pensif, dans une pièce encombrée d'objets épars : on reconnaît la Mélancolie. Dans cette image on voit aussi la mélancolie de la critique face aux *disjecta membra* du corpus barthésien. Presque trente ans après sa mort, on ne sait toujours que faire de la pluralité de l'œuvre de Barthes. Ou l'on se divise l'héritage (vite marginalisé) entre disciplines théoriques, ou l'on isole un aspect qu'on voudra significatif comme pour réchapper l'œuvre de la déception : ce sera le neutre, le fragment, le corps, l'utopie, *etc.*

Certes, l'édition des *Œuvres complètes* en 2002 par Éric Marty a permis de rassembler les textes épars et de faire voir, dans la succession, le mouvement d'une pensée, sans compter le complément qu'ont apporté l'édition des cours et séminaires et leur diffusion sur support audio. Cette entreprise semble avoir accéléré un processus particulier : la dématérialisation de l'œuvre écrite dont il ne resterait plus que « la voix de Roland Barthes »<sup>19</sup>, pour reprendre un titre de Julia Kristeva. « Une voix, donc, fait l'objet de ce livre » disait Philippe Roger il y a vingt-cinq ans déjà<sup>20</sup>. Sans *corpus*, on dirait l'œuvre fantôme. Et la critique hantée, comme Philippe Sollers<sup>21</sup>, par *le grain de sa voix* cherche à classer un Roland

---

<sup>18</sup> La duplicité de l'œuvre a fourni une quantité d'anecdotes rapportées dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont celle-ci : « R.P., professeur de Sorbonne me prenait en son temps pour un imposteur. T.D., lui, me prend pour un professeur de Sorbonne [...] ; de quoi vous faire exclamer : *c'est un comble !* ». *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, p. 641.

<sup>19</sup> Julia Kristeva, « La voix de Roland Barthes », *Communications*, vol. 36, 1982, pp. 119-123.

<sup>20</sup> Philippe Roger, *op. cit.*, p. 32.

<sup>21</sup> Philippe Sollers, « Sa voix me manque », propos recueillis par Aliocha Wald Lasowski, *Le magazine littéraire*, n° 482, 2009, pp. 82-83.

Barthes qui toujours résiste et, en ce sens, n'est jamais mort, c'est-à-dire qu'il n'en finit pas de mourir<sup>22</sup>.

Comment approcher, dès lors, le corpus barthésien ? Quelle méthodologie adopter qui serait à même de dire la vérité de l'œuvre sans la trahir – ou plutôt qui laisserait voir sa vérité ainsi trahie ? On fait le pari que la mélancolie serait la méthodologie la plus appropriée pour penser cet objet. On prend ce pari sachant que la mélancolie est déceptive, mais comptant sur sa duplicité pour rédimmer cette entreprise : ennui et manie, apathie et énergie, mise à mal et mise en ordre, la mélancolie permettra d'aborder dans ses différents moments l'œuvre de Barthes et d'ainsi la traverser. Car la déception n'aura été qu'un moment (même répété) de l'œuvre dans sa *traversée* de la mélancolie. Si la quête de sens est le plus souvent décevante, elle ne se vit cependant pas sans joie.

On cernera donc le contour d'une déception afin de voir ce qu'elle porte de lumière, de clarté. L'*humeur noire* permettra de montrer l'œuvre par où elle brille, ne serait-ce que par son absence. La négativité de Barthes n'est pas celle de Blanchot et la déception de son œuvre n'est pas pleinement celle du désœuvrement. La mélancolie de Barthes ne s'arrête pas au désastre. Elle vise, au contraire, à fonder une forme pure, une langue claire, une écriture blanche. À ne pas confondre avec le neutre de Blanchot, *ruinant* : le neutre de Barthes espère la force de vie, l'énergie des commencements.

Comme le rectangle dans le vide du ciel tracé par le bâton de l'aruspice, on ne verra dans l'œuvre de Roland Barthes ni échec, ni faiblesse, ni déception, mais la découpe d'un non-lieu, la forme d'une certaine vérité appelée *clarté*. C'est à cet insaisissable objet (mélancolique s'il en est) que l'on s'attachera avec Barthes, au *jour* comme à ce qui laisserait passer la lumière. Sachant la littérature comme le ciel sans fond,

---

<sup>22</sup> On retrouvera, dans le chapitre trois, la mélancolie et l'aveuglement de la critique devant l'œuvre fantomatique.

on jouera de la forme et du vide dans l'espoir d'entrevoir quelque chose de la mélancolie à l'œuvre. On verra Barthes mélancolique à la recherche d'un lieu vide : ni le désert, ni l'Antarctique, mais la littérature « au moment de mourir » ou *Le degré zéro de l'écriture*.

### C – Un tragique littéraire

Cela ne suffit pas de présenter *Le degré zéro de l'écriture* comme le premier livre publié par Barthes et le regroupement en volume des articles parus entre 1947 et 1951 dans *Combat*. On aimerait plutôt pointer que Roland Barthes a lancé son œuvre et son projet en faisant de la littérature un objet mélancolique parfait. Dans la mesure où ces essais participent d'un même questionnement, qu'il s'y cristallise une « morale de la forme » et que ce problème lancera Barthes dans de multiples directions, on peut dire que *Le degré zéro de l'écriture* est le point de départ d'une recherche formelle. La littérature aura été l'objet perdu, l'objet aimé que Barthes (mélancolique et critique) a cherché à cerner d'une forme. Les textes qui précèdent la parution du *Degré zéro de l'écriture* montrent en effet un Barthes fasciné par la tragédie et par la forme classique<sup>23</sup>, attaché à la *forme de vie* dans l'œuvre de Gide<sup>24</sup> et celle de Michelet<sup>25</sup>, préoccupé finalement par la possibilité d'une forme littéraire de l'engagement<sup>26</sup>. De tout ceci se dégage l'idée que la forme parviendrait à résorber la souffrance en beauté, à renverser le mal en bonté, et cela sans reste. Autrement dit, Roland Barthes

<sup>23</sup> « Culture et tragédie » (1942), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 29-32 ; « Plaisir aux classiques » (1944), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 57-67.

<sup>24</sup> Barthes s'attache au *Journal* de Gide comme à la « superficie » de l'œuvre. « Notes sur André Gide et son *Journal* » (1942), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 33-46.

<sup>25</sup> Barthes voit dans la démarche de Michelet un sens donné à la vie des morts : « il prenait d'eux une vie brute, aveugle, désordonnée, incomplète, absurde, et leur rendait une vie claire, une vie pleine, embellie par l'ultime signification historique ». « Michelet, l'Histoire et la Mort » (1951), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 122.

<sup>26</sup> « Réflexion sur le style de *L'étranger* » (1944), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 75-79 ; « Responsabilité de la grammaire » (1947), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 96-98 ; « Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? » (1952), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 163-165.

croyait au pouvoir de la *catharsis*, à la purgation des passions comme des humeurs et de la bile mélancolique.

Dans « Culture et tragédie » (texte liminaire des *Œuvres complètes*), Roland Barthes dit l'art à l'image de la tragédie, elle qui aurait stylisé la souffrance « dans une forme esthétique impeccable »<sup>27</sup> et ainsi présenté « l'énigme humaine dans sa maigreur essentielle »<sup>28</sup>. La tragédie ferait le bonheur de la mélancolie : elle serait la forme intelligente du malheur, c'est-à-dire sa forme *réfléchie* et son renversement. La tragédie tiendrait dans le retournement, le revirement de la *catharsis* qui transmue la peine en plaisir lors d'une scène de *reconnaissance*.

De toutes les tragédies du théâtre, il se dégagerait alors la leçon suivante – s'il est vrai que l'art puisse jamais enseigner quelque chose : l'homme, ce demi-dieu, a pour marque distinctive dans l'univers sa pensée, son désir et son pouvoir de connaissance, source de richesses sensibles et de subtiles actions. Mais cette puissance élective de la pensée, en distrayant glorieusement l'homme du rythme universel des mondes, sans toutefois l'égaliser à l'omnipotence divine, plonge l'âme humaine dans une souffrance indicible et inguérissable. C'est de cette souffrance qu'est formé le monde, notre monde, à nous, les hommes. La tragédie du théâtre nous enseigne à contempler cette souffrance dans la sanglante lumière qu'elle projette sur elle ; ou mieux encore, à approfondir cette souffrance, en la dépouillant, en l'épurant ; à nous plonger dans cette pure souffrance humaine, dont nous sommes charnellement et spirituellement pétris, afin de retrouver en elle non point notre raison d'être, ce qui serait criminel, mais notre essence derrière, et, avec elle, la pleine possession de notre destin d'homme. Nous aurons alors dominé la souffrance imposée et incomprise par la souffrance comprise et consentie ; et immédiatement la souffrance deviendra de la joie<sup>29</sup>.

Un schéma à deux faces se met en place entre le monde des choses et le divin « derrière », inaccessible (sinon par la pensée) à l'homme (« demi-dieu ») lui-même divisé. Cette séparation est source d'une souffrance

---

<sup>27</sup> « Culture et tragédie », *art. cit.*, p. 30.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.



« pure » qui appelle une forme *épurée* : la tragédie. La pureté de la forme trouvée permettrait de contempler la souffrance dans la lucidité, « dans la sanglante lumière ». De la mélancolie à penser, la *clarté* est la victoire.

Tragique, la littérature serait sans mélancolie, sans ombre et sans reste. Claire et comprise, idéalisée, elle est un objet parfait que le mélancolique aura ensuite perdu. Sans être originaire, la clarté est vue première puisqu'elle ne sera plus. Dans *Camera obscura*, Sarah Kofman met en lumière la métaphore du renversement de l'obscurité en clarté dans la philosophie et la psychanalyse dans la mesure où, écrit-elle :

toutes ces métaphores spéculaires impliquent un même postulat : l'existence d'un sens originaire, lumière et son originares qui viendraient secondairement se réfléchir ou se répercuter : le « réel » et le « vrai » préexisteraient à la connaissance<sup>30</sup>.

Si nous avons « la nostalgie d'une connaissance claire, transparente, lumineuse »<sup>31</sup>, pour Kofman, le sens clair ne préexiste pas à l'obscurité : la clarté n'est jamais « relevée : elle est conquise, elle est créée »<sup>32</sup>. C'est dans la clarté, dans la lumière sanglante de la tragédie qu'apparaît chez Roland Barthes la lumière comme un souverain bien et l'idée, aussi, de la photographie. Comme la tragédie, la photographie montre le basculement (imaginaire) du noir au clair.

Dans les tout premiers textes de Barthes, on trouve ceci : que la littérature soit grecque, classique ou moderne, elle offre à l'« homme » (on l'appellera R.B.) une lumière. *Lucide* fut la tragédie, *clairs* furent les Classiques<sup>33</sup> et *blanche* est l'écriture moderne – celle de Camus plus que

<sup>30</sup> Sarah Kofman, *Camera Obscura : de l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973, p. 15.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>32</sup> « Passer de l'obscurité à la lumière, ce n'est donc pas retrouver un sens toujours déjà là, c'est construire un sens qui n'a jamais existé comme tel ». *Ibid.*, p. 45.

<sup>33</sup> « Les Classiques furent clairs, d'une clarté terrible, mais si clair que l'on pressent dans cette transparence des vides inquiétants », « Plaisir aux Classiques » (1944), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 59. Il convient de souligner par ailleurs l'enjeu idéologique que prend cette aspiration mélancolique dans le « mythe de la clarté française » : « Croire à une grammaire unique, pratiquer une langue française *pure*, c'était

tout autre, lui dont il est dit qu'il a résolu les contradictions de la forme en donnant à entendre « une voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable »<sup>34</sup>. De la lucidité à la blancheur, de la lumière jetée par la forme tragique à celle de la détresse moderne, quelque chose s'est-il perdu ? Alors que Barthes caractérisait le classicisme par sa pureté, le degré zéro de l'écriture est défini dans « une certaine absence »<sup>35</sup> comme si désormais quelque chose *manquait*.

*Le degré zéro de l'écriture* est le récit d'un manque à l'origine – et ce manque *brille*. Barthes voit la littérature comme le phosphore, brillant le plus au moment de sa mort. Si, en 1952, il croyait encore que la littérature était un acte de réconciliation avec le monde<sup>36</sup>, l'antithèse se fait oxymore et le *spectre* lumineux prend, dans *Le degré zéro de l'écriture*, une importance première. La mort, la disparition, l'absence de l'objet offrent un jour, une ouverture, la possibilité d'une « forme pure »<sup>37</sup>. En ce creux, la mélancolie trouve son objet : le malheur de penser reconnaît dans une littérature aveuglante de blancheur sa clarté. Infigurable, l'écriture blanche est cet objet qu'on ne peut regarder, ni discerner. Dans la tentative de panser la brûlure de ce soleil (clair objet) par la lucidité, la mélancolie trouve son mouvement et le reconduit, infini.

---

prolonger ce fameux mythe de la clarté française dont le destin est si étroitement lié à l'histoire politique de la France. [...] Tous les commentateurs même modernes de cette période, font grand cas des réformes du XVIII<sup>e</sup> siècle vers une langue si claire qu'elle puisse être comprise de tout le monde ; mais ce tout le monde n'a jamais été qu'une portion infime de la nation ». « Responsabilité de la grammaire », *art. cit.*, p. 96.

<sup>34</sup> « Réflexion sur le style de *L'étranger* », *art. cit.*, p. 79.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>36</sup> « Le Roman est donc ici un terme, une victoire. Ceci revient à poser la Littérature non comme un art d'expression, ni comme une fête ou un message, mais plutôt comme un acte de réconciliation. Le Roman n'est pas une Forme extérieure à l'élaboration d'une Histoire humaine [...] ; il est lui-même l'objet d'un choix, le terme d'une longue conquête, il est un acte et cet acte s'inscrit au nombre de tous les gestes par lesquels l'homme dégage un destin de son existence. Si ce destin, si cette conduite de la vie est la recherche d'un ordre de la charité, le Roman lui-même, dans sa convention et au moment où il s'achève, n'est rien d'autre qu'un acte de tendresse humaine ». « Jean Cayrol et ses romans » (1952), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 161-162.

<sup>37</sup> « La *condition*, qui n'est proprement *rien*, pure négativité ('forme pure', dira Kant, qui ne trouvera pas d'autre mot), ouvre la *possibilité* même (position ou positivité) ». *Ibid.*, p. 42.

Pour que la littérature soit un objet mélancolique, il fallait à Roland Barthes marquer le manque à l'origine : l'objet trouvé devait être perdu. Que l'on considère le premier texte publié, on voit Barthes tenir son objet : la tragédie, la mélancolie et son renversement. Quelque chose comme son abolition : sa purgation, la *catharsis*, la réconciliation de la peine et du plaisir. Si Barthes tenait son objet, pourquoi l'a-t-il oublié (avec l'Antiquité) dans *Le degré zéro de l'écriture* ? C'est qu'alors il n'y aurait pas eu d'œuvre ; car s'il y avait eu l'objet, il n'y aurait pas eu le *projet*.

*Le degré zéro de l'écriture* est le récit d'un manque, a-t-on dit. Cette histoire, l'œuvre de Roland Barthes ne cessera de la conter non sans *pathos* : il sera toujours question d'un objet perdu, reconnu, retrouvé. Tragédie sans *catharsis*, c'est la mélancolie que *Le degré zéro de l'écriture* s'emploie à formuler. Par ce manque, l'œuvre peut commencer, « suppléant » à son propre manque à la manière depuis longtemps déjà pointée par Jacques Derrida :

Et si [...] l'écriture au sens courant, doit nécessairement « s'ajouter » à la parole pour achever la constitution de l'objet idéal, si la parole devait « s'ajouter » à l'identité pensée de l'objet, c'est que la « présence » du sens et de la parole avait déjà commencé à se manquer elle-même<sup>38</sup>.

Refusant la relève de la tragédie, l'œuvre de Barthes se meut dans la mélancolie. Elle cherche son objet du côté du soleil, de la blancheur aveugle, de la lumière, et d'une écriture qui serait telle. La mélancolie de Barthes n'a d'autre corps que celui, corpusculaire, de la lumière et l'objet cherché n'aura de visibilité que celle du spectre. Lucide, Roland Barthes a pris le parti de la mélancolie : il a bâti son œuvre et son projet sur le défaut d'objet. Voilà, au demeurant, l'objet de cette thèse : dans l'œuvre de Roland Barthes, la poursuite d'un fantasma (la photographie) et la recherche d'un corps pour la mélancolie.

---

<sup>38</sup> Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 97.

## D – La bile noire

L'histoire de la mélancolie se partage selon que l'on croyait ou que l'on ne croit plus à la *bile noire* comme corps causant un dérèglement de l'âme. Depuis que la médecine humorale n'a plus créance, la mélancolie est une maladie sans corps, un désordre sans cause. Cette incompetence à localiser la pathologie ne peut qu'irriter, évidemment, les classifications de la psychiatrie : la mélancolie est exclue du tableau du DSM IV :

Tout se passe comme si la médecine occidentale, abandonnant la bile, et avec elle l'imaginaire de la circulation, de l'abondance ou de la « dépravation » des fluides corporels n'avait su trouver mieux, dans la modernité, que d'adopter une sorte de délire savant mettant tous ses espoirs explicatifs dans la sérotonine, faute de pouvoir détecter un *locus melancholicus*, un siège somatique de la mélancolie. La mélancolie apparaît comme la pierre d'achoppement de la somatisation du psychisme au sein de la médecine véritable<sup>39</sup>.

La mélancolie, sa bile noire étymologique, se donne comme stase problématique dans le tableau des maladies : sans origine, la mélancolie est sans histoire. C'est le trait qui la caractérise et celui qui l'exclut, d'un même mouvement. Comment traiter, en effet, *l'absence* à l'origine ?

Si la médecine ne peut souffrir un patient sans histoire, la psychanalyse a trouvé dans la mélancolie l'exemple et la limite de sa pratique. La lecture du symptôme mélancolique force au constat que la maladie, comme la vie du sujet, le « moi », demeurent imprenables. Une mélancolie s'entend dans tous les « il n'y a pas » de Jacques Lacan, qui définissait la mélancolie ainsi :

Qu'est-ce qui différencie le deuil de la mélancolie ? [...] Comme de bien entendu, l'affaire ne commence à devenir sérieuse qu'à partir du pathologique, c'est-à-dire de la mélancolie. L'objet y est, chose curieuse, beaucoup moins saisissable [qu'à partir du deuil] pour être certainement plus

---

<sup>39</sup> Christian Saint-Germain, *Mélancolie Ink*, Montréal, Bayard, 2007, pp. 25-26.

présent, et pour déclencher des effets infiniment plus catastrophiques, puisqu'ils vont jusqu'au tarissement de ce que Freud appelle le sentiment le plus fondamental, celui qui vous attache à la vie<sup>40</sup>.

Reprenant les prémisses de la médecine pour qui l'origine du mal (tristesse, accablement, honte, culpabilité, inhibition) n'est pas identifiable dans l'histoire du sujet, la psychanalyse considère que la mélancolie est endogène (contrairement au deuil, situationnel). En comparant la mélancolie au deuil, la psychanalyse a fait du « sans cause » mélancolique l'affaire d'une perte. Ainsi Freud voyait dans la mélancolie un travail du deuil entraîné par une perte inconnue : l'événement de la perte se serait soustrait à la conscience du sujet. Le moi s'identifiant à l'objet perdu, le sujet est en perte de moi et d'estime de soi, caractéristiques de ce que nous nommons aujourd'hui *dépression*<sup>41</sup>. Reste que, dans les discours médical et psychanalytique, l'objet perdu l'est deux fois : en lui-même et en tant qu'origine du mal. Autant dire que la mélancolie a perdu, avec son objet, sa cause et son sens : son histoire.

Dans son étude sur la mélancolie, Giorgio Agamben reprend de Freud la comparaison du deuil et de la mélancolie pour lui opposer le caractère originaire du désinvestissement libidinal : c'est « l'intention endeuillée » du mélancolique qui, pour Agamben, précède et anticipe toute perte. Agamben joue de la « gêne » freudienne quant au non-événement de la perte pour statuer que la mélancolie serait moins régression narcissique devant la perte de l'objet aimé que fantasme qui fait apparaître perdu un objet qu'on ne saurait s'approprier :

Si la libido se comporte comme si une perte avait été subie, bien qu'en réalité rien n'ait été perdu, c'est parce qu'elle met ainsi en scène une simulation dans et par laquelle ce qui ne pouvait être perdu – puisque jamais possédé – apparaît comme perdu, et ce

---

<sup>40</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VIII : Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 458 cité par Marie-Claude Lambotte, *La mélancolie : études cliniques*, Paris, Economica, 2007, p. 3.

<sup>41</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, pp. 145-171.

qui ne pouvait être possédé – puisque irréel peut-être – devient inappropriable en tant qu'objet perdu<sup>42</sup>.

Le « projet mélancolique » a pour but de donner vie à l'objet irréel en faisant de lui un objet insaisissable à l'image de celui du deuil. La mélancolie vise donc « l'impossible captation du fantasme »<sup>43</sup> que l'introjection de l'objet doit « irréaliser » afin que, irréel, il soit objet d'amour<sup>44</sup>. Il se crée ainsi une zone intermédiaire entre fantasme et objet : une lumière, une clarté. Ce « lieu épiphanique »<sup>45</sup>, c'est le lieu des formations symboliques et, pour Roland Barthes, celui de la photographie. C'est l'ambiguïté de la pratique artistique qui opère en mode mélancolique, selon Agamben, en résistant à la réalité, en donnant corps à l'inconnu, à l'insaisissable. Alors que la dépression est réaliste (le monde est vide de sens), la mélancolie délire : elle est recherche de l'objet et d'une signification. La mélancolie désire *encore*, alors que la dépression ne désire plus. La suppression de tout désir de s'unir à l'objet (le « narcissisme négatif »<sup>46</sup>) différencie la mélancolie de la dépression clinique. Ainsi que le signale Pierre Fédida, la dépression est une mise en échec de la mélancolie, de sa vie fantasmatique<sup>47</sup>.

#### E – La mélancolie moderne

C'est à un tel projet mélancolique qu'obéit l'argumentaire du *Degré zéro de l'écriture*. Projet fou, impossible, qui s'emploie à faire de l'objet perdu une lumière. Porté par le projet d'une histoire des formes littéraires, le livre de Barthes tente de réconcilier la « clôture » de la Littérature<sup>48</sup> et la

<sup>42</sup> Giorgio Agamben, *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Payot, 1998, p. 48.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>44</sup> Pour Agamben, cette ambivalence prend corps dans le fétiche : négation et affirmation du fantasme. « Et de même que le fétiche est tout à la fois le signe de quelque chose et de son absence, cette contradiction lui conférant son statut fantomatique, de même l'objet visé par la mélancolie est en même temps réel et irréel, incorporé et perdu, affirmé et nié ». *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>45</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 58.

<sup>46</sup> André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983.

<sup>47</sup> Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, Paris, Odile Jacob, 2003.

<sup>48</sup> Dans l'emploi des majuscules chez Barthes, il ne faut pas manquer de voir une tentative de faire se retrouver le mot et l'idée.

réalité historique, autrement dit : la réalité<sup>49</sup>. Posant l'impossibilité de la littérature, son objet, Roland Barthes entreprend de penser (de compenser) cette impossibilité en lui donnant la forme du récit. Pour le mélancolique, la solution doit être dans la narration, mais le schéma narratif sera toujours mélancolique<sup>50</sup>. Il s'agit, pour l'heure, d'une histoire en deux temps : l'époque classique et la modernité, séparées par la crise moderniste. Cette histoire n'a que l'écrivain pour personnage : sa figure se découpe sur le fond de la société à laquelle (malgré son activité) il appartient. Barthes a la vision de multiples drames de séparation. C'est par un jeu d'exclusions qu'il donne sens à son récit : la Littérature est exclue de l'Histoire, les Modernes s'opposent aux Classiques, l'écrivain est en faux par rapport à sa société et l'« horizon » de la langue lui échappe, *etc.* – chaque dissociation entraînant, à son tour, un abîme d'exclusions.

Contrairement à l'écriture moderne, la langue classique participerait d'une économie relationnelle. Barthes insiste à l'effet que « les mots y sont abstraits le plus possible au profit de rapports »<sup>51</sup> et que l'évidence des conventions poétiques fait de la littérature classique une « parole socialisée »<sup>52</sup> : l'écrivain, par une « convention claire »<sup>53</sup>, honore un pacte social. Barthes définit la langue classique comme porteuse de liens, d'où sa clarté : il la dit « sans ombre »<sup>54</sup>. Plus de dix ans avant la publication de *Les*

---

<sup>49</sup> « [La littérature] aussi doit signaler quelque chose, différent de son contenu et de sa forme individuelle, et qui est sa propre clôture, ce par quoi précisément elle s'impose comme Littérature. D'où un ensemble de signes donnés sans rapport avec l'idée, la langue ni le style, et destinés à définir dans l'épaisseur de tous les modes d'expression possibles, la solitude d'un langage rituel. Cet ordre sacré des Signes écrits pose la Littérature comme une institution et tend évidemment à l'abstraire de l'Histoire, car aucune clôture ne se fonde sans une idée de pérennité ; or c'est là où l'Histoire est refusée qu'elle agit le plus clairement ; il est donc possible de tracer une histoire du langage littéraire qui n'est ni l'histoire de la langue, ni celle des styles, mais seulement l'histoire des Signes de la Littérature, et l'on peut escompter que cette histoire formelle manifeste à sa façon, qui n'est pas moins claire, sa liaison avec l'Histoire profonde ». *Le degré zéro de l'écriture* (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 171.

<sup>50</sup> On reviendra sur la question lorsqu'on traitera du roman.

<sup>51</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 200. Dans « Plaisir aux Classiques », cependant, Barthes remarque que la clarté classique pousse au vertige, comme si la précision de la forme laissait supposer un vide sans fin derrière. Aussi la transparence est également troublante. Si « les classiques furent

*mots et les choses*, Barthes décrit l'ordre classique comme une représentation nominale de la réalité posée dans sa continuité. La langue classique est sociale : l'écrivain et son public font partie d'un univers du discours qu'ils *comprennent*. Parole portée et rencontrée par l'autre, « toujours la rencontre d'autrui », la langue classique, telle que la rêve Barthes, est sans solitude. Elle fait la preuve d'un code simple, partagé, sur lequel il s'attardera par la suite : la rhétorique, la topique comme le lieu de la conciliation simple de l'écrivain et de sa société. Dans cet « univers où les hommes ne sont pas seuls »<sup>55</sup>, la littérature est le lieu d'une sociabilité toute aristocratique, c'est-à-dire scénique. Elle se joue en pleine lumière. Au contraire de la scène mélancolique, la scène classique est bien *vue*. Cela est si vrai que si l'écrivain s'oppose à son clan, le duel a toujours lieu sur cette scène : jamais dans le retrait ou l'ambivalence, mais dans un antagonisme simple. C'est dans cette mesure que l'écrivain classique n'est ni seul, ni triste : c'est pour cela que Voltaire sera, dans les *Essais critiques*, sacré « dernier des écrivains heureux », ayant un ennemi qu'il pouvait identifier et interpeller.

D'une histoire formelle, Barthes fait donc un récit personnel. Il est vrai que la langue (classique ou blanche) est parole et dite par un sujet. Du sujet classique, l'« homme » moderne (on l'appellera toujours R.B.) est le double négatif. *Le degré zéro de l'écriture* présente ainsi le récit d'un sujet moderne en *souffrance* – et, à travers lui, l'écriture et la littérature aussi. La

---

clairs, d'une clarté terrible » (« Plaisir aux classiques », *art. cit.*, p. 59), c'est que la « clarté » de l'expression procède par *évidance* : il s'agit de « vider l'image plutôt [que] la bonder », « retenir l'expression plutôt [que] la forcer ». (*Ibid.*, p. 61.) La clarté a un prix : elle s'est coupée de la réalité. On peut trouver dans ce que dit Barthes des maximes de La Rochefoucauld un exemple à ce propos. Un terme est toujours défini dans une relation d'équivalence avec un deuxième, moins glorieux. La relation d'équivalence (ou l'analogie) est donc une construction déceptive, et doublement, car chaque terme défini renvoie à un suivant, de telle sorte qu'on n'arriverait jamais à une définition première ou dernière, de telle sorte qu'« on n'atteint jamais le fond ». « La maxime est une voie infinie de la déception ». Toute tentative de définition, de démythification dit Barthes, paie donc d'« irréalité » le prix de sa « clarté », engendrant un « vertige de l'irréel » ou « du néant ». Sujet et réalité sont entraînés par la spirale du langage : même l'homme classique, en conclut Barthes, « n'est pas sûr ». *Nouveaux essais critiques* (1972), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 37.

<sup>55</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 200.



portée sociologique d'une histoire des formes littéraires importe donc moins que l'écriture considérée comme l'activité d'un écrivain qui, dans la conscience d'une séparation d'avec les siens, porte la responsabilité de la déception du sens. À Rousseau est évidemment donné d'inaugurer la modernité de la « mauvaise conscience » de l'écrivain. C'est la névrose induite par le conflit de la mélancolie. Mais la mélancolie de la modernité est d'autant plus vraie qu'elle est formelle, d'autant plus insistante qu'elle est objectale : elle est déchirement de la forme, dislocation des mots, solitude des choses. La forme classique ne pouvait être déchirée « puisque, écrivait Barthes, la conscience ne l'était pas »<sup>56</sup>. Sous l'action de la mélancolie, cette conscience, cette « chair » prend forme, elle crée son écriture, sa langue. C'est cette « métamorphose » que Barthes appelle le « style » : « la transmutation d'une Humeur »<sup>57</sup>.

Suite à la catastrophe moderniste, le génie de la mélancolie se met en branle. Si Barthes considère l'écrivain moderne comme un être séparé, aliéné de la société, des mots et du sens des choses (d'où l'importance de la figure de *L'étranger*), il s'ensuit que la conscience d'une séparation crée la vision d'un monde morcelé. Une même catastrophe a fait *éclater* toute réalité : le monde s'est *décomposé*. L'ordre s'est rompu entre les mots et les choses et « désormais, les choses ne viendront plus à la représentation que du fond de cette épaisseur retirée en soi »<sup>58</sup>, pour le dire avec les mots de Michel Foucault. « On se met à parler des choses qui ont lieu dans un autre espace que celui des mots »<sup>59</sup>, c'est-à-dire qu'aucune représentation n'arrive plus à donner un sens aux choses. Le vu et l'entendu se sont séparés, comme la lumière et le langage : la scène mélancolique est non-vue. « Le reste – qui est un *entendu* – va ensuite chercher à se donner le visuel pour constituer une formation *de fantasme* »<sup>60</sup> : la capacité dépressive est aussi créative.

<sup>56</sup> *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 172.

<sup>57</sup> *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 178.

<sup>58</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>60</sup> Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 65.

La chose est sans mot, le mot est sans chose : voilà le drame de la mélancolie moderne tel qu'il est rapporté dans *Le degré zéro de l'écriture*. Pour Barthes, un sens était donné par la forme littéraire, fût-il signalétique, à l'époque classique. Or la littérature moderne est une « Forme-Objet » qui renvoie l'écrivain à sa solitude. Elle opère dans la déliaison plutôt que dans la relation : sa force est mortifère. Un lexique de la morbidité s'attache en effet à la Forme-Objet : elle est ce « que l'écrivain rencontre *fatalement*<sup>61</sup> sur son chemin, qu'il lui faut regarder, affronter, assumer et qu'il ne peut jamais détruire sans se détruire lui-même comme écrivain »<sup>62</sup>. Pour Barthes, la forme est objet d'un meurtre, la littérature est un *cadavre*. Personnifiant l'objet dans un corps mort, chosifiant « l'homme » dans son cadavre, Barthes met en place une relation morbide et confondante entre le sujet et l'objet. *Le degré zéro de l'écriture* se donne pour un constat de décès (que *La chambre claire* reprendra, autrement, et le dernier chapitre de cette thèse également). À ce cannibalisme mélancolique répond la dépersonnalisation du sujet, la recherche de l'impersonnel du *je* au *il* que Barthes met de l'avant<sup>63</sup>, de même qu'un processus de désintégration, soit l'« éclatement » de la langue, c'est-à-dire du sens. Barthes fait voir une scène où ne resterait que le mot, chose opaque et dense.

E – L'état vestibulaire

Il y aurait une mélancolie moderne qui s'attacherait aux débris d'une catastrophe, mais il y aurait aussi un « au-delà de la mélancolie », pour reprendre le titre d'un essai de Christine Buci-Glucksmann. Celle-ci oppose deux mélancolies modernes :

une mélancolie lourde et mortifère, celle d'Hamlet, un « tragique de l'ombre » [...]. Et une mélancolie légère [...],

---

<sup>61</sup> Je souligne (SL).

<sup>62</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 172.

<sup>63</sup> Un processus que l'on lit chez Maurice Blanchot (*L'écriture du désastre*) et Gilles Deleuze (*Critique et clinique*) également.

l'autre face du tragique, ce qui rend possible et peut-être ce qui reste « après » : le voile du beau et la mélancolie de l'art<sup>64</sup>.

Dans les études littéraires et philosophiques, on s'est plus occupé jusqu'ici de la première mélancolie (dont Walter Benjamin serait la figure marquante), une mélancolie considérée comme la fixation du sujet sur la collection, la ruine et le temps passé. À cette logique, Buci-Glucksmann oppose le caractère « cosmique », la fluidité d'une autre sensibilité au temps : comme le fait voir Pierre Nepveu à propos de « la mort et la naissance de la littérature québécoise », la quête mélancolique se donne pour une quête énergétique<sup>65</sup>. Il est dès lors question de virtualité, de force, de pulsation – dans la mesure, bien sûr, où la mélancolie est apathie, entropie, inhibition, carence en énergie vitale, perte libidinale.

Cette mélancolie positive ne semble pas avoir été traitée dans la littérature psychanalytique, où toute « levée » ou sortie de la mélancolie semble difficilement envisageable. Ainsi, par exemple, Julia Kristeva voit dans le « déni de dénégation » (c'est-à-dire dans la conscience de la mort des choses, voire dans le réalisme) le principal mal mélancolique : elle définit le déprimé comme un être qui a perdu la chose, c'est-à-dire le rien, et qui s'y serait fixé. Selon elle, c'est lorsque le sujet déprimé cesserait de ressentir comme vide le registre symbolique pour y adhérer, cesserait de souhaiter la collusion du sens et du référent pour nier la réalité en la recréant, que le deuil serait accompli et la mélancolie levée<sup>66</sup>. En fait, ce n'est peut-être pas tant la mélancolie qui est « levée » que la dépression : une certaine dépressivité, une expérience de la séparation est en effet nécessaire à la créativité, au travail du langage et du sens. Alors, oui, la mélancolie est sans « levée » si elle se nourrit de l'absence de l'objet (d'amour), c'est-à-dire de l'Autre.

---

<sup>64</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Au-delà de la mélancolie*, Paris, Galilée, 2005, p. 127.

<sup>65</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999. Voir notamment le chapitre « Ontologie et écologie » sur la recherche du « centre blanc » chez les formalistes québécois.

<sup>66</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

Mélancolique, *Le degré zéro de l'écriture* est sans « levée ». Mélancolique, quelque chose s'y crée : la réalité est niée dans une forme trouvée qui n'a du signe que le vide. C'est ce vide que Buci-Glucksmann associe à la « bonne » mélancolie, à celle qu'elle dit « légère » :

On pourrait opposer deux modalités du vide en art. Un vide, trou, abîme, toujours « dévitalisant » et déshumanisant et un autre fait de virtualité, de force et d'entre-deux, celui revendiqué par de nombreux artistes – Matisse, Mirò, Tapiès<sup>67</sup>.

Également revendiqué par Barthes, il a pour nom *Le degré zéro de l'écriture* avant de porter celui du *neutre*, de Roland Barthes ou de *La chambre claire*. Dans le désordre du monde, « discontinu d'objets solitaires et terribles »<sup>68</sup>, il s'agit pour Barthes de faire éclater jusqu'à la demeure du mot afin d'en faire voir le *jour*. En arriver à une écriture blanche, une écriture qui subsumerait l'éclatement en éclat. Une écriture sans « alibi », comme il le dit, c'est-à-dire sans deuxième lieu, sans refuge ni secret : ce serait la littérature vaincue par elle-même (et la mélancolie, de même). Non pas la mort de la littérature, mais sa possibilité « dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet »<sup>69</sup>.

En proposant une écriture blanche, un mode négatif de la forme, Barthes fait montre d'une mélancolie qu'on dit « active » : l'événement catastrophique, la mort de l'objet ouvre la possibilité d'un projet mélancolique, une poursuite, c'est-à-dire une attente, c'est-à-dire *encore* un manque de sens. On peut considérer, bien sûr, qu'il s'agit d'une « bonne » mélancolie dans la mesure où est fondée une utopie, mais on peut dire également qu'est créé un lieu qui, non seulement n'existe pas, mais relance la mélancolie.

Avant d'aborder la question du sens, si cruciale dans l'œuvre de Barthes et en mélancolie, il importe d'évoquer la topologie particulière, le

<sup>67</sup> Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 128.

<sup>68</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 224.

lieu construit, créé, imaginé, fantasmé par la mélancolie. Lorsque Barthes parle de l'écriture blanche comme d'une écriture « enfin innocente », il faut entendre ce que le projet a d'impossible et de meurtrier : il s'agit de sauver l'objet (la littérature), de le placer en lieu sûr, là où il serait préservé du sadisme mélancolique dont il ferait, en même temps, les frais. Entreprise *intenable* que celle de l'écrivain qui a pour mission de porter la langue littéraire à un état d'exception, c'est-à-dire de maintenir en vie l'arrêt. L'écriture blanche, cette épiphanie, c'est la mort toujours vivante. La littérature est portée dans un endroit *hors* la mélancolie afin d'arrêter le mouvement balançant de la déception du sens. C'est dire que cette entreprise ne peut trouver son accomplissement que dans le suicide du sujet ou la mort de l'objet. C'est pourquoi le mélancolique construit une « topologie de l'irréel » : l'objet sera sauvé dans un lieu impossible à investir. Et c'est ainsi que l'entreprise mélancolique (le moi ne peut sauver l'objet d'amour qu'en tuant ce qui le menace, c'est-à-dire lui-même) recoupe la perspective adornoïenne : selon Theodor Adorno, l'œuvre ne peut dépasser la modernité qui est la sienne qu'en la condamnant et en se condamnant elle-même<sup>70</sup>.

Dans l'œuvre de Barthes, l'écriture blanche importe comme la création d'un lieu qui ne saurait exister : la blancheur, la lumière, la clarté. La mise de l'avant d'un *degré zéro de l'écriture* participe du fantasme mélancolique d'un lieu de l'absence, d'un temps du suspens, d'une catastrophe qui n'aurait pas lieu. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes a donc la vision d'une littérature *vestibulaire* : interzone et lieu tiers, elle est comprise entre présent et passé : présent de la voix et « rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture »<sup>71</sup>. Compromise entre présent et passé, la littérature est impossible, à moins de se faire *promise* – « Terre Promise » ainsi que Barthes la nomme souvent. La littérature se situe dans un espace qu'il est impossible d'approcher, d'atteindre ou de pénétrer, dans un état qu'on ne saurait ni

<sup>70</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

<sup>71</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 181.

rompre ni fixer. Avant la fin du monde, la littérature est placée dans l'espace des *avant-dernières* choses. C'est donc à *l'antichambre* qu'est tenue l'écriture blanche :

Ainsi les plus grandes œuvres de la modernité s'arrêtent-elles le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire où l'épaisseur de la vie est donné, étirée sans pourtant être encore détruite par le couronnement d'un ordre des signes<sup>72</sup>.

Fantasmatique, cet espace est aussi celui des formations symboliques, des « transmutation[s] d'Humeur » : lieu du jour, chambre claire, cet espace est celui de la création, de la mélancolie.

Il s'agit donc de garder la littérature du sens nommé, de l'assigner à *l'entre*. Sans mort et sans vie, elle est comme le sujet de l'histoire que Barthes voit chez Michelet : dans un état de vie rêvée<sup>73</sup>. Or cet état, ce lieu, ce vide, cet éphémère « affirmatif » est sans représentation jusqu'à *La chambre claire*. Du lieu impossible ou tiers, de l'antichambre, la photographie est l'image. Elle est ce rectangle vide de sens, mais cependant clair. La photographie, c'est l'écriture de la lumière. À la mélancolie, la photographie se donnera pour objet. Mieux : à la mélancolie, elle donnera une histoire, un récit : *La chambre claire*.

F – Au tombeau

Barthes a porté la littérature jusqu'à *l'au-delà*. On voudrait pouvoir dire qu'il a offert à la littérature un tombeau, mais ce serait faux : le tombeau est un objet trop concret. La littérature est donc laissée sans

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>73</sup> « La vie que Michelet redonne aux morts est affectée d'un coefficient funèbre si lourd, si plein que la résurrection devient l'essence originelle, absolument fraîche et vierge de la Mort, comme dans ces rêves où l'on voit vivre un mort sans s'étonner de le savoir mort. Dans ces résurrections, la Mort est lourde, positive, ample. Elle n'est ni le néant ni l'avènement d'une vie idéale. Ni paradis ni tombeau, elle est la même vie, mais rêvée, réconciliant en elle les traits familiers de l'existence et la connaissance entière de la mort. [...] L'Histoire de Michelet est ce Rêve d'une vie et d'une mort réconciliées ». « Michelet, l'Histoire et la Mort », *art. cit.*, p. 123.

sépulture. L'*acédie*, ce vieux mot de mélancolie, désignait en grec, au passif, un corps laissé sans tombeau. Sans lieu, l'âme est condamnée à errer et le corps, dans la pensée des survivants, à se décomposer. Dans la mesure où la sépulture maintient symboliquement l'unité du corps, elle donne cohésion à l'objet et réconfort au sujet endeuillé. La sépulture garde le lieu, et le lieu, l'unité. D'après Hélène Prigent, le mélancolique souffre de l'absence du tombeau : « Le mélancolique serait donc celui qui vit en lui-même la division, et plus précisément la dislocation, étymologiquement la division du lieu, soit la perte du lieu comme principe d'unité »<sup>74</sup>. Contrairement au lieu de la nostalgie, bien réel quoique quitté, le lieu mélancolique est sans existence. Ainsi : sans *vie*. Voilà pourquoi le mélancolique poursuit un non-lieu, fantasme ou lieu vide que l'on a nommé *clarté* :

Le fait est constant depuis l'Antiquité : les seuls lieux auxquels aspire le mélancolique sont des lieux déserts, des lieux inhabités, parce que seuls ces lieux sans inscription sont susceptibles de renvoyer au mélancolique l'image du désert dans lequel il vit<sup>75</sup>.

C'est en ce sens que cette œuvre déçoit : elle ouvre vers ce qui n'existe pas et manque toujours à être. C'est en cela qu'elle brille aussi : elle montre le *jour*. Si l'œuvre de Roland Barthes aveugle, c'est par sa clarté. Cette œuvre s'est faite mélancolique : sans corps, mais corpusculaire. Et toujours sans tombeau, sans lieu où reposer. Du vivant de son auteur, l'œuvre a cherché son lieu et chaque forme trouvée, jugée décevante, s'est niée afin de poursuivre, ailleurs, la quête. Voilà pourquoi Roland Barthes aura été *dispersé*. Sa mort advenue, l'œuvre n'a maintenant de lieu que celui de l'*acédie*. *Disjecta membra* aux yeux aveugles, on voudra cependant y voir un tombeau mélancolique : une lumière, l'œuvre, un *tombeau idéal*.

---

<sup>74</sup> Hélène Prigent, « Mélancolie antique : une philosophie de l'image ? », *De la mélancolie*, Paris, Gallimard, p. 90.

<sup>75</sup> *Idem*.

## Chapitre deux

### Le sens du réel ou le réel pour objet

Dans l'écriture blanche, Roland Barthes voyait la fin de la « Forme-Objet ». La littérature se décomposait, ne laissant que des mots comme des choses. Un monde sans liaison, désordonné, sauvé par la clarté. Alors qu'elle avait la Littérature pour objet, l'œuvre de Barthes a dit la mort et la mélancolie. Il suffit cependant que l'objet perde sa majuscule pour que la mélancolie verse dans la manie. La Littérature n'est plus une, la dispersion est assumée : la fixation à l'objet est tombée. Roland Barthes s'attache alors aux multiples formes des objets du réel. La catastrophe moderniste a des suites euphoriques : ce sera la sémiologie et le structuralisme.

#### A – L'ambivalence mélancolique

On ne connaît pas *tout* de la mélancolie si l'on ignore son revers : le délire, la manie. Plutôt que la mort, l'énergie de la fuite. Si le cycle maniaco-dépressif a été repéré à l'âge classique, selon Michel Foucault, c'est d'abord la parenté des deux affections qui a été observée.

L'esprit du mélancolique est tout entier occupé par la réflexion de telle sorte que l'imagination demeure dans le loisir et le repos ; chez le maniaque au contraire, fantaisie et imagination sont occupées par un flux perpétuel de pensées impétueuses. Alors que l'esprit du mélancolique se fixe sur un seul objet, lui imposant, mais à lui seul, des proportions déraisonnables, la manie déforme concepts et notions<sup>1</sup>.

De l'alternance de la mélancolie et de la manie, on a donné une explication énergétique : la stase mélancolique « engorge » l'esprit, précipitant la fureur

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 341.



maniaque lorsqu'un « choc » se produit. Comme l'accès de manie épuise le sujet, le voici à nouveau plongé dans la mélancolie.

Sans prétendre observer dans le corpus barthésien l'alternance de phases maniaque et dépressive, on doit néanmoins comprendre la part mélancolique d'un projet qui se donne pour délire scientifique. On n'opposera donc pas le « premier » Barthes au « dernier » : ce serait ainsi oublier *Le degré zéro de l'écriture* et le « tout premier » Barthes. On suivra plutôt la mélancolie d'une œuvre dont la période structuraliste aura été un moment heureux. On tentera d'éviter la bipolarité d'une critique qui voit une coupure dans l'œuvre et son renversement. Au Barthes scientifique et sérieux, occupé à monter/démonter le signe, le mythe, le système et la structure, aurait succédé un hédoniste et nonchalant, parlant amour, plaisir et jouissance, marquant ses goûts en matière de textualité. Un Barthes de la vanité, s'entretenant de lui-même dans une écriture élégante. Ces deux Roland Barthes, on les reconnaît dans les figures du structuraliste et du dandy : voici Barthes au tableau, voilà Barthes au cigare.

Comment faire tenir ensemble « les deux Barthes »<sup>2</sup> ? Ou bien l'on considère l'œuvre selon une trajectoire (physique) : la fin est alors traitée, ainsi que le propose Philippe Roger, « comme *retombée*, chute ou défection »<sup>3</sup>. Ou alors on s'attache au dernier Barthes et l'on préfère oublier son passé « maniaque », au risque de proposer une image de dilettante : « L'éloge en vient alors à se colorer des lueurs crépusculaires d'un nouveau décadentisme, par une autre mythologisation de l'œuvre »<sup>4</sup>. Deux images s'opposent comme si l'œuvre de Barthes avait deux faces à l'image de

---

<sup>2</sup> Dans son « Avant-propos » à *La troisième république des lettres*, Antoine Compagnon se sert des « deux Barthes », « le coriace et le tendre », pour opposer et réunir la nouvelle critique et l'histoire littéraire, arguant que la théorie est « coupée » (comme le vin, d'eau) de la dernière. La figure de Roland Barthes porte ce paradoxe : deux Barthes ne se seraient pas succédé, mais « le systématique et le subjectif, le dogmatique et l'impressionniste, le coriace et le tendre, le méthodique et l'hédoniste, ils ne font qu'un ». Antoine Compagnon, « Les deux Barthes », *La troisième république des lettres*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

<sup>3</sup> Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*. Paris, Grasset, 1986, p. 70.

<sup>4</sup> *Idem*.

l'ambivalence mélancolique... et de la structure « duplice » du signe linguistique.

On se rapportera encore une fois à *Stanze*, l'étude qu'a consacrée Giorgio Agamben à la mélancolie et au « malaise dans la forme symbolique »<sup>5</sup>. De la mélancolie antique, la sémiologie aurait la duplicité. Fracturé entre manifestant et manifesté, signifiant et signifié, le signe porte cette dualité comme une suture. Selon Agamben, le procès de la sémiologie bute contre la barre séparant le signifié du signifiant (S/s). Il n'y a pas de « tenant lieu » dont résulterait le sens, mais une disjonction qui est le lieu même de la signification – mélancolie de la séparation érigée en vérité. La signification, il est vrai, ne se produit que dans la séparation du discours et de l'objet.

Comme le signe a deux faces, l'œuvre de Roland Barthes est Janus. Objet binaire, ses deux faces ne prennent sens que vues ensemble ou séparées dans la conscience de leur duplicité. Le structuralisme, la manie de Barthes a donc pour envers le « dandysme », la mélancolie des derniers écrits. Toute l'œuvre tient dans le *jeu* de ces deux faces. Mieux : qu'il soit structuraliste ou dandy, le mélancolique est fasciné par l'apparence. Il a la forme pour objet. Comme le rappelle Jean Starobinski, la mélancolie est traditionnellement associée au miroir, symbole à la fois de vanité et de vérité : « Il n'est point de mélancolie plus 'profonde' que celle qui s'élève face au miroir, devant l'évidence de la précarité, du manque de profondeur, et de la vanité sans recours »<sup>6</sup>. C'est pourquoi, selon Starobinski, le dandy est mélancolique. Comme le structuraliste, pourrait-on ajouter.

---

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 226.

<sup>6</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p. 21.

## B – Un monde fini

Structure de relations internes, l'objet du structuralisme est considéré sans « profondeur ». Pour l'heure, on pressent l'euphorie : sans rien *derrière*, l'objet est un fini. « Que l'objet trouve en lui-même sa définition suffisante – comme la langue »<sup>7</sup>, voilà qui nie toute mélancolie : l'objet est pensé sans au-delà, sans infini. Si le structuralisme se déploie sur un plan d'immanence, s'il a pour règle de choisir un objet limité, de n'y rien ajouter avant d'en épuiser l'analyse, Roland Barthes écrit cependant que,

pris de cette façon, le texte littéraire s'offrira à des analyses sûres, mais il est évident que ces analyses laisseront hors de leur atteinte un résidu énorme. Ce résidu correspondra assez à ce que nous jugeons aujourd'hui essentiel dans l'œuvre (le génie personnel, l'art, l'humanité)<sup>8</sup>.

Ce « résidu énorme » (qui fera retour par la suite), ce ne sera pas « le génie personnel, l'art, l'humanité », mais le *réel* auquel Barthes accordera vérité, dans la mesure, bien sûr, où la vérité se trouve au-dehors, à côté. « La vérité ne paraît jamais là où elle est attendue »<sup>9</sup>, écrivait Jean-François Lyotard, qui résumait d'ailleurs la chose en un mot : dans la structure, la vérité est une *aberration*.

On sait que Barthes s'en prendra au plan d'immanence par la suite ou, comme Jean-Claude Milner l'écrit, que Barthes perdra foi dans Jakobson, que le langage ne sera plus considéré par lui comme un refuge contre l'infini :

Que le fini, rencontrant l'Infini, se brisât en mille éclats cernés de manque, on n'en sera pas surpris. Que le discours amoureux demeure à l'état d'horizon toujours plus reculé, qu'il se sépare à toujours du texte, c'est-à-dire du plaisir, que le plaisir soit un texte et l'amour un discours inatteignable, que le texte pour

<sup>7</sup> Jean-Claude Milner, *Le périple structural : Figures et paradigme*, Paris, Seuil, 2002, p. 118.

<sup>8</sup> *Critique et vérité* (1966), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 791.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 17.

toujours ordonné du fini, soit insuperposable au discours, qu'il n'y ait pas de texte approprié à l'infini, qu'il faille, si l'on veut parler en langues, renoncer à l'infini – et, ce qui est la même chose, renoncer à l'amour, et, ce qui est la même chose encore, renoncer à un discours qui ne serait pas du fragment, voilà qui dessinait le dernier Barthes, une figure tout à la fois pathétique et sensible<sup>10</sup>.

L'objet n'est donc pas « fini », mais il est construit tel : c'est une utopie, toujours construite dans la négation d'une certaine réalité. Le structuraliste sera bien un jour rattrapé par cela qu'il a nié : de l'utopie, ce qui demeure *en reste*.

Sade, Loyola, Fourier, utopistes, étaient structuralistes : fondateurs de langage, *logothètes*. Le structuralisme est créatif : ce n'est pas une théorie statique. Pour Barthes, il s'agit d'une « activité », un jeu structurel, soit le *découpage* et l'*agencement* des fonctions du réel. Et parce qu'il a tout à voir avec la mise à mal et la mise en ordre des choses, il est d'un sadisme mélancolique : à la fois cruel et rassurant. « L'homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose »<sup>11</sup>, écrit Barthes. Par son activité structuraliste, « l'homme » (on l'appellera toujours R.B.) compose avec le caractère menaçant de l'objet en créant un *simulacre* de ce dernier, le réduisant, se l'appropriant et se le rendant *intelligible* ainsi.

Le structuralisme participe d'un projet mélancolique dans la mesure où il se propose de reconstruire le sens. C'est sa manie. Pour ce faire, il lui faut détacher l'objet de l'infini, d'un monde désordonné, décomposé. Par sa tâche, le structuraliste occupe ainsi la « position dépressive » kleinienne. En effet, selon Melanie Klein, la peur de voir les objets se désintégrer pousserait le sujet de la position dépressive à une entreprise de restauration. Mais cette entreprise est source de détresse. Puisque sa relation à l'objet, son amour et son identification se font sous le mode de l'introjection, le

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>11</sup> « L'activité structuraliste » (1963), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, p. 467.

mélancolique dévore son objet, c'est-à-dire qu'il le détruit pour le sauver : « le moi se trouve alors devant la réalité psychique suivante : ses objets aimés sont dans un état de désintégration totale – ils sont en morceaux »<sup>12</sup>. Une angoisse naît de la peur de ne pouvoir rassembler ces morceaux car l'objet perdu était un objet parfait avant qu'il ne soit malmené. Toute sublimation répondrait donc de l'angoisse de voir les objets détruits par le moyen même que le mélancolique s'était donné pour les préserver. Mal pris, le mélancolique est coupable d'avoir perdu et tué l'objet parfait, l'objet aimé.

Le structuralisme est-il coupable d'avoir « tué » la littérature ? La question est un non-lieu d'un point de vue légal, mais on se rapportera, si on le souhaite, à la polémique autour de la « nouvelle critique »<sup>13</sup>.

Sous le Second Empire, la nouvelle critique aurait eu son procès : ne blesse-t-elle pas la raison, en contrevenant aux « règles élémentaires de la pensée scientifique ou même simplement articulée » ? Ne choque-t-elle pas la morale, faisant intervenir partout « une sexualité obsédante, débridée, cynique » ? Ne discrédite-t-elle pas nos institutions nationales aux yeux de l'étranger ? En un mot, n'est-elle pas « dangereuse » ? Appliqué à l'esprit, au langage, à l'art, ce mot affiche immédiatement toute pensée régressive. Celle-ci vient en effet dans la peur (d'où l'unité des images de destruction) ; elle craint toute novation, dénoncée chaque fois comme « vide »<sup>14</sup>.

Roland Barthes, attaqué par Raymond Picard et consort, s'est fait le héraut du structuralisme et de la modernité. Mais Roland Barthes, lui-même, était-il coupable d'un « vide » créé ? Y a-t-il une culpabilité, une honte, donc, chez ceux qui ont pratiqué la méthode structurale ? On peut dire de Barthes qu'il s'est par la suite rétracté<sup>15</sup> (c'est l'idée d'un « dernier » Barthes), mais,

<sup>12</sup> Melanie Klein, *Deuil et dépression* (1947), trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot et Rivages, 2004, p. 29.

<sup>13</sup> Voir notamment le livre de Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984.

<sup>14</sup> *Critique et vérité, op. cit.*, pp. 760-761.

<sup>15</sup> Il serait plus juste de dire que Barthes s'est montré *insatisfait* par le structuralisme : « Le structuralisme, quels qu'aient été ses mérites heuristiques, n'a jamais pu mettre l'excès dans son système ». « Question de tempo » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 337.

comme on l'a vu au chapitre précédent, la littérature était déjà *un peu morte* avant que le structuralisme de Barthes n'« éclate ». S'il y a une culpabilité dans l'œuvre de Barthes, une « cruauté mélancolique »<sup>16</sup>, elle est apparue avant le structuralisme. Aussi peut-on supposer que cette activité d'intellection vise à *composer* avec l'imputabilité d'un manque, avec la culpabilité depuis « toujours déjà » d'avoir causé la mort de l'objet aimé. (C'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre le souhait formulé dans *Le degré zéro de l'écriture* d'une littérature « enfin innocente »...)

Qu'il soit coupable d'un meurtre, d'un bris ou non, le structuralisme répond du désordre qui naît de l'absence et du retrait de l'objet. Selon Marie-Claude Lambotte, le sujet mélancolique investit les activités d'arrangement qui pourraient sauver l'objet de la décomposition, notamment par la structure et le style. Ainsi, l'intellectualité, la volonté de tout expliquer, de tout maîtriser, sont caractéristiques du tempérament saturnien comme une tentative de vaincre la mélancolie devant le désordre du monde. Le sentiment mélancolique et le mouvement de lutte contre ce dernier définissent donc *ensemble* la mélancolie. La mélancolie n'est pas qu'un trouble, qu'un désordre : elle est aussi un mouvement structurant. Mieux : le mélancolique n'est pas toujours triste – il est parfois heureux.

Si Éric Marty a pu qualifier Roland Barthes de « structuraliste heureux », c'est parce que cette activité lui a permis de travailler un objet qui avait les traits de la mélancolie, mais épurés. Comme la tragédie, l'objet de l'analyse structurale se donne pour le miracle d'une mélancolie sans angoisse : le vide est assumé. En prenant le parti de la forme, le structuraliste fait voir les analogies qui soutiennent un monde dont le vide

---

<sup>16</sup> La « cruauté » tient dans le fait que le mélancolique s'accuse du suicide de l'objet. Que l'on traduise : il cherche à le tuer. Plutôt que de passer à l'acte, le dépressif a retourné l'arme contre lui-même. Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997.

n'apparaît plus absurde, mais signifiant. « Le monde est plein de signes »<sup>17</sup>, écrit Barthes. Comme l'explique Éric Marty :

cette fascination pour la société comme productrice d'objets sémantiques neufs et qui devient donc l'aliment d'un travail de questionnement et de dévoilement n'est pas pour autant une abdication devant cette société. Il s'agit d'opérer tout simplement une métamorphose de l'intellectuel, anéantir sa négativité, suspendre en lui l'éternelle conscience malheureuse qui en fait un spectateur tragique et maladroit de l'histoire pour l'amener à participer à l'intelligible historique<sup>18</sup>.

Bref, c'est parce que le structuralisme est un acte créatif et qu'il propose de son objet une fiction, qu'il est à même de présenter une forme heureuse du vide, ouverte au possible.

Ce sont les mêmes raisons pour lesquelles Barthes s'est enthousiasmé pour le structuralisme qui ont motivé sa défense du Nouveau Roman et son travail sur le *Système de la mode* : dans les trois cas, Roland Barthes tentait, selon le mot de Jean-Claude Milner, une « réhabilitation de la surface »<sup>19</sup>. Combinatoire de formes, le système de la mode repose sur un code du vide, des phrases telles « le bleu est à la mode cette année »<sup>20</sup> qui font voir le jeu structurel d'une forme et d'un concept. Ou, selon le mot de Thomas Clerc : « Le tissu est d'abord un texte, qu'il convient de défiler »<sup>21</sup>. C'est que « sans contenu, la mode devient littéraire dès qu'elle se donne comme pur spectacle de signes »<sup>22</sup>. Sans trop insister sur ce que ce livre a pu avoir de décevant (évidemment) ou de démodé (Barthes, dans sa préface, le dit déjà daté), il convient cependant de souligner que son auteur est parvenu à épuiser les ressorts de l'analyse structurale en se donnant pour objet le code

<sup>17</sup> « La cuisine du sens » (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 589.

<sup>18</sup> Éric Marty, « Présentation », *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 14-15.

<sup>19</sup> Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 116.

<sup>20</sup> « Le bleu est à la mode cette année » (1960), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1025.

<sup>21</sup> Thomas Clerc, « Collection Roland Barthes », *R/B Roland Barthes*, Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), Paris, Seuil, Centre Pompidou et IMEC, 2002, p. 63.

<sup>22</sup> *Idem.*

léger, frivole de la mode. C'est dire que l'analyse structurale s'agence bien à la logique consumériste du prêt-à-porter.

### C – Un détail

C'est autour du *Système de la mode* qu'apparaît la figure du *dandy*, celui qui joue du code établi par la force d'un détail. Le système n'est plus sans reste. Le détail, signe de *distinction*, permet d'ouvrir la structure : le détail donne du *jeu*. Le dandysme, c'est donc une technique, « une manière, souvent subtilement détournée, de briser le vêtement, de le 'déformer' »<sup>23</sup>. Dans le système du vêtement, le dandy cherche la singularité : du code, la différence. Le dandysme ne s'oppose pas au structuralisme : il le *détourne*. Car le dandy joue de la faille (nommée détail) d'un code dont il connaît les règles. Le détail offre au dandy une force de réserve, un petit rien, un je-ne-sais-quoi hautement signifiant – la faute en est à son caractère *déplacé*. Si la tenue du dandy se détache d'une structure, c'est que, symptomatique, elle la révèle.

Que l'on dise Barthes structuraliste ou dandy, les deux figures supposent une même fascination pour la forme. Dans *L'écriture même*, Susan Sontag prête à Roland Barthes une qualité d'esthète qu'elle rapporte à l'habileté à déceler les structures, à faire apparaître les dualités (« chaque chose pouvait se scinder en soi et son contraire, ou en deux versions de soi-même »<sup>24</sup>), à son enthousiasme pour les délires de classification (on se rapportera au *Sade, Fourier, Loyola*), mais surtout à sa façon de laisser une structure ouverte et de « réserver une place à l'incodifié ». Car on ne joue de la structure que si on lui réserve une *cache*. Autrement, le jeu est mort, et la structure, figée. En ce sens, le formaliste opère sur le terrain du mélancolique, qui relance son désir en ménageant un lieu d'absence.

<sup>23</sup> « Le dandysme et la mode » (1962), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 29.

<sup>24</sup> Susan Sontag, *L'écriture même: À propos de Roland Barthes*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1982, p. 18.



Autrement, c'est l'ennui, le réalisme plat et, plutôt que la mélancolie, la dépression.

Cela, Susan Sontag l'a bien vu : selon elle, la volonté de tout couvrir caractéristique du tempérament formaliste, est une manière de fuir l'ennui. Classer, oui, mais de manière à subvertir et à déstabiliser l'ordre établi. C'est donc parce qu'elle est ludique que l'œuvre est mélancolique. « Ces façons 'tardives' de vivre, d'évaluer, de lire le monde » sont autant de « façons d'y survivre », façons que Barthes a adoptées afin « de trouver (et au bout du compte de ne pas trouver) consolation ; de prendre le plaisir, d'exprimer l'amour »<sup>25</sup>. Car le plaisir, le désir, l'amour, ce sont les forces du désordre : elles ébranlent la structure. C'est la réserve, créative, la *dépressivité* du désir mélancolique. Mais, toujours, le désir est un peu triste : négatif, il se pose contre l'ordre, il en est nécessairement isolé. Plus douloureux, plus angoissant, il tend à ce dont il est séparé.

C'est ainsi que Susan Sontag comprend l'insistance du principe de plaisir, chez Barthes, comme l'envers d'une tristesse. « *There was something sad in all this talk about pleasure* », écrit-elle dans un recueil d'essais placés *Sous le signe de Saturne*<sup>26</sup>. Selon elle, le formalisme de Barthes, son structuralisme et son dandysme étaient autant de moyens empruntés pour « surmonter ou dénier » sa mélancolie.

*The work is about sadness overcome or denied. He had decided that everything could be treated as a system – a discourse, a set of classifications. Since everything was a system, everything could be overcome. But eventually he wearied of systems*<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>26</sup> Susan Sontag, « Remembering Barthes », *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, Strauss et Giroux, 1980, p. 177. Ma traduction: « Il y avait quelque chose de triste dans ce long discours sur le plaisir ».

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 174. Ma traduction : « Cette œuvre surmontait ou déniait la tristesse. Il avait décidé que tout pouvait être traité en système – un discours, un tableau de classification. Puisque tout faisait système, tout pouvait être renversé. Un jour, il s'est lassé des systèmes ».

Une autre manière de dire qu'il est difficile, pour qui ne croit pas au structuralisme, de croire à son bonheur. En conséquence de quoi, la vision d'un « structuraliste heureux » demeure suspecte aux yeux de la mélancolie.

Résolument sceptique, le Jacques Derrida de *L'écriture et la différence* est d'avis que le structuralisme et toute critique littéraire ne vont pas sans « pathos mélancolique ». Selon lui, la critique se sait séparée de son objet, sur lequel elle se venge en montrant « que la séparation est la condition de l'œuvre et non seulement du discours sur l'œuvre »<sup>28</sup>. Sous le coup de la cruauté, la forme étudiée apparaît comme une « totalité désertée de ses forces »<sup>29</sup>. C'est pourquoi le structuralisme opère dans la conscience catastrophique d'une forme non seulement *détruite*, mais *destructrice* et *déstructurante* : « C'est dans les époques de *dislocation* historique, quand nous sommes chassés du *lieu*, que se développe pour elle-même cette passion structuraliste »<sup>30</sup>. « Cette passion » est un amour à la fois cruel et déçu. Comme il serait déprimant d'enlever à la mélancolie son euphorie, sa furie, sa manie lorsqu'elle la vit, maintenant que l'on comprend la part de tristesse et de cruauté qui anime l'activité structuraliste, pourquoi ne pas voir son plaisir ?

#### D – Le miroir structural

Jouissif, le structuralisme l'est par son analogisme. Entendu par Barthes comme une « activité d'imitation »<sup>31</sup>, pratiquant une *mimésis* des fonctions, la méthode structurale offre « une certaine *forme* du monde »<sup>32</sup>. Compris par cette méthode structurale, l'objet n'est plus seul, séparé : on lui a créé son correspondant. La chose n'est pas sans conséquence. Dans la mesure, d'abord, où l'imitation reprend de l'objet sa structure à deux termes

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 12.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>31</sup> « L'activité structuraliste », *art. cit.*, p. 468.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 472.

et trois – la troisième étant leur sens<sup>33</sup>, la critique structuraliste fait, de manière déplacée, une copie de l'objet. Ainsi, l'objet n'est plus fini, puisqu'un double est créé. Ensuite, se disant dans une structure homologue à l'objet, la critique fait « flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes »<sup>34</sup>. Et doublant son objet, le structuralisme s'en voit séparé : « Car parler, c'est toujours parler de quelque chose et cette dimension de la référence, que par hypothèse la méthode structurale néglige, n'est rien d'autre que la présence de la distanciation [...] dans le discours »<sup>35</sup>. Ce propos de Jean-François Lyotard, Roland Barthes l'énonce dans la déception : il fait état d'une certaine mélancolie de la critique lorsqu'il écrit :

Tout savoir qui prend la littérature pour objet est fatalement décevant : ce ne peut être qu'un savoir qui traite d'un autre savoir, et ce savoir second, décroché, s'il veut se plier aux contraintes de la science [...] est nécessairement réducteur : il *manque* la littérature<sup>36</sup>.

Bref, l'objet n'est plus dans le discours – c'est-à-dire qu'il n'y a jamais été. Alors la signification donnée dit le manque de l'objet et l'exhibe dans une mélancolie que Derrida a dénoncée : « Le mouvement de la signification ajoute quelque chose, ce qui fait qu'il y a toujours plus, mais cette addition est flottante parce qu'elle vient vicarier, suppléer un manque du côté du signifié »<sup>37</sup>. Si la mélancolie survit à l'absence de l'objet (c'est même ce qui la fait vivre), le structuralisme ne peut tenir : il s'évanouit avec lui. « De son vivant », déjà, le structuralisme savait (sans mélancolie toutefois) sa disparition prochaine.

Le structuralisme est un miroir. Analogique à l'objet, la critique structuraliste obéit à un dispositif spéculaire. L'analyse structurale est donc

<sup>33</sup> « Car ce que je saisis, ce n'est nullement un terme, l'un après l'autre, mais la corrélation qui les unit ». *Mythologies* (1957), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 826.

<sup>34</sup> *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 792.

<sup>35</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 31.

<sup>36</sup> « Préface » (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 630.

<sup>37</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 423.

vaine : elle contemple son reflet. (On l'a dit : le structuraliste est un dandy.) Si la structure est spéculaire, c'est dire, selon Jean Starobinski, qu'elle est allégorique, mélancolique. Dans *La mélancolie au miroir*, Starobinski décrit l'allégorie comme un *redoublement de sens* : une réalité triviale est dotée d'un sens supérieur. Cette « lecture du réel » provient d'une impression de défaut de réalité en même temps qu'elle y conduit :

L'on peut arguer que l'allégorie manifeste une surabondance, qu'elle révèle les multiples « correspondances » dont chaque objet du réel est entouré, ou les innombrables formes sensibles dans lesquelles chaque entité idéale peut s'incarner. Mais l'argumentation inverse est également recevable : lorsque, dans notre perception, le réel est incapable de valoir comme tel, il devient nécessaire de le doubler d'un second sens, pour empêcher la dissipation de tout sens, et l'intrusion de l'insensé<sup>38</sup>.

Lire le réel, c'est avouer une mélancolie, et y retourner. Toute tentative de retrouver l'ordre du monde, toute lecture en ce qu'elle cherche et double le sens ne peut se dire sans mélancolie. (On comprend que le mélancolique est amoureux de la langue. C'est d'ailleurs l'objet des *Fragments d'un discours amoureux*.) Pour Susan Sontag, l'équation est simple entre l'allégorie et le « *melancholic's labor of decipherment* »<sup>39</sup>. À l'instar de Starobinski, Sontag décrit l'allégorie comme un sens donné à une chose inerte et banale (« *the process which extracts meaning from the petrified and insignificant* »<sup>40</sup>). Afin de lire le monde, il faut le considérer chose : il faut le réifier. Rien d'euphorique, en définitive, ne caractérise la lecture allégorique. Ne trouvant sens que dans la mort des choses, le mélancolique lit par allégorie, mode de lecture dans lequel la vie est sacrifiée.

Passée la manie, « le sentiment de puissance infinie, de folle gaieté, de maîtrise de la langue »<sup>41</sup>, passée l'affirmation joyeuse d'un monde vu comme jeu des signes, le structuraliste retrouve la mort et l'absence de

---

<sup>38</sup> Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 74.

<sup>39</sup> Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, *op. cit.*, p. 118. Ma traduction : « l'entreprise mélancolique du décryptage ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>41</sup> Jacques Hassoun, *op. cit.*, p. 111.

l'objet, « la face triste, *négative*, nostalgique, coupable, rousseauiste de la pensée du jeu », « tournée vers la présence, perdue ou impossible »<sup>42</sup>, comme le constatait Derrida. En cela, la photographie reprend la mélancolie du structuralisme (l'euphorie spéculaire, le modèle réduit de la réalité), mais brise la lecture allégorique afin de proposer un récit. Alors que la photographie est généalogique (la lumière, le réel la génèrent, et elle génère le récit), le structuralisme est pure analogie – c'est sa limite. « Figure-image » plutôt que « figure-matrice », selon la terminologie de Jean-François Lyotard, le signe constitue le monde en tant que perdu. La matrice, parce qu'elle engendre figure-formes et figure-images, se donne pour la réserve de l'inconscient<sup>43</sup>. Dans le structuralisme, l'objet manque toujours, comme manque le lien, un rapport à la chose, au monde, au réel, à ce qu'on entend dans le terme de *réfèrent* et que la forme de la structure était censée à tout le moins cerner. Or le structuralisme opère dans un monde second, utopique : c'est un jeu – ce n'est, ce n'était qu'un *jeu*.

Mais le jeu a, lui aussi, deux faces. Si le caractère mimétique du structuralisme déçoit par son ludisme, Roland Barthes propose de pousser le jeu du côté de la performance (hystérique), d'une représentation de l'objet qu'incarnerait un sujet qui s'y confondrait. Le structuralisme partageait avec la littérature un modèle linguistique : les deux systèmes se faisaient signe, de loin. Mince consolation pour le mélancolique car l'objet *ne le regardait pas*. Mieux vaut s'approprier l'objet que possède l'Autre : mieux vaut que se rencontrent le critique et l'écrivain. L'exigence d'écriture ne fait de Barthes un dandy que dans la mesure où celle-ci apparaît comme la face cachée du projet structuraliste. Toujours mélancolique, Barthes désire s'unir à l'objet (désormais « recomposé »), « rejoindre la littérature », « non plus comme 'objet' d'analyse, mais comme activité d'écriture ». Afin d'abolir la distance, afin de conjurer le retrait de l'objet, « il reste donc au structuraliste

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 427.

<sup>43</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 284 et suiv.

à se transformer en 'écrivain' »<sup>44</sup>. L'« objectivité » du travail scientifique n'a pas donné au mélancolique son objet. Devenu écrivain, c'est le sujet qui est dédoublé puisqu'il lui faut être conscient de l'hystérie et « pratiquer cet imaginaire *en toute connaissance de cause* »<sup>45</sup>. On pressent déjà le conflit, la mélancolie d'un sujet à deux faces et le *Roland Barthes*.

#### E – Le réel, échappé

Du structuralisme, on connaît la surface, le bonheur de l'apparence, l'innocence, mais cette face est somme toute vide de sens : l'euphorie est l'envers d'un manque. Si le signe et la structure offrent un refuge à la mélancolie, c'est « dans la mesure exacte où le signe n'existe pas comme chose »<sup>46</sup>, écrit Jean-Claude Milner. Autant dire qu'il est impossible au structuralisme d'éviter la mélancolie du retrait de l'objet. En contemplant le leurre qu'il s'est créé, le « reflet » de réalité, le structuraliste est confronté à l'inanité de l'image spéculaire. À l'instar du « petit d'homme », le structuraliste demeure fasciné, toutefois, par cette forme du semblable. Que la représentation soit prise en défaut ne signifie pas pour autant l'abandon du structuralisme, la perte d'intérêt. Au contraire, l'attention sera portée sur cela qui perturbe la perfection, la clôture de la structure, vue comme vérité. Comme la distinction pour le dandy relevait d'un détail *déplacé*, la vérité est à chercher du côté de ce qui, tel le symptôme chez Lacan, fait retour dans la forme du savoir, « non un défaut de représentation, mais une vérité d'une autre référence que ce, représentation ou pas, dont elle vient troubler le bel ordre »<sup>47</sup> : le réel, bien entendu.

Pour le structuraliste et le mélancolique qu'est Roland Barthes, le réel est un objet perdu qu'il importe de protéger : d'abord à l'aide de la sémiologie (c'est l'enjeu des *Mythologies*), ensuite, par devers elle. Car le

<sup>44</sup> « De la science à la littérature » (1967), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1267.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 1268.

<sup>46</sup> Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 169.

<sup>47</sup> Jacques Lacan, *Écrits* (1966), t. I, Paris, Seuil, 1999, p. 232.

signe s'avère un mythe, et la sémiologie, elle-même mythologique. Dans « Le mythe, aujourd'hui », Barthes écrivait que « la fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel »<sup>48</sup>. Comme le mythe, le signe sacrifie le réel auquel pourtant il se rapporte : « en devenant forme, le sens éloigne sa contingence ; il se vide »<sup>49</sup>. Et comme toute mythologie, le structuralisme et la sémiologie sont les produits d'une idéologie dans la mesure où le réel (construit) est donné pour vérité : c'est un effet de discours, c'est l'effet d'un discours dont il s'est *échappé*. D'où l'aporie : le sémiologue « risque sans cesse de faire s'évanouir le réel qu'il prétend protéger »<sup>50</sup>. Dès lors, la mélancolie a deux choix : s'en tenir au leurre et se taire, ou reprendre la quête du sens du réel. Roland Barthes pose pour lui-même ce dilemme :

Ou bien poser un réel entièrement perméable à l'histoire, et idéologiser ; ou bien, à l'inverse, poser un réel *finale*ment impénétrable, irréductible, et dans ce cas, poétiser. En un mot, je ne vois pas encore de synthèse entre l'idéologie et la poésie (j'entends par poésie d'une façon très générale, la recherche du sens inaliénable des choses)<sup>51</sup>.

Pour un temps, Barthes a choisi d'« idéologiser » et d'embrasser la facticité, le réel proposé par l'idéologie – non sans bonheur, il faut le dire.

#### F – L'euphorie marchande

Dans un texte écarté du volume des *Mythologies*, on lit le plaisir que Barthes prend aux Folies-Bergère sous l'alibi sémiologique. Plaisir coupable, il a été censuré par deux fois sous le coup de la science et de la non-publication. Dans ce texte au « je » moins ironique qu'ambigu, le sémiologue est client : tous deux partagent la même jouissance. Lorsque Barthes écrit que l'argent « a pour fonction essentielle de faire exister en

---

<sup>48</sup> *Mythologies, op. cit.*, p. 854.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 831.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 867.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 868.

nommant »<sup>52</sup>, qu'on offre aux Folies-Bergère le spectacle du catalogue intelligible des visages de femmes, « un univers parfaitement nominal, c'est-à-dire sans tremblement »<sup>53</sup> : nous sommes bien devant « un univers purement sémiologique [*sic*] »<sup>54</sup>. Que Barthes se soit appliqué aux objets de la culture de masse tombe sous le sens car la structure du signe en partage bien la forme. Pour le mythologue ou sémiologue, la marchandise fascine car elle se propose comme un signe vide et objet mélancolique parfait.

Dans un article de *Stanze* intitulé « Dans le monde d'Odradek : Œuvre d'art et marchandise », Giorgio Agamben discute de la mélancolie de l'objet de consommation. Rapportant la marchandise au fétiche, Agamben dit ceci :

Et de même que le fétichiste ne parvient jamais à posséder intégralement son fétiche, parce qu'il est le signe de deux réalités contradictoires, de même le possesseur de marchandise ne pourra jamais en jouir simultanément comme objet d'usage et comme valeur ; il aura beau manipuler le corps matériel à travers lequel elle se manifeste, il aura beau l'altérer matériellement jusqu'à le détruire : la marchandise réaffirmera, par sa disparition même, son caractère insaisissable<sup>55</sup>.

Pour Agamben, le primat aujourd'hui de la valeur d'échange sur la valeur d'usage a fait de la marchandise un objet féérique : toute publicité se ferait sous le mode, sous le schème mélancolique d'une « épiphanie de l'insaisissable »<sup>56</sup>. La survie de l'œuvre d'art dans un monde consumériste lui vient du caractère fétichiste que l'œuvre a pris désormais, ayant détruit, elle aussi, sa valeur d'usage. Une même logique dirige l'économie de la marchandise et celle de l'œuvre d'art : l'objet, sacrifié, est réifié. C'est à

---

<sup>52</sup> « Folies-Bergère » (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 236.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>55</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 74.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 75.



cette logique qu'obéit également le *dandy*. De Brummell, Barbey d'Aurevilly aurait dit : « Il s'est élevé au rang de chose »<sup>57</sup>.

À Roland Barthes (lui-même dandy), les Folies-Bergère proposent le fantasme de l'économie consumériste, de la méthode sémiologique et d'une pensée mélancolique qui auraient trouvé leur bonheur dans la *forme*, dans l'apparence de la chose en ce qu'elle est chose et ordonnée par le catalogue raisonné d'un monde enfin *intelligible*. Du visage, dernier rempart de l'énigme humaine, les Folies-Bergère offre une représentation *claire* :

Avec les visages des girls aussi, qui me sont toujours offerts frontalement dans leur lumière d'Exposition, je vais pouvoir acheter sagement des biens multiples. Je savoure d'abord que la vie quotidienne ne porte jamais un visage de femme aussi loin vers moi ; tous les artifices possibles préparent et soutiennent ce lancé du visage, tendu comme un saint-sacrement, réfugié à l'extrême bout de sa surface et comme avancé au-devant de moi par une intention de totale extériorité. La vie me fournit habituellement des visages composés en mouvements instables, je ne puis jamais saisir un visage, il se dérobe, il s'évanouit, il s'enchaîne, il s'engendre, je ne puis jamais le tenir immuable sous mon regard, je ne puis jamais lui donner sa qualité d'objet, puisque lui aussi me regarde. Ici, ce visage de théâtre est un miracle d'immobilité ; il est disponible parce qu'il est fixe, il me tend sa permanence, et je puis enfin le posséder ; aucun mouvement ne le compose, mais seulement des parties sans regard, obliérées comme les trous d'un masque ; la bouche m'est tendue à l'extrême bout du rouge, les yeux à l'extrême bout des cils, le cou m'est comme une pique gracile qui m'offre une tête sacrifiée. C'est vrai qu'il n'y a que la Mort pour produire à ce point des visages-objets<sup>58</sup>.

« Offert », « tendu », « porté vers moi », « avancé au devant de moi » : autant de termes qui laissent croire que le visage n'est plus la forme même de ce qui se dérobe. Le ton maniaque de ce texte tient au fait que le visage est enfin saisissable : « j'ai dissipé, écrit Barthes, le mystère le plus tenace de l'existence »<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>58</sup> « Folies-Bergère », *art. cit.*, p. 238.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 239.

On comprend que la sémiologie, la méthode structurale s'offre comme fantasme : elle donne la chose, comme le visage, dans la lumière, « frontalement » et sans mouvement. Les Folies-Bergère, c'est la promesse d'une mélancolie consolée.

Je veux promener ici mon regard comme dans un Monoprix, du comptoir des bouches à celui des yeux ; mon billet d'entrée me donne droit à une typologie de la femme, que je puis ainsi repousser dans une Nature classifiée, c'est-à-dire étrangère à mon propre désordre et pourtant rassurante<sup>60</sup>.

Mais la chose est chose. Et chose, elle est morte. Plus terrible pour le mélancolique, la chose, le visage ne rend pas le regard. Plutôt qu'un rapprochement, plutôt qu'un lien du sujet à l'objet (ne serait-ce que d'identification), les Folies-Bergère ont pour finalité l'argent : le signifiant. « Car en tout ceci, ce que mon argent [le signifiant] me rapporte finalement de plus précieux, c'est un monde qui se suffit à lui-même », un monde où « rien ne dépasse, rien ne s'ouvre sur un ailleurs »<sup>61</sup>.

C'est un autre fantasme qu'il faut au mélancolique, un fantasme dans lequel l'objet serait absent, mais se donnerait pour tel et serait, par là, d'autant plus présent. Le réel ferait retour et la lumière se donnerait pour lien. Tout ne serait pas « exposé » : l'objet garderait une part de secret. La photographie sera la face « poétique » du fantasme mélancolique, la figure-matrice. Roland Barthes (« figure-mère », incidemment, du structuralisme selon François Dosse<sup>62</sup>) s'est détourné de la structure comme de ce qui le « rassure », de la forme comme d'un vide de sens (car « vidée de sa contingence »<sup>63</sup>) pour s'intéresser à ce « résidu énorme » que laissait l'analyse structurale : le sens du réel.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>62</sup> François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, 2 vol., La Découverte, 1991-1992.

<sup>63</sup> *Mythologies*, *op. cit.*, p. 832.

## G – L'effet de réel

Le choix d'objet est ici *conséquent*. Dans le champ de la connaissance, Barthes se déplace à la poursuite d'un manque logique. C'est une fois constitué que le savoir « échappe » ce qu'il avait négligé, son *lapsus*, la vérité tombée : cela qui, objet perdu, devient pour le mélancolique objet de désir et d'intérêt. Il n'est donc pas innocent que « L'effet de réel » soit le texte le plus connu de la période structuraliste de Barthes : il y nommait ce qui échappait à l'analyse structurale du texte. Le réel mis au jour, c'est la définition même du sens qui change.

Considérant la structure, Roland Barthes définissait le sens comme « l'union d'un signifiant et d'un signifié »<sup>64</sup>. Par le « sens » (on dira : la « signification »), il entend donc la mise en relation, la corrélation de deux termes, l'un (le « signifiant ») cernant l'autre (le « signifié ») à l'intérieur du système du « signe » d'où le « réel » est évidemment exclu. Mais quand le réel fait retour, ébranlant la structure, il revient *en vérité* : le sens s'est déplacé. Par « effet de réel », Barthes met au jour un procès du sens autre. Dans le discours historique, dans certains détails réalistes et dans la photographie, le réel s'est substitué au signifié. Le sens est donc produit par l'union du signifiant et du « réel » : le sens, ce n'est plus la signification, mais le *réfèrent*. En évacuant le signifié, c'est l'intellection, la quête de la signification qui est repoussée au profit du principe de réalité. Devant cette forme référentielle du procès du sens, Barthes se fait circonspect puisque le discours se fonde en vérité grâce à l'économie « du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié »<sup>65</sup>. La référentialité pourvoit le discours d'une autorité difficilement attaquable parce que tautologique. Dans ce discours opérant sur le mode du « c'est arrivé » :

---

<sup>64</sup> « Une problématique du sens » (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 509.

<sup>65</sup> « Le discours de l'histoire » (1967), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1261.

le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours) et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la « copie » pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le « réel ». Ce discours est sans doute le seul où le référent soit visé comme extérieur au discours, sans qu'il soit pourtant jamais possible de l'atteindre hors de ce discours. Il faut donc se demander avec plus de précision quelle est la place du « réel » dans la structure discursive<sup>66</sup>.

Quelle est donc la place du « réel » dans le discours ? Même dans son « effet », il est à la fois ce que la littérature manque et ce qu'elle cherche.

Dans « L'effet de réel », Barthes se penche donc sur « ces notations [...] scandaleuses (du point de vue de la structure) »<sup>67</sup>, ces « résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle [qui] ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le 'réel' concret »<sup>68</sup>. Pour Barthes, ces « détails superflus »<sup>69</sup> offrent une résistance au sens, c'est-à-dire à la signification comprise selon le modèle sémiologique que Barthes rapporte à *l'intelligible*. En évinçant le signifié, l'effet de réel s'opposerait à toute forme de développement discursif, notamment à la structure narrative. Ce réel qui ne saurait exister, il semblerait qu'on ne puisse le trouver que dans la référence discursive, soit dans le discours référentiel lui-même. C'est de leur pouvoir de représentation que le réalisme, le discours historique, voire la littérature comme quête mimétique, sans oublier la photographie, tirent leur force et leur sens. C'est comme si le réel, perdu, manqué, trouvait *enfin* sa représentation, et la mélancolie retrouvait son objet.

Mais la littérature n'échappe jamais à la signification, c'est-à-dire à la mélancolie. Si le détail, l'effet de réel scandalisent la structure, la littérature est toutefois condamnée à signifier. Sans pouvoir donner le sens du réel, elle le cherche, cela en raison de « l'inadéquation fondamentale du

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 1260.

<sup>67</sup> « L'effet de réel » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 25.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 25.

langage et du réel »<sup>70</sup>. De ce dernier, la littérature n'offre pas une représentation juste : le réel manque, et pourtant, et partant, il devient le seul objet d'intérêt, « et c'est dans cette déception infinie, que l'écrivain retrouve le monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse »<sup>71</sup>. Ce procès mélancolique que Roland Barthes prête à l'écrivain (plutôt qu'à l'« écrivain »), la mélancolie de la littérature est aussi la sienne, bien sûr. Car plutôt que de s'inquiéter de l'éviction du signifié du modèle de la signification dans le système référentiel, Barthes voit dans l'inadéquation du langage et du réel, dans la forclusion de ce dernier d'une structure qui lui est fermée, le seul enjeu digne d'intérêt. Aussi la recherche structuraliste de Barthes laisse-t-elle place à une quête réaliste qui serait, incidemment, la visée même de la littérature.

Dans sa *Leçon* inaugurale au Collège de France, Barthes développe en effet l'idée que la littérature est « foncièrement » réaliste : « [elle] s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel »<sup>72</sup>. Or, le réel, on le sait, est impossible. Pour le dire avec Lacan, il est ce qui est, « dans le champ de la science, situé comme ce que le sujet est condamné à manquer, mais que ce manquement révèle »<sup>73</sup>. Pour le mélancolique, cet objet inappropriable, « inassimilable » aux dires de Lacan (on ne peut le spéculariser, le rapporter au miroir, à l'image du Moi idéal), cette réalité manquée, « objet petit *a* », le réel, a-t-on dit, ce sera l'objet perdu, mais pas tout à fait, puisqu'il s'agira toujours de le retrouver : « Le réel n'est pas représentable et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature »<sup>74</sup>. Réaliste, la littérature cherche à donner une représentation du réel, s'efforce

<sup>70</sup> *Leçon* (1978), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 436.

<sup>71</sup> « Écrivains et écrivains » (1960), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 405.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>73</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 48.

<sup>74</sup> *Leçon*, *op. cit.*, p. 435.

de trouver le sens de ce dernier, la vérité inconnue d'un réel invu, perdu. Impossible, *irréaliste*, l'entreprise est mélancolique :

Je disais à l'instant, à propos du savoir, que la littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir ; et je dirai maintenant, sans me contredire parce que j'emploie ici le mot dans son acception familière, qu'elle est tout aussi obstinément irréaliste : elle croit sensé le désir de l'impossible<sup>75</sup>.

Si l'on se rappelle que la mélancolie souffre d'un défaut de représentation, il y a tout lieu de questionner le *réalisme*, c'est-à-dire la quête du réel que Barthes prête à la littérature, une tension, une déception, à nouveau, après la « structure ».

Si l'on sait une chose de la mélancolie, c'est qu'elle a perdu son objet. Il y a pis : cet objet, on ne sait pas, elle ne sait pas ce que c'est. L'objet manque *comme tel*. C'est parce que l'objet demeure innommé que le deuil est impossible, selon la psychanalyse. C'est aussi que l'objet a toujours manqué – l'objet *réel*. Et c'est comme si le moi, l'image du moi ne s'était, grâce à lui (l'objet petit *a*), jamais formée. Comme l'objet a disparu avant d'avoir été reconnu, l'identité s'est formée avant de s'être représentée.

On rapporte à l'absence d'un regard retourné à l'enfant lors du « stade du miroir » le défaut mélancolique, le manque d'une *image*. Une faille du spéculaire condamnerait donc le mélancolique à scruter le miroir en quête d'une identité, d'un *imago*, d'une représentation. Sans objet, le mélancolique s'attache à la logique, à la formalisation, au langage, posant équivalents les termes de la réalité : il produit un discours dénué de

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 436. Le constat se lisait en 1960, déjà, dans l'article cité plus haut, « Écrivains, écrivains » : « Or cette parole est une matière (infiniment) travaillée ; elle est un peu comme une sur-parole, le réel ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif) ; il s'ensuit qu'elle ne peut jamais expliquer le monde, ou du moins, lorsqu'elle feint de l'expliquer, ce n'est jamais que pour mieux en reculer l'ambiguïté : l'explication fixée dans une *œuvre* (travaillée), elle devient immédiatement un produit ambigu du réel, auquel elle est liée *avec distance* ; en somme la littérature est toujours irréaliste, mais c'est son irréalisme même qui lui permet de poser souvent les bonnes questions au monde ». *Art. cit.*, p. 405.

représentation comme d'emprise sur le réel. Et c'est dans le discours sans image que le réel fait retour, que l'objet apparaît, réapparaît perdu – bien entendu.

Mélancolique, réaliste, irréaliste, la littérature en quête d'un réel cherche son image. Cernée par « l'effet de réel » d'où le signifié, la signification est exclue, l'image du réel est perçue comme ce qui manque à la littérature. Lieu de vérité, elle est l'envers de la signification littéraire. Mélancolique, réaliste, irréaliste, Roland Barthes s'y est attaché. Que cherchait Barthes dans l'image, et l'image photographique en particulier ?

H – L'image du réel

On a vu Barthes fasciné par les visages des girls aux Folies-Bergère : visages-images dans leur tracé et leur lumière. Mélancolie tue, suspendue grâce à la vertu de l'exposition : solution d'une énigme, renversement d'un visage en *signe clair*. Alors que le visage a pour propre de ne jamais se donner sinon distant et pour un temps compté, l'image d'un « visage-objet » serait à même de restituer ce qui échapperait sinon à la mémoire, à la perception, voire à l'entendement.

Un visage permanent nous est par définition inconnu ; nous ne regardons *jamais* ceux qui nous entourent, sauf dans la cassure d'une maladie ou d'un départ ; plus l'amour est fort, plus le visage adverse est défait, et le souvenir impuissant ; à peine notre attention est fixée, elle est emportée, effeuillée par ce « vent de la mémoire », qui refuse de nous rendre la totalité d'un visage-objet<sup>76</sup>.

Dans « Visages et figures », Barthes n'a plus le ton euphorique (consument, sémiologique) des « Folies-Bergère ». Si l'analyse a pour but de démasquer (justement) l'idéalisation de la figure dans l'esthétique du studio Harcourt, de montrer l'utilisation de « signes de l'idéalité » pour la

---

<sup>76</sup> « Visages et figures » (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 269.

constitution d'un « visage idéal, désaliéné, d'une expression indifférente »<sup>77</sup>, la reconnaissance de l'idéal et de l'angélisme n'est pas sans rapporter l'image photographique à l'événement d'une révélation, d'une épiphanie.

De la photographie de portrait, « ce rectangle »<sup>78</sup>, Barthes fait la forme idéale : elle rendrait à l'objet sa vérité, son « sens », dans une représentation qui se suffirait à elle-même et partagerait cette vérité avec le sujet qui la contemple, sans relais, sans distance. Dans la photographie de portrait, le visage serait « le lieu ouvert de rapports possibles, le départ d'une dialectique de sentiments capables de dépasser enfin la solitude des sexes »<sup>79</sup>. Espace de solution des contradictions, la photographie contiendrait en elle les différences (sexuelles) et les subsumerait : elle proposerait une image du réel, mais le transcenderait. D'où l'angélisme du lexique qui se rapporte à la photographie, chair abstraite et splendide. Leurre bienheureux : la mort s'est niée, plus vivante que la vie.

La photographie, angélique, n'est pas toujours innocente. La photographie est fausse et fascinante *dans la mesure où le sujet se retrouve en elle*. Telle que la pratique le studio Harcourt, la photographie ment en confortant l'*imago* du sujet, le savoir qu'a le sujet de lui-même. Représentative, elle est sans vérité et sans tremblé. Exposée chez Harcourt ou dans *La grande famille des hommes*, photo-choc ou photographie électorale, la photographie est fustigée lorsqu'elle « est réduite à l'état de pur langage », lorsqu'elle « ne nous désorganise pas ». Sans symptôme, sans réel, sans trauma, la photographie est pure structure et langage : intelligible, elle donne et exhibe sa signification. La photographie n'a rien de vrai lorsqu'elle est signe, mythe, mythologie et se fait miroir de la réalité<sup>80</sup>. C'est

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>80</sup> « La photo est miroir, elle donne à lire du familier, du connu, elle propose à l'électeur sa propre effigie, clarifiée, magnifiée, portée superbement à l'état de type ». *Mythologies*, *op. cit.*, p. 797.



lorsque la photographie est *lisible* que Barthes la tient pour fausse. Pour le mélancolique, en effet, elle est sans intérêt.

Pour être image du réel, la photographie doit être illisible, aveuglante : elle doit mettre à mal le code même qui la structure, se faire l'envers du langage, illustrer, voire adopter la posture assignée, ailleurs, à la littérature : sa quête réaliste, irréaliste. Alors que l'effet de réel se dérobaît à la structure du signe linguistique et du texte littéraire, faisant advenir un sens contraire au produit de la signification, alors que la littérature se devait d'avoir pour sens et visée l'irréalisme, le détail, le réel ébranlent la structure photographique et réveillent sa mélancolie. Dans la photographie, le réel prend l'aspect du détail, en effet, et demeure en reste de toute intellection, de l'image pensée comme structure et signification. Comment faire passer l'image du réel, son détail et son reste, à la littérature, au récit ? Ce sera la question posée à l'histoire et au roman dans le chapitre suivant.

Avant de poursuivre, on s'en tiendra au fait que le sens de la photographie, le sens du réel, l'effet de réel, tout cela tient au désordre provoqué dans le code qui la dit, contrairement à la signification, son produit. Un détail, donc, ruine l'efficace de la représentation, reconduit le désordre de la mélancolie et son défaut de représentation. Cependant, le détail, le réel, la photographie offre à la mélancolie une image d'elle-même. C'est (on s'en doute) la seule chose qui puisse apaiser le mouvement mélancolique. C'est (on le comprend aussi) la seule chose qui puisse réjouir le dandy. La photographie offre l'image d'une réalité ordonnée puis rendue à son désordre premier. La mélancolie voit son travail accompli, une représentation de son génie : l'image, c'est la forme sans l'ennui ; la photographie, c'est le réel sans le manque ; et le détail, la vérité, la réalité dans l'*aberration*.

Une image mimétique, un « *analogon* parfait » et un « message sans code », c'est un tel objet trouvé qui a permis à Barthes de poursuivre sa

quête irréaliste : écrire. Écrire la forme et son reste, le sens du réel, la chose et le sujet. Écrire, reprendre à son compte « cette parole qui dit jusqu'à la mort : je ne commencerai pas à vivre avant de savoir quel est le sens de la vie »<sup>81</sup>. Car il ne s'agit plus d'étudier le signe, mais de chercher le sens du réel dans la singularité de ce qui, sans correspondant, s'oppose au langage et le suspend, soit la certitude de la réalité passée de la scène représentée. La photographie répond de la littérature et à sa mélancolie. Située à la « *limite* du sens », l'image photographique se conforme au réel jusqu'à l'excès tout en lui offrant un lieu de résistance. (On aura compris que l'image photographique a deux faces, elle aussi...)

---

<sup>81</sup> « La réponse de Kafka » (1960), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 397.

Chapitre trois  
Dans l'antichambre  
ou le roman pour objet

On a vu, dans le chapitre précédent, Roland Barthes jouir de la surface des choses dans une distance cependant vite devenue critique. Le jeu a cédé à l'ennui ; la manie, à la mélancolie. Vu dans sa forme, l'objet ne fait que se dédoubler. De la structure, le réel s'est échappé. N'importe plus, alors, que la structure du reste : c'est le retour du réel. Et la mélancolie poursuit un nouvel impossible : elle se fait autrement *irréaliste*, cherchant une forme à même de cerner « l'effet de réel ». Question de méthodologie, la sémiologie n'offrait qu'un miroir à la mélancolie. C'est à l'écriture que sera donnée la tâche de composer avec le réel perdu, se faisant *claire* et image du réel. Une forme est ainsi cherchée qui porterait l'écriture blanche et la photographie. Objet de fantasme et de désir, de mélancolie comme de délire, le Roman sera cet objet, non plus perdu mais pour une fois *promis*. La critique ne le verra pas de cet œil toutefois. C'est donc ici que l'on retrouve, après l'euphorie structuraliste, la mélancolie de la critique devant un objet absent, le Roman, lui-même sans objet autre que le temps.

A – Les fantômes de la critique

Notre modernité a son lot de livres projetés, inachevés sinon avortés. Ces livres sur lesquels la critique s'attache tout particulièrement, trouvant en eux un objet parfait car, manifestement, le sens manque. Des précautions s'imposent toutefois, visant à parer à la trahison. L'œuvre manquante demande au critique un effort d'imagination. Pour une fois, plus qu'un regard, plus qu'un transfert : un acte imaginaire. L'œuvre projetée (ou inachevée), on doit la *rêver* à la suite de l'auteur si on veut lui donner vie, ne serait-ce qu'en maintenant son inaboutissement vivant, comme une

agonie, sa survie. La critique qui se penche sur un objet fantasmé fait preuve d'une folie plus grande encore que lorsqu'elle étudie un objet écrit – lequel, après tout, n'est encore que le code à partir duquel il faut rêver. Folie à deux : avec l'auteur, nous avons la vision d'un inexistant auquel, malgré tout, nous croyons. « Croyez que ce devait être très beau », écrivait Mallarmé dans son testament, et nous croyons Mallarmé.

Quel rapport la critique a-t-elle avec ces fantasmes, ces fantômes ? Sous quelle mélancolie opère-t-elle ? Comment se tient-elle devant l'objet absent ? On ne répondra pas des lecteurs de Proust ou de Mallarmé, mais la critique barthésienne, quant à elle, prouve quelque difficulté à fantasmer. Cette année toutefois ont été publiés quelques inédits : le carnet du voyage en Chine et le journal de deuil. Mais l'on sent surtout une grande nostalgie entourant l'enseignement de Barthes depuis la numérisation et la publication des séminaires donnés au Collège de France. C'est la voix du professeur qui manque au champ intellectuel français. Il y a une nécessité de le ré-écouter comme si on ne l'avait pas bien, la première fois, compris. Yves Citton et Philippe Watts écrivaient récemment dans *La revue internationale des livres et des idées* :

Si ces cours nous paraissent si limpides (alors qu'ils devaient sans doute causer une sidération et une désorientation radicales dans leurs auditeurs de l'époque), c'est peut-être que notre siècle est également sur le point de devenir (enfin) barthésien<sup>1</sup>.

On veut entendre, ré-entendre Roland Barthes... mais le re-lire ? Regrette-t-on ses écrits ? Outre la question « qu'aurait-il pensé de ceci ou cela ? », on n'évoque que trop rarement ce qu'il aurait tout simplement *écrit*. Pense-t-on, brode-t-on autour de son écriture et livre à venir ? Voit-on en lui, finalement, un écrivain plutôt qu'un écrivain ? Difficile à dire... Au mieux,

---

<sup>1</sup>Yves Citton et Philippe Watts, « Gillesdeleuzerolandbarthes », *La revue internationale des livres et des idées*, n° 6, juillet-août 2008, p. 9. Sur la réception des cours au Collège de France, voir les souvenirs et les commentaires d'Éric Marty et d'Antoine Compagnon, « Barthes et le roman », entretiens avec Alain Finkielkraut (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock et Panama, 2006, pp. 217-240.

il y a le regret de *ce qui aurait dû*, il y a le désir de voir que *c'était déjà là*, et peut-être une certaine déception devant *ce qui n'était que ça*.

Bien que Barthes ait discuté plusieurs fois et publiquement de son envie d'écrire un roman<sup>2</sup>, bien peu ont la vision d'un Barthes romancier. La plupart, à l'instar d'Alain Lenoir, sont sceptiques et ne *voient* tout simplement pas<sup>3</sup>. Quelques proches ont écrit cependant sur Barthes écrivain, comme si le fantôme du Roman n'apparaissait qu'aux seuls amis<sup>4</sup>. Et

---

<sup>2</sup> Mentionnons les interventions au colloque *Prétexte : Roland Barthes* (Cerisy-la-Salle, juin 1977, actes publiés chez U.G.E., Paris, 1978), la conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (1978), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 459-470, les articles « Ça prend » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 654-656 et « Délibération » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 668-681 ainsi que le cours « La préparation du roman » (1978-1980), *La préparation du Roman I et II*, Paris, Seuil et IMEC, 2003. Sont exclues de cette liste les prises de position (impersonnelles) où Barthes soutient que le critique doit se faire romancier. La première date de 1964 avec la publication des *Essais critiques* où Barthes écrivait : « Il y a donc une certaine méprise attachée par structure à l'œuvre critique, mais cette méprise ne peut être dénoncée dans le langage critique lui-même, car cette dénonciation constituerait une nouvelle forme directe, c'est-à-dire un masque supplémentaire ; pour que le cercle s'interrompe, pour que le critique parle de lui *avec exactitude*, il faudrait qu'il se transforme en romancier, c'est-à-dire substitue au faux direct dont il s'abrite, un indirect déclaré, comme l'est celui de toutes les fictions ». *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 282.

<sup>3</sup> Lors de la décade à Cerisy, Alain Lenoir interrompt Alain Robbe-Grillet dissertant sur les œuvres de Barthes comme de romans : « Non, je veux dire que moi je n'ai pas tendance à considérer Barthes comme un romancier... ». Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Roland Barthes » (1978), *Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 155.

<sup>4</sup> Antoine Compagnon, « L'entêtement d'écrire », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 666-680, « Le roman de Roland Barthes », *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, 2002, pp. 203-231, « La poule d'Ombredane, le soldat de Baltimore et le baromètre de Mme Aubain », *R/B Roland Barthes*, Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), Paris, Seuil, Centre Pompidou et IMEC, 2002, pp. 75-77, « Roland Barthes en saint Polycarpe », *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 404-440 et, avec Éric Marty, « Barthes et le roman », *art. cit.* ; Éric Marty, « La vie posthume de Roland Barthes », Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Barthes après Barthes*, actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 235-245, « Marcel Proust dans 'la chambre claire' », *L'esprit créateur*, vol. 46, n° 4, 2006, pp. 125-133 et *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006 ; Louis Marin, « R.B. par R.B. ou l'autobiographie au neutre », *L'écriture de soi*, Paris, P.U.F., 1999, pp. 3-13 ; Patrick Mauriès, « Fragments d'une vie », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 753-757 et *Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 1992 ; Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Roland Barthes » (1978), *art. cit.*, pp. 147-166, « Le parti de Roland Barthes » (1981), et « Un Roland Barthes de plus » (1995), *Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, pp. 167-170 et 171-177 ; Philippe Roger, « Barthes et la fiction », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 775-784 et *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986 ; Susan Sontag, *L'écriture même : À propos de Barthes*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1982 ; Tzvetan Todorov, « Le dernier Barthes », *Poétique*, n° 47, 1981, pp. 323-327 et « Les critiques-écrivains », *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984, pp. 55-81.

encore... Patrick Mauriès fait celui à qui *on ne la joue pas* dans sa relation de son dernier souvenir de Barthes :

Il était très découragé, mais parla plus crédiblement que de coutume de ce projet de roman dont je ne sais s'il reste quelque chose, qu'il voulait dans le sillage de Proust, et dont j'avais toujours cru qu'il n'avait aucune raison d'advenir : réalité totalement virtuelle, fantôme aguicheur, promesse ou attente donnant son impulsion au jeu de l'écriture<sup>5</sup>.

Patrick Mauriès n'a vu du Roman que le « fantôme aguicheur », objet de désir, pacotille et tapin, cette chose que Philippe Roger nomme, pour sa part, « Toison d'or » : « Barthes, romancier français, 'cestuy-là qui conquiert la Toison'... ? »<sup>6</sup> Ou alors Roland Barthes serait un écrivain sans Roman, ni Toison, sans objet, pur désir : un romancier par son style, sa plume, sa main, comme si l'écrivain n'était qu'un « homme » qui écrit bien. Une telle image est sans tragique : elle oublie la mélancolie d'une exigence de la forme et rapporte l'œuvre au mythe du *bien écrire* dénoncé dans « Écrivains et écrivants » : « l'écrivain est un homme appointé, il est le gardien, mi-respectable, mi-dérisoire, du sanctuaire de la grande Parole française »<sup>7</sup>. Roland Barthes, écrivain, le *gardien* ? Son Roman, un *appointement* ?

Du Roman, nous avons quelques versions, différents objets constitués, quelques visions comme autant d'apparitions sur divers sites. Dans la critique, le Roman apparaît d'abord dans l'ensemble de l'œuvre considérée comme travail d'écriture<sup>8</sup>. Cet ensemble est étudié comme le serait l'œuvre d'un écrivain, avec ses traits stylistiques, ses tropes, sa thématique, ses « formalités », sa cohérence, sa singularité, son organicité. Susan Sontag et Éric Marty ont proposé une lecture poétique de Roland Barthes en insistant sur *l'écriture même* (Susan Sontag : « Les écrits de Barthes, à travers la prodigieuse variété des sujets qu'il a abordés, n'en ont

<sup>5</sup> Patrick Mauriès, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 40.

<sup>6</sup> Philippe Roger, *Roland Barthes, roman, op. cit.*, p. 31.

<sup>7</sup> « Écrivains et écrivants » (1960), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 406.

<sup>8</sup> Antoine Compagnon fait s'effacer l'écriture du Roman derrière « l'entêtement d'écrire », les rituels d'écriture de Barthes, ses outils, son horaire.

finalement qu'un seul : l'écriture même »<sup>9</sup>) et *le métier d'écrire* (Éric Marty). Dans cette perspective, le Roman occupe une place marginale : le roman annoncé est vu dans l'ensemble plus grand d'une œuvre qui mêle vérité de l'essai et tactique romanesque. Ainsi, pour citer Tzvetan Todorov :

Ce qu'il écrivait était déjà de la fiction, mais qui concernait l'acte même de son énonciation. Plutôt que le romancier inauthentique d'une histoire fictive, Barthes était l'énonciateur inauthentique d'histoires (ou de discours) vraies<sup>10</sup>.

Puisque Barthes aurait renversé la critique en fiction, le Roman (pourtant voulu) ne manque plus : le Roman, c'est l'œuvre et, selon Éric Marty, son possible.

Ce possible est en partie accompli lorsque Barthes écrit ces lignes, par l'œuvre déjà écrite ; ce possible se nourrit également des tentatives, auxquelles il se prête, d'une autre écriture (le « journal », les fragments, les notations, les épiphanies...), il se nourrit de ce projet même, *Vita Nova*, mais également, par contrecoup, du cours qu'il donne au Collège de France sur « la Préparation du roman » ou de telle conférence, de tel article, des amis.

Ce possible, cette notion de possible, c'est une façon de dire que tout est accompli. Que l'œuvre est là, tout prête, qu'il ne faut ni la forcer ni lui faire violence, ni la vouloir, mais attendre qu'elle atteigne la ligne de son possible. Tout simplement<sup>11</sup>.

Mais la signature qui suit est celle d'Éric Marty, préfacier et éditeur de ce dernier tome des *Œuvres complètes* : c'est donc lui qui *signe* la fin de l'œuvre, car Roland Barthes n'a pas signé la fin de son Roman. Aussi, la vision du Roman critique est une consolation pour les vivants : effacé dans la consistance de l'œuvre, le Roman se rapporte à l'idée mallarméenne d'une fiction de la méthode. Par là, il occupe la « place de l'Ombre ». C'est, il est vrai, sa place structurelle : de l'œuvre, le Roman est la *trouée*.

---

<sup>9</sup> Susan Sontag, *L'écriture même*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, « Le dernier Barthes », *art. cit.*, p. 324.

<sup>11</sup> Éric Marty, « Présentation », Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 21-22.

À cette perspective, on acquiesce sans mot dire, mais l'on est un peu embêtée de voir cette place, ce terrain racheté par la bonne conscience critique : « La fiction projetée par Barthes, *Vita Nova*, est en apparence restée lettre morte. Peut-être la meilleure fin, ouverte, pour une œuvre depuis toujours romanesque », écrit Laurent Nunez<sup>12</sup>. La critique se satisfait assez vite de cette « Vie nouvelle, roman virtuel », selon le titre de l'article. C'est José-Luis Diaz, par exemple, qui « voit mal » comment le Roman aurait pu être autrement que fantôme :

Ce qu'il appelait « le roman », mot propitiatoire, avait, vers la fin de sa vie, pour projet utopique peut-être de mieux lui faire endosser la défroque de l'écrivain, qu'il n'avait passée jusque là que pour s'essayer devant la glace, un peu honteusement. Mais on voit mal comment il aurait pu s'accepter autrement que comme un écrivain à venir. Un écrivain fantôme. Un « écrivain-comme-fantasme ». Et c'est pour cela sans doute que ce mort amical et désinvolte continue de nous sourire dans l'infini<sup>13</sup>.

Et la puissance du fantasme est conversée en « mort amical et désinvolte » : Roland Barthes, ce *gentil fantôme*. Autant dire qu'on ne croit pas à l'emprise du Roman. « On voit mal », comme disait l'autre. Pourtant Barthes, de son vivant, n'a cessé de « voir » le langage, de « voir » la littérature, de l'« halluciner », pour le dire avec Antoine Compagnon :

Barthes avait choisi en connaissance de cause le parti de Don Quichotte et de Madame Bovary, victimes exemplaires de l'imaginaire, de la puissance hallucinatoire du Roman. [...] Barthes voyait la littérature parce qu'il y croyait<sup>14</sup>.

Barthes croyait à la littérature, au Roman : il les *voyait*. Cette « vision », cette « puissance hallucinatoire », ce fantasme envahissant, cette activité

<sup>12</sup> Laurent Nunez, « Vie nouvelle, roman virtuel », *Le magazine littéraire*, n° 482, 2009, pp. 74-75.

<sup>13</sup> José-Luis Diaz, « L'écrivain comme fantasme », *Barthes après Barthes*, Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, p. 85.

<sup>14</sup> Antoine Compagnon, « La poule d'Ombredane, le soldat de Baltimore et le baromètre de Mme Aubain », *art. cit.*, p. 77.



« idéatoire », mélancolique, la critique n'en présente pas le symptôme : elle n'a pas, comme lui, le don de *voyance*.

Selon une autre perspective, plus empirique, le Roman tient du romanesque dans l'œuvre : on parle alors d'un regard de romancier, d'un potentiel romanesque qui circule, chez Barthes, des *biographèmes* aux légendes tirées des magazines de mode (« Ce blazer pour jeune fille anglophile, peut-être éprise de Proust et qui passe ses vacances à la mer »<sup>15</sup>), en passant par les anamnèses, tout indice de fiction, tout ce qui se rapporte au roman sans en être un. Marielle Macé écrit :

Une constellation de notions se dessine : le romanesque est un mode de notation, de cadrage du réel quotidien, et un mode de fragmentation ; il est capté plutôt qu'il n'est produit. Le moment romanesque est un morceau de vie tout juste suffisant pour être noté, une « bouffée » de réel, hors signification, et pas encore matériau de roman<sup>16</sup>.

Le Roman n'est toujours pas écrit, mais le romanesque court dans l'œuvre comme la cache de l'essai, ce que Barthes se permet, Janus. Déni de la maîtrise sans le risque de la bêtise : voilà en quoi tiendrait le romanesque. « Reste que Barthes n'a pas écrit de roman, que le désir de fiction cède à la réflexivité, au second degré, et le romanesque au 'méta-romanesque' »<sup>17</sup>, conclut Marielle Macé. Pas de roman constitué, ni même regretté, mais un romanesque qui apparaît ça et là, larvé. Retour au réel : nous lisons *Barthes, au lieu du roman*. Car le romanesque défini comme *copie* du roman, ne peut être que mauvaise répétition, retour de l'esprit, *mauvais objet* : vision d'une larve ou d'un spectre, encore ici, qu'on refusera de considérer. Sauf pour

---

<sup>15</sup> Cité par Marianne Alphant, « Presque un roman », *R/B Roland Barthes*, sous la direction de Marianne Alphant et Nathalie Léger, Paris, Seuil, Centre Pompidou et IMEC, 2002, p. 125.

<sup>16</sup> Marielle Macé, « Barthes romanesque », *Barthes, au lieu du roman*, Marielle Macé et Alexandre Gefen (dir.), Paris, Desjonquères et Nota bene, 2002, p. 176. On lit, chez Barthes : « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt du réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui passe dans la vie ». « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 866.

<sup>17</sup> Marielle Macé, *art. cit.*, p. 185.

certains, la critique universitaire refuse de s'entretenir avec les fantômes de Barthes : c'est là, Derrida le disait, un trait du *scholar*<sup>18</sup>.

On voit la critique hésiter entre diverses perspectives empiriques : quelle lunette adopter pour voir un peu du Roman ? À la loupe, on se penche sur le détail romanesque. À la lunette, c'est dans *La chambre claire* qu'on lit un roman d'initiation, dont l'œuvre entière serait la quête. Patrizia Lombardo voit dans le dernier livre « la narration d'une recherche toute intime »<sup>19</sup> que serait la fonte des écritures romanesque et essayistique. Plus narratif, Éric Marty oppose le « temps perdu » devant les photographies des grands maîtres et le « temps retrouvé » avec la photographie du Jardin d'hiver, chaque photographie contemplée étant cependant le lieu d'une péripétie :

d'une aventure, d'une joie, d'une blessure. Chacune étant l'occasion d'un épisode descriptif, d'une scène qui s'ajoute à une autre scène, et dont l'ensemble alors constitue un bien étrange roman : depuis le « Terminus de la gare à chevaux de New York » photographiée par Stieglitz jusqu'au « Jeune homme au bras étendu » de Mapplethorpe. C'est tout le roman du monde qui s'est déployé en quelques images : la ville, la guerre, l'histoire politique, la famille, la maison, le voyage, et au travers duquel Barthes en quelque sorte étend sa lecture<sup>20</sup>.

Le spectre du Roman apparaît là aussi : *La chambre claire* serait un récit hanté d'un roman. Éric Marty écrit : « Le roman revient mais c'est un autre roman, habité intérieurement par une autre trame et un autre souci »<sup>21</sup>. Dans un autre article, l'auteur rapporte, très justement, ce défaut de vision à la mélancolie : selon lui, le Roman est caché, crypté dans *La chambre claire*, comme la photographie du Jardin d'hiver. Le Roman est montré impossible, mais c'est une feinte, « la posture mélancolique du sujet qui ne sait pas qu'il a déjà accompli son désir, qui ne le perçoit avec scepticisme que sous la

<sup>18</sup> « Un *scholar* traditionnel ne croit pas aux fantômes – ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité ». Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

<sup>19</sup> Patrizia Lombardo. « Le dernier livre », *L'esprit créateur*, vol. 22, 1982, p. 80

<sup>20</sup> Éric Marty, « Présentation », *art. cit.*, p. 18.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 20.

forme d'un poids à venir »<sup>22</sup>. Selon Éric Marty, la dénégation de Barthes relève d'une stratégie complexe. Alors que *La chambre claire* se nie comme œuvre, le Roman existe bel et bien *pour qui sait le voir*.

Jean-Michel Rabaté est l'un de ceux-là. Il considère que *La chambre claire* est un livre hanté par le spectre de la mère : il serait, de ce fait, le Roman annoncé dans la mesure où celui-ci ne peut exister que fantomatiquement. Le narrateur se soutient comme fantôme de lui-même, le romancier apparaît dans son retrait, le temps lui-même s'efface et revient : Roland Barthes serait romancier parce qu'il aurait renoncé « aux sirènes de la modernité » pour *revenir* en se plaçant « de plus en plus nettement, dans le rôle d'un écrivain-fantôme »<sup>23</sup>. Et ce serait l'accomplissement de *La chambre claire* que d'être le roman de son évanouissement – et de son inactualité, qui plus est.

On comprend que le Roman de Roland Barthes appartient à une dimension que l'on ne voit, ni l'on ne vit, à un ordre des temps qui est ni celui des vivants, ni celui des contemporains, ni celui de la critique, sauf pour certains. Le projet de Barthes participe d'un temps complexe qui a échappé à l'œil de la plupart de ses contemporains – Alain Robbe-Grillet le premier. Du vivant de Roland Barthes, il voyait en lui un romancier moderne dont la pensée glissante s'opposait à l'édifice romanesque balzacien. À Cerisy, Alain Robbe-Grillet a dit :

Un romancier, du moins un romancier moderne, c'est un écrivain qui refuse les normes du roman entendues comme vérité et finitude. En écrivant par glissements, en proposant une pensée qui court de métaphore en métaphore, Barthes met en cause la représentation traditionnelle que nous nous faisons du monde et du sens<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Éric Marty, « Marcel Proust dans 'la chambre claire' », *art. cit.*, p. 130.

<sup>23</sup> Jean-Michel Rabaté, « Le roman de Roland Barthes », *Barthes après Barthes*, actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, p. 7. (Article repris sous le titre « 'Dis-moi qui tu hantes...' : Roland Barthes, écrivain fantôme de la modernité », *La pénultième est morte*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, pp. 71-85.)

<sup>24</sup> Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Roland Barthes », *art. cit.*, p. 157.

Sentant une réticence, Robbe-Grillet demande à Barthes s'il est d'accord avec son propos : « Si, répond-il, mais le romancier moderne, c'est toi »<sup>25</sup>.

Ayant retenu la leçon, Robbe-Grillet reproche ensuite à Barthes (décédé) de ne pas avoir été lui, c'est-à-dire de n'avoir pas écrit ses propres romans et d'avoir plutôt projeté un produit dix-neuvième. Plutôt que de s'en tenir à ce « reproche qui court » d'un « Barthes réactionnaire »<sup>26</sup>, R.-G. a la finesse d'alléguer au romancier en devenir le mérite qu'il lui accordait critique : le pouvoir d'ébranler des édifices d'apparence solide. Il est tout près d'apprécier l'inactualité de Barthes comme un ultime glissement. La chose ne s'énonce pas cependant sans une bonne dose de suspicion.

Tout cela ne résout pas la grande question : quels romans aurait-il écrits lui-même ? Il en parlait de plus en plus, publiquement comme en privé. J'ignore s'il existe dans ses papiers quelques brouillons ou fragments. Je suis certain, en tout cas, que ça ne serait ni *Les Gommés* ni *Projet*. Il disait qu'il ne pouvait écrire que du « vrai roman », et il parlait de ses problèmes concernant le passé simple et les noms propres des personnages. Dans un dérapage encore un peu plus fort que les précédents, il semblait que le paysage littéraire, autour de lui, était redevenu celui de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle... Après tout, pourquoi pas ? On ne doit pas définir a priori le sens de toute recherche. Et Barthes était assez subtil et retors pour transformer à nouveau ce prétendu vrai roman en quelque chose de neuf, de déroutant, de méconnaissable<sup>27</sup>.

Antoine Compagnon se fait moins « subtil et retors », résolument « antimoderne ». Dans « Roland Barthes en saint Polycarpe », il qualifie le Roman rêvé de roman archaïque, romantique et proustien<sup>28</sup>. « Antimoderne », Roland Barthes aurait lutté contre une certaine mort de la littérature et de l'amour de la langue. Sa défense des classiques serait à comprendre comme une « angoisse de désuétude ». On ne parle pas ici de hantise (comme c'était le cas chez Rabaté), ni de « dérapage » ou de

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>27</sup> Alain Robbe-Grillet, « Le parti de Roland Barthes », *art. cit.*, p. 170.

<sup>28</sup> Antoine Compagnon, « Roland Barthes en saint Polycarpe », *art. cit.*, p. 407.

« glissement » (comme le disait Robbe-Grillet), mais d'une fixation éperdument nostalgique sur le passé. En somme, le Roman n'existerait que tourné vers l'histoire, vision du passé, fantôme de ce dernier.

« Possible » ou « anti-moderne », livre à venir ou déjà écrit, le Roman s'inscrit dans une temporalité contradictoire que la critique refuse de penser. Il y aurait, d'un côté, ceux qui verraient le Roman dans l'œuvre critique écrite, l'absolue modernité de Roland Barthes, un *pas au-delà*. Le Roman serait apparu dans la fiction de la méthode, et l'avenir (de la modernité) *est arrivé*. Mais il y aurait, de l'autre, ceux qui verraient le Roman dans le roman projeté et discuté en cours, en conférence ou en colloque : pour ceux-là, le Roman, à venir, *revient* du passé. Ce serait un regard en arrière (qu'on dira d'Orphée) témoignant de *l'antimodernité* d'un « Barthes réactionnaire », balzacien ou proustien. Comme fantasme, on ne sait à quel temps appartient le Roman : futur-passé, passé-futur et présent-absent, ou quêtant finalement l'actualité, le présent dans le désaisissement (du Neutre, du haïku, de la photographie). Le Roman projeté s'inscrit dans une temporalité brouillée.

Dans leur « Avant-propos » à la publication des Actes du colloque *Barthes après Barthes : Une actualité en question* (c'était quelque dix ans après sa mort, il y a donc quinze ans), Catherine Coquio et Regis Salado ont dit le caractère mélancolique de l'œuvre de Roland Barthes, la confusion de son temps passé et de son « actualité » pour la critique :

Il y a, on le sait, une actualité du passé qui n'est pas celle du présent qu'il était. Un moment où ce qui a cessé de vivre commence à exister, différemment, comme sous une autre espèce : l'espèce critique précisément, qui s'arrange parfois très bien, parfois très mal, de la mélancolie. Elle a besoin de temps, de latence, d'oubli même pour comprendre, c'est-à-dire rassembler l'œuvre, s'y confronter, s'y réveiller peut-être, la réveiller en tout cas<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Catherine Coquio et Regis Salado (dir.), « Avant-propos », *Barthes après Barthes*, actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, p. 1.

Ce travail du temps que Coquio et Salado appellent pour la critique, c'est à lui, c'est à ce temps mélancolique qu'obéit le Roman. Le Roman barthésien cherche la contraction des temps possible et passé, il vise le suspens : à la fois mémoire du présent et retour au temps perdu dont il s'agit de montrer la portée. Aussi il n'est pas innocent que Roland Barthes se soit tenu sur le *pas* du Roman comme s'il avait été fait prisonnier de cette complexité, de cette singulière expérience d'un présent ouvert au passé comme au hors-temps. Dans ce circuit des temps, la critique semble se perdre : roman à venir, mais qui ne viendra jamais ; roman déjà écrit qu'il faut retrouver, essaimé ; roman insignifiant parce qu'inactuel – cri de la modernité : « c'est du passé ». À quand le Roman ? À cette question, il n'y a pas de réponse achevée. La critique barthésienne ne se raconte pas d'histoires : elle n'a pas bouclé le sens et le temps du Roman, elle ne l'a ni *sauvé* ni *porté*. Elle ne s'essaie pas à le rejoindre en s'inscrivant elle aussi dans une temporalité complexe : elle s'en tient à l'épreuve de réalité.

L'écriture du Roman propose une expérience du temps, elle appelle une narrativité particulière : comment formaliser le sentiment d'être séparé du passé en même temps que la survivance du passé dans l'instant présent ? L'inquiétude est mélancolique : c'est le constat de la mort arrivée et de sa persistance chez les vivants. Par le récit, il s'agit non seulement de rendre intelligible cette expérience, mais de la dire afin d'en apaiser la mélancolie. Ainsi il faut donner au récit la forme du deuil, et au deuil, une forme, car la forme protège du retour des morts – mélancolie d'un deuil inachevé. Comme épreuve du temps, soin des morts et tentative de donner vie aux disparus et sens par le récit : l'écriture du Roman est une Histoire que l'on abordera comme pratique mélancolique.

## B – Le retour des morts

Qui a dit que l'intérêt pour le passé était le fait des nostalgiques ? La modernité ne s'est-elle pas construite dans la conscience aiguë d'une distance qui sépare « notre » époque du passé ? Dans *Revenances de l'histoire*, Jean-François Hamel dégage une narrativité moderne prise dans deux types de répétition : le retour à l'origine, la boucle qui réconcilie présent et passé, ou le retour du même, l'abolition des temps dans un présent « extatique » ouvrant, hors de toute origine, à la possibilité. Dans tous les cas, Jean-François Hamel met en évidence les formes que prend le travail du deuil dans l'historicité moderne. Les poétiques de l'histoire interviennent pour rétablir une filiation qui pose problème, scander la succession des générations et ainsi protéger de la puissance mortifère du passé.

L'histoire naît quand l'éternel s'est retiré et que *le temps est sorti de ses gonds*. Vient le besoin de rendre une telle expérience du temps intelligible, d'où la nécessité d'une poétique narrative qui dirait la mort et le temps. Il y aurait une narrativité romantique fondée sur le retour des morts, le retour du même, la boucle, *l'éternel retour*. Exemple d'une telle poétique : l'œuvre de Michelet. Selon Jean-François Hamel, l'histoire de Michelet proposerait une résurrection du passé, des *miserabiles personae* dans la communauté (narrative) des morts et des vivants : « À l'éloignement du passé, Michelet réplique par sa résurrection, c'est-à-dire par la fiction épistémologique d'un rapport immédiat et charnel entre l'histoire et son prophète, entre les morts et leur thématurge »<sup>30</sup>. Or cette écriture historique (qui substitue le sens aux faits passés) nie le passage du temps, sa différence, son altérité. La disjonction des temps est oblitérée, témoignant d'un travail du deuil inachevé et « d'une profonde mélancolie à l'égard d'un passé dont on ne désire rien de moins que l'infinie survivance »<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit, 2006, p. 43.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 60.

À cette logique conservatrice (qui est également celle de Victor Hugo) s'opposent les théories du choc de Walter Benjamin et Charles Baudelaire, lesquels voient dans la modernité l'éternel retour du présent, un présent chargé de mémoire et de possibilités, « une *présence du présent* qui, une fois décryptée par l'amateur éclairé, vient à rompre à ses yeux toute illusion de continuité historique »<sup>32</sup>. Ce régime d'historicité propose une implication des temps, une différence du présent par le passé, une altération de la mémoire – mémoire du deuil et de son impossibilité, mémoire à perpétuer au risque de la mélancolie.

Romantique ou moderne, cyclique ou extatique, il y aurait deux grandes narrativités pour dire le temps, deux formes de l'écriture de l'histoire, deux types de répétition dans notre modernité. Dans l'œuvre de Roland Barthes, une tension les oppose et les unit, comme si l'écriture du Roman devait (re)présenter l'éternel retour du passé dans l'éternel retour du présent : la boucle dans le suspens. Tentative impossible, mélancolique d'une écriture du temps qui ne trouvera sa forme, finalement, que dans la photographie : seule l'écriture de la lumière serait à même de saisir l'impossible.

L'Histoire commence, pour Barthes, avec la lecture des œuvres de Michelet.

J'ai lu beaucoup Michelet, je l'ai lu en entier, je l'ai lu à une époque où je n'avais pour ainsi dire pas encore écrit. L'écriture de Michelet a eu une vertu d'insémination pour moi, d'ailleurs pour le meilleur et pour le pire<sup>33</sup>.

Mélancolie de l'écriture historique, la poétique de Michelet est manducation de l'histoire, résurrection des morts, circulation des humeurs, visée de l'unité, extase de la prose. C'est à partir des notes prises en

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>33</sup> Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Roland Barthes », *art. cit.*, p. 158.



sanatorium que Roland Barthes écrira et publiera, en 1954, son *Michelet*, illustration de l'œuvre comme « projet de plénitude ».

Roland Barthes a puisé chez Michelet des tics stylistiques (comme celui d'une pensée qui s'énonce « se dévorant »<sup>34</sup>), mais l'œuvre de Michelet lui aura surtout donné une conception de l'écriture (de l'histoire, du récit, voire de la phrase) comme un acte de réconciliation avec la mort. L'historien meurt d'histoire, chez Michelet, en même temps qu'il la consomme. Il agonise dans son récit (il « rame »), mais « broute » son discours, et meurt à son tour afin de réconcilier la mort et la vie, meurt avec les morts et revit en les ressuscitant. Cette résurrection arrive par l'écriture d'un récit, par le sens donné aux vies « désordonnées ». Barthes écrit :

L'historien est donc celui qui a renversé le Temps, qui revient en arrière, à la place des morts et recommence leur vie dans un sens clair et utile : il est le démiurge qui lie ce qui était épars, discontinu, incompréhensible : il tisse ensemble les fils de toutes les vies, il noue la grande fraternité des morts<sup>35</sup>.

L'écriture de l'histoire ne vise pas à conserver la mémoire des faits, mais le sens produit : la vie. Le combat n'est pas contre la mort, mais contre son action : la corruption. La mort n'est pas niée, mais transformée par l'évidence d'un sens : non plus la « mort-sommeil », mais la « mort solaire », l'exposition à la lumière, la *mort-clarté* : « Voici donc d'un côté la mort-sommeil, qui infatue les lieux et qui empâte le sens de l'histoire, et de l'autre la mort-clarté, qui inonde l'objet historique de l'évidence même de sa signification »<sup>36</sup>. L'écriture accomplit la rédemption, c'est-à-dire qu'elle fait de la mort ordre, intelligibilité, *clarté*.

Afin de s'unir aux morts et de les porter, l'historien préfère la prose à l'art : l'art fait obstacle à la réunion des choses alors que la prose...

---

<sup>34</sup> Susan Sontag isole le même « tour » chez le mélancolique Walter Benjamin. Susan Sontag, « Under the Sign of Saturn », *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, Strauss et Giroux, 1980, pp. 109-134.

<sup>35</sup> *Michelet* (1954), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 351.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 353.

La Prose est supérieure, dans la mesure où elle est absence de caractères individuels, produit d'une fusion et non d'une collection : dans le roi médiéval, dans la France centrale, toutes les coutures sont effacées, il ne reste plus trace d'aucune origine, d'aucun trait, d'aucune individualité, c'est le vide, dans le lisse parfait<sup>37</sup>.

Par l'Histoire (le récit), il s'agit de redonner au passé son « onctuosité ». Non que le passé soit à rassembler : le passé est un corps (« c'est un corps à étreindre »<sup>38</sup>) qui subsiste dans la voix du peuple, sa mémoire et ses documents. Afin de l'embrasser, il faut un autre corps : un corps de récit, celui de l'histoire. La prose présente le discours le plus conforme car elle est la forme « la plus commune à tous les hommes, la plus *humaine* »<sup>39</sup>, écrit Michelet, parce qu'elle se trouve au plus près du corps.

Il y aurait, chez Barthes, une écriture du passé qui opère du *Michelet* jusqu'à *La chambre claire*, une tentative de ressusciter le corps de l'autre, absent, par le discours. De lui donner un corps : celui d'un récit-mère. C'est la proposition de Frédérique Villemur dans un excellent article intitulé : « Sous la conduite d'Orphée ». Chez Barthes comme chez Michelet, « un même désir d'incorporation du texte traduit la volonté d'une réappropriation du sens de l'histoire aux sources même de l'écriture »<sup>40</sup>, écrit-elle. Cette *incorporation* de la matière du passé se dit dans une certaine *maternité*. L'histoire, ce serait une gestation inversée, l'incorporation des morts par les vivants, la filiation retournée et le cumul des sexes par l'homme historien : la négation de la différence sexuelle et de la succession des générations dans le corps du récit. Dans la maternité, la chose est portée mais non-vue : c'est la mélancolie, heureuse s'il en est. Aussi Barthes s'est attaché à la façon *maternelle* de porter les morts chez Michelet. Il aurait retenu également de ce dernier une logique narrative, cette intrication du savoir et de la narration

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>39</sup> Jules Michelet cité par Roland Barthes. *Ibid.*, p. 318.

<sup>40</sup> Frédérique Villemur, « Sous la conduite d'Orphée : entre Michelet et Barthes », *Communications*, n° 63, 1996, p. 114.

dans l'espoir d'une résurrection. Avec Michelet, Barthes aurait su la *nécessité* de la fiction pour que le détail, le visage (qui fascinaient Michelet avant lui), que tout ce qui est tu car non-vu, retrouve enfin sens. C'est ainsi que seront questionnés la fonction du récit pour l'intelligibilité, le rôle de la littérature pour les sciences humaines – l'histoire en particulier.

S'il en va de l'écriture de l'histoire comme d'un retour des morts portés jusqu'à la lumière, cela est le fait d'une certaine narrativité : le récit a force signifiante. Roland Barthes a laissé quelque temps en suspens l'écriture de l'histoire comme travail du deuil pour étudier, de façon plus technique, le discours de l'histoire comme travail du *sens*. En rapportant l'histoire à l'écriture de fiction, Barthes vise moins à discréditer la démarche historique, qu'à affirmer la littérature au fondement de la *compréhension* (au sens plein) du temps.

« Le discours de l'histoire » (1967) ainsi que « L'effet de réel » (1968) marquent un moment dans la réflexion de Roland Barthes sur ce qu'on a appelé *le sens du réel* (ici *passé*) tel que le rapporte l'écriture historique. Dans ces articles, le rôle de la narration pour l'établissement de la vérité historique est consacré. La relation des événements s'organise dans une structure narrative qui tend à se substituer au réel passé : en absentant le sujet d'énonciation, elle crée illusion. « Cette narration, demande Barthes, diffère-t-elle, vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame ? »<sup>41</sup> L'écriture de l'histoire se déploie dans une suite d'indices et de fonctions : comme la fiction, elle est prise dans un processus de signification imaginaire. (En histoire, l'imaginaire est idéologique.) Barthes écrit : « Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique [...] et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la 'copie' pure et simple d'une autre existence, située dans un champ

---

<sup>41</sup> « Le discours de l'histoire » (1967), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1250.

extra-structural, le 'réel' »<sup>42</sup>. L'écriture de l'histoire repose sur un sens né de la collusion du signifiant et du référent, sens puissant. Et Barthes de rapporter les différentes formes que prend « l'effet de réel » dans l'espace contemporain (le discours de l'histoire, la relique, le tourisme et surtout, la photographie), en n'oubliant pas de rappeler, en conclusion, que « l'effet de réel » et « le discours de l'histoire » ont été élaborés « dans le creuset des fictions »<sup>43</sup>.

Le discours de l'histoire se caractérise moins par l'inscription du « réel » que par la forme du récit, sorte d'« hallucination » permise par l'éviction du signifié. Voilà pourquoi Barthes s'est ensuite penché sur « l'effet de réel » dans la littérature, ce vraisemblable fondé sur l'illusion référentielle, ce fantasme d'une rencontre entre l'objet et le discours qui le dit. Cet objet a beau être « superflu » du point de vue structuraliste, il dénote un lien au monde par sa qualité référentielle : l'effet de réel illustre la *suture* du langage, c'est-à-dire qu'il la dit et l'exhibe comme telle.

Il y a une mélancolie de l'histoire que Michel de Certeau a pointée dans la mesure où il s'agit par l'écriture de « résoudre les déchirures avec un langage de sens »<sup>44</sup>. L'histoire tente d'incorporer par son discours un objet dont elle est séparée. Un manque est donc à l'origine du savoir : la science est en deuil de totalité. L'histoire et la littérature ont le réel pour objet – le réel ou tout *absent* en tant qu'il leur échappe. L'écriture et le vestige, soutient de Certeau, « renvoient l'une à l'autre, s'appellent et s'altèrent »<sup>45</sup>. Ainsi, l'écriture de l'histoire tend à substituer un symbole au corps mort, une signification au fait passé : il s'agit de réintroduire, dans le discours, la réalité exilée du langage. Mais cela ne suffit pas à éliminer la mort ou l'absence du récit. Aussi, selon de Certeau, l'écriture est un rite

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 1260.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 1261.

<sup>44</sup> Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse*, Paris, Gallimard, 2002, p. 61.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 218.

d'enterrement *contredit* et une résurrection du passé ayant *la mort pour non-dit*, le langage ne liant que les vivants aux vivants<sup>46</sup>.

L'absence du réel ou du passé ne pose pas problème : elle conditionne plutôt l'écriture historique. Pour de Certeau, l'aporie tient de ce deuil en tant qu'il est inavoué, d'une mort que le « scientifique » tente d'oublier quoiqu'elle résiste. L'absence n'est pas celle du réel, mais celle de la mort même. Pour de Certeau mélancolique, cette absence est vérité. Pour Barthes mélancolique, la mort est celle de l'énonçant et la cohérence manque du fait de cette absence (que Michelet cependant comblait). Se pose alors la question du mérite de la fiction : la vie est-elle du côté du récit ? La cohérence se trouve-t-elle de l'autre côté du réel ? Si la vérité de l'histoire tient dans un « effet de réel » qui est, au fond, le fait d'une fiction, la vérité et la vie n'appartiennent-elles pas à la fiction comme telle ? Le réel aurait-il un « effet formel » que seule l'écriture littéraire recouvrerait ?

La littérature donne forme et sens au réel. Il n'y aurait de « rédemption » de la vie que formelle. C'est la proposition de Siegfried Kracauer qui voyait dans l'esthétique le seul moyen de sauver le passé, l'écriture de l'histoire étant sans fin. De la matière d'un monde désordonné et donné pour incomplet (d'un monde que Kracauer définit comme intermédiaire) l'art donnerait forme et achèvement. Le réel, le passé, leurs traces sont à prendre dans « l'antichambre » de l'art : ce sont, de l'œuvre, les « avant-dernières choses ». Au réalisme de la trace, Kracauer oppose le formalisme du sens. Seul le renforcement de la réalité historique par le récit, seule la formalisation du réel légitimise l'entreprise historique – et la démarche photographique. La photographie appartient, selon lui, à l'antichambre, à la chambre noire plutôt qu'à (ce que suggère) *la chambre claire*. L'art, en revanche, et l'écriture littéraire permettent d'achever le sens de « l'innommé » en rétablissant un *continuum* formel<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>47</sup> Siegfried Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, éd. Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix, Paris, Stock, 2006.

De la mémoire, on peut dire (et c'est le propos de *La recherche*) qu'elle n'est qu'une étape préliminaire dans l'apprentissage de l'art. Gilles Deleuze écrit : « La supériorité de l'œuvre d'art tient en ceci : tous les signes que nous rencontrons dans la vie sont encore des signes matériels, et leur sens, étant toujours entre choses, n'est pas tout entier spirituel »<sup>48</sup>. Avant l'art, la mémoire fournit une première clé d'interprétation. Toute élucidation du passé s'appuie sur une construction narrative se rapportant au *moi*, car c'est la mise en récit de la matière mémorielle qui assure à l'identité sa stabilité. Maurice Halbwachs disait que les souvenirs ne nous appartiennent pas, mais que *la suite est à nous*<sup>49</sup>.

À qui, la mémoire, à qui, la narration, sinon au sujet qui fait ici retour (comme le veut Barthes) *en fiction* ? Il revient par son corps, sa mémoire, sa trace, ses biographèmes : son corps comme spectre. C'est le sujet comme fantasma et fantôme. Depuis la mort, cette chambre ardente, une esthétisation de la vie, une formalisation du passé, l'écriture de la mémoire est possible. Contrairement à l'écriture historique, l'écriture mémorielle connaît la mort et le sujet : la mémoire est son corps. Dès lors, l'écriture peut toucher les vivants, et les morts, être sauvés. On comprend l'enchantement des anamnèses et biographèmes :

Car s'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort (au thème de l'*urne* et de la *stèle*, objets forts, fermés, instituteurs du destin, s'opposeraient les *éclats* du souvenirs, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis) : si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la

---

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1964, p. 53.

<sup>49</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion<sup>50</sup>.

L'écriture de la mémoire permet à l'écrivain de mourir à la mort, de mourir à l'histoire et d'en *revenir*. Ainsi que le proposait Walter Benjamin dans *Une enfance berlinoise*, le souvenir d'enfance est l'emblème d'une esthétique du temps. Le sujet revient en fiction et enfant.

### C – L'enfance pour roman

Comme le vieil homme qui se rappelle, l'enfant se tient au bord de la vie, de la mort. Exilé du temps, il est le seul à en faire l'épreuve. L'enfant est un être de l'entre-deux à l'instar des fantômes ou de ceux que Giorgio Agamben appelle les *larves* : « de même que la mort ne produit pas directement des ancêtres, mais des larves, de même la naissance ne produit pas directement des hommes, mais des enfants »<sup>51</sup>. Par sa mémoire, toujours vivant, le sujet revient enfant. (Par l'histoire, les morts reviennent sous forme de spectres.) Comme le souvenir (qu'il est, d'ailleurs), l'enfant présente un spectre de soi. De cette spectralité, le sujet tient sa survie. Hors-temps, l'enfance est associée au sentiment d'immortalité, à l'éternel présent. (Car la mère est « encore proche »<sup>52</sup>...) Aussi, l'écriture du Roman repose-t-elle sur l'enfance : non seulement l'enfant, mais l'infantile. Le Roman tel que le veut Barthes, c'est l'assomption de l'imaginaire et de la bêtise, et le babil adressé à la Mère. Le Roman se rapporte à l'enfance comme au temps de la lumière, de la clarté, dont l'âge adulte, ainsi que le soulignait Maurice Halbwachs, est l'ombre portée<sup>53</sup>. C'est le lieu du temps perdu et des avant-dernières-choses – ou antépénultièmes, avant la vie adulte.

<sup>50</sup> Sade, *Fourier, Loyola* (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 705-706.

<sup>51</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire* (1978), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 152.

<sup>52</sup> « Préface à 'Le refuge et la source' de Jean Daniel » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, p. 312.

<sup>53</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, éd. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.

Si l'enfance est lumière et présent, on dira cependant qu'elle possède une portée plus longue que l'ombre adulte. L'histoire est d'abord contemporaine de l'enfance : elle tient dans le corps de l'enfant, elle est ce qui persiste chez lui, adulte. L'enfance permet une surimpression des temps. Seule expérience de l'histoire, l'enfance excède cependant son temps. Elle borde et déborde l'histoire, elle est l'épreuve également d'un corps de souvenirs partagés avec les ascendants, parents et grand-parents. Le corps de l'enfant porte les traces de ce qu'il n'a pas vécu, mais qui lui a été raconté :

Dans la mesure [...] où l'enfant est lié de façon privilégiée au plan des images à ses grand-parents plus qu'à ses parents [...], l'enfance s'alimente de mythes bien plus anciens : par les souvenirs racontés, les photos même [...], les meubles, les façons de parler, le temps imaginaire de mon enfance n'a pas été l'après-guerre (de 14), mais l'avant-guerre, voire la fin du siècle dernier. Si j'ai une nostalgie, c'est d'ailleurs de ce temps-là, que je n'ai pas connu sinon – circonstance déterminante – par le verbe<sup>54</sup>.

Corps, imaginaire, verbe et jeu des temps : l'enfance est la réserve de l'histoire et du Roman.

On lit dans un très bel article de Barthes un tel parti pris de l'enfance et du souvenir qui se dit (est-on surpris ?) dans une affection particulière pour la lumière. Le texte (« La lumière du Sud-Ouest », 1977) s'ouvre sur un regard qui *distend* la vision : un jeu d'enfant :

Aujourd'hui, 17 juillet, il fait un temps splendide. Assis sur le banc, clignotant de l'œil, par jeu, comme font les enfants, je vois une marguerite du jardin, toutes proportions bouleversées, s'aplatir sur la prairie d'en face, de l'autre côté de la route<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> « Lectures de l'enfance » (1980), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 947.

<sup>55</sup> « La lumière du Sud-Ouest » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 330.



Avec cette image, ce jeu des proportions, ce monde de sensations et la lumière ensuite (« je ne trouve pas d'autre moyen que de dire : c'est une lumière lumineuse »<sup>56</sup>), Barthes se sait entrer « dans le pays de [son] enfance »<sup>57</sup>. De la vue du paysage aux odeurs en ville, Barthes perçoit, « lit » son enfance et son pays. La mémoire est une lecture avant d'être une écriture : c'est le fait de *se lire à reculons*, ainsi que le disait Walter Benjamin. À cette lecture, Barthes oppose celle de l'histoire des « grandes réalités » qui manque de subtilité :

Car « lire » un pays, c'est d'abord le percevoir selon le corps. Je crois que c'est à ce vestibule [on retrouve l'antichambre de Kracauer, celle-là même qui précède *la chambre claire*] du savoir et de l'analyse qu'est assigné l'écrivain : plus conscient que compétent, conscient des interstices mêmes de la compétence. C'est pourquoi l'enfance est la voie royale par laquelle nous connaissons mieux un pays. Au fond, il n'est pays que de l'enfance<sup>58</sup>.

De l'autoroute qui va de Paris au Sud-Ouest, de ce retour à l'enfance et au pays, on ne manquera de dire qu'il évoque la remontée du souvenir – et l'ouverture dans le demi-sommeil de la *Recherche*, sans oublier « tout ce qui, du réel, est en quelque sorte irresponsable et n'a d'autre sens que de former plus tard le souvenir du temps perdu »<sup>59</sup>. Cette matière qui forme l'« homme », le sujet, son corps (« car ce qui fait l'homme, c'est d'avoir une enfance »<sup>60</sup>), ce sera elle, également, la matière du Roman. À la question : « Est-ce que la littérature peut être autre chose qu'un souvenir d'enfance ? »<sup>61</sup>, il semble impossible de répondre autrement que par « non ».

Plusieurs ont rapporté le Roman de Roland Barthes à l'œuvre de Marcel Proust. Si *La chambre claire* y invite (ainsi que les conférences

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>60</sup> « Préface à 'Le refuge et la source' de Jean Daniel », *art. cit.*, p. 312.

<sup>61</sup> « Réflexion sur un manuel » (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 945.

prononcées par Barthes convoquant la *Recherche* avec son désir du Roman), la réflexion sur l'écriture de la mémoire doit être située dans l'œuvre de Barthes en lien à son questionnement du discours de l'histoire et de l'effet de réel : par là, il reprend et déplace les enjeux d'une écriture référentielle qui serait celle de *l'épreuve* du temps. Avec l'écriture de la mémoire naît (et meurt) en effet une tout autre conception du sujet : « je ne suis plus que le temps », inscrit Barthes en exergue à son article sur la *Vie de Rancé* de Chateaubriand. Lorsque Barthes écrit qu'une des techniques trouvées permettant à Proust d'amorcer l'écriture du roman tiendrait d'un certain *je*, il entend par là qu'il n'est d'écriture que d'un sujet éprouvant le vide du temps et l'impossible de toute présence<sup>62</sup>. En son « je », le sujet ressent la contradiction des temps : le passé surimprime le présent et Marcel adulte, Marcel enfant. Aussi, la formation du « je » inclut-elle une absence et un passé, une altérité (un « il ») comme une altération et la possibilité d'une régression. C'est dans cette complexe *immaturité* que se situe la vérité de l'écriture romanesque, son pathétique : « lorsque je surimprime le souvenir de l'enfance à ma vie adulte, quelque chose s'ébranle en moi »<sup>63</sup>. À l'inverse, l'écriture critique *oublie* son enfance pour se dire dans le code (adulte), la loi, hors temps.

#### D – La surimpression des temps

On comprend que c'est la « surimpression » qui a suscité l'intérêt de Barthes pour la *Vie de Rancé*. Publié dans les *Nouveaux essais critiques* en 1972, l'article date de 1965. Roland Barthes avait alors cinquante ans. Alors que Michelet proposait une figure « christologique » de l'historien (prenant sur lui de racheter le passé), l'œuvre de Chateaubriand met de l'avant l'unité produite par l'écartèlement du temps et dans laquelle Barthes voit *la forme de la vieillesse*, ou encore *la mémoire comme forme*.

---

<sup>62</sup> Selon Giorgio Agamben, le sujet est dans l'impossibilité d'adhérer à lui-même, et de ce fait à l'instant présent : le *je* fonde la temporalité humaine dans la différence derridienne. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998), trad. Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 2003.

<sup>63</sup> « Préface à 'Le refuge et la source' de Jean Daniel », *art. cit.*, p. 312.

Quant à la sagesse que confère la mort prochaine, cette *sapience* que Walter Benjamin prêtait au conteur<sup>64</sup>, Barthes se désole de sa faible occurrence dans la littérature : « Pourtant une telle image peut être déchirante, infiniment plus que celle de l'enfant et tout autant que celle de l'adolescent, dont le vieillard partage d'ailleurs la situation existentielle d'abandonnement »<sup>65</sup>. Dans cette « image » du vieillard, outre l'« abandonnement » (dont on ne sait, au passant, s'il désigne le fait d'être ou de s'être abandonné ?<sup>66</sup>), Barthes voit la puissance déchirante du temps. Le vieillard, en effet, porte en lui des mondes incommunicables. Aussi, c'est le souvenir qui déchire l'image. En lui, le passé n'est pas mort – il est mort à moitié. Le souvenir, « l'anamnèse est donc une opération à la fois exaltante et déchirante », écrit Barthes. « Cette passion de la mémoire ne s'apaise que dans un acte qui donne enfin au souvenir une stabilité d'essence : *écrire* »<sup>67</sup>. L'écriture vient donner forme écrite à ce déchirement, à ce *pathétique*.

Sans ressusciter le passé, ni le faire signifier, l'écrivain donne forme à la vie et rend à la littérature la forme du souvenir, représentation à la fois déchirante et structurante du temps.

Lorsque le souvenir apparaît comme un système complet de représentations (c'est le cas des *Mémoires*), la vie est terminée, la vieillesse commence, qui est du temps pur (*je ne suis plus que le temps*) ; l'existence n'est donc pas réglée par la physiologie mais par la mémoire ; dès que celle-ci peut coordonner, structurer (et cela peut arriver très jeune), l'existence devient destin, mais par là même prend fin, car le destin ne peut jamais se conjuguer qu'au passé antérieur, il est un temps fermé. Étant le regard qui transforme la vie en destin, la vieillesse se fait de la vie une essence mais elle n'est plus la vie. Cette situation

<sup>64</sup> Walter Benjamin, « Le conteur » (1936), *Œuvres III*, (1936), trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, pp. 114-151.

<sup>65</sup> « Vie de Rancé » (1965), *Nouveaux essais critiques* (1972), *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 56.

<sup>66</sup> Dans *La préparation du roman*, Roland Barthes donne pour étymologie de l'acédie (cet autre mot de mélancolie) le terme « abandonné ».

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 57.

paradoxe fait de l'homme qui dure un être dédoublé (Chateaubriand parle de *l'arrière-vie* de Rancé), qui n'atteint jamais à une existence complète : d'abord les chimères, ensuite les souvenirs, mais jamais en somme la possession : c'est la dernière impasse de la vieillesse : les choses ne sont que lorsqu'elles ne sont plus<sup>68</sup>.

Le souvenir est littérature, métaphore : il met en présence deux réalités, « comme si l'une n'était jamais que la nostalgie de l'autre »<sup>69</sup>. La métaphore ne joint pas deux mondes, deux réalités : elle les tient finalement divisées. Elle montre les choses « à la fois solidaires et séparées »<sup>70</sup>. L'écriture littéraire serait, de fait, toujours nostalgique et l'écrivain obéirait à cette nostalgie. L'écriture et le souvenir se cherchent et se trouvent, s'étant tous deux perdus : « La littérature n'est en somme jamais qu'un certain biais dans lequel on se perd ; elle sépare, elle détourne »<sup>71</sup>. Il s'agit, pour l'écrivain, de poursuivre *une écriture telle* : tel le souvenir, telle la vie. Une écriture qui aurait pour forme ce *biais* comme le rêve d'un nom. Dans *L'entretien infini*, Maurice Blanchot écrit :

Inlassablement, nous éditons le monde, afin que la secrète dissolution, l'universelle corruption qui régit ce qui « est », soit oubliée au profit de cette cohérence de notions et d'objets, de rapports et de formes, claire, définie, ouvrage de l'homme tranquille, où le néant ne saurait s'infiltrer et où de beaux noms – tous les noms sont beaux – suffisent à rendre heureux<sup>72</sup>.

Il n'y a pas de *rapport* nostalgique de la littérature au passé : la littérature a *adopté* la forme de la nostalgie. Elle s'en est fait la représentation, elle a donné à la nostalgie une image d'elle-même : seule consolation. On a dit que la mélancolie n'a d'apaisement que dans ce qui la mime, que dans l'image en laquelle elle se reconnaît. De même, la nostalgie se réjouit d'un nom donné à ce qui a été perdu, relégué au souvenir. La littérature,

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 61. On trouve chez Maurice Blanchot : « Et ici nous évoquerons l'éternel tourment de notre langage, quand sa nostalgie se retourne vers ce qu'il manque ». Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 50.

<sup>70</sup> « Vie de Rancé », *art. cit.*, p. 61.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>72</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 46.

nostalgique selon Blanchot, les mots, les noms « suffisent à rendre heureux ». Pour Barthes mélancolique, « cet ensemble d'opérations, cette technique, à l'incongruité (sociale) de laquelle il faut toujours revenir, sert peut-être à ceci : à moins souffrir »<sup>73</sup>. Dans la structure de la mémoire et par l'image du nom, le passé est retrouvé, perdu, mais retrouvé. C'est le bonheur de la littérature. Plutôt : si le bonheur existe, il est poétique.

Entendu comme nom propre, le Nom a pour Roland Barthes force de condensation. Alors que la métaphore est « déesse de la division », le Nom partage avec le souvenir une qualité de signe particulier : lié à la référence, il ne présente pas moins un *feuilleté* de sens. Ce n'est pas un simple indice (on pourrait argumenter...) car il « s'offre à une catalyse d'une richesse infinie »<sup>74</sup>. Dans « Proust et les noms », Barthes écrit que le Nom est un signe dont la signification ne saurait être épuisée, cumulant « tout ce que le souvenir, l'usage, la culture peuvent mettre en lui »<sup>75</sup>. On peut le déplier sans cesse, le déchiffrer sans fin et ainsi en extraire la matière du Roman : « Il est possible de dire que, poétiquement, toute la *Recherche* est sortie de quelques mots »<sup>76</sup>. *La Recherche* se structure en effet comme un roman d'apprentissage, d'initiation : cette recherche s'articule sur l'interrogation et l'interprétation des signes dont le Nom et le souvenir donneraient la forme parfaite parce que la plus expansible : « le nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence »<sup>77</sup>. Le Nom est une nébuleuse, un « spectre sémique » : une image du souvenir, surimpression plutôt que hantise : une illustration, comme le disait Maurice Halbwachs, que *nous ne sommes jamais seuls* dans le souvenir<sup>78</sup>. Au Nom, au souvenir, Barthes accorde un caractère *signifiant* plutôt qu'indiciant – ne

<sup>73</sup> « Vie de Rancé », *art. cit.*, p. 65.

<sup>74</sup> « Proust et les noms » (1967), *Nouveaux essais critiques* (1972), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 71.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>78</sup> « Tant que vit le groupe, nous avons des souvenirs en commun ; tant que subsiste la structure grâce à laquelle nos souvenirs peuvent être retrouvés, nous nous rappelons ces souvenirs ». Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 52.

voyant pas pour lors que l'indice se déplie et que tout indice est la chance du récit.

#### E – Des traces muettes

Telle que Barthes s'y attache, l'écriture du roman relève de ce que Carlo Ginzburg appelle le « paradigme indiciaire » : c'est un discours qui tente de résoudre une énigme, qui propose une interprétation à partir de traces, un récit produit à la suite d'une lecture d'un indice, symptôme ou reste. La médecine et l'histoire sont les disciplines exemplaires du paradigme indiciaire, mais il faudrait également inclure, selon Carlo Ginzburg, la jurisprudence, la divination, la chasse, la psychanalyse, les techniques de contrôle de l'identité (en histoire de l'art comme dans les forces de l'ordre), le regard amoureux, les aphorismes et le roman policier. Dans cet article célèbre, Carlo Ginzburg dégage un mode de connaissance fondé sur l'analyse de cas individuels, de traces infimes, d'éléments isolés, une méthode basée sur les faits marginaux, des « traces muettes » à partir desquels le médecin, le devin, le chasseur, l'analyste produit un récit, retrace une série d'événements. De la même manière que la médecine possède un savoir indirect de la maladie (inatteignable comme telle) et qu'elle livre une explication qui ne peut être que conjecturale (à partir d'un calcul différentiel quant aux maladies possiblement associées aux symptômes que le patient présente), les sciences humaines ont élaboré un mode de connaissance qui, sans être scientifique, est fondé sur l'expérience quotidienne et la collecte de « petits discernements » : « Il s'agit de formes de savoir tendanciellement muettes – dans le sens où, nous l'avons dit, leurs règles ne se prêtent ni à être formalisées, ni même à être dites »<sup>79</sup>. Reposant sur l'indice, le paradigme indiciaire est antisystématique et suigénérique.

Si l'on approche la question du Roman chez Barthes dans une perspective « indiciaire » plus large que le seul indice photographique sur

<sup>79</sup> Carlo Ginzburg, « Traces : Racines d'un paradigme indiciaire », trad. Monique Aymard, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 179.

lequel on a beaucoup insisté étant donné son importance dans *La préparation du roman* et dans *La chambre claire*, on s'aperçoit que l'écriture du roman se noue à celle de l'histoire (comme on le sait maintenant), mais qu'elle est mue également par la sémiologie et le tourisme (*L'Empire des signes*), l'aphorisme et les techniques d'identification (*Roland Barthes*), le regard amoureux et la psychanalyse (*Les fragments d'un discours amoureux*), la littérature policière et la photographie (*La chambre claire*), toutes techniques tirées de la liste en apparence hétéroclite de Carlo Ginzburg et utilisées par Barthes dans ses livres « romanesques », par ailleurs « imagés ». Comme quoi l'indice, chez Barthes, est lié à la catégorie de l'image par l'écriture du Roman. L'indice est un signe *en attente* de reconnaissance. Pour le reconnaître, la convention ne saurait suffire : pour être compris, l'indice appelle *le récit* – d'où son pathétique...

L'écriture indiciaire a d'abord eu pour structure celle de l'histoire, puis celle de la mémoire. C'est ensuite le seul Nom qui portera la matière du roman, et avec lui la catégorie de l'indice que Barthes étendra du souvenir à la trace photographique. Mais la recherche d'une forme qui dirait, somme toute, *le sens de la vie* passe, chez Barthes, par un questionnement des genres. Avant d'en arriver à l'idée du Roman, Roland Barthes s'est questionné sur la forme appropriée, le genre d'écriture qui pourrait contenir le savoir et la vie : la mélancolie.

#### F – La joie d'une reconnaissance

L'écriture de l'histoire, celle de la mémoire et finalement celle du roman répond, chez Barthes, à un souci de construction poétique qu'il est possible de faire remonter à la *Poétique* d'Aristote. L'enjeu est en effet le même : l'intrigue a pour finalité la *catharsis* par crainte ou pitié (Barthes s'en tient à la pitié) en présentant une péripétie, le passage du bonheur au malheur dans la tragédie. La *catharsis* opère dans le moment de la

reconnaissance : c'est Œdipe comprenant qu'il a tué son père. Aussi la reconnaissance est-elle tragique dans la mesure où elle présente *l'amour et la mort en même temps*. Aristote insiste beaucoup sur les modalités de la reconnaissance, faisant d'elle l'élément le plus important de la tragédie : la reconnaissance se produit grâce à un signe, par le souvenir, par déduction ou suite aux actions. Dans tous les cas, cela qui est reconnu est *mis sous les yeux* : la reconnaissance possède une forte puissance visuelle qu'on rapporte au procédé de l'hypotypose. La reconnaissance fait image. Et Aristote de conclure : « Voilà pourquoi l'art poétique est l'affaire de gens naturellement doués ou en proie au délire »<sup>80</sup>. Cette conclusion sera reprise et développée dans le problème XXX portant sur les mélancoliques et le génie poétique. Selon Jean-François Hamel, c'est par la *catharsis* que la mise en récit se rapporte à la mélancolie et au travail du deuil dans la *Poétique*. (On rappellera que la mélancolie a longtemps été caractérisée par les affects de crainte et de tristesse – la tragédie, on le sait, par la crainte et la pitié.) Dans la mesure où l'écriture de l'histoire n'appelle ni l'image ni la reconnaissance, elle est sans tragique ainsi qu'on l'a vu avec le « tout premier » Barthes dans le premier chapitre.

Cherchant avec Proust une forme qui rendrait intelligible la mort, le deuil, la souffrance et qui les transcende, Barthes reconnaît dans la *Recherche* un genre tiers à même de porter le roman et l'essai de l'antichambre à la *chambre claire*. En voyant Proust combiner l'écriture indiciaire et la surimpression des temps, Barthes croit avoir trouvé une forme de rédemption par le Roman. Mieux qu'un tombeau, ce sera un récit pour les « avant-dernières choses » sans que leur vérité crépusculaire, mélancolique, ne soit trahie. Au genre indéfini est donnée une temporalité déréglée, un « principe de vacillation »<sup>81</sup> rapportant le temps à la conscience

---

<sup>80</sup> Aristote, *Poétique*, introduction, trad. Michel Magnien, Librairie générale française, Paris, 1990, XVII, 30.

<sup>81</sup> « Car ce que le principe de vacillation désorganise, ce n'est pas l'intelligible du temps, mais la logique illusoire de la biographie, en tant qu'elle suit traditionnellement l'ordre purement mathématique des années ». « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *art. cit.*, p. 463.



(demi-consciente) du sujet. Le Roman pressenti évite ainsi le vide formel de la structure « argumentative » du roman conventionnel. Selon Barthes, l'œuvre de Proust expose par délai : c'est la « brume » des temps<sup>82</sup> entre l'apparition des signes et leur reconnaissance par Marcel, narrateur adulte-enfant.

À travers Proust, Barthes construit sa vision du Roman dans un article qui se divise lui-même en deux parties, mimant en quelque sorte la *Recherche* : une longue exposition puis la solution trouvée à la forme cherchée avec le retour du sujet<sup>83</sup>, « spectre » grâce auquel l'écriture devient possible. Cette construction (qui sera celle de *La chambre claire*) illustre le génie de la mélancolie, ce que la littérature donne à la vie : une forme et peut-être un sens, car « le livre fait le sens, le sens fait la vie »<sup>84</sup>. Roland Barthes propose un trope : « le milieu de notre vie ». C'est un « point sémantique », dit-il, lors duquel surgit l'« appel d'un nouveau sens »<sup>85</sup>. Le temps prend alors un tour rétrospectif et l'écriture se modèle sur cette épreuve du temps, mémorielle. À l'écrivain de faire œuvre à rebours du temps : il lui faut cesser la répétition, interrompre la suite « mathématique » et quotidienne, « l'usure des travaux répétés »<sup>86</sup>, *l'acédie* d'un temps sans fin. Barthes cite saint Jean : « Travaillez pendant que vous avez encore la lumière »<sup>87</sup>. Dans l'antichambre, l'écrivain travaille à la lumière de la chambre claire. Il cherche une forme qui dirait le sens de la vie : le temps, la clarté, l'« arrachement émotif » et la reconnaissance, une « forme incertaine,

---

<sup>82</sup> À Cerisy-la-Salle, Roland Barthes invente cette allégorie pour dire ce qu'il appelle son *amnésie* : « je me suis dit que, en arrivant ici, on avait traversé une rivière normande qui s'appelait la rivière Mémoire et que, au lieu que ça s'appelle ici Cerisy-la-Salle, ça s'appellerait Brume-sur-Mémoire ». Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Roland Barthes », *art. cit.*, p. 151. Barthes pense cette « brume » dans ses possibilités d'écriture. À Cerisy, Barthes semble encore convaincu que son « amnésie », que sa mémoire « impuissante » n'est pas une entrave au Roman – au contraire. « C'est une réflexion qui pourrait avoir des suites pour l'écriture ; l'écriture, ce serait le champ de la brume de la mémoire ». *Idem*.

<sup>83</sup> Barthes annonce comme un renversement avant la deuxième partie : « je vais parler de 'moi' ». « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *art. cit.*, p. 465.

<sup>84</sup> *Le plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 241.

<sup>85</sup> « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *art. cit.*, p. 465.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 467.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 466.

peu canonique dans la mesure où je ne la conçois pas, mais seulement la remémore ou la désire »<sup>88</sup>.

Cette forme, Roland Barthes la cherche sans la trouver du côté du journal. Dans « Délibération », Barthes aboutit au constat de Blanchot : que l'écriture du journal est le double échec de l'insignifiance de la vie et de l'inexistence de l'œuvre<sup>89</sup>. En fait, le journal n'apporte pas l'achèvement du sens (la structure) que procure la littérature, et la vie n'emprunte pas les tours de l'écriture : tout reste vide de sens. L'attachement au seul effet de réel, le « réalisme » sans le « formalisme » du récit n'éclaire rien. Surtout, l'écriture du journal est « mémorial de la présence », selon le mot de Blanchot. Barthes écrit que la réminiscence diaristique « ne laisse pas d'être ambiguë, puisque se souvenir, c'est aussi constater et perdre une seconde fois ce qui ne reviendra plus »<sup>90</sup>. Aussi, l'écriture du journal est-elle déceptive et sa lecture induit-elle un « état dépressif » : le journal fixe le retour du mort – sans le sens, sans clarté :

inutile au reste de chercher inutilement à le décrire, sinon je vais le perdre encore au profit d'une autre sensation tue, et ainsi de suite, comme si la résurrection se faisait toujours à côté de la chose dite : place du fantôme, de l'Ombre<sup>91</sup>.

La matière du journal n'est pas reconnue : elle demeure dans l'ombre, inerte, indice en manque de récit. Le Journal est sans tragique : il ne fait montre d'aucune séparation, d'aucun rappel ou retour, pure écriture du présent. Dans l'écriture du présent, tout revient sauf le présent, écrivait encore Maurice Blanchot, tout sauf la présence. Aucun rapport de présence, par ailleurs, entre le passé et le présent, l'écriture du passé et l'avenir de la lecture sinon un rapport de sens – *un rapport de lumière*<sup>92</sup>. Aussi l'écriture

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 469. Voir également « Ça prend » (*art. cit.*) où Barthes explique que *La Recherche* a trouvé forme grâce à quatre techniques mises au point par Proust : l'invention d'un certain *je*, l'importance accordée aux noms, le changement de proportions et le retour des personnages dans l'élaboration de la structure romanesque.

<sup>89</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 256.

<sup>90</sup> « Délibération », *art. cit.*, p. 669.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>92</sup> Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 47.

du journal dit-elle un tourment essentiel : « Ce tourment, je crois, tient en ceci : que la littérature est *sans preuves* »<sup>93</sup>. Dépressif, le journal montre *trop* l'absence du sens dans la littérature et dans la vie : il ne maintient pas même la forme.

Dans sa « Délibération » sur l'écriture du journal, Barthes constate que l'écriture du présent, l'écriture diaristique perd l'épaisseur du temps, sa complexité, son « feuilleté » comme il le dit, ailleurs, du sens. Le journal, bref, n'est pas son genre. Le Roman appelle une autre forme : le récit, oui, mais l'image, aussi, et la photographie qui dira, elle, le temps. Pour l'instant, une image manque au désir du Roman. On l'entend dans la question que Barthes se pose dans sa « Délibération » : « Pourquoi est-ce que je suspecte, *du point de vue de l'Image*, l'écriture du Journal ? »<sup>94</sup> La question dit, bien sûr, un soupçon : le journal est égotiste. Mais elle révèle aussi la teneur de la carence : le journal ne correspond pas à l'image du Roman.

Cette vision, ce fantasme, demeure sans image réelle, sans représentation de genre – mélancolie de l'écriture du Roman dont Barthes est encore seul à souffrir lorsqu'il donne son cours sur *La préparation du roman*. À la fin de sa vie, Roland Barthes a choisi la mélancolie d'un cours « interminable », ainsi que le dit Éric Marty, puisqu'il a placé l'absence de l'objet, le rien, le vide à l'origine. On dira plutôt : le Roman, objet d'un désir. Ou alors, tout bonnement, *ce désir* : Barthes entend désormais « que sa parole n'ait plus pour objet que l'écriture même »<sup>95</sup>. On imagine la consternation des contemporains voyant Roland Barthes consacrer un an, deux ans à un cours sans objet (car le roman n'est pas écrit) et sans fin : le cours ne s'est arrêté qu'avec la mort de celui qui le donnait.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>94</sup> « Délibération », *art. cit.*, p. 678.

<sup>95</sup> Éric Marty, « Barthes et le roman », entretiens avec Antoine Compagnon et Alain Finkielkraut, *art. cit.*, p. 218.

## G – La mort de l’auteur

Dans l’œuvre de Barthes, la mort est un possible. Dans *Le degré zéro de l’écriture*, déjà, elle initie le cycle, le cercle, le circuit : elle déchire la ligne du temps et l’ouvre au présent. Pour le mélancolique, la mort n’empêche rien : elle est ce qui permet de maintenir vivant, encrypté, l’objet perdu et aimé. Avec la mort, *l’énigme* du référent : voilà ce que Jacques Derrida voit dans l’œuvre de Roland Barthes, au moment d’en faire l’hommage funèbre.

Du Roman à la Photographie, du *Degré zéro de l’écriture* (1953) à *La Chambre claire* (1980), une certaine pensée de la mort a tout mis en mouvement, en voyage plutôt, une sorte de traversée vers un au-delà de tous les systèmes clôturants, de tous les savoirs<sup>96</sup>.

« Une certaine pensée de la mort a tout mis en mouvement » et pourtant la critique s’est obstinée à ne voir de la mort que la réalité, tout (c’est-à-dire *rien*) plutôt que la possibilité. À la mort, on s’est arrêté comme si rien n’avait jamais existé, le Roman le premier. Et pourtant la mort fait place au *fantasme*.

Avec « La mort de l’auteur » (1968), Roland Barthes n’exécute ni l’auteur ni sa fonction, mais constate qu’une place s’est ouverte : le lieu où l’écrivain, désormais, disparaît. (Loin de céder la place au lecteur, l’auteur prépare ainsi son retour...) Il y a matière à rire dans ce débat qui oppose, selon les contemporains, les « humanistes » aux structuralistes, responsables de la mort de l’homme et de celle de l’auteur pour les avoir dites – comme si la mort était irréversible, comme si on ne revenait pas de la mort même. Qu’on se réjouisse : la mort de l’auteur laisse apparaître un revenant. Dans « Qu’est-ce qu’un auteur ? » (1969), Michel Foucault est d’accord avec Barthes sur le fait que l’auteur s’efface au profit du langage, la littérature surgit là où l’« homme » cède la place.

---

<sup>96</sup> Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes » (1981), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 80.

Avec la mort de l'auteur, une chose, un objet, la littérature apparaît. Ou plutôt : une littérature qui aurait forme humaine, figure de fantôme... et d'enfant. Elle s'inscrit dans un temps *naissant*, toujours naissant. Partant : renaissant, mourant et naissant. La naissance de l'œuvre se paierait de la mort de l'auteur ? Michel Foucault affirme un sacrifice radical. La littérature exige désormais la mort de qui écrit :

l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie ; effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli par l'existence même de l'écrivain. L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. Voyez Flaubert, Proust, Kafka<sup>97</sup>.

Chez Barthes, l'écriture détruit l'origine, « à commencer par celle-là même du corps qui écrit »<sup>98</sup>. Ainsi la mort de l'auteur est-elle la rupture d'un certain rapport de parenté, d'antécédence de l'auteur à l'œuvre ou aux personnages : « ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence »<sup>99</sup>. La mort de l'auteur implique la mort du père, un refus de l'origine, afin que jouisse, le fils, d'un éternel présent. Lui-même est-il sans filiation ? Serait-ce par sa propre castration qu'il a perdu la voix ? Toujours est-il que l'auteur n'est plus père de son enfant : « le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture [...] et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant* »<sup>100</sup>. Sans origine, l'œuvre est sans retard, présente à elle-même, absolument née. Mieux : pendant que *l'auteur s'absente*, le sujet qui écrit est, dans l'acte d'écriture, son propre contemporain. Comme quoi écrire est un *verbe intransitif*, moyen : le sujet est affecté par son action et se rejoint. La mort de l'auteur, c'est l'absentement du « je », mais l'assomption du présent.

<sup>97</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, vol. I, édition de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001, p. 821.

<sup>98</sup> « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 40.

<sup>99</sup> *Idem*.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 43.

Ce temps ouvert, Barthes le rapporte à l'aire du jeu, où l'on trouve *le corps* de l'auteur mort. (Car le crime n'est pas parfait : Michel Foucault, même, le disait.) Mais le corps, qu'est-ce que c'est ? À la lumière de ce qui a été dit précédemment, on aurait envie de répondre : le réel, celui de l'antichambre. Considérant l'œuvre de Roland Barthes cependant, on dira que le corps, le réel, c'est ce qui résiste au sens et s'*entête* : cela qu'il voit dans les photogrammes d'Eisenstein, le sens obtus, les photographies, le troisième sens, l'effet de réel du discours de l'histoire, la trace, le nom, « un signe intermédiaire, ou inaccompli, ou suraccompli, un indice transitoire d'on ne sait quoi »<sup>101</sup>. Et pourtant, le corps n'est pas fantôme, il ne fait pas retour : il est *le reste*. Il ne revient pas : il s'excède. Il *renvoie* à la mort. Comme la relique, il atteste (ainsi que le dit Pierre Fedida) « que tout de la mort ne peut être connu »<sup>102</sup>. Le corps, c'est la mort en reste, ce qui permet d'en jouer, cela qui *suscite*, objet transitionnel, le fantasme du sujet :

le lieu de quelques détails ténus, sources cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités, en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin ; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps<sup>103</sup>.

Ce corps est une image, bien sûr, une forme, « une figure du texte, nécessaire à la jouissance de lecture »<sup>104</sup>, écrit Barthes dans *Le plaisir du texte*. L'auteur revient en *fantasme* : c'est dans son corps (même écrit), c'est dans son corps comme *spectre* que l'auteur s'absente. L'auteur mort, reste sa figure, sa silhouette. Pour Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, l'œuvre appelle la reconnaissance et c'est la figure de l'auteur qui joue le rôle d'un *medium*. Lire un texte, ce serait imaginer les mots écrits, leur donner une « physionomie ». Découvrir un visage, dont l'image de l'auteur serait

<sup>101</sup> « Note sur un album de photographies de Lucien Clergue » (1980), *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, t. V, Paris, Seuil, 2002, p. 897.

<sup>102</sup> Pierre Fedida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 79.

<sup>103</sup> *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 705.

<sup>104</sup> *Le plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 254.

l'image « la plus spectrale, la plus insaisissable »<sup>105</sup>. Il n'y a pas de « fantôme dans le machine » du texte, mais une solitude, un visage, l'ombre projetée « d'une figure singulière et reconnaissable »<sup>106</sup>.

Chez Barthes, la figure de l'auteur est d'autant plus insaisissable qu'elle revient disséminée, poussières et cendres, dans certains détails, des *éclats du souvenir*. Le reste seul a porté. Dans cette dispersion, ni filiation, ni fixation : le temps décomposé, différé. De ces biographèmes, on a dit le potentiel romanesque et le caractère de citation, d'indice, également, à la fois sous- et sur-signifiant. Mais la figure de l'auteur en « retour amical » possède une emprise autrement plus grande sur le sujet que celle de la jouissance de ces biographèmes venus le toucher. Il s'opère, dans la mort et par la figure de l'auteur, un transfert. En effet, quelque chose passe de l'auteur au lecteur dans la brèche ouverte sous la forme d'un reste. C'est dans le livre laissé vide par le départ de l'auteur que le lecteur reconnaît le lieu de sa mort comme celui de sa naissance, l'objet de son désir : le livre à écrire. Quand l'auteur fait retour, le lecteur se reconnaît en lui, se reconnaît, *lui*, c'est-à-dire qu'il *s'identifie* : il est « pour moi qui veux écrire, comme un *signe* de moi-même »<sup>107</sup>.

Lorsque Barthes fait état, au Collège de France, de son désir d'écrire un roman, il prononce une conférence qui a l'*incipit* de *La recherche* pour titre.

Est-ce à dire que je vous propose une conférence « sur » Proust ? Oui et non. Ce sera, si vous voulez bien : Proust et moi. [... La] prétention tombe à partir du moment où c'est moi qui parle, et non quelque témoin : car, en disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me

---

<sup>105</sup> Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, p. 28.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>107</sup> *La préparation du roman I et II* (1978-1979 et 1979-1980), éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil et IMEC, 2003, p. 192.

compare à ce grand écrivain, mais, d'une manière tout à fait différente, que *je m'identifie à lui*<sup>108</sup>.

Il y aurait, pour celui qui veut écrire, la nécessité de figurer l'écrivain aimé et de se figurer, ensuite, soi-même écrivain, de superposer sa propre image à la première. La figure de l'auteur génère alors le fantasme d'une pratique, d'une conduite. Elle est un *modèle (role model)*, une matrice, une image d'un type particulier : elle invite celui qui veut écrire à l'imiter. Le livre se confond avec sa figure, et le lecteur avec l'auteur dans un jeu de miroir, d'images, d'amour et de désir : c'est la mélancolie. Si l'auteur a sa figure, l'œuvre a son image et l'œuvre aimée sera désirée, vue « incomplète et comme perdue, *parce que je ne l'ai pas faite moi-même* et qu'il faut la retrouver en la refaisant »<sup>109</sup>. L'auteur était mort, il revient, fantôme, et charme le lecteur, le *possède*, de sa figure et d'une image : celle de l'œuvre à écrire, autre fantasme.

#### H – Le fantasme du roman

De 1978 à 1980, Roland Barthes a fantasmé *la préparation du Roman*, titre du dernier cours donné au Collège de France. Dans la *Leçon* donnée pour inaugurer sa chaire, Barthes opposait la maîtrise du savoir (« tenir un discours ») à une parole qui aurait pour origine le fantasme du professeur, quittant la position du Père pour celle du fils, « car seul le fils a des fantasmes, seul le fils est vivant »<sup>110</sup>. Le fantasme désarmorce, en effet, la logique du pouvoir, la loi du Père, le code symbolique : le langage, bref<sup>111</sup>. Il a cours dans le temps du fils, de l'œuvre sans père, dans le présent

<sup>108</sup> « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (1978), *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Seuil, p. 459.

<sup>109</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 189.

<sup>110</sup> *Leçon* (1978), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, p. 445.

<sup>111</sup> Mais comment s'affranchir du discours par la parole ou par *l'écrire* ? C'est là tout le combat de Barthes, la quête de l'œuvre et l'idée derrière le Roman. Pour le dire avec Bernard Comment, Roland Barthes crée par le fantasme une *utopie* qui se soustrait à la logique de la non-contradiction. Selon lui, l'œuvre de Barthes doit être lue comme la mise en place d'un « fantasme d'écriture de pensée nouvelle, dont il annonce l'espoir, et énonce les conditions, avec un grand luxe de détails ». Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 21.



ouvert. Le fantasme, c'est ce qui permet un relais sans filiation, un relais d'exposition en vue de la création. En 1978, « le 'fantasme' de cette année »<sup>112</sup>, le mot a été : « Roman ».

Un fantasme, *mais à tout prendre, qu'est-ce ?* Barthes en donne plusieurs définitions qui, condensées, pourraient donner celle-ci : *une image fait retour en un mot*. C'est donc que l'image s'est perdue, sans compter la chose. C'est aussi que l'image s'est dédoublée : le fantasme est dans l'entre-deux de l'image et du texte, du présent et du passé :

Le passé redevient présent sans cesser pourtant d'être organisé comme un souvenir : le sujet vit la scène sans être submergé ni déçu par elle. La rhétorique classique possédait une figure pour exprimer cette imagination du passé, c'était l'hypotypose [...] ; un traité de l'époque dit que dans l'hypotypose, *l'image tient lieu de la chose* : on ne peut mieux définir le fantasme<sup>113</sup>.

Image du passé que l'écriture donne à voir, le fantasme procède d'une activité idéatoire : c'est un *texte de l'imaginaire* ainsi que Barthes le disait de ses objets de prédilection, « les récits, les images, les portraits, les expressions, les idiolectes, les passions, les structures qui jouent à la fois d'une apparence de vraisemblable et d'une incertitude de vérité »<sup>114</sup>. Le fantasme (comme le signe) est un *leurre conscient*. Né de la mort, appartenant au fils, revenant du passé mais ouvert à l'événement, le fantasme est une image, un texte, une activité du sujet qui le livre à l'expérience de la superposition des temps : il est le lieu, la forme peut-être, d'un travail de la mémoire. Aussi peut-on se questionner quant au rôle joué par le fantasme dans la tentative mélancolique de rappeler le passé.

À l'instar du fils, le mélancolique connaît le fantasme. Si la psychanalyse considère aujourd'hui que la mélancolie résulte de l'introjection d'un objet perdu, irreprésentable, ou qu'elle vise, comme le dit

---

<sup>112</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 25.

<sup>113</sup> *Sur Racine* (1963), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, p. 72.

<sup>114</sup> *Leçon, op. cit.*, p. 443.

Giorgio Agamben, « l'impossible captation du fantasme », on s'accorde sur l'activité idéatoire du mélancolique, la force de son imagination, sa sensibilité et son trop de mémoire. Que la mélancolie soit un trouble de l'image et de la mémoire, Aristote le premier le disait dans son traité « De la mémoire et de la réminiscence », tel que vu précédemment.

Rappelant qu'on ne peut penser sans image, Aristote rapporte l'image au souvenir et décrit la mémoire comme « le fait de disposer d'une image comme la copie de ce dont elle est l'image »<sup>115</sup>. Pensée comme empreinte, l'image du souvenir affecte le sujet mélancolique<sup>116</sup>. Mais Aristote distingue la mémoire de l'activité réminiscente : « et c'est là comme une sorte de recherche »<sup>117</sup>, écrit-il, recherche d'un souvenir à partir d'un point de départ, recherche facilitée si les souvenirs ont été inscrits selon un certain ordre. C'est parce qu'il est facilement *mu* (à l'instar des enfants et des vieillards eux-mêmes en mouvement de croissance ou de déclin) que le mélancolique a bonne mémoire (il est *ému*, affecté), mais qu'il échoue à se rappeler.

Que l'affection <en question> soit quelque chose de corporel et que la réminiscence soit la recherche d'une image dans quelque chose <de corporel>, nous en avons une preuve avec le trouble qu'éprouvent certains <individus> lorsqu'ils ne parviennent pas à se remémorer quelque chose malgré un effort de réflexion intense ; et ils n'en demeurent pas moins troublés lors même qu'ils ne s'emploient plus à se le remémorer. C'est surtout le cas des mélancoliques, car ce sont ces gens-là que les images mouvent au plus au point<sup>118</sup>.

Pris dans une activité fantasmatique effrenée, le mélancolique serait un être de mémoire, de mémoire *vive*, mais désordonnée. Car la mélancolie se

<sup>115</sup> Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000, 451a15.

<sup>116</sup> Selon la médecine humorale, la mélancolie ordinaire, sèche et froide, recevait et retenait l'impression des images, alors que la mélancolie du génie, sèche-chaude, « la *melancholia fumosa* échauffe les *phantasmata* », rendant le rappel des souvenirs difficile ». Frances Yates, *Les arts de mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1966, p. 81.

<sup>117</sup> Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence », *art. cit.*, 453a10.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 453a20.

défini autant par le flux des images souvenirs que par le flot des fantasmes de la libido<sup>119</sup>, ce démon du midi.

Être excitable qui réagit avec violence à toutes les influences, « en particulier aux images visuelles », disent les auteurs de *Saturne et la mélancolie*, le mélancolique (antique), s'il peut être saisi d'hallucinations, est surtout doté d'une forte imagination, voire du pouvoir des « rêves véridiques » et de la divination. Mais la réminiscence lui fait défaut : il est incapable de rappeler l'objet perdu, l'objet passé. Son imaginaire est « agité », sa mémoire est « encombrée » « des figures mentales ou des images [...] qui affectaient son esprit avec plus de force et de manière plus péremptoire qu'elles n'affectaient celui d'autres gens »<sup>120</sup>. Plutôt que d'un défaut de représentation, l'imaginaire du mélancolique se définit par un *trop*. Ce dont le mélancolique manque, en fait, c'est d'un lieu (*locus*) qui pourrait contenir les images du souvenir.

Dans un article déjà discuté, Hélène Prigent commente le traité d'Aristote en articulant la mélancolie de l'image à l'art de la mémoire. Selon elle, la mémoire serait peuplée de fantasmes (*phantasmata*), images mentales, empreintes imagées, que le mélancolique serait incapable de rappeler et reconnaître. Les *phantasmata* errent dans la mémoire et la réminiscence est ressentie comme « une sorte d'affolement stérile »<sup>121</sup> car il manque au mélancolique un art de la mémoire lui permettant d'associer l'image au lieu. Selon la légende cicéronienne, l'art de la mémoire serait né de la nécessité d'identifier les convives morts lors d'un banquet. C'est le poète Simonidès qui s'est souvenu de l'emplacement de chacun. Ainsi l'art

---

<sup>119</sup> Les auteurs de *Saturne et la mélancolie* résument la chose ainsi : « Les mélancoliques se laissent guider entièrement par leur imagination, n'avaient aucune maîtrise sous quelque rapport que ce fût, et étaient dominés par une libido irrépressible. [...] Ils étaient également gourmands, et n'avaient aucun pouvoir sur leur mémoire, qui refusait de se remémorer les choses en temps utile pour les faire resurgir plus tard, de manière inopportune ». Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1964), trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

<sup>120</sup> Hélène Prigent, « Mélancolie antique : une philosophie de l'image ? », *De la mélancolie*, Jean Clair et Robert Kopp (dir.), Paris, Gallimard, 2007, p. 84.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 80.

de la mémoire pourvoit d'une sépulture un corps autrement livré à l'errance, à l'acédie. Étymologiquement, l'acédie désigne en effet l'abandon et la négligence d'un corps laissé sans sépulture, mais le terme sera surtout employé pour désigner le *taedium vitae* des moines du Moyen-Âge. Le cloître, la cellule sera le lieu donné au moine acédique afin de lui permettre de contenir les images dont il est envahi<sup>122</sup>.

Si la mémoire a besoin d'un art pour fixer les fantasmes, images des morts et des souvenirs, comme d'une sépulture ou d'une chambre (pour les images du désir), qui encombrant et envahissent l'imaginaire du mélancolique, on considérera le Roman de Roland Barthes pour ce qu'il est : la recherche d'une chambre claire où seraient rangés les indices du réel passé. Le désir du Roman, c'est la quête (mélancolique) d'un lieu pour les *phantasmata* en tant que ce lieu est lui-même fantasmé. En oubliant pour un temps la figure de l'auteur, on voit maintenant deux fantasmes : le souvenir et le Roman. Alors qu'il s'agit de fixer le fantôme qui revient d'une certaine mort et de donner corps au fantôme d'une chose à naître, le présent sera le temps de la mélancolie : le présent comme le temps de la rencontre du fantôme et de l'enfant.

Dans le fantasme du Roman, les fantômes du passé reviennent : en cela, le Roman joue de la contradiction des temps. Chez Barthes comme chez Michelet, il y a l'idée d'une résurrection des morts, des corps appartenant au passé, comme si l'écriture pouvait empêcher les corps de tomber dans la *non-Mémoire*. Contre-oubli, la mélancolie appelle le Roman en tant qu'il « récite (met en récit) que la mort sert à quelque chose »<sup>123</sup>. Les fantasmes ne sont pas perdus : ils sont portés. Mais dans cette filiation inversée, le fils engendre *encore* le père. Cette paternité qui réjouissait Michelet, Barthes ne l'accepte pas tout à fait. Habité par les fantômes, mais

<sup>122</sup> « On peut concevoir les *Exercices* comme une lutte acharnée contre l'éparpillement des images ». *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 759.

<sup>123</sup> *La préparation du roman I et II*, *op. cit.*, p. 34.

fantasmant le Roman, R.B. occupe la position du fils *dans l'entour* de la mère. Aussi fantasmer, c'est moins pour lui *enfanter* (même les morts) que maintenir l'enfant qu'il a été vivant et le rejouer dans l'écriture du Roman. (Comme on le verra, c'est le Roman, la Mère...)

## I – La chambre du fils

Le désir d'écrire se dit dans la nostalgie de l'enfance et de « l'adolescence liseuse », ce temps où l'on désirait et lisait le plus, où l'on découvrait la littérature, serait-ce celle qu'on enseigne. Le fantasme se déploie à partir du souvenir d'enfance, mais d'une enfance rapportée aux lettres : c'est ce que Barthes appelle « la filiation des *lettres* »<sup>124</sup> – et ce pourquoi les professeurs font de bons conducteurs de souvenirs<sup>125</sup>. La filiation des lettres a ceci d'attrayant pour le mélancolique qu'elle pourvoit d'un double système l'ordre des souvenirs : on sait, par Maurice Halbwachs, que c'est le cadre familial qui permet aux premiers souvenirs de s'associer, comme les membres de la famille sont entre eux liés. C'est ensuite avec le langage (le cadre le plus stable) que les souvenirs se fixent et s'offrent au rappel<sup>126</sup>. Dans le souvenir d'enfance, le fantôme du passé rencontre le fantasme du Roman : de leur union naît la figure de l'enfant, « fils des lettres ».

« Fils des lettres », le génitif dit aussi que l'enfant est sans autre père que la littérature. Mais la filiation, « diffuse », ne saurait être repérée : « Il faudrait affiner ce concept de filiation non paternelle, dans laquelle le Père n'est pas reconnu »<sup>127</sup>, écrit Barthes. (L'enfant du *Roland Barthes* sera lui

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>125</sup> Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, plusieurs anamnèses rapportent des scènes de classe, dont celle-ci : « Très distingué, M. Grandsaignes d'Hauterive, professeur de quatrième, maniait un lorgnon d'écaille, avait une odeur poivrée ; il divisait la classe en 'camps' et 'bancs', pourvus chacun d'un 'chef'. Ce n'était que joutes autour des aoristes grecs. (*Pourquoi les professeurs sont-ils de bons conducteurs du souvenir ?*) ». *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Œuvres complètes, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 685.

<sup>126</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit.*

<sup>127</sup> *La préparation du roman I et II*, *op. cit.*, p. 184.

aussi orphelin de père.) Si l'enfant est sans père, la mère reste présente<sup>128</sup> et se dessine, autour d'elle, une certaine aire. C'est à la mère que se rapporte l'espace de transfert qu'est celui de la création. La *filiation non paternelle* serait-elle maternelle ? La mère offre en effet le temps et le lieu d'un présent clos, mais ouvert – au fantasme, évidemment. Au fantôme du père, le fils Barthes préfère la Maison, la Chambre, voire le lit : la table de travail<sup>129</sup> est un « cordon ombilical de l'écriture »<sup>130</sup>. Et même chez les auteurs aimés, ce qui est recherché, c'est la figure de la mère, ce sont « des Matrices d'écriture »<sup>131</sup>. Ainsi investie, la chambre est une réserve, *clôture* et *liberté*. Ce « miracle de la chambre »<sup>132</sup>, c'est ce que André Green appelle « la réserve de l'incrédible ». Espace de créativité et sanctuaire, « l'incrédible, c'est pour le créateur, le noyau maternel, le noyau de la relation au corps de la mère »<sup>133</sup>. L'embryon de l'œuvre naîtrait de ce « noyau » maternel. C'est dire que la chambre est celle de l'œuvre et que la chambre est mère. Comme la mère, lieu de la gestation de l'œuvre, la chambre *donne le jour*. Lieu du sommeil et du réveil, elle voit poindre la lumière : elle est la chambre claire. Aussi est-il possible de voir, avec Christine Buci-Glucksmann, dans cette matrice, cette réserve, un principe catastrophique : l'ouverture d'un espace d'écriture<sup>134</sup>.

Cette ouverture, jour et naissance, se vit comme un moment critique pour l'œuvre. Dans son cours, Barthes signale la récurrence de la crise dans les biographies d'écrivain :

la vie de presque tous les écrivains est articulée par une *crise* centrale (même si elle ne se situe pas au milieu de la vie), crise d'où découle un renouveau des œuvres, c'est-à-dire d'où l'Œuvre triomphante part, régénérée<sup>135</sup>.

---

<sup>128</sup> Le Père n'est pas reconnu, mais l'auteur est « identifié » : l'enfant s'identifie à l'auteur aimé.

<sup>129</sup> On retrouvera la table de travail dans le chapitre six.

<sup>130</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 305.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>133</sup> André Green, *La déliaison*, Paris, Belles-Lettres, 1992, p. 321.

<sup>134</sup> Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, Paris, Galilée, 2002.

<sup>135</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 326.

*Regénérée*, l'Œuvre est *bien-née* : une catastrophe donne corps au fantasme, les écrivains seraient donc des « martyrs de l'Enfantement ». Non que l'œuvre naisse de la mère, encore moins du père : elle naît elle-même mère. L'œuvre naît en elle-même, retourne d'où elle vient, s'invagine : « L'Œuvre, avec son grand Œ initial [...] comme le ventre de la vie bienheureuse, la vie prénatale »<sup>136</sup>. Est-ce à dire que le fantasme se fait invisible, fantôme fœtal ? Dans quelle obscurité se cache-t-il ? Quelle forme a-t-il désormais ? L'œuvre est-elle régénérée, avortée, déformée ? Mélancolie de l'œuvre à naître...

Comprendre la gestation de l'œuvre, c'est comprendre le temps du Roman. Ainsi que l'écrit Martine Delvaux :

La gestation recèle quelque chose de la mort, quelque chose qui appartient au fantôme. On porte l'enfant comme on porte le deuil, l'un dans l'autre en un singulier couple de solitaires, dans la solitude partagée entre un et deux corps<sup>137</sup>.

Roland Barthes a le fantasme d'un Roman qui dirait le ventre rond du temps, qui aurait, finalement, le temps complexe de la gestation : celui de la mère porteuse et celui de l'embryon. Une œuvre aussi stratifiée – en germe, plutôt que sédimentée – : une œuvre comme la langue... maternelle, évidemment. La langue d'écriture charrie des mots qui viennent de l'enfance (pour le sujet qui vieillit) ou des temps classiques (pour le sujet qui lit, qui écrit). On entend le passage du temps dans la langue, la parole, à chaque fois qu'on la dit : la langue maternelle a pour elle tous les temps, et le présent même, « natif », l'éternelle nouveauté de la langue écrite ou parlée en tant qu'elle est *dite*. De tout ce qu'elle dit et dit vivant, présent, la langue tient le *pathétique* qui sera objet de roman :

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>137</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 201.

Ce caractère natif, je crois, ce que j'appellerai l'essence pathétique de la langue ; la langue maternelle (on ne dit pas « paternelle ») = celle qui a été apprise dans le cercle de la mère ; en un sens, c'est la langue des femmes ; c'est la langue transmise, la langue héréditaire, se référant, je crois, inconsciemment, à un Matriarcat → ce pathos (au bon sens du mot) de la langue native est pour moi si important que je supporte mal les œuvres traduites, si grandes soient-elles<sup>138</sup>.

C'est pour ce qu'elle convoque de souvenirs et de présence à soi (*ma* langue) que la langue maternelle appartient au temps complexe. De même, la langue d'écriture assume un « corps-langage »<sup>139</sup> qui est celui de l'Auteur : elle naît d'un sujet et dans l'histoire de ses « archaïsmes » (au contraire de la langue « instrumentale », celle de *l'éternel reportage*, la langue de *l'écrivance*). Cet espace, la langue, se donne comme corps et chambre à l'instar du corps, du ventre maternel : le Roman se cherche comme langue maternelle. Et toujours, le modèle de l'art retourne à la Mère<sup>140</sup> ...

Il est curieux qu'on ait vu en Barthes un monsieur qui, vieillissant, ne souhaitait rien tant que répéter le passé, s'éprenant sur le tard d'un amour nostalgique pour la langue classique<sup>141</sup>. On aurait pu, quitte à rater le tir, dire qu'il régressait – cela aurait été un peu plus vrai. Mais ni sénile, ni puérile, l'œuvre rêvée aurait la complexité d'une gestation, d'un présent renouvelé par son dédoublement et la venue d'un événement. Il ne s'agit pas de conjurer par le Roman le retour des fantômes, non plus que de les ressusciter : il ne s'agit même pas de les contempler. On verra plutôt le fantasme dans le fantôme, l'enfant dans le passé, et l'ouvert, et l'avenir, et le possible. Il n'y a pas de séparation ou de succession des générations

<sup>138</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 367.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>140</sup> C'est la conclusion de Philippe Lacoue-Labarthe au terme de ses livres *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979, *Le sujet de la philosophie*, Paris, Flammarion, 1979 et *La vraie semblance*, Paris, Galilée, 2008.

<sup>141</sup> Lorsque Barthes écrit qu'il est « à l'arrière-garde de l'avant-garde », il faut voir la contradiction et éviter de le faire tomber dans l'une ou l'autre des catégories. En définissant sa position historique, Barthes fait montre d'une « tenue » mélancolique : « être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore ». « Réponses » (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1038.



d'avant- et d'arrière-garde : le Roman refuse la division des temps et la différence d'âge. La mère est l'une des figures investies par ce fantasme<sup>142</sup>, mais ce n'est pas la seule adulte-enfant. Ce corps d'écriture est aussi celui d'un vieil adolescent. L'enfant dans « le mâle adulte » dirait la *vérité* du temps : le passé et le présent, le sujet qui vieillit et l'enfant qu'il a été et toujours présent aujourd'hui<sup>143</sup>. Vision mélancolique des temps considérés ensemble, le Roman est connaissance du passé au présent. Même nostalgique, le Roman est ouvert au possible.

La littérature romantique ou classique revient chargée non plus d'un passé (il est mort), mais d'un présent à aimer encore afin que ce qui a été en elle *devienne*.

Autrement dit, nous devons concevoir *aujourd'hui* l'Écriture Classique comme déliée du *Durable*, dans lequel elle était embaumée → N'étant plus prise dans le Durable, elle devient Neuve ; ce qui est fragile est toujours nouveau ; il faut la travailler, cette Écriture Classique, afin de manifester le *devenir* qui est en elle<sup>144</sup>.

La littérature ancienne devient objet de fantasme en tant qu'elle peut être investie *aujourd'hui*, par Barthes ou par l'un de ses contemporains. R.B. jouissait, « non sans perversité »<sup>145</sup>, d'un « moment d'apocalypse douce », moment où les choses « anciennes, et belles, et prophétiques »<sup>146</sup> sont offertes au regard en aval. La catastrophe annonce plus d'un temps, la ruine,

---

<sup>142</sup> Éric Marty oppose *La chambre claire* à la *Recherche* en disant que, contrairement à Proust, Barthes refuse de pervertir la mère : « Tout le travail de Barthes va consister à protéger la Mère du risque de la perversion, édifier un mémorial sans fantasme, sans perturbateur, sans double mauvais, tel Saint-Loup. Et pour cela, il y a donc un contre-modèle : Proust ». Éric Marty, « Marcel Proust dans 'la chambre claire' », *L'esprit créateur*, vol. 46, n° 4, 2006, p. 132. Considérant le fantasme du Roman, ce corps maternel, il y avait nécessité de préserver la Mère *comme telle*.

<sup>143</sup> C'est une même conception d'un sujet à l'âge réversible que Barthes voit dans l'amoureux : « Il maintient en lui l'enfance (par l'emprise de la structure imaginaire, maternelle), et vit cependant *en connaissance de cause*, tout au bout d'un très long passé, près de la mort dans *l'ombre puérile* ». « Puer senilis, senex puerilis » (1978), *Œuvres complètes*, t.V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 482-483.

<sup>144</sup> *La préparation du roman I et II*, *op. cit.*, p. 374.

<sup>145</sup> *Leçon*, *op. cit.*, p. 444.

<sup>146</sup> *Idem*.

le présent et le possible : elle dit le fantôme et le fantasme. Le Roman, l'écrivain est, tel Chateaubriand,

avide comme un enfant : il veut tout avoir, le charme de ce qui est passé et la vie qui naît [...], attitude folle qu'il n'a pu tenir que parce qu'il était écrivain ; car l'écrivain est là, me semble-t-il, pour représenter d'une façon obstinée la contradiction du temps<sup>147</sup>.

De même, Barthes désirait l'impossible : le tourment des présents, des possibles et des passés, mélancolie du temps.

Cette *matière* du passé, toujours *signifiante*, il s'agit, par l'écriture du Roman, de la dire aujourd'hui, toujours *aujourd'hui*. Et, pour cela, pour l'archaïsme du temps reculé et la nouveauté de l'émerveillement devant la matière du temps, Barthes la veut dite par un enfant, lui aussi porteur de la vie, c'est-à-dire d'un avenir qui se vérifiera ensuite (dans le *Roland Barthes*, exemplairement). Mélancolique, l'enfant est un être à deux faces. Comme chez Benjamin, l'enfant Roland porte le passé et sa charge d'avenir, dit ce qu'avait de vivant *avant* comme ce qu'a de *tragique* le présent aujourd'hui. Aussi, l'enfant, c'est l'œuvre même, le Roman, le fantasme, tout désir, *tendance*, « *tendre-vers* d'une Force qui cherche voluptueusement et dramatiquement son point d'application »<sup>148</sup> écrit Barthes. Le fantasme, le Roman et l'enfant sont vus « à partir de l'avenir »<sup>149</sup>. L'enfant, c'est l'image d'un sujet qui porte sa duplicité tout en étant le même : ce n'est *même pas* l'enfant. C'est un être de contradiction, voire de subversion car il n'a pas d'âge. Aussi incarne-t-il moins la nostalgie d'un sujet qu'une figure des temps : le suspens de la vie que devra dire à son tour le Roman. L'enfant est dans la chambre, la chambre claire, hantée des fantômes et des fantasmes, des restes et des rêves.

---

<sup>147</sup> « Lectures de l'enfance » (1980), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, p. 948.

<sup>148</sup> *La préparation du roman I et II*, op. cit., p. 203.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 209.

Que le Roman soit Histoire ne signifie pas qu'il s'attache au passé, mais, au contraire, qu'il s'essaie à dire une certaine forme de présence, une certaine force aussi, celle de la réserve et qui serait le suspens : « En fait, le *présent* = notion distincte de l'*actuel* ; le *présent* est vivant (je suis en train de le créer moi-même) ≠ l'*actuel* peut n'être qu'un bruit »<sup>150</sup>. Par *présent*, Roland Barthes entend une présence au temps, une écoute, un regard, un sentiment qui *structure*, finalement, une pensée de l'Histoire : « un sentiment complexe, au contraire, de présence difficile »<sup>151</sup>. Le présent n'est jamais que lui-même : c'est un temps qui comprend tous les autres et qui, pour cela, pour celui qui le vit, fait en sorte qu'il en est exclu – exclu de l'*actuel*. Mélancolie du présent ou

sentiment aigu qu'on est à la fois *là et pas là* ; c'est-à-dire qu'on est à la jointure même du monde nouveau, du monde absent, passé, et du monde présent, qui se fait – et cette jointure est pensée, en somme, comme *la chose à écrire*<sup>152</sup>.

Le sentiment du présent comme jointure, cette *présence difficile* : voilà, pour Barthes l'objet de la tâche de celui qui écrit : donner représentation à la difficulté du temps, à l'impossible fantasme, à l'enfant, au Roman.

C'est dans la présence difficile, la contradiction des temps que se vit le fantasme d'écriture, que se dit le fantôme du passé : dans la déchirure, et le retour, et le suspens, dans la figure de l'enfant. Mais ce fantasme, cette idée, quel corps lui donner ? Vient un temps, en effet, où le fantasme doit subir l'épreuve de la réalité. Dans le cours sur *La préparation du roman*, Barthes redit le fantasme qui l'obsède depuis sa lecture de Michelet, depuis *Le degré zéro de l'écriture*, d'une « liberté souvenante » : « une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture »<sup>153</sup>. Mais la redite reste *en souffrance* : Roland Barthes veut voir le Roman d'une écriture du tourment. Retour au présent, dans lequel on

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>153</sup> *Le degré zéro de l'écriture* (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 181.

est pris. Il faut à la mélancolie une mort, a-t-on dit, pour la relancer, une mort ou une épreuve de réalité qui la comblerait ou la ferait tomber.

#### J – L'épreuve du réel

Afin de s'incarner, le fantasme doit subir une double épreuve de réalité : l'écriture du réel (comment l'écrire ?) et le réel de l'écriture (comment *écrire* ?) Forme imprimée de la réalité, le roman est (au sens photographique) une *épreuve du réel*. Le fantasme d'un récit indiciaire vise à combler ainsi la mélancolie. Quant à l'épreuve de réalité, elle a lieu lorsque le fantasme tombe sous le coup du réel de l'écriture. Dans *La préparation du roman*, l'épreuve de réalité suit l'épreuve du réel : elle la répète sous le mode de l'échec.

Le cours a pour fantasme, a-t-on dit, le Roman, une forme qui dirait l'épreuve du temps, « une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire où l'épaisseur de la vie est donnée, étirée sans pourtant être détruite par le couronnement de l'ordre des signes »<sup>154</sup> ainsi qu'il est dit dans *Le degré zéro de l'écriture*. S'unissant au fantasme du Roman, les fantômes du passé s'incarnaient dans la figure de l'enfant. Quelle forme dès lors aura la chose écrite ? Quelle image sera sienne ? Quel tracé ? Du corps, du reste, du réel, du détail, de la vie, de ce désordre d'*indices* et de cette matière, comment faire récit, sens et lumière ? Quel espace occupe la mémoire du présent ? Quelle chambre, quelle forme, quel « rectangle », quel genre ? Ce sera, comme le dit R.B., le « 'problème' qui va orienter le cours cette année », soit la question : « Peut-on faire du Récit (du Roman) avec du Présent ? »<sup>155</sup>

La première année du cours a été consacrée aux formes de la notation. Ainsi le haïku aurait la « forme exemplaire de la Notation du

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>155</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 45.

Présent »<sup>156</sup>. Par là, Roland Barthes entend une *présence* qui ne serait plus difficile, mais heureuse sans être facile. Le poème japonais a un pouvoir de fascination et d'enchantement qui lui vient, selon Barthes, de sa facture mémorielle : il « décrit le souvenir inattendu, total, éblouissant, heureux »<sup>157</sup>. Heureux : pourquoi ? En lui, pourtant, la nostalgie, le temps qui passe, le mot-saison (*Kigo*), le temps qu'il fait, le *Utsuroi*, ce « moment fragile » qui sépare deux états, vie et mort, d'une chose. C'est que le réel du haïku n'est pas sans mémoire (contrairement à celui du Journal) car le haïku dit le passé dans le présent :

Mais en même temps, de la contingence pure, par le langage, s'élève une transcendance = (...) toute la nostalgie de l'instant *comme en relief*, qui ne reviendra plus → Le haïku donne en même temps la vie du Fait et son abolition<sup>158</sup>.

En faisant de l'événement mémoire, le haïku propose une « dialectique fine du temps » : il dit la chose, sa disparition et son retour. Cet événement est celui d'un certain bonheur : le bonheur, tragique, de la reconnaissance, ici appelé « clarté brève »<sup>159</sup>.

Si le *spectre* (au sens optique), c'est l'invisible rendu visible, la clarté, ce serait tout bonnement une joie qui se voit. Sans pathétique, purement optique, la joie, clarté brève, apparaît *au lieu de* la catharsis dans une scène de reconnaissance : la joie est lisible : « Or, le haïku = court et extrêmement clair : d'une lisibilité totale »<sup>160</sup>. Le fantôme présentait une figure sans le sens. La clarté : un vide pourtant dense. C'est la figure de l'ange. Du fantôme, l'opposé, le miracle : structurellement identique, mais à l'inverse. Apparence absolue que l'ange, la clarté : « cette image est celle que l'on ne peut plus imaginer, l'apparence indévoilable, où tout apparaît –

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>160</sup> *Idem.*

l'image du temps »<sup>161</sup>, écrit Giorgio Agamben. Voilà ce qui apparaît avec l'ange, la clarté : l'image, le rien, le temps. De la clarté, Barthes dit qu'elle se dérobe à l'Interprétation (de mauvaise foi) alors que la littérature aurait « ses moments parfaits »<sup>162</sup>, ses *épiphanies* comme il les reconnaît chez James Joyce. Aussi la clarté tient-elle dans la formule de reconnaissance plusieurs fois répétée<sup>163</sup> : « c'est ça ! », le cri qui conclut le rappel et le moment de *la mémoire heureuse*.

Le fantôme du passé cesse de revenir : reconnu, il s'est transformé en clarté. Il revient, un ange. À la mémoire mélancolique, l'épiphanie, le haïku et (on le verra) la photographie s'offrent comme les formes parfaites du souvenir en ce qu'elles donnent la chose perdue, cherchée, puis retrouvée dans la clarté d'une apparition, d'une reconnaissance. Pour le dire avec Paul Ricœur, elles s'offrent comme :

le retournement de la complaisance à la tristesse en tristesse sublimée – en gaieté. Oui, la gaieté est le gage de la réconciliation avec son objet intériorisé. Et, pour autant que le travail de deuil est le chemin obligé du travail de souvenir, la gaieté peut aussi couronner de sa grâce le travail de mémoire. À l'horizon de ce travail : une mémoire « heureuse », quand l'image poétique complète le travail de deuil<sup>164</sup>.

Mais le haïku n'est pas le Roman : il faut à Barthes un objet qui irait au-delà de la forme brève du souvenir, de l'éclair, de l'épiphanie, de la mémoire même heureuse : il faut à Barthes un objet qui dirait, avant la reconnaissance, « cette sorte de recherche » qu'est la réminiscence – ou ce que Barthes appelle : « le *retour* de la lettre »<sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien, Desclée de Brouwer, 2004, p. 122.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>163</sup> Dans *La préparation du roman* comme dans *La chambre claire*, mais aussi dans la « Préface à 'Le refuge et la source' de Jean Daniel » (*art. cit.*), et dans « Tels » (1977), un article sur les photographies de Richard Avedon. *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 299-302.

<sup>164</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 94.

<sup>165</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 126.

Si la clarté accompagne le rappel, la forme sera celle du retour, ou le retour, c'est la forme même : « Ce que la Mémoire doit préserver, ce n'est pas la chose, c'est son retour, car ce retour a déjà quelque chose d'une forme »<sup>166</sup>. Et c'est par la forme du retour que l'on conclut à l'existence de l'objet. Aussi l'épreuve de réalité ne se joue pas sur le plan de la ressemblance ni quant au sens, mais dans la reconnaissance. Bien qu'il veille sur l'instant d'une mémoire heureuse, le haïku (le fragment) se vit dans l'*épuiement* du souvenir. Quant à la photographie, Barthes voit qu'elle est *sans développement*. Seul le Roman, selon lui, peut dire l'association des souvenirs, seul le Roman peut porter la perte, la tension, le retour et l'éternité à l'absolue clarté. Seul le Roman est à même de créer son propre souvenir, perdu et retrouvé, son propre temps, passé et présent : « On peut dire que l'œuvre *a été* quand les deux côtés se sont rejoints »<sup>167</sup>. Et seul le Roman a *portée* : la mémoire heureuse est générosité, car le retour du sens est toujours partagé.

Malheureusement, Roland Barthes se dit incapable d'un tel travail de liaison : c'est la dépression. En effet, le fantasme investi par Barthes est celui d'un « roman de la Mémoire », « faits avec des matériaux (des 'souvenirs') rappelés de l'enfance, de la vie du sujet qui écrit »<sup>168</sup>, d'un réel d'ordre mémoriel – celui de la chambre du fils. Mais Barthes se pose en sujet mélancolique, c'est-à-dire incapable de réminiscence : il n'y a aucune association entre les souvenirs qu'il écrit.

Il se pourra donc que le Roman en reste à – soit épuisé et accompli par – sa Préparation. Il se peut qu'un autre titre de ce cours [...] soit 'Le Roman impossible'. Dans ce cas, le Travail qui commence = exploration d'un grand thème nostalgique. Quelque chose rôde dans notre Histoire : la Mort de la littérature ; cela erre autour de nous ; il faut regarder ce fantôme en face, à partir de la *pratique* → il s'agit donc d'un travail *tendu* : à la fois *inquiet et actif* (le Pire n'est pas sûr)<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 49.

Le Roman fait retour : ce n'est pas l'ange. Fantôme plutôt que fantasme, c'est un spectre. L'épreuve du réel s'est heurtée à l'épreuve de la réalité. La mélancolie a gagné contre elle-même. À Brume-sur-Mémoire, les souvenirs ne sont pas rappelés.

#### K – L'épreuve de réalité

La deuxième partie du cours a été consacrée au réel de l'écriture – outils, horaires, contigences de toutes sortes, à la mise en place du fantasme et à sa mise en échec, menacé par chacune des trois épreuves : le choix d'un objet (livre ou album), la patience (à l'ouvrage) et la séparation (d'avec le monde). Dans *La préparation du roman*, Barthes considère l'Œuvre à l'aune de ce réel qu'on appelle *la vie*. Cette épreuve de réalité rejoue l'épreuve du réel fantasmé. Le *temps* est le même : temps de l'enfant, temps du roman, présent difficile désormais *impossible*.

De même que l'épreuve du réel était une *épreuve du temps*, de même, l'épreuve de réalité : elle se vit dans la déchirure du temps qui sépare le sujet d'écriture et du livre accompli. Qui plus est, le temps du sujet évolue sur une autre courbe que celle de l'objet : le moi change alors que le livre doit rester le même. Séparé de son temps par son activité d'écriture, travaillant sur un objet jugé désuet, le sujet vit pour lui-même la présence difficile du Roman. « Impossible », jamais « lisse », le temps de la préparation s'oppose même à la réalisation de l'objet. Alors que le fantasme ouvrait le temps répétitif de l'acédie au possible, ce désir d'écrire, « tendre-vers », protensif, empêche *en même temps* la fabrication de l'objet : le fantasme *irréalise*. C'est toute la difficulté de la mise en œuvre du roman, l'impossibilité de la contrainte du temps, qui rejoue sous le mode de l'échec la présence difficile du Roman.



Le fantasme du Roman est doublement contraignant. « Récit du réel », le Roman est un objet de mélancolie, un irréel maintenu tel afin qu'il se réalise par le fantasme, qu'il ne se réalise *que* par le fantasme. La pathologie mélancolique, selon Giorgio Agamben, sa perversité, consiste à conférer à l'objet une réalité fantasmatique. Irréel, l'objet se réalise afin que, fantasmatiquement, le mélancolique se l'approprie. On pourrait en rester là, mais le mélancolique, « irréaliste », l'artiste veut donner corps à cet incorporel « à l'extrême du risque psychique »<sup>170</sup>.

L'objet irréel de l'introjection mélancolique ouvre un espace qui n'est ni la scène hallucinée et onirique des fantasmes, ni le monde indifférent des objets naturels, mais c'est dans cette zone intermédiaire, dans ce lieu épiphanique, quelque part sur la « terre sans maître » entre l'amour narcissique de soi et le choix d'un objet extérieur que pourront venir un jour se placer les créations culturelles, l'*entrebescar* des formes symboliques et des pratiques textuelles par lesquelles l'homme entre en contact avec un monde qui lui est plus proche qu'aucun autre et duquel dépendent [...] son bonheur et son malheur<sup>171</sup>.

Si, comme le veut Agamben, le fantasme est une copule entre l'intellect et l'individu, la création artistique est une copule entre le fantasme et l'œuvre, l'objet réalisé. On dira, chez Barthes : entre la chambre et le Roman. Mais la préparation du roman, la pratique du souvenir se heurte au réel de la répétition, de l'acédie. (On sait que, pour la psychanalyse, la répétition s'oppose à la remémoration.) La mélancolie répond par la préparation du Roman – du coup, l'irréalisant<sup>172</sup>. « Contre-Ennui », le fantasme échoue : il n'y a pas de passage de la préparation à la fabrication du Roman, « moi produisant un 'objet littéraire' ; c'est-à-dire l'écrivain »<sup>173</sup>.

<sup>170</sup> Giorgio Agamben, *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 55.

<sup>171</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>172</sup> Selon Bernard Comment, c'est par besoin d'une distance (de théorie), par crainte d'une coalescence que Roland Barthes cultive le fantasme sans y succomber : « La théorie, chez Barthes, consistera à parcourir, sans cesse, l'espace qui sépare la lucidité relative au lieu et aux conditions de sa propre parole d'une part, et d'autre part l'*horizon* du Neutre tel qu'il anime et nourrit un vaste projet ». Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 35.

## L – Un rectangle imaginaire

Ce fantasme, Roland Barthes a pourtant raison de dire qu'il faut le voir avant de le produire : « écrire – du moins selon mon désir et mon expérience – c'est *voir* le livre »<sup>174</sup>. Ce qu'on voit, alors, c'est un « *rectangle imaginaire* »<sup>175</sup>, un plan, la forme du livre à écrire. Que voit Barthes lorsqu'il voit le Roman ? Pendant les deux ans qu'auront duré le cours, Barthes a tenté d'expliquer cette vision :

je puis essayer de donner une sorte de profil de l'Œuvre que je voudrais écrire ou qu'on écrive aujourd'hui pour moi, pour que je la lise avec le même comblement que je lis certaines œuvres du passé ; je puis essayer de m'approcher au plus près de cette Œuvre blanche, de ce Degré zéro de l'Œuvre (case vide mais fortement signifiante dans le système de ma vie)<sup>176</sup>.

Une *sorte de profil*, une silhouette, une figure, une image, un rectangle, une case vide, *œuvre blanche* et clarté : Roland Barthes a voulu le Roman dans une certaine forme du temps, comme la figure de l'enfant. On dira qu'il a vu le Roman dans la photographie. Un fantasme de plus ? Ne serait-ce qu'imaginativement, la photographie a uni, dans la *chambre claire*, le réel au Roman.

Le cours sur « La préparation du Roman » devait être suivi d'un séminaire sur la photographie portant sur les clichés du monde proustien. C'est donc le roman de la mémoire, la *Recherche* et le Roman annoncé qui font retour par la photographie. Qu'est-ce à dire ? D'abord, que la photographie a été *plus forte* que le spectre de l'échec, qu'il s'y produit un événement à même de relancer la quête : une épreuve du réel au sens le plus technique du terme, ainsi que Barthes l'a souligné dans *La chambre claire* (rédigée l'été précédant l'année scolaire 1979-1980 lors de laquelle avait été prévue la tenue du séminaire). La photographie s'offre comme matière du

<sup>174</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 324.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 378.

passé et matière du roman : voilà ce que Barthes entend montrer à ses étudiants.

Le dispositif du séminaire proposé par Barthes est le suivant : le matériel est « non-verbal » et l'activité, « non personnelle » : « chacun dialogue *in petto* avec les photos »<sup>177</sup>. Aucun commentaire ne sera donné, sinon que Barthes parlera « à côté », car « le peu de mots que je dirai indexe quelque chose qui n'est pas ce que je dis »<sup>178</sup>. La parole énoncée sera fascinée. Le but avoué du séminaire : « intoxiquer ». Il s'agit de soumettre les étudiants aux visages, aux détails, aux poses des personnes et personnages de *La Recherche* afin qu'ils soient hantés, en retour, par eux, afin qu'ils voient, eux aussi, les spectres, afin qu'ils en tombent finalement amoureux : « De l'accumulation de ces visages, de ces regards, de ces silhouettes, de ces vêtements ; d'un sentiment amoureux à l'égard de certains ; de nostalgie (ils ont vécu, ils sont tous morts) »<sup>179</sup>. Ainsi que le dit Barthes, il y a une « emprise » des photos : par elles, « nous rêvons, donc nous transférons »<sup>180</sup>. Il s'agit ainsi d'enseigner par *hantise* et d'inscrire le cours dans le temps du Roman. La pédagogie est la même dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* : les temps se fondent dans la surimpression de l'adulte et de l'enfant. On s'attardera plus amplement, dans le chapitre six, sur l'apprentissage par identification et image. Pour l'instant, on dira que le parti pris de Barthes est le suivant : proposer des photographies comme autant de fantasmes, créer des images intérieures, transférer sur elles des souvenirs. Très concrètement, dans le séminaire, les photographies auraient été montrées sous forme de *projections*. Barthes aurait fait de la photographie l'antichambre du roman où il aurait été dès lors possible de condenser, composer, écrire.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 397.

Pour la psychanalyse, la cure du mélancolique est sans transfert, sinon médiatisée par un objet esthétique. Aussi la mélancolie est sans levée, sinon artistique. La mélancolie est un regard indifférent, une vision sans profondeur qu'il s'agit de « corriger » « en adoptant la perspective tracée par l'objet esthétique »<sup>181</sup>, selon Marie-Claude Lambotte. « La réalité peut dès lors abandonner sa fonction d'écran et retrouver un certain relief, celui des projections narcissiques qui redonnent aux objets une valeur particulière »<sup>182</sup>. C'est un tel protocole (imaginaire et matériel) que Roland Barthes aurait mis en place dans son séminaire sur la photographie : un rétro-projecteur placé au fond de la salle, l'écran en avant, les étudiants auraient été *dans* la chambre claire à regarder en face les *phantasmata* pour y trouver matière. En confrontant l'expérience de lecture et l'épreuve de la réalité, l'« affrontement du Rêve, de l'Imaginaire de lecture, au Réel »<sup>183</sup>, Roland Barthes crée le moment de la préparation du Roman.

C'est que les photographies du monde proustien contiennent en elles leur réalité et celle de la fiction, ce qu'elles sont et ce qu'elles mentent, ce qu'elles disent et ce que l'on y voit, pour ceux qui ont lu *À la recherche du temps perdu*. Ces photographies sont l'objet d'une épreuve à chacun différente, selon chacun ses souvenirs et son imagination. Ces photographies sont composites. À preuve : combien de madame Verdurin ? À preuve : il n'y a pas *tout* Charlus. Ce caractère inachevé, quoique plein, et condensé, quoiqu'on ne puisse *rien en dire*, cette présence fascinante, quoique gênante, a l'enfance (est-on surpris ?) pour temps béni.

Roland Barthes se dit « amoureux » de trois photographies, c'est-à-dire qu'elles sont, pour lui, fantasmes : Julia Bartet (laquelle ressemble étrangement à la description que Barthes fait de sa mère à 20 ans dans *La chambre claire*), Armand de Guiche et Proust à quinze ans. Mais c'est devant les visages de Jeanne Pouquet et de Gabrielle Schwartz qu'il dit son

<sup>181</sup> Marie-Claude Lambotte, *La mélancolie*, Paris, Economica, 2007, p. 146.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>183</sup> *La préparation du roman I et II*, *op. cit.*, p. 397.

émoi : « Visage qui m'émeut beaucoup. J'aime les petites filles de cette époque [...]. Peut-être parce que, à peu de choses près, époque de l'enfance de ma mère »<sup>184</sup>. Avec la photographie ancienne contemplée aujourd'hui, sur les visages d'enfants d'autrefois, se vit, encore une fois, ce sentiment d'un temps par trop complexe, cette *présence difficile* dont Barthes faisait état. Et Proust, et Guiche et Bartet (petit Barthes ?), s'ils ne sont pas enfants, ne sont pas vieux pourtant : jeunes adultes, quinze et peut-être vingt ans ? Avec les photographies de Nadar, Barthes renoue avec les possibilités du visage (de l'indice) et de l'âge, de la mémoire et des temps. Barthes les projetant, la classe aurait été le lieu (*locus*) des avant-dernières choses, le réel avant qu'il ne soit fait monde et personnages, la matière sans ordre ni sens, les fantasmes en liberté, représentés.

Roland Barthes voyait dans la photographie un art décliné au passé composé, une forme de hantise : « ça a été ». De la photographie, le Roman aurait le temps et le sujet, *vieilli*. La photographie présente des ruines qui *excitent* l'avenir : elle s'offre comme la chambre donnée pour le travail de la mélancolie qu'on dit *active*. On comprendra que ces portraits ne sont pas des « épiphanies », mais le don aux étudiants de la matière de son Roman.

Notre mémoire est faite de fragments, de restes, de lambeaux et c'est pourquoi, comme les ruines, elle est toujours à même de nourrir notre nostalgie. Mais elle est animée, excitée, par des détails et c'est pourquoi elle dessine aussi notre avenir<sup>185</sup>.

Avec ces mots de Pontalis, on voit que l'espace de la chambre claire est celui de la mémoire et de l'enfance, passé et avenir ; on voit dans la photographie une collection d'images comme autant d'indices du réel, du passé en même temps que la matière du roman à écrire, *la chambre claire* et la vie à venir.

---

<sup>184</sup> *La préparation du roman I et II, op. cit.*, p. 444.

<sup>185</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 384.

## Chapitre quatre

### Une ouverture dans l'image ou la photographie pour objet

On ne peut pas voir la photographie dans l'œuvre, la pensée, les écrits de Roland Barthes si on ne considère pas le *fond* d'où elle se détache. Aussi a-t-on voulu, dans les chapitres précédents, décrire le tableau du monde barthésien. Antichambre, a-t-on dit, l'œuvre de Barthes se regarde comme un lieu pour les avant-dernières choses. *Le degré zéro de l'écriture* met déjà en place une crypte pour maintenir vivante une littérature morte. Mode négatif de la forme, l'écriture blanche est seule à dire les choses du monde dans leur solitude et leur clarté. Tenant à la fois du présent et du passé, elle promet un état de vie rêvée. Dans ses premiers écrits, Barthes a ainsi dessiné un rectangle à la fois clair et vide de sens qui a pour nom l'écriture blanche, un tracé qui dirait la *détresse irrémédiable* d'un monde sans liaison. En affirmant la vérité mélancolique, Barthes laisse toutefois cette case sans représentation sinon la vision d'une clarté, comme si la mélancolie n'avait d'objet que sa lucidité.

L'entreprise sémiologique a ensuite donné ordre et structure au tableau de l'œuvre. L'image, le monde, la littérature sont désormais pleins d'objets. *Chaque objet du monde* (« Le mythe, aujourd'hui »), les *innombrables récits du monde* (« Introduction à l'analyse structurale du récit ») pourront être scrutés. Tout fait sens dans un monde de signes, mais quelque chose échappe à la surface. La structure a son reste : *l'effet de réel*. C'est ainsi que le mélancolique découvre un détail qui met à mal l'ordre du tableau : un corps, le réel, se présente sans le sens. Que la réalité soit parfaitement mimée par l'analyse structurale, rien n'y fait : le lien au monde manque. Au sémiologue, la photographie apparaît comme l'image du réel et

de sa résistance. Dans le tableau de l'œuvre, Barthes s'attache désormais à l'indice pour ne considérer que l'ordre de la référence.

L'image se précise, et l'objet avec elle. Comme l'indice attend le récit pour trouver son sens, il faut à Roland Barthes trouver une forme d'écriture qui, sans trahir les objets de la référence, serait à même de dire le sens de la vie. C'est ainsi que la mémoire fait récit. L'image et l'œuvre se doublent de temps alors que l'indice prend la forme du souvenir. Roland Barthes donne à l'écriture blanche l'aura de la hantise. Les objets de la mélancolie sont perdus et maintenus vivants dans un *présent difficile*. Entre passé et possible, le temps emprunte la figure de l'enfant. L'œuvre a pour image la chambre du fils. Temps tiers, tiers genre, sa forme est composite. Dans le Roman rêvé, la mélancolie trouve un objet : elle le fait à son image. Encore flou, incertain, le Roman a cependant pour matière la chose vivante et passé. Le sens tiendra dans le bonheur d'une mémoire vive. Il apparaît dès lors que l'écriture blanche serait, simplement, l'écriture du présent, que la poursuite d'une image pour la mélancolie porterait le sujet vers cette épreuve du réel, image fantôme et fantasme, que serait la photographie.

Dans l'œuvre de Roland Barthes, la photographie est une figure : un contour, une forme qui apparaît, se dessine et se détache d'un arrière-plan. Ce fond, cette profondeur, bien sûr, c'est la littérature. Il faut donc regarder la photographie comme on regarderait... une photographie. S'y pencher, l'étudier, considérer comment, telle une figure, elle organise autour d'elle une représentation, sorte de portrait. Dans *Le regard du portrait*, Jean-Luc Nancy écrit :

La figure portraiturée doit donc organiser le tableau non seulement en termes d'équilibres, de force ou de valeurs colorées, mais encore de telle façon que le tableau, en somme, vienne s'absorber et s'accomplir en elle<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 16.

La photographie fait partie d'une photographie comme d'un tableau, au sens pictural, mais géométrique aussi.

Au sens pictural (disons : visuel), la photographie occupe l'espace de la figure, c'est-à-dire qu'elle creuse la représentation tel un cerne, un trou, point de fuite ou point aveugle, sur lequel il conviendra de revenir. (Comme le roman dans l'œuvre de Barthes, pour le dire tout de suite.) Au sens géométrique (disons : topologique), la photographie occupe *la case vide* essentielle au jeu structural : elle illustre, elle présente *ce qui manque à sa place*, cette tache aveugle, « ce point toujours mobile qui comporte l'aveuglement, mais à partir duquel l'écriture devient possible »<sup>2</sup>. Une seule et même chose : il s'agit dans les deux cas du *punctum caecum*, point aveugle, point mort, place du mort (au jeu de bridge : Lacan), place du roi (dans les *Ménines* : Foucault), degré zéro (Jakobson) et *mana* (dans la pensée magique : Lévi-Strauss).

A – La réserve

Dans son article « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », Gilles Deleuze propose pour l'un des critères la case vide, qu'il associe à la lettre volée (Lacan) et à la dette (Freud), élément dont on peut dire qu'il est *déplacé* : « Toute la structure est mue par ce Tiers originaire – mais aussi qui manque à sa propre origine »<sup>3</sup>. À la fois mot et objet, ce *mot blanc* (ainsi que Deleuze le nomme dans *Logique du sens*) « désigne exactement ce qu'il exprime, et [...] exprime ce qu'il désigne », « il dit quelque chose et dit le sens de ce qu'il dit : il dit son propre sens »<sup>4</sup>. Dans le lacanisme, le mot blanc a pour nom *phallus*. Dans le marxisme d'Althusser, ce sera, pour l'économie, la *valeur*. Le mot blanc comme la case vide permet le jeu : comme elle, il saute, d'un mouvement à l'autre. Il est sans quoi le jeu ne

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme? » (1972), *L'île déserte*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 261.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *art. cit.*, p. 260.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 84.



fonctionnerait pas, il est ce qui manque, ce qui est déplacé par rapport à lui-même, il circule, il n'est pas là où on le croit, il est là où on ne l'attend pas. En cela, la case vide, le mot blanc est un *non-sens*. Mais ce sens qui se dit (et, donc, qui se dit non-sens), il faut comprendre qu'il se donne comme excès de sens et le départ du possible : le mot blanc, c'est tout sauf l'absence de signification. Ainsi la mort de la littérature, comme on l'a vu dans le premier chapitre. Ainsi l'aberration dans la structure, le réel, l'auteur et le Roman comme on l'a vu dans les chapitres précédents. Ainsi, maintenant, la photographie, case vide, mot blanc, dépli, et réserve du récit.

Si l'on entreprenait aujourd'hui (après tout, pourquoi pas ?) une analyse structurale de l'œuvre de Roland Barthes, il faudrait s'attacher à sa case vide, celle que Barthes, « sujet asujetti » et « héros structuraliste », a poursuivie. (Gilles Deleuze est en effet d'avis que le sujet et la case, l'instance et la place s'accompagnent et se manquent, que la structure est toujours celle d'un rapport intersubjectif avec l'objet. Au héros d'opposer force résistante et créatrice en faisant varier les rapports de structure : c'est pour Deleuze la *praxis*.) Si l'on dessinait le tableau du structuralisme de Barthes, si l'on dégagait une topologie de l'œuvre, on verrait la case vide se déplacer, et Barthes la poursuivre, on verrait la case vide toujours manquer à sa place et toujours objet de la quête de Barthes. La case vide, le mot blanc, ce peut être aussi l'objet de la mélancolie comme ce qui se dérobe sans cesse, se retire et, du fait de cette absence, de cette impossibilité, est crédité de sens et de vérité. Comme le dit Gilles Deleuze de l'alcoolisme dépressif, on dira de la mélancolie comme du mot blanc qu'ils sont « à la fois *l'objet, la perte de l'objet et la loi de cette perte* »<sup>5</sup>. Dans l'œuvre de Barthes, la photographie, le Roman sont autant de tentatives de donner un nom, une image au mot blanc, tentative mélancolique car on sait que « le signifiant est unité d'être unique, n'étant de par sa nature symbole que d'une absence »<sup>6</sup>, ainsi que le disait Lacan.

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>6</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, t. I, Paris, Seuil, 1999, p. 25.

La mélancolie est une poursuite du sens de ce qui manque, la poursuite et la perte d'un objet qui demeure sans représentation. Ainsi la case vide, le mot blanc, le dépli. Ainsi « le sujet assujéti », poursuivant l'objet dans ses déplacements, *perpetuum mobile*, et toujours le manquant. Mélancolique, Roland Barthes a investi, surinvesti d'importance cette case qui a été occupée, dans le champ de l'analyse du récit, par l'effet de réel, qui s'est déplacée, dans son œuvre critique, du côté de l'écriture du Roman (d'ailleurs nommée telle, « case vide », dans son cours au Collège de France et laissée comme telle dans le tableau du *Roland Barthes*). Quant à la littérature, elle eut pour dépli, contrepoint ou point aveugle, la photographie. Que la case vide soit occupée, définie par le réel, le roman et la photographie, la voilà saturée, d'une vérité éclatante, d'une blancheur, d'une clarté. Ce serait, plus qu'un mot blanc : le sens enfin trouvé.

Le sens de la photographie se donne, tel le mot blanc, vérité et non-sens, non-sens en vérité : troisième sens, sens obvie, effet de réel, *ça a été*. C'est donc le point aveugle qu'il faut contempler dans la photographie, chez Barthes, cette obscure clarté à laquelle la critique barthésienne et surtout la théorie de la photographie ont été aveugles, bien entendu. C'est un tel aveuglement qu'on voudra corriger ici. Oui, la photographie a été pour Roland Barthes, ainsi que l'a écrit Régis Durand, un « objet mélancolique parfait », mais elle l'a été dans un certain champ, dans le tableau de la critique littéraire, d'une vision de la littérature et du fantasme du roman. Il faudrait cesser de rapporter la photographie telle que Roland Barthes l'a pensée à d'autres théories de la photographie et plutôt l'envisager comme un objet, case vide, mot blanc, dépli, que Barthes a poursuivi. Et pour cela, et pour un temps, oublier, fermer les yeux sur la théorie de la photographie (de Charles Baudelaire à André Rouillé) et s'ouvrir à l'aveuglement, au point aveugle qu'est la photographie dans l'œuvre de Barthes considérée à son tour comme tableau, comme photographie.

Peu ont voulu adopter une telle perspective, et la chose est d'autant plus rare du côté de la théorie de la photographie qui s'est élaborée en France dans les années 1980 autour des *Cahiers de la photographie* en réaction contre *La chambre claire* et sa mélancolie (Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, Serge Tisseron, Henri Van Lier, Gilles Mora, Claude Nori<sup>7</sup>). Philippe Ortel (du groupe) écrivait pourtant :

il n'est pas impossible que Barthes, plus ou moins consciemment, ait traité la photographie depuis la littérature plutôt qu'en elle-même. Cette mise en parallèle expliquerait pour finir l'ambiguïté constante de l'essai<sup>8</sup>.

La modestie de la proposition ne doit pas faire manquer qu'Ortel entreprend de défendre Barthes, à tout le moins de l'expliquer, à ses adversaires : « Il est certain qu'au regard de la littérature ou de la peinture, le 'réalisme' et l'évidence de la photo prennent un relief tout à fait particulier »<sup>9</sup>, écrit-il. *Au regard* de la littérature, la photographie accomplit l'impossible : « L'acte photographique représente en effet ce que le poète, tel Orphée, ne pourra jamais faire : se retourner sur le réel qu'il prétend nous donner »<sup>10</sup>. Ainsi, la photographie serait, pour Barthes, « un objet rêvé »<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Tous auteurs qui ont voulu penser la photographie dans la continuité avec la vie. Gilles Mora et Claude Nori, dans leur *Manifeste photobiographique*, écrivaient ceci : « La photographie, contrairement à toutes les blagues [*sic* !] à la mode, n'est pas liée à la mort, mais bien au contraire, et fondamentalement, à la vie ». (*Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.) Elle serait, pour eux, un « amplificateur d'existence » : d'une positivité forte, donc. Magnifiante. Jean-Claude Lemagny voit ainsi dans la photographie la possibilité de rédimmer l'art contemporain. (*L'ombre et le temps*, Paris, Nathan, 1992.) Selon Serge Tisseron, la photographie permet de se saisir du réel de façon quasi-jouissive : elle est introjection du monde, assimilation du temps. Tisseron met en cause les idées de Barthes sur la photographie qu'il résume, pour ainsi dire, en trois termes : douleur, mort, exclusion. La photographie occupe, pour lui, les pôles contraires. (*Le mystère de la chambre claire*, Flammarion, 1996.) De la même façon, André Rouillé tient à la capacité d'invention de la photographie : pour lui, la photographie crée, invente, produit des mondes, un nouveau réel. (*La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.)

<sup>8</sup> Philippe Ortel, « La chambre claire ou le refus de l'art », *Cahiers de la photographie*, 1990, p. 38.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>11</sup> *Idem*.

Plus récemment, Jan Baetens a voulu, lui aussi, considérer la photographie comme *l'utopie* littéraire. S'interrogeant sur la main-mise des littéraires sur la théorie de la photographie, Jan Baetens pose la chose ainsi :

*Walter Benjamin, André Malraux, Susan Sontag, John Berger, and Roland Barthes, écrit-il. All of these writers have been more or less sensitive to the seduction of the literary in their texts on photography. The case of Roland Barthes is of course the most explicit, since it is not impossible to argue that his later work on photography was a way of coping with the impossibility to write the novel he was dreaming of*<sup>12</sup>.

Selon lui, les littéraires auraient esquivé les qualités technologiques dans leur réflexion sur le médium, oublié le formalisme de l'image au profit du caractère *édenique* d'une image « sans code », elle-même oblitérée par la temporalité et la référentialité dont elle serait le véhicule. En insistant sur l'impossibilité de fixer le sens de la photographie, les littéraires auraient alimenté une nouvelle doxa, ou une nouvelle foi : celle d'un « sublime postmoderne » (« *postmodern sublime* ») qui résulterait de leur méfiance vis-à-vis du langage, lequel serait, écrit-il, « *incapable of bridging the gap between sign and referent and of stopping the infinite deferral of meaning due to the stream of free-floating signifiers* »<sup>13</sup>. Ainsi, la référentialité voire l'idée que la photographie aurait à voir avec la référentialité, viendrait des littéraires qui voudraient y lire une marque, une manifestation de l'évidement (c'est l'évidence) du sens – une image, bref, de leur mélancolie. Qui plus est, les littéraires auraient appréhendé la photographie dans un temps suspendu ou rétrospectif, mélancolique, là aussi. L'absentement du sens et une temporalité restreinte au passé, auraient été prétexte à une expérience du dit « sublime postmoderne ». Jan Baetens rejoint ainsi l'idée émise par Philippe Ortel d'un Barthes « hanté depuis toujours par le

<sup>12</sup> Jan Baetens, « Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography : The Question of 'Interdisciplinarity' », James Elkins (dir.), *Photography Theory*, Routledge, New York et Londres, 2006, p. 57. Ma traduction: « Tous ces écrivains ont été plus ou moins sensibles à la séduction du littéraire dans leurs textes sur la photographie. Le cas de Roland Barthes est, bien sûr, plus explicite, puisqu'il n'est pas impossible de dire que sa dernière œuvre sur la photographie était une façon de compenser son incapacité à écrire le livre dont il rêvait ».

<sup>13</sup> Jan Baetens, *art. cit.*, p. 61. Ma traduction: « impuissant à combler le vide entre le signe et le référent comme à arrêter le 'différé' infini du sens d'une chaîne de signifiants libres ».

caractère déceptif des textes littéraires »<sup>14</sup> et qui se serait emparé de la photographie comme d'une forme heureuse. La photographie aurait été l'utopie de la littérature, sens et référent purs.

Mais ce serait oublier la mort en elle, une insistance que d'aucuns ont reprochée à Roland Barthes, accusé d'avoir fait de la photographie un objet par trop mélancolique, irrémédiablement figé dans *la mort sûre*. Or ce reproche adopte la même structure que la proposition d'utopie : encore ici, on est d'avis que Roland Barthes aurait « halluciné » dans la photographie un sens pur tel qu'il serait lié à la mort plutôt qu'au référent. On a l'idée d'une chose *tout autre*, d'un objet créé qui n'aurait rien à voir avec la littérature et son procès du sens – sans compter l'objet visé, l'objet réel que serait la photographie comme telle. En reprochant à Roland Barthes d'avoir produit une utopie de la mort ou du référent, la critique a elle-même commis l'acte d'accusation porté : celui d'avoir proposé une vision raccourcie de la photographie. Car la photographie est tout entière objet d'une lecture, chez Barthes, et tout spécialement dans ses derniers écrits, « une méditation complexe, extrêmement complexe, sur le sens »<sup>15</sup> ainsi qu'il le dit des photographies de Richard Avedon.

Même au regard de la littérature, la photographie n'est pas si évidente. Dans cette *méditation complexe, extrêmement complexe, sur le sens*, le mot blanc, la case vide, toujours manque. La pensée de Roland Barthes sur la photographie embrasse le référent et la mort, la photographie et la littérature, composant avec les deux un « rectangle imaginaire » qui serait celui de la chambre claire. Image du réel et image du passé, la photographie témoigne au passé composé, dans la douceur du participe (passé) et la dureté de l'auxiliaire (présent)<sup>16</sup>. Forme complexe du temps et du réel, la photographie propose la chose dans son retour et le corps dans l'aire. Dans l'œuvre de Roland Barthes, la photographie aura été le mot

<sup>14</sup> Philippe Ortel, *art. cit.*, p. 39.

<sup>15</sup> « Tels » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 300.

<sup>16</sup> Dans *Logique du sens*, Gilles Deleuze donne pour exemple la locution *j'ai aimé*.

blanc, comme d'une pensée, le *blanc* (en québécois, de l'anglais : *blank*) ou le *trou* (de mémoire, en français standard). À la littérature, elle s'offre comme ouverture. La photographie se meut comme elle émeut, elle circule, elle travaille, elle déchire. Il faut voir l'image comme creux et manque, béance. L'image photographique *ouvre* le sens du tableau du fait qu'elle s'y *trouve*.

Dans cette perspective, le texte le plus troublant, assurément, mais le plus magnifique qu'on ait écrit sur la photographie dans l'œuvre de Roland Barthes est signé Jacques Derrida. Dans « Les morts de Roland Barthes », Derrida lui rend hommage en s'attardant sur les livres du début et de la fin, *Le degré zéro de l'écriture* et *La chambre claire*, et montrant le jeu chez Barthes de la mort et du référent depuis une certaine *réserve*. La délicatesse de Roland Barthes prend alors un tour inattendu : la réserve, case vide, à laquelle il tenait, « sujet assujetti » et partant *mobile*, lui permettait de mieux jouer de la structure, « héros structuraliste ». Mais cela non plus, on ne l'a pas vu – Barthes, héros du mot blanc. Alors que sa réserve lui permettait de se déplacer sans cesse... Et c'est autour de cette réserve, de ce lieu impossible, inconnu (comme la mort, où se trouve dès lors Barthes) que Derrida tisse son texte :

Savoir ou plutôt accepter cela qui laisse à désirer, aimer cela depuis une source invisible de clarté. D'où venait la singulière clarté de Barthes ? D'où *lui* venait-elle ? Car il devait la recevoir aussi. Sans rien simplifier, sans faire violence au pli ou à la réserve, elle *émanait* toujours, d'un certain point qui n'en était pas, qui resta invisible à sa manière, pour moi insituable<sup>17</sup>.

De la même façon qu'il voit, dans *La chambre claire*, une « photographie de la photographie », Jacques Derrida propose un hommage funèbre en forme d'image où il ne sera question que de ce qui « troue » la surface, d'une singularité qui résiste « aux mutations, soulèvements ou déplacements de

---

<sup>17</sup> Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes » (1981), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 60.

terrain, à la diversité des objets, des corpus et des contextes »<sup>18</sup>, c'est-à-dire qui se déplace elle-même selon le tableau, attaché à son manque, la case vide du reste, de la référence. Pour Derrida, le corpus barthésien trouve son sens dans un perpétuel déplacement, une poursuite de la case vide de la mort, du référent, de la photographie :

Porté par ce rapport [...], il a traversé les périodes, les systèmes, les modes, les « phases », les « genres », il en a marqué et ponctué le *studium*, passant *au travers* de la phénoménologie, de la linguistique, de la mathésis littéraire, de la sémiotique, de l'analyse structurale, etc.<sup>19</sup>

Dans chacune des disciplines qu'il a « traversées », Roland Barthes aurait pointé vers le *mot blanc*.

Car le mouvement qui anime l'œuvre de Roland Barthes a lieu dans une certaine structure et c'est avec raison que Jacques Derrida voit la case vide différer *dans* la composition picturale ou musicale : le *punctum* dans le *studium*, le hors-champ dans un champ qui « lui appartient sans lui appartenir, il y est insituable, ne s'inscrit jamais dans l'objectivité homogène de son espace cadré mais il l'habite ou plutôt le menace »<sup>20</sup> comme le contrepoint, le point. La réserve joue et résiste « à tout système réducteur »<sup>21</sup> : « elle fragmente toute unité, et c'est l'amour, elle désorganise tous les discours studieux, les cohérences théoriques et les philosophies »<sup>22</sup>. Et c'est ainsi qu'il faut comprendre l'attachement de Roland Barthes à ce que Jacques Derrida appelle « la structure du reste ». C'est une tautologie, mais il faut la dire : le reste, c'est ce qui ne peut être systématisé, le référent ou le mouvement référentiel, le rapport indicial qui ouvre le sujet à la chose, et la structure au sujet dans son aveuglement, son trop de clarté.

---

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *art. cit.*, p. 63.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 75.

Dans *Mémoires d'aveugle*, Jacques Derrida s'est penché sur les portraits d'aveugle, faisant du dessin un « art de l'aveuglement »<sup>23</sup>. Car le « point-source » du dessin, l'œil et le doigt, « ce point se présente et s'éclipse en même temps », d'où que le trait soit selon lui *retrait*. Et c'est finalement du trait et du retrait, de la figure et de son *œil*, son *orbite*, sa *trouée*, son *abîme*, du portrait et de son point aveugle que Derrida fait voir le jeu : jeu de la structure et de la case vide qui « figure, écrit Derrida, la chance même de l'œuvre »<sup>24</sup>. La *chance de l'œuvre* figurée, ce serait la *figure entamée*, blessée, une figure, une structure s'offrant ainsi à la mélancolie de l'objet brisé :

Mémoire pensive et ruine qui d'avance est passé, deuil et mélancolie, spectre de l'instant (*stigmé*) et du style dont la pointe même voudrait toucher le point aveugle d'un regard qui se regarde dans les yeux et n'est pas loin de s'y enfoncer jusqu'à perdre la vue par excès de lucidité<sup>25</sup>.

L'ouverture dans l'image, ce point aveugle et cette blessure, cette pointe que Barthes a voulu nommer *punctum*, cela qui fend la structure de la représentation, ce serait *l'objet* de la mélancolie, *sa perte et la loi de cette perte* : le regard est porté vers ce point de fuite ou de retrait de l'objet, et son sens avec lui. D'où la tristesse du regard mélancolique : le point de vue se projette dans le point de fuite, le point de fuite fait retour, pathétique, dans le point de vue. Du point de vue et du point de fuite, Hubert Damisch dit ceci :

si l'on est fondé à parler de coïncidence, sur le plan de projection, entre le point de vue et le point de fuite, il n'y a pas pour autant, de l'un à l'autre, aucune symétrie. Le point de fuite n'est pas l'image – au sens strict, géométrique – du point de vue ; et s'il se trouvent coïncider sur le plan, c'est par le seul effet d'une projection en miroir<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 54.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 74. C'est en termes voisins que Derrida commentait le champ ouvert de *La chambre claire* : « une blessure vient sans doute au lieu du point signé de singularité, au lieu de son instant même (*stigmé*), en sa pointe ». Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *art. cit.*, p. 97.

<sup>26</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, p. 140.



Une projection que l'on dira mélancolique, évidemment. Aussi, comme l'écrit Derrida, « le meilleur point de vue [...] est un point source et un point d'eau, il revient aux larmes »<sup>27</sup>.

Dans l'œuvre de Roland Barthes, la photographie aura été le point de fuite et la réserve, assurément, des larmes de la mélancolie. La photographie, ce serait l'œil, la trouée, l'orbite, l'*ouverture* de la littérature. Elle ne saurait être pensée *par rapport*, mais *en* elle, comme par devers et malgré la littérature, comme ce qui la blesse et lui donne, partant, sa chance : « Il ne s'agit pas ici de vaincre la Littérature mais de l'empêcher de se refermer sagement, savamment, sur la blessure très singulière, une blessure sans faute »<sup>28</sup>, pour citer encore une fois Derrida. La photographie aura été, de l'œuvre de Barthes, l'ouverture, la blessure et la chance : sa lumière, sa *beauté*. Jean Genet disait que la beauté des sculptures de Giacometti naissait d'une blessure :

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde<sup>29</sup>.

On dira que c'est dans la photographie que l'écriture de Roland Barthes s'est retirée, qu'elle s'est *réservée*.

## B – Une ouverture

Si l'on regarde la photographie avec les yeux de Barthes, si on la considère comme le point de fuite d'une vision de la littérature qui se dessine depuis *Le degré zéro de l'écriture*, alors on voit (on le voit bien) que la photographie ouvre la littérature au récit. Jamais une, jamais déterminée par la mort ou le référent seuls, mais *composée* des deux : c'est *l'avoir-été*. À partir de la photographie, grâce à la structure du reste, Roland Barthes a

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, op. cit.*, p. 128.

<sup>28</sup> Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *art. cit.*, p. 70.

<sup>29</sup> Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Decines, L'arbalète, 1963, sans pagination.

pu écrire ses derniers livres. La photographie a permis le récit de l'objet, du sens et de l'unité, sans oublier celle de l'image proprement dite et de son *irréalisme*. Avec la photographie, Barthes a trouvé une histoire, un récit, l'imaginaire de la mélancolie. On peut le dire à l'envers : sans la photographie, sans point de fuite, aveugle ou contrepoint, la composition des derniers écrits aurait été sans mélancolie, sans drame, et peut-être sans intérêt autre que *studieux*. Sans point de vue. On aurait lu des livres « sur » et sans jeu. Il serait plus juste de dire que l'on n'aurait rien eu. Comment imaginer en effet *L'empire des signes* sans l'impression laissée par le Japon ? le *Roland Barthes* sans l'image ? les *Fragments d'un discours amoureux* sans le *flash* ? et *La chambre claire* sans la photographie, bien sûr, du Jardin d'Hiver ? Ces livres n'existeraient pas (comme le dit Barthes des mauvaises photographies<sup>30</sup>) sans le contrepoint de la mélancolie, *la mélancolie même de la photographie*.

La photographie est à l'image de la mélancolie. À l'image de son ambivalence, de sa poursuite de la clarté, du jour, de la lumière, de la « visibilité du phénomène », « allégorie de la vérité »<sup>31</sup>. À l'image, finalement, de la tentative de rassembler l'objet brisé, absent ou perdu, toujours pleuré et d'un mouvement pour y toucher. La photographie chez Roland Barthes présente une image elliptique, tragique, un interstice et l'érotique du sujet qui la désire, qui la cherche du regard... dans la mesure, bien sûr, où le sujet l'a fait objet perdu. Et si Barthes critiquait, et si Barthes n'aimait pas la photographie, ne la désirait pas, c'est qu'il voyait alors en elle un objet trop présent, et trop plein. Saturée, sans ambiguïté, sans retard ni accident, la photographie alors ne désorganise pas. Sans contrepoint, cela « ne nous atteint pas »<sup>32</sup>. Pis que fausse représentation, donnée pour « message sans code » (sentie pleine mais jamais *pensée* telle,

<sup>30</sup> « Une photographie ne vaut que si l'on désire (fût-ce dans le refus) ce qu'elle représente. C'est même un bon critère pour savoir si une photo *existe* ». « Sur des photographies de Daniel Boudinet » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 323.

<sup>31</sup> Jacques Derrida, « Aletheia » (1993), « *Nous avons voué notre vie à des signes* », Bordeaux, William Blake & co, 1996, p. 76.

<sup>32</sup> *Mythologies* (1957), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil 2002, p. 752.

en vérité), la photographie de publicité ou de presse définirait le modèle de la représentation comme ce qui ne sort pas du cadre (idéologique, mythologique, stéréotypique), comme ce qui n'y reste pas non plus : une photographie sans *corps*. (Dans le corps, il faut sentir la matière, la chose, l'objet, le résidu.) Ce modèle de la représentation « trop construit »<sup>33</sup>, Barthes l'appellait *image*, pour rappeler l'imaginaire lacanien. Deleuze l'a plus tard nommé *cliché*, le distinguant de l'image (qui le perce). Chez Barthes, ce qui percera l'image et le cliché, ce sera la Photographie, sa singularité, sa solitude, son reste.

Délaissant le régime de l'image, Roland Barthes verra de la photographie l'*excès*, le *surplus*. Le « troisième sens », le sens obtus, la résistance au sens, ce qui « ne peut se mouvoir qu'en apparaissant et disparaissant »<sup>34</sup>, l'*entêtement*, « un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber »<sup>35</sup>. Alors la photographie devient un *accent*, un *pli* (on le retrouve ici), un *faux-pli* même, une *balafre* dont est rayé le sens. En bref, comme la littérature du *Degré zéro de l'écriture*, elle est un *scandale* : elle subvertit le sens. Et comme le sens se reverse, la photographie entre en elle-même dans un *redans* qui a quelque chose du fragment. Ce faisant, elle ouvre un espace de transfert et une dialectique des sentiments : le sens obtus « désigne simplement ce qu'on aime, ce qu'on veut défendre »<sup>36</sup>. Aussi, la photographie défie les codes de l'art comme ceux du « naturel » représentatif. L'événement ne peut se faire que sous l'action d'un transfert : ce sera le jeu, c'est-à-dire l'ouverture et le mouvement, le jeu, c'est-à-dire l'épreuve et le plaisir, ce sera le jeu de l'amour et du désir<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 752.

<sup>34</sup> « Le troisième sens » (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 502.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>37</sup> La photographie idéale, selon Barthes, est privée : c'est « une photographie qui prend en charge une relation d'amour avec quelqu'un ». « Sur la photographie » (1980), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 936.

Comme le fragment, la photographie offre au sujet une expérience de la distance, une expérience de la béance qui toutes deux demandent d'être comblées. Au lecteur de faire corps, de fusionner, de totaliser les fragments comme les photographies présentées. Or la fusion, la réconciliation ne peut survenir que dans les bords, les extrémités et sinon dans la faille, la fragmentation, l'ouverture qui a lieu dans la photographie. C'est l'argumentaire qu'offre Ginette Michaud dans *Lire le fragment*. Selon elle, Roland Barthes s'est servi du fragment pour questionner la logique totalisante du savoir : « l'écriture fragmentaire est la forme qui lui permettra d'exposer, et de résoudre en partie, le conflit qui oppose toujours, selon lui, le sujet et le système »<sup>38</sup>. C'est précisément ce conflit du sujet et du système, du reste et de la structure, du point et du champ d'étude, qu'on voit dans la photographie chez Barthes. Aussi l'écriture fragmentaire et l'investissement de la photographie opèrent-ils ensemble pour marquer la *dépense*, la *perte*, mais aussi la *réserve* et surtout : le blanc de l'écriture, du texte.

Des photographies du *Roland Barthes*, Ginette Michaud insiste sur la surexposition, sur le trop de clarté. Flou et infigurable, le blanc se donne dans un aveuglement. Le cadre de la photographie revient dedans. Le regard est retourné, aveuglé, invaginé, écrit-elle. Dans le blanc, la photographie (comme l'écriture du fragment) tend vers l'évanouissement. Un interstice est créé par le flou et, étrangement, par le référent qui défait la clôture du discours comme celle de la représentation. Par ce blanc, ce suspens, cet effacement et cet excès, cet entêtement du référent, la photographie (ou le fragment) se dilate et s'ouvre au transfert dans « une non-fermeture et un inachèvement essentiels, où un sujet, qui se laisse affecter, s'affirme et se défait »<sup>39</sup>. La photographie, le fragment offre une *ouverture* pour le sujet lecteur, la possibilité d'une rencontre dans l'expérience même du manque : « La lecture fait aussi l'expérience d'une ablation, d'un manque : elle rate cette photo, et c'est en la ratant qu'elle éprouve son effet, qu'elle finit tout

<sup>38</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, La Salle, Hurtubise HMH, 1989, p. 59.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 36.

de même par la ‘rencontrer’ »<sup>40</sup>. Cette distance que la littérature, le fragment, la photographie induit, ce décrochage, qui plus est, entre la photographie et l’écrit que dit « l’humilité, la légère déprime, la nostalgie discrète, enfin l’aspect ‘rêveur’ »<sup>41</sup> des fragments du *Roland Barthes*, cette mélancolie de la distance est pourtant, aussi, une ouverture à la rencontre, la chance d’une jouissance, et mélancolie d’Eros.

L’interstice photographique fracture l’Un de l’image pour la rencontre de l’Autre : lecteur ou modèle, matière du passé, tout autre aimé. Non le duel, jamais le Deux – qui serait leurre et partant *poisse*, le mauvais deux (« je suis enfermé avec l’image comme si j’étais pris dans la fameuse relation cruelle qui fonde l’Imaginaire »<sup>42</sup>), mais le jeu de la « distance amoureuse »<sup>43</sup>. Ainsi qu’on aime par image, ce jeu est celui de la mélancolie. La contemplation mélancolique de l’image, la contemplation acédique du Souverain bien ont tout à voir avec la passion amoureuse. Giorgio Agamben le dit des mythes de Pygmalion et de Narcisse, et de la poésie des troubadours : l’image, le fantasme est seul objet d’amour. Et le mélancolique pleure de ne pouvoir embrasser ce qui, dans l’image, se retire en même temps qu’il l’aime, identité du point de vue et du point de fuite. Comme aux nymphes, on donne vie aux images en s’unissant à elles. Cet acte d’amour (« amour d’une *imago* »<sup>44</sup>) se fait au risque de mourir ou d’en devenir l’esclave. Voilà pourquoi, selon Agamben, « les images sont le reste, la trace de tout ce que les hommes qui nous ont précédés ont espéré et désiré, craint et refoulé »<sup>45</sup> car seul l’homme est capable de mélancolie, « seul l’homme s’intéresse à l’image en tant qu’image, seul l’homme connaît l’apparence comme apparence. Autrement dit il aime et peint »<sup>46</sup>. Autrement dit, *il voit une ouverture*, l’épreuve de l’objet distant, la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>42</sup> « En sortant du cinéma » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, édition corrigée, revue et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 781.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 782.

<sup>44</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, trad. Marco Dell’Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 66.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 133.

possibilité d'un rapport et l'appel au rapprochement. De l'image, le mélancolique est fasciné par la distance : « je suis hypnotisé par une distance ; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle) ; c'est, si l'on peut dire, une distance amoureuse »<sup>47</sup>, écrit Barthes *en sortant du cinéma*. De cette expérience, la photographie est la technique et le témoignage.

Cette ouverture que l'on voit dans la photographie et que l'on éprouve (idéalement) lisant un texte, cette distance, cette béance, cet espace ouvert par la vision de l'objet, ce serait le jeu de l'art, de la mélancolie et de l'amour aussi ? Dans *Portrait de l'artiste, en général*, Philippe Lacoue-Labarthe en arrive à cette conclusion :

L'amour se « promet » dans l'identification à soi du sujet qu'à la condition de le rapporter à un Autre, si ce n'est à l'Autre. Comme le dit Hegel, l'amour « exige le dédoublement de la personnalité spirituelle ». En aucun cas, le sujet de la peinture n'est *un*<sup>48</sup>.

« En aucun cas », la photographie n'est *une*. Par son reste, son orbite et son point aveugle, la photographie offre une ouverture : elle se fait objet d'amour au sens le plus lacanien du terme car ce que donne l'image, elle ne le possède pas : « L'image donne une présence dont elle est dépourvue, n'ayant d'autre présence, irréelle, que sa minceur pelliculaire – et elle la donne à ce qui, étant absent, ne saurait le recevoir »<sup>49</sup>, ainsi que l'écrit Jean-Luc Nancy. Et c'est comme si l'image se donnait *pour* l'éloignement.

On dira ainsi que l'image, la photographie, dans son retrait, devient effectivement « objet mélancolique parfait » : elle se *donne* pour perdue. Comme le bon objet de la position dépressive, il « ne se montre et n'apparaît dès la première fois que comme déjà perdu, ayant été perdu »<sup>50</sup>. Plutôt que d'introjecter les objets partiels, le sujet s'identifie à l'objet total, à l'idole

---

<sup>47</sup> « En sortant du cinéma », *art. cit.*, p. 782.

<sup>48</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 82.

<sup>49</sup> Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 126.

<sup>50</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 222.

qu'il a créée. Ainsi il est en mesure de s'identifier, dans sa frustration, à la souffrance et au retrait de l'objet. C'est l'amour, c'est la mélancolie et la position dépressive kleinienne. De même, la photographie chez Barthes permet l'entretien d'une relation qu'on dira d'« amour » avec son sujet : elle appelle l'identification du sujet à l'objet qu'elle est, dans une impossible coïncidence. « Car l'identification, c'est de fait ce par quoi, dit Freud, l'art commence »<sup>51</sup>, concluait Lacoue-Labarthe dans *Portrait de l'artiste, en général*.

Roland Barthes a vu dans la photographie une brèche qui rendait possible (impossible) le rapport amoureux, c'est-à-dire une interlocution avec l'absent (tel qu'on le verra lorsqu'il sera question des *Fragments d'un discours amoureux*). Mais cet amour (ou ce désir) est provoqué, si l'on peut dire, par la mort avec le référent qui appellent le regard ensemble. Barthes compare ainsi les photographies d'Avedon à des cadavres, « mais ces cadavres ont des yeux vivants, qui vous regardent, et qui vous pensent »<sup>52</sup>. Image trouée en son point aveugle ou son « orbite », son regard *vide*, image percée par cela qui la compose : la mort et le réel, car le cadavre *se ressemble*, ainsi que le veut Maurice Blanchot. Par le regard (perçant) de celui qui la contemple, le sujet se perd dans la photographie comme il se retrouve en elle. Jeu de regard, « renvoi sans fin d'un regard sur soi à un regard hors de soi »<sup>53</sup>. Identification du point de vue au point de fuite : c'est l'amour.

Devant une photographie d'Avedon, on communique toujours avec le modèle : non seulement il vous parle, ou mieux encore, car plus déchirant, il veut vous parler, mais encore vous lui répondez, vous voulez lui répondre, par l'impossibilité même où vous êtes de vous détacher de cette image qui vous retient sans se répéter (c'est donc un rapport *amoureux* que nous avons à ces photos ?)<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 89.

<sup>52</sup> « Tels », *art. cit.*, p. 299.

<sup>53</sup> Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>54</sup> « Tels », *art. cit.*, p. 299.

De l'image, on s'attache à ce qui ne peut plus être touché : le passé, le réel d'un corps passé et « le supplément indicible, l'évidence que, dans l'image, il y a toujours autre chose : l'inépuisable, l'intraitable de la Photographie (le désir ?) »<sup>55</sup> Cet élément de l'ordre du supplément, qu'on appelait mot blanc, voilà qu'il quitte la case structurale pour aller et venir de la photographie au sujet : cette chose transite, circule : le désir ? la jouissance du sens ? ou le reste ?

Tout ce parcours, les photos d'Avedon me le font faire, et recommencer sans fin ; avec elles, ce n'est jamais fini ; elles sont riches et nues à la fois, elles donnent sans cesse, et sans cesse retiennent ; bref, elles sont les figures mêmes d'une dialectique, en elles la plus grande intensité de sens, et finalement le manque même du sens : quelque chose d'une jouissance retenue<sup>56</sup>.

Dans sa rétention, la jouissance, le sens retourne à la réserve, prêt à se déployer, encore, à se donner, encore, et à se retenir « sans cesse ». Car jamais l'image ne donnera la possession de la chose, visible ou invisible, mais toujours elle la contient. La « perte est *dans* la vue »<sup>57</sup>, ainsi que l'écrit, laconique, Jean-Bertrand Pontalis. Et c'est parce que le mélancolique trouve un supplément de sens à cette perte que la photographie, l'image, toute *vue*, « met en jeu le sens absolu (ou la vérité même) qui ne cesse de s'écarter et de s'absenter de toute signification »<sup>58</sup>. Vérité mélancolique que Jean-Luc Nancy voit *au fond de l'image* : le sens y manque, c'est le sens absolu, comme l'objet total est objet perdu.

Non, la photographie n'est pas *une* : elle est mélancolie de l'objet, sa perte et son désir. Le mélancolique voit dans le reste photographique une *ouverture* car l'image se confond de réel, miroir aux alouettes. La photographie donne son référent en même temps qu'elle le reprend : elle excite la mélancolie par le jeu de l'offre, de la réserve et du renoncement.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 392.

<sup>58</sup> Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 31.



Voilà qui fait croire à Derrida que l'amour, le désir est toujours photographique.

À travers ce trouble, on en vient à soupçonner que le désir, l'amour même naît toujours d'une certaine esquisse photographique. Partout où l'amour s'annonce au désir, c'est-à-dire à travers le renoncement infini, un événement de la photographie aura été appelé, on dirait même désiré<sup>59</sup>.

Peu importe le sujet, la photographie est à l'image du désir, ou le désir, à l'image de la photographie. Du moins, en théorie...

\*\*\*

L'érotisme de la photographie demeure chez Barthes « réservé », ce qu'on n'a pas manqué de souligner. « Si je masquais mon désir, si je lui ôtais son genre, si je le laissais dans le vague comme d'autres l'ont fait plus ou moins habilement, j'aurais l'impression d'affaiblir mes récits, de les rendre lâches »<sup>60</sup>, écrivait Hervé Guibert, en allusion à Barthes. « Désexualiser l'image, ce serait la réduire à la théorie... »<sup>61</sup> alors que la photographie, chez Guibert, est embrassée, cachée, fétichisée et source de fantasmes. C'est pourquoi elle est dite « pratique amoureuse »<sup>62</sup>, mais en tant que l'amour (ou le regard) s'attache à la vieillesse, « au plus près de la mort » et au handicap. L'appareil est :

un corps mutilé, on doit le porter sur soi comme un enfant, il est lourd, il se fait remarquer, on l'aime aussi comme un enfant infirme qui ne marchera jamais seul mais à qui son infirmité fait voir le monde avec une acuité un peu folle<sup>63</sup>.

En bout de ligne, l'érotisme des écrits et des photographies d'Hervé Guibert, le désir ne va pas non plus chez lui sans blessure ni mélancolie.

---

<sup>59</sup> Jacques Derrida, « Aletheia », *art. cit.*, p. 79.

<sup>60</sup> Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 89.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 80.

## C – Le regard de la photographie

Pas plus qu'elle n'est une, la photographie n'est seule : elle nous regarde aussi. Depuis son point aveugle, cette invisibilité au creux de l'image, la photographie nous regarde. On aura reconnu, dans ce procès, la vision de l'image, la vue sur l'histoire de l'art que propose Georges Didi-Huberman.

Depuis *L'invention de l'hystérie* (1982), Didi-Huberman s'attache au *symptôme* dans l'image. Comptant parmi ses auteurs fétiches Walter Benjamin et Georges Bataille, l'historien de l'art travaille avec la psychanalyse afin d'*œuvrer* l'image. Après Barthes, Didi-Huberman se fixe sur ce qui déjoue la structure, « des présupposés classificatoires ou dogmatiques »<sup>64</sup>. Il a rapporté son insatisfaction à l'égard des cadres théoriques véhiculés lors de ses années de formation. *Devant le temps* s'ouvre ainsi avec la recherche d'« une sémiologie qui ne fut ni positiviste (la représentation comme miroir des choses) ni même structuraliste (la représentation comme système de signes )<sup>65</sup> pour s'attacher au symptôme comme à *l'inconscient*, dit-il, de la représentation, « l'ouverture soudaine et l'apparition (emballage) d'une latence ou d'une survivance »<sup>66</sup>. Le symptôme, c'est la case vide de l'analyse structurale, le mot blanc : le point *vacuum* de l'image, « là où l'évidence s'évide et s'obscurcit »<sup>67</sup>. Georges Didi-Huberman considère *l'image ouverte*, l'œuvre et l'ouverture, la déchirure, le lieu d'une tension entre la mort et l'incarnation qu'il voit dans *l'invention de l'hystérie*, ce « spectacle de la douleur », le *pan*, la plaie du Christ comme un sexe de femme qui nous regarde :

<sup>64</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 28.

<sup>65</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 12.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>67</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 15.

Plaie, bouche et sexe, la double lèvre qui nous fait face n'a pas de statut réaliste, ni même métaphorique au sens strict : elle agit plutôt comme un inlassable déplacement métonymique, où toute partie organique n'échappe pas à la « vue » descriptive que pour mieux convoquer notre vision, c'est-à-dire *nous regarder* – œil contre œil, larmes de sang contre larmes de piété<sup>68</sup>.

Le regard que Didi-Huberman pose sur les choses de l'art vise à ouvrir, à montrer l'ouverture, à éprouver le travail *néгатif, sombre* qui creuse l'image, le visible et le lisible, l'ordre et la signification : « Alors nous sommes devant l'image comme devant une limite béante, un lieu disloquant »<sup>69</sup>.

L'ouverture de l'image défie la structure et tout savoir systématique qui voudrait l'appréhender. « Cette fêlure est au fond ce qui disjoint le savoir et la vérité »<sup>70</sup>, car la vérité, selon Didi-Huberman, est symptomatique. À partir du symptôme, il s'agit d'en arriver à l'élaboration d'un savoir *pathique*. Si le symptôme « fait intrusion, brise l'ordre de l'Idée, ouvre les systèmes et impose un impensable »<sup>71</sup>, comment dès lors conjuguer symptôme et savoir, *pathos* et *logos* ? Dans *L'image survivante*, Didi-Huberman formule la chose ainsi :

Comment conquérir le *logos* (libre, universel) sur le *pathos* (aliéné, solipsiste) ? Comment, surtout, faire en sorte que le *logos* n'oublie rien du *pathos* et, au contraire, parvienne à le penser – anthropologiquement, phénoménologiquement – du fond même de son épreuve ?<sup>72</sup>

Une théorie du *pathos* (comme symptôme) est-elle possible ? Que serait un savoir pathique ?

<sup>68</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, Paris, Minuit, 1998, p. 192.

<sup>69</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>72</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002, p. 389.

Ce serait un savoir qui mettrait en lumière l'événement dans l'image comme « ce qui nous est atteinte »<sup>73</sup>. L'atteinte est celle d'une durée, d'un rythme de rétention et de protention, d'une ouverture à un fond (informe). C'est la vision dialectique, anadyomène que propose Georges Didi-Huberman de l'image, vision dans laquelle le symptôme est le lieu du jeu de l'apparaissant, disparaissant. Ouverture dans l'image, cet œil bat, « comme cils et paupières, d'ouvertures – fermetures »<sup>74</sup>.

Dans la mesure où l'image est ouverture (et œil, partant), le savoir pathique se joue de la distance de l'œil à l'image. Si Didi-Huberman est d'avis que « le rapport à l'image doit être pensé, désormais, en termes de projection, d'incorporation et, plus encore, en termes de compénétration »<sup>75</sup>, c'est-à-dire de façon *schizophrène* (il est question après tout d'Aby Warburg), Barthes, lui, pense le rapport à l'image en termes d'identification, soit de manière mélancolique. N'empêche : entre la démarche de Georges Didi-Huberman et les derniers écrits de Roland Barthes, on voit une parenté de pensée, un pareil attachement au symptôme, à la mélancolie de l'image. Car la mélancolie n'est pas autre chose, d'un point de vue clinique, que le symptôme d'un mal ou d'un malaise sans cause : la mélancolie, c'est donc le symptôme sans l'explication donnée (manquée) par la sémiologie.

C'est peut-être le fait d'un cloisonnement disciplinaire, mais la démarche de Didi-Huberman n'est jamais évoquée dans la critique barthésienne (souvent aveugle, il est vrai, comme on l'a vu au chapitre trois). La réciproque s'applique également : Didi-Huberman ne se dit jamais proche de Barthes, cité une seule fois et au passage dans *L'invention de l'hystérie*, thèse dont la publication a suivi de peu *La chambre claire*. C'est peut-être que leurs objets diffèrent... Solitude du littéraire, la pensée de Roland Barthes n'a pas rencontré celle de Didi-Huberman<sup>76</sup> sinon dans l'air

<sup>73</sup> Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982, p. 167.

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>76</sup> Dans un article publié récemment, Georges Didi-Huberman fait montre d'une grande réticence devant la réserve de Barthes : « il convient simplement de constater ceci : *La*

du temps... et dans *l'aura* comme le lieu du symptôme, l'espace du mot blanc, l'échappée de la structure et sa clarté.

Georges Didi-Huberman s'est servi de l'aura pour critiquer les bases méthodologiques de l'histoire de l'art. C'est d'abord le « pouvoir de la distance »<sup>77</sup> et de « métamorphose visuelle », ce phénomène que Didi-Huberman dit « anadyomène », c'est d'abord cette facette de l'aura qui l'a intéressé. L'œuvre auratique sera celle qui donne à voir ce qu'elle retient :

Auratique, par conséquence, serait l'objet dont l'apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer *ses images*, ses images en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, *en ouvrir* l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient<sup>78</sup>.

Cette « apparition » de l'œuvre d'art n'est cependant pas le signe d'une transcendance ; elle est, au contraire, provoquée par « l'immanence visuelle »<sup>79</sup> des objets et par la distance que cette immanence impose, aussi proche soit l'objet. Le jeu du proche et du lointain dans l'image, Didi-Huberman le nomme double distance, puis « distance même » : « *la double distance, c'est la distance même* »<sup>80</sup>. L'image est perçue comme « *originellement dialectique* »<sup>81</sup>, symptomatique, catastrophique, *critique*. Synthèse nécessairement fulgurante, à la fois forme et transformation, connaissance et création, « l'image dialectique donne donc très exactement

---

*Chambre claire*, qui est un livre du deuil, ne pouvait sans doute proposer sa silencieuse lamentation du fils sur une mère morte qu'à la condition résolue – résolue comme peut l'être une contrainte psychique, ou stylistique – d'ignorer les bruyantes lamentations des mères sur leurs fils morts ». Georges Didi-Huberman, « La chambre claire-obscur », *Le magazine littéraire*, n° 482, 2009, p. 88.

<sup>77</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 103.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 126.

la formulation d'un possible *dépassement du dilemme de la croyance et de la tautologie* »<sup>82</sup>.

À partir de l'aura hystérique, son caractère d'imminence, sa proche venue, mais sa volatilité, aussi, Didi-Huberman a mis en place ce qui deviendra le fondement de sa théorie de l'image : quelque chose de l'ordre de l'intermittence. L'imminence et l'intermittence du symptôme, de la crise d'hystérie, sa venue et son arrêt, sa retenue, la visibilité d'un tel phénomène, ont été matière à photographie pour les scientifiques d'alors et l'occasion pour lui de définir, avec l'aura hystérique, l'aura photographique :

L'aura, c'est l'air, l'air qui court sur un visage, ou à travers un corps, c'est *l'air du pathos*, c'est-à-dire de l'événement qu'il va imposer ; c'est l'épreuve et son souffle, c'est-à-dire son *imminence*, souffle léger avant tourmente<sup>83</sup>.

Plutôt qu'instantanée, la photographie retient un rythme : c'est l'instant d'un suspens. La photographie aurait donc le temps du Roman : « vestibulaire », tendue vers le passé et l'avenir, réserve et redans du sombre et du clair, temps de l'enfant et du vieil homme et instant des avant-dernières choses. La photographie, ce serait la visibilité de la durée, l'instant infini de la pose que Didi-Huberman appelle l'« expectative », comme on le dirait, en anglais, d'une future mère. Photographique ou hystérique, l'aura rendrait cette *attente*, ce drame visible.

C'est ce « mouvement intime de l'expectative » que Didi-Huberman veut trouver chez Walter Benjamin.

À propos des anciens portraits photographiques, Benjamin écrivait : « pendant la durée de la pose, ils s'installaient pour ainsi dire à l'intérieur de l'image » ; et cette installation était investissement, protention, expectative : car « ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est qu'il forçait à regarder (longtemps d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>83</sup> Georges Didi-Huberman. *L'invention de l'hystérie, op. cit.*, p. 98.

rendre son regard. Car *il n'est point de regard qui n'attende* », voilà l'important, « *il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être, qu'il concerne* »<sup>84</sup>.

Isolé par Didi-Huberman, ce passage du *Charles Baudelaire* rend compte d'un glissement : de positive et quasi-mystique, l'aura prendra, chez Benjamin, une nature complexe, paradoxale en ce qu'elle est expérience plutôt que phénomène ; si elle caractérise un objet d'art, elle implique explicitement plus qu'un simple spectacle : un sujet spectateur, une « pratique spectatorielle ».

Didi-Huberman a raison de s'attarder au regard, aspect souvent négligé par les commentateurs de Benjamin. Or celui-ci écrit :

L'expérience de l'aura repose [...] sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux<sup>85</sup>.

Ce regard de l'œuvre d'art retourné au spectateur, c'est cela qui confère, selon Benjamin, la plénitude à l'expérience auratique. Au contraire de la peinture (est-il écrit dans le *Charles Baudelaire*), la photographie ne regarde pas et participe donc, ainsi, du déclin de l'aura. Sans le pouvoir de retourner le regard, sans cette force de retour, de riposte, c'est la vie, le rythme de l'objet contemplé qui sont niés. Le point de fuite revient au point de vue, si le spectateur est « reconnu » par l'image. Le philosophe parle de « transfert » ; le mot est important. On ne peut dire de l'aura qu'elle « apparaît » si elle est de l'ordre d'un transfert appelé « regard ».

Ce « regard » est le fait d'une singularité, d'une unicité, d'une authenticité de l'objet. « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>85</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 200.

proche soit-elle »<sup>86</sup>, est-il écrit dans la *Petite histoire de la photographie*. C'est par le relais de la singularité et de l'unicité que la photographie recouvre, chez Benjamin, une authenticité, et par là son aura. La singularité de la photographie devient celle, en quelque sorte, de l'unique fois *gravée* en même temps que « le nom de celle qui a vécu là », que l'« unicité » du sujet représenté. En fait, c'est moins la photographie qui devient auratique que le daguerréotype, cette épreuve unique. Benjamin fait de cette « unique apparition d'un lointain » une image proche, aimée, et l'aura, qu'on croyait perdue, se reconstitue à même la photographie. Cette dernière se fait alors le lieu d'un paradoxe des temps : elle est un « instant » comme un étirement du temps, image touchée par le passé et l'avenir.

Le spectateur ressent le besoin de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image – besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir<sup>87</sup>.

Le spectateur cherche en elle le sens du réel, et l'ouverture. Loin de la récuser, Benjamin entretient avec la photographie une relation *ambivalente*, mélancolique, cruelle : comme si, d'une main, la photographie participait au déclin de l'aura, de la valeur culturelle de l'objet d'art du fait de sa reproductibilité, mais, dialectiquement, rattrapait de l'autre (c'est sa « valeur magique) son aura échappée en présentant une temporalité dialectique : une suggestion de l'avenir, une tension entre présent et passé. La photographie a le pouvoir de « regarder en arrière » et d'entraîner, avec elle, son spectateur dans le point de fuite : c'est le « regard » que la photographie porte sur son passé qui lui confère son aura, son regard et celui des modèles qui figurent sur les anciennes photographies « faites pour durer », modèles aujourd'hui disparus mais dont le regard, fixe, nous est « retourné ». La photographie se lit au passé composé.

---

<sup>86</sup> Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* (1931), trad. André Gunthert, Paris, Société française de photographie, 1996, p. 20.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 11.



Dans toutes les définitions ou caractérisations que Benjamin donne du phénomène auratique, plus que son déclin, plus que sa perte, il importe de noter une indéfectible présence, un reste, une résistance, et qui trouve un lieu, une crypte dans « le regard du portrait » : « Du visage humain émanait un silence dans lequel reposait le regard »<sup>88</sup>. Le regard « repose » dans le visage comme sur un reposoir, d'où, pour Benjamin, que le visage soit le dernier rempart de l'aura, de la « valeur culturelle » dans la photographie. Portraits d'« êtres chers, éloignés ou disparus », et même portraits d'inconnus, pour autant qu'ils soient d'une « incomparable » et « inapprochable » beauté, la beauté dite « pleine de mélancolie »<sup>89</sup> des « incunables » de la photographie, pour autant qu'ait lieu le phénomène auratique, lié à quelque chose qui s'attarde dans le regard, et qui ne serait, peut-être au fond, que la projection du regard de la contemplation. La dynamique du proche et lointain caractérise la « pratique spectatoriale » au moins autant que l'image seule. Parce que, auratique, l'image est entourée des souvenirs surgis de la mémoire involontaire du regard du spectateur. Ce « transfert » expliquerait peut-être pourquoi « renoncer à la figure humaine représente pour la photographie l'objectif le plus irréalisable »<sup>90</sup>. C'est parce qu'elle est « seule », « unique » que l'on s'identifie à la photographie ; c'est parce que le visage se donne pour l'image, pour l'objet de l'identification, de l'amour et du désir (le visage, c'est l'image de l'Un) que la photographie ne peut y renoncer ; et c'est, finalement, parce que le phénomène de cette identification, désir et impossibilité prend chez Benjamin le nom d'aura que la photographie est, véritablement, l'espace comme le lieu fantasmatique d'un drame mélancolique et la réserve du Roman.

De l'aura comme d'un « transfert », d'un regard porté et retourné, on a peu parlé, même s'il est possible de voir une trame de Walter Benjamin à

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>89</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2005, p. 32.

<sup>90</sup> Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 23.

Jean-Luc Nancy, en passant par Roland Barthes. Drame irréconcilable, dialectique irrelevable qui se joue entre le spectateur et l'image, l'aura, c'est tout aussi bien le regard du spectateur que celui de l'image. Et si l'aura importe tant à Benjamin, à Didi-Huberman comme à Barthes, de *L'Empire des signes* à *La chambre claire*, c'est que l'on voit en elle un temps composé, le tragique de l'enfance, la technique du passé, l'ouverture de l'image, le mot blanc, ce qui se détache d'un fond, la crise et le procès du sens, le drame, le flou et la clarté de l'objet perdu, retrouvé, un rapport d'amour, l'imminence et son désir, le lieu de la vérité et sa labilité, la mort et la référence, l'entrelacs de tout ceci et, en un mot comme en mille : la mélancolie.

Deuxième partie  
Figures de la mélancolie

Chapitre cinq  
*L'empire des signes*  
La mélancolie à la ville  
ou le flâneur pour figure

On a suivi, dans la première partie, le mouvement de l'œuvre dans sa mélancolie, sa recherche d'un objet, impossible comme on sait. Dans cette optique, on espère avoir montré la fascination exercée par la photographie. Vue comme écriture blanche, épreuve du réel et image d'un temps composé (« ça a été »), la photographie est à l'image du Roman désiré. Indice en attente d'un sens, la photographie est faite objet d'écriture et matière du récit. On étudiera, dans cette deuxième partie, la composition de quatre livres comme quatre photographies présentant quatre figures de la mélancolie. Dans le chapitre six, on se penchera sur *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'enfant et Narcisse : la mélancolie au miroir. On entendra ensuite l'amoureux et Écho : des *Fragments d'un discours amoureux*, la mélancolie d'Eros. Le dernier portrait sera celui de l'endeuillé et du policier : dans *La chambre claire*, on éprouvera la mélancolie au tombeau. On s'intéressera ainsi à l'utilisation de la photographie comme dispositif d'écriture. Dans quelle mesure la photographie a-t-elle rendu possible l'écriture d'un récit ? Comment s'articule-t-elle à l'expérience de la mélancolie ? Quelle image est-il donné de la mélancolie ? Quelle figure se voit créée ? On s'attachera, pour commencer, au flâneur et au touriste, à la mélancolie à la ville et à *L'empire des signes*.

Publié en 1970, le livre a été l'objet d'une commande des éditions Skira. Rédigé de mémoire à partir de quelques souvenirs, « anamnèses », photographies et carnets de rendez-vous (Roland Barthes avait effectué trois séjours au Japon dans les années 1960), *L'empire des signes* se donne

comme *un livre heureux*. Alors que les objets de la sémiologie étaient *infinis*, le regard de Barthes a trouvé au Japon un objet d'amour. Amour mélancolique, comme de raison : les signes sont vides au Japon. L'écriture se met en branle entre le vide et le sens : il n'est plus question du *sens du réel* mais d'une « secousse du sens » qui serait également celle du plaisir, de l'« érotisme » et de la photographie. Photographique, « le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture »<sup>1</sup>. Avec *L'empire des signes*, Roland Barthes a développé une esthétique photographique. La photographie rapportée du Japon lui a donné non seulement un objet, mais un principe de composition que l'on voudra opposer à la mélancolie des textes sur Paris. Car la sémiologie ne suffit pas à l'écriture du livre. Pour l'écrivain mélancolique, il importe avant tout de savoir *lire la ville*.

#### A – Lire la ville

Entre le monde et le mélancolique, il y aurait la ville. Construction de l'esprit, la ville unit, d'une certaine manière, le mondain à l'imaginaire : elle s'offre comme fantasme d'un monde enfin compris. « Lecture du réel et incarnation des idées »<sup>2</sup>, selon la définition que Jean Starobinski a donnée de l'allégorie, la ville se donne pour modèle de la mélancolie : complexe, dense, lieu de mémoire et d'expériences. La lisant, le mélancolique peut comprendre, s'orienter et situer dans son principe les souvenirs qui peuplent son esprit. Selon Susan Sontag, Walter Benjamin (« saturnien ») avait pour projet de « cartographier » sa vie : diagramme des divers lieux de son existence (maisons d'amis et de petites amies, lieux de rencontre, hôtels et bordels, écoles, bancs de parc et pierres tombales). Dans la ville, Benjamin aurait trouvé le principe d'organisation de son récit autobiographique, *Sens unique* : « *Reminiscences of self are reminiscences of a place, and how he*

---

<sup>1</sup> *L'empire des signes* (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 352.

<sup>2</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p. 75.

*positions himself in it, navigates around it* »<sup>3</sup>. Tracé labyrinthe, écrit-elle, mais réel, des fils du souvenir, le plan urbain permet au mélancolique de se retrouver, « lui » et sa mélancolie. On comprend que la ville se donne pour art de la mémoire<sup>4</sup>. Modèle de compréhension, la ville propose au mélancolique un principe formel au risque qu'il s'y perde: « *To understand something is to understand its topography, to know how to chart it. And to know how to get lost* »<sup>5</sup>, écrit Susan Sontag.

La ville est une construction que la mélancolie investit, une allégorie a-t-on dit. De l'allégorie, il faut voir le va-et-vient entre l'abstraction et la matérialisation dans le but d'une meilleure compréhension, d'une parfaite possession. Ainsi, la ville : la « déterritorialiser » (pour parler deleuzien) et la « reterritorialiser », c'est-à-dire *l'écrire* et pour cela jouer du plan d'articulation et du plan de développement, c'est-à-dire l'abstraire en un schéma, l'incarner dans une image, la retrouver dans un objet où elle apparaîtrait (ville, schéma, image, chose, *sens unique*) visible, lisible, saisissable et tangible. (Que l'on pense aux *souvenirs*, à ces babioles pour touristes à la mélancolie non-dite.) Miniature, l'objet est à collectionner : par le relais de l'allégorie, il porte en lui le sens du monde. Peut-on s'étonner dès lors qu'on prenne un raccourci pour faire de l'image photographique, l'objet, la ville ? Et cela d'autant plus que la photographie se donne également pour la forme du temps.

La photographie présente un monde en miniature – un cadre, quelques traits. On peut la collectionner, la posséder. Petite, réduite, elle se donne à lire, même libre de sens. Quelque peu perverse, elle cache ce qu'elle révèle dans sa petitesse. « Petit monde », elle fait la joie de la

---

<sup>3</sup> Susan Sontag. « Under the Sign of Saturn » (1978), *Under the Sign of Saturn*, New York, Farras, Straus et Giroux, 1980, p. 112. Ma traduction : « Les souvenirs que l'on a de soi-même sont ceux d'un lieu, de la position qu'on y occupe et de la manière dont on circule autour ».

<sup>4</sup> On se rapportera aux travaux de Frances Yates sur les arts de la mémoire où il s'agit d'associer une idée à une image et de déposer cette image dans un lieu. Frances Yates, *Les arts de mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 116. Ma traduction : « Comprendre une chose, c'est comprendre sa topographie, savoir en faire le graphique. Et savoir comment s'y perdre ».

mélancolie. La réduction et l'*imagination*, les changements d'échelle et de matière, le désaisissement et l'émiettement du réel, l'activité allégorique est le seul plaisir du mélancolique selon Walter Benjamin, dont Susan Sontag écrit qu'il a pour fantasme un monde devenu chose, c'est-à-dire préhensible et lisible. « Irrelevable », le monde ne peut être que figuré par l'allégorie, la photographie. Allégorique, la photographie oppose donc à la construction de la ville un principe catastrophique, destructif<sup>6</sup> : la chose et son passé, à collectionner.

Si la ville représente un monde dont elle est la construction, la photographie présente un monde qu'elle reproduit. Les traits de la ville se sont greffés sur la photographie : elle répète en même temps qu'elle dit la ville. La photographie rend la mélancolie heureuse si le sujet est en mesure de lier ensemble les clichés : les comprendre. Car la liste des singularités est infinie. Le principe de collection s'oppose-t-il à la classification, et partant, à l'intellection ? Dans son essai *Sur la photographie*, Susan Sontag écrit que la photographie saisit un monde réduit, cependant laissé sans signification. Arme de collection, la photographie entretient, selon elle, une « relation très fragile à l'activité cognitive »<sup>7</sup> : la capture s'oppose au travail de la compréhension.

Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut reproduire ou s'approprier<sup>8</sup>.

La collection s'oppose ainsi au génie de la mélancolie, dont le principe caractérise pourtant, selon elle, l'œuvre de Walter Benjamin. Réserve d'un travail intellectuel, principe d'intelligence, forme d'écriture

---

<sup>6</sup> Dans un chapitre intitulé « Walter Benjamin et la raison baroque », Christine Buci-Glucksmann donne cette définition de l'allégorie : « L'allégorie témoigne de la prééminence du fragment sur le tout, d'un principe destructif sur un principe constructif, du sentiment comme creusement d'une absence, sur la raison comme maîtrise ». *La folie du voir*, Paris, Galilée, 2002, p. 45.

<sup>7</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie* (1977), trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 142.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 167.

aussi, chez Benjamin, la collection ne contredit en rien la compréhension : « *His instincts as a collector served him well* »<sup>9</sup>, écrit-elle. On voudrait penser qu'il en est ainsi de la photographie : objet de collection et de signification – ainsi de consolation, car la photographie appelle une mise en relation. C'est du moins l'avis de Régis Durand :

La collection, on le sait, est une tentative pour trouver dans le réel matière à un ordre symbolique qui supplée (en partie) le sentiment d'une perte ou d'un manque. [...] Le collectionneur construit en quelque sorte hors de lui une totalité, une plénitude virtuelle, il tente une suture imaginaire du temps et de l'absence<sup>10</sup>.

Appelant la recomposition, la collection vise également une suture du sens. À la ville, une collection de photographies se donne pour le travail de l'allégorie. La tâche du flâneur, du glaneur consiste ainsi à révéler le sens et la structure grâce aux menus objets trouvés. La collection est un monde reconstruit par la pensée, un monde fait d'images, de choses laissées en reste. La collection se fait réserve : son monde est celui de *l'antichambre*. L'ordre, le sens, le livre vient *après*. C'est la tâche du génie, c'est *l'ingenium* de la mélancolie.

## B – Le génie civil

La ville n'est jamais une : elle est le pluriel de ses rues, de ses avenues, de ses monuments, gares et édifices, le pluriel de ses choses et de ses gens. La ville est collection du divers et multiple : même muni d'une carte, on s'y perd. Espace de circulation, du trafic automobile ou piéton, territoire de migration, la ville pose également un problème de gestion matérielle : il faut savoir que détruire et où construire. L'urbanisme est génie civil et mémoriel : de la ville, on exhibe et enterre, préserve et démolit les vestiges et rappels de l'histoire, ou alors on laisse les choses décrépiter, à

---

<sup>9</sup> Susan Sontag, « Under the Sign of Saturn », *art. cit.*, p. 127. Ma traduction : « Son instinct de collectionneur l'a bien servi ».

<sup>10</sup> Régis Durand, *Habiter l'image*, Paris, Marval, 1994, p. 80.



l'abandon. La ville est un lieu, plusieurs lieux, mais elle se donne aussi comme temps.

Une ville se comprend, se voit ou se lit selon un certain plan, ou plutôt deux (et encore deux) si l'on reprend le modèle de *Mille plateaux* : un plan structural (un dessin, analogique) et un plan de développement (un dessein, génétique). Un calque et une carte forment ensemble (selon Deleuze et Guattari) le *plan d'écriture*. Aussi la ville s'offre-t-elle à l'entendement dans un système de coordonnées (le circuit des rues), mais, plus important, pour s'en saisir, il est besoin d'un mot-clé. Au mélancolique, une représentation de la ville, une carte importe moins que la ville donnée pour image d'une abstraction – mélancolique il va sans dire. Avec le calque et la carte, redondants, le souvenir est un puissant « reterritorialisant ».

Il faut du génie pour lire la ville, mais ce génie procède d'une logique inverse à celle de l'ingénieur : lire est le fait du bricoleur. On pense à *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, selon qui le bricoleur possède un répertoire étendu d'objets divers dont la composition sera tributaire. Référentiel, contingent, le bricolage n'est jamais précontraint : le bricoleur y met toujours du sien. Il élabore « des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements : 'odds and ends' »<sup>11</sup>. Ces objets, résidus et débris, le bricoleur entend trouver ce qu'ils « signifient » : ils forment son « trésor ». Bricolant, c'est le sens qu'il construit.

La pensée mythique n'est pas seulement prisonnière d'événements et d'expériences qu'elle dispose et redisse inlassablement pour leur découvrir un sens ; elle est aussi libératrice, par la protestation qu'elle élève contre le non-sens<sup>12</sup>.

On l'a tout de suite compris : la pensée sauvage, la pensée mythique, le bricolage est mélancolique. Le procès de la connaissance est inversé : la

---

<sup>11</sup> Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 36.

<sup>12</sup> *Idem*.

structure, l'ordre n'est pas premier. Le bricolage intègre la forme à l'événement. Rituel, conjonctif, le bricolage recompose des ensembles d'événements. On dira que le collectionneur s'emploie à la pensée sauvage : il reconstruit la ville à l'aide d'objets trouvés et de photographies : « La pensée sauvage approfondit sa connaissance à l'aide d'*imagines mundi*. Elle construit des édifices mentaux qui lui facilitent l'intelligence du monde pour autant qu'ils lui ressemblent »<sup>13</sup>. « Petits mondes » que les photographies, « *imagines mundi* » qui feront la joie du bricoleur. On veut croire que la photographie sert le génie mélancolique et l'écriture, aussi – cette pensée sauvage – en se faisant matière à lire la ville *pour autant qu'elle lui ressemble*.

C'est en ce sens, aussi, que la pensée sauvage est dite *analogique* : elle joue de ressemblances. Reconstituée, la ville a les traits du sujet qui la dit. « Mélancolie au désordre », « Mélancolie au miroir » : est-il possible d'imaginer une « Mélancolie à la ville » dans l'œuvre de Roland Barthes ? Quelle en est la construction ? la clé ? Pour le dire en termes sémiologiques : sous quel signe est-elle placée ? De la ville, Roland Barthes s'attache à la mélancolie d'une construction sentie pour vide, n'ayant de sens que formel : la Tour Eiffel à Paris, monument singulier, puis *L'empire des signes* (1970), Tokyo, le Japon : la ville entière, son plan et ses normes de conduite, son art de vivre, également, se donnent pour apparence – Barthes écrit *graphique* : « Cette systématique du signe est vide, c'est pourquoi d'ailleurs elle me touche »<sup>14</sup>, précise-t-il dans un article qui précède l'écriture du volume. Utopie sémiologique, Tokyo est apparue comme un objet parfait plutôt que perdu et c'est dans l'euphorie (mélancolique, bien entendu) que la ville est lue : « Empire des Signes ? Oui, si l'on entend que ses signes sont vides »<sup>15</sup> – et qu'ils circulent, devrait-on ajouter.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>14</sup> « Japon : l'art de vivre, l'art des signes » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 88.

<sup>15</sup> *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 437.

## C – Un signe pur

Avant le Japon, Roland Barthes avait vu un « signe pur » dans *La Tour Eiffel* (1964). Il lui a d'ailleurs consacré un ouvrage accompagné de photographies (absentes des *Œuvres complètes*). Symbole de Paris et de la France, la Tour est surtout un centre d'intérêt : elle attire le regard et le permet. C'est un signe en tant qu'elle joue de la vision. Selon Barthes, elle transgresse la séparation entre voir et être vu : « objet lorsqu'on la regarde, elle devient à son tour regard lorsqu'on la visite ». Elle posséderait ainsi les deux sexes du regard. Sa structure, d'ailleurs, comme le montrent les photographies, est à la fois phallique (érectile) et matricielle (vaginale) si on regarde son sommet et son vide depuis le bas<sup>16</sup>. Signe pur parce que simplement vu (« Il n'est à peu près aucun regard parisien qu'elle ne *touche* à un certain moment de la journée »<sup>17</sup>) et universellement reconnu, la Tour est également un signifiant vide pour être aveugle. Elle est le *punctum caecum* de la ville : « À l'instar de l'homme, qui est le seul à ne pas connaître son propre regard, la Tour est le point aveugle du système optique total dont elle est le centre et Paris la circonférence »<sup>18</sup>. (C'est, écrivait Maupassant, « le seul endroit de Paris où je ne la vois pas »<sup>19</sup>.)

La visibilité de la Tour Eiffel et son aveuglement en font, selon Barthes, un « signifiant pur » : elle « attire le sens ». Elle l'annule autant qu'elle le produit. D'une part, « *la Tour est là*, [...] elle est littérale comme un phénomène naturel, dont on peut bien interroger infiniment le sens, mais non contester l'existence »<sup>20</sup> : la Tour est « le centre stable » de Paris, laissé sans sens. Ou plutôt : la liste est infinie. La Tour, c'est la modernité, le commerce, la science, le dix-neuvième siècle, un phallus, un

<sup>16</sup> À ce propos, voir Jacqueline Guittard, « Roland Barthes : La photographie ou l'épreuve de l'écriture », thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII – Denis-Diderot, UFR des sciences des textes et des documents, Histoire et sémiologie du texte et de l'image, 2004.

<sup>17</sup> *La Tour Eiffel* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 533.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 533.

<sup>20</sup> *Idem.*

paratonnerre, un insecte, une fusée et Paris, c'est-à-dire sa *clé* : « Ce signe pur – vide, presque – il est impossible de le fuir, *parce qu'il veut tout dire* »<sup>21</sup>. Pour être pur, le signe est un point aveugle. Ainsi le visage et la photographie : le signe pur ne peut se voir.

La Tour est un belvédère : elle offre la ville, le monde à lire. Au sujet qui l'investit, elle fait le don des clés de la ville : « Paris s'offre à lui comme un objet virtuellement préparé, tendu à l'intelligence, mais qu'il doit construire lui-même par une dernière activité de l'esprit »<sup>22</sup>. Tout visiteur de la Tour est, selon Barthes, un structuraliste : de la ville, il voit la structure, « un corps de formes intelligentes »<sup>23</sup>, « une toile abstraite dans laquelle des carrés sombres (venus d'un passé très ancien) côtoient les rectangles blancs de l'architecture moderne »<sup>24</sup> et trois zones étagées selon le plaisir (au nord), la matérialité (au centre) et le savoir (rive gauche). Du haut de la Tour, la ville est rassemblée sous le regard du structuraliste, heureux : « On peut s'y sentir coupé du monde et cependant propriétaire d'un monde »<sup>25</sup>. Mélancolie à la ville ou Barthes à la Tour Eiffel.

Doublement vue (épithète et nom), la Tour est signe, mais on ne saurait confondre la Tour et la ville. Les photographies montrent la Tour, le texte parle très peu de Paris. La Tour, seule, est objet de collection. Roland Barthes dit la prolifération des représentations de ce symbole de Paris : la Tour provoque un fantasme de miniaturisation et de possession. Son « instabilité métaphorique » joue d'une multitude d'images (sans compter les photographies). *Plante, bête, cage, silhouette, bergère*, écrivait Apollinaire, *phallus* et *sexe ouvert*, a-t-on dit : autant d'images qui ne suffisent à la dire : « Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini »<sup>26</sup>. Ouvert aux images et aux sens,

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 544.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 554.

le signe est pur du fait qu'il se démultiplie. (D'où sa mélancolie : signe vide, la Tour n'a de limite que l'impossible, exploit ou suicide.) Ce n'est donc pas Paris que l'on voit et lit, malgré tout : c'est la Tour, l'objet de mélancolie, le signe dont Paris n'est que l'entour, la circonférence, quasi-insignifiante – au contraire de Tokyo qui présente, à qui la lit, toute une écologie du signe.

#### D – En mode graphique

Comme à Paris, le signe se donne au Japon pour vue : apparence, forme, trait. Roland Barthes reconnaît aux Japonais « un mode graphique d'exister ». *Graphique* est ici le mot-clé : la ville est lue comme elle est vue, il n'y a d'autre sens que vu. (Paris n'était que lisible : la Tour seule était vue.) Barthes a vu dans Tokyo un principe graphique : la ville apparaît calligraphie, graphique et photographie. De la mélancolie, Tokyo n'a que le code, autant dire : l'image. « Tokyo ne génère nul sentiment allégorique ou mélancolique »<sup>27</sup>, écrit Christine Buci-Glucksmann. Ville-image, la forme est *toute trouvée*. Le mélancolique la voit sans même la chercher.

Inséparable de la « Voie des arts », [l'esthétique] s'insinue dans une stylistique du quotidien, des « manières » de dire et de faire, qui doublent les normes et les transgressent parfois. Les catégories esthétiques s'inscrivent dans des pratiques et définissent *un art du temps*<sup>28</sup>.

Cet « art du temps », Buci-Glucksmann le définit comme un « éphémère sans mélancolie », un « temps immanent au présent »<sup>29</sup>. En japonais, dit-elle, le terme qui désigne le temps (*toki*) désigne, plutôt que la temporalité (linéaire ou cyclique), l'instant, le *kairos* grec. Ce temps, cet éphémère, l'*instant* est « intervallaire ». Formellement, le Japon proposerait donc une topique de l'entre-deux, voire un redoublement de l'apparence que dit la multivalence du terme *graphique*. La « stylistique de l'existence » repose donc, au Japon,

<sup>27</sup> Christine Buci-Glucksmann, *L'esthétique du temps au Japon*, Paris, Galilée, 2000, p. 27.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>29</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 73.

sur trois modalités : le formel (*shin*), l'informel (*so*) et le semi-formel (*gyo*), modalité de laquelle relèvent l'instant, et l'asymétrie, et l'inachèvement.

L'inclusion dans le livre de photographies, de dessins et de calligraphies participe de cette économie semi-formelle. Si la mélancolie cherche le code, la forme, le plan d'organisation, le génie a besoin d'une zone indéfinie, d'un espace de circulation : cela qui permet les allées et venues de l'écriture. (Dans *Mille plateaux* : le plan de composition et le plan de consistance.) On dira que l'œuvre a lieu dans le jeu des plans d'écriture et des lignes de fuite. Voilà qui explique la teneur de cet avertissement qu'on lit avant d'entrer dans *L'empire des signes* :

Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'« illustrent » pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes<sup>30</sup>.

La photographie est une forme trouvée, a-t-on dit, une image de la ville. Statique, elle n'offre aucun intérêt : elle n'est qu'un calque. (C'est la raison, peut-être, qui explique son absence du texte sur la tour Eiffel.) Contrairement à ce qui s'est produit à Paris, les photographies sont ici des « départs », des points dans la carte que sera le livre qui se terminera sur cet aveu de composition : « il n'y a rien à saisir »<sup>31</sup>. Par la photographie, un espace est ouvert, un espace dans lequel il n'y aurait « rien », le vide, un intervalle, un trajet, le *Ma* : le temps de la mémoire courte, c'est-à-dire l'*aperture* photographique.

En entrevue, Barthes insiste sur le fait qu'il a écrit le livre de mémoire<sup>32</sup>. *L'empire des signes* jouirait d'un certain délai, mémoire longue contraire à l'esthétique de l'éphémère japonais ? En fait, tout le livre a les

<sup>30</sup> *L'empire des signes, op. cit.*, p. 349.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>32</sup> « Pour la libération d'une pensée pluraliste », *art. cit.*, p. 476.

qualités d'une mémoire courte, discontinue, mobile, aux objets multiples. Aussi l'éloignement et la distance d'un temps passé ont-ils été investis comme l'a été le vide au Japon : dans *L'empire des signes*, la mémoire est sans nostalgie. Et c'est comme si l'écriture de Barthes se trouvait toujours à Tokyo. Maurice Pinguet rapporte la réticence de Barthes à retourner sur les lieux :

Les trois séjours qu'il fit à Tokyo, en 1966 et 1967 [Roland Barthes avait un peu plus de cinquante ans], en tout sept ou huit semaines, furent ainsi vécus sur l'horizon du « trop tard » : une ombre se mêlait à la joie du voyage. Ensuite, quand on lui proposait de retrouver au moins pour quelque temps ce pays qu'il aimait, ce qu'il alléguait sans bien se convaincre, c'était le « trop loin ». Ce n'était pas seulement la distance kilométrique, peut-être préférait-il que le Japon demeurât dans l'éloignement de la nostalgie, dans le retrait d'un certain *dahin*. L'expérience japonaise avait été festive, heureuse, fugitive<sup>33</sup>.

On doit entendre moins le regret d'un pays perdu que le désir de poursuivre « l'expérience japonaise ». Il y a dans la distance, un terrain pour le livre, une écriture qui opère dans le déplacement. « Départ », « vacillement », « perte de sens », « entrelacs », « circulation », « échange », « recul », écrit Barthes à propos du livre : voilà la ville dont on scrutera les signes, les images, les traits et les photographies, cela qui orientera l'écriture comme la circulation (des souvenirs).

Il n'y a ni domination ni « empire » des mots sur les choses : à peine un relais. Pas plus que l'on ne lit un texte « sur » le Japon, on ne verra d'analogie entre le Japon du livre et le Japon... nippon. Roland Barthes parle d'une construction : « Je puis, écrit-il, prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique) et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai le Japon »<sup>34</sup>. Ce système tient de l'utopie, « l'idée d'un système

---

<sup>33</sup> Maurice Pinguet, « Le texte Japon », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, p. 758.

<sup>34</sup> *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 351.

symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre »<sup>35</sup> : non un système autre, précise Barthes, mais son déplacement dont les traits sont vus, évidents. Le mode graphique est mobilisé (photo, dessin, calligraphie, texte) afin de présenter de la ville, du pays, de l'utopie un système à entrées multiples qui ne mèneraient, bien sûr, à rien : non pas que les « signes » se contredisent, mais ils ne se joignent tout simplement pas. L'auteur ne s'en montre pas *dérouté* : la dérouté organisée, c'est la position qu'il entend occuper. Il n'y a pas de « représentation » formelle, mais la construction d'un modèle « partiel et oblique »<sup>36</sup> dans lequel Barthes a trouvé un espace de liberté.

La « situation d'écriture » est *semi-formelle* : comme le sujet, elle se meut entre deux points, images, formes tout trouvées. Pour suivre son trajet, l'écriture a besoin d'un lieu, d'une limite, d'un cadre, d'une forme, de signes *entre lesquels* il sera possible d'écrire. « Le lieu autorise le mouvement du regard », écrit Christine Buci-Glucksmann. « Il ouvre des perspective multiples, des horizons imaginaires, des strates de mémoire et toute une architectonique de configurations faite de voisinages, d'enveloppements et de protection »<sup>37</sup> en même temps qu'il délimite la frontière, le cadre, l'image. Le lieu physique se double d'un lieu virtuel, imaginaire, possible. Le lieu, la ville, « l'empire des images »<sup>38</sup>, poursuit Buci-Glucksmann, crée des champs d'expérience, « tendant toujours au masque, au travestissement »<sup>39</sup>. Bref, il n'y a pas de frontière (et à Tokyo moins qu'ailleurs) entre « l'apparence rétinienne » et l'apparition, sinon une distance qui ne peut être que « semi-formelle », un jeu qui ne peut être qu'entre-deux (formes). « La forme est vide », se plaît Barthes à répéter, citant un *koân* bouddhiste, « et c'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture »<sup>40</sup>. On se posera donc la question : *sous quelle forme* se présente

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Maurice Pinguet, *art. cit.*, p. 758.

<sup>37</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique du temps au Japon, op. cit.*, p. 24.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>40</sup> *L'empire des signes, op. cit.*, p. 352.



le vide au Japon ? Sous quel visage, paysage, carte, langage, dans quelle formalisation ?

Si Barthes évoque quelques faits de langage et le rêve d'une langue étrangère comme d'une « systématique de l'inconcevable », d'un nouveau « découpage » du réel suite à un déplacement de la « topologie »<sup>41</sup>, le Japon présenté ne *s'entend* pas dans une langue de communication, mais se voit comme « un paysage »<sup>42</sup> inconnu : la langue apparaît dans ses *traits* comme l'écriture se meut et se voit dans le geste du *tracé* :

La langue inconnue [...] forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel, qui ne s'accomplit que pour moi : je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein<sup>43</sup>.

Le Japon, ce serait le japonais comme il se voit : « Tout ici est trait »<sup>44</sup>. La langue est apparence : il n'y a qu'à regarder la calligraphie. Barthes a trouvé au Japon « un mode graphique d'exister », de l'arrangement d'un bouquet (*Ikebana*) au mouvement de la baguette, de la composition du plateau de *sushis* au tracé du jardin Zen. Dans l'apparence et dans le geste, dans le « découpage » de la réalité, dans le trait du *haïku* (« balafre légère tracée dans le temps »<sup>45</sup>) jusque dans « le visage écrit », le plan d'écriture est visible *partout*. Tout semble participer du « système mur blanc-trou noir » de la « visagété » mise de l'avant par Deleuze et Guattari<sup>46</sup>, du visage comme d'un plan d'inscription de la signification et de la subjectivité – vides, comme il se doit. Le Japon prend visage, il se lit et se voit dans « le blanc du papier, le noir de l'inscription (réservée aux yeux) »<sup>47</sup>. Icône de « l'empire des signes », le sens est à trouver dans la distance : « la 'vie'

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>46</sup> « Le visage prend dans son rectangle ou son rond tout un ensemble de traits, traits de visagété qu'il va subsumer, et mettre au service de la signification et de la subjectivité ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 230.

<sup>47</sup> *L'empire des signes*, *op. cit.*, p. 418.

n'est pas dans la lumière des yeux, elle est dans le rapport sans secret d'une plage et de ses fentes »<sup>48</sup>.

Au Japon, le vide se voit et, vu, se multiplie. Tout est trait, a-t-on dit, et reflet, doit-on ajouter. L'image se répète, reflet spéculaire : « Mélancolie au miroir » sans dépit. Roland Barthes explique : « En Occident, le miroir est un objet essentiellement narcissique : l'homme ne pense le miroir que pour s'y regarder ; mais en Orient, semble-t-il, le miroir est vide ; il est le symbole même du vide des symboles »<sup>49</sup>. Le miroir est symbole, toujours, de mélancolie, mais l'apparence répétée devient formalité.

L'image bien « cadrée » est illimitée, preuve que le sens n'y était pas. Ainsi le *haïku*, forme contrainte et fermée, « juste », écrit Barthes. Graphique, il s'agit d'une « impression » notée. À l'instar de la photographie, « le sens n'y est qu'un flash, qu'une griffure de lumière »<sup>50</sup>, un état des choses comme une apparition que l'on reconnaîtrait sans pourtant l'avoir vue, comme un souvenir d'un événement que l'on n'aurait pas vécu. Dans la forme, l'image se répète : dans la répétition, le temps avec elle. Par sa forme, le monde se dérobe, finalement, au code :

Le nombre, la dispersion des haïkus d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux, d'autre part, semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une possibilité d'événements que rien par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer<sup>51</sup>.

La mélancolie avait vu au Japon l'image, la forme, le signe du vide. Un code de l'apparence, une forme de politesse, un « mode graphique d'exister ». Voilà que l'image apparaît parmi mille : le monde se morcelle, mais les morceaux demeurent formés. Comme le plateau de nourriture, « un

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 410.

tel ordre, délicieux lorsqu'il apparaît, est destiné à être défait »<sup>52</sup>. La mélancolie a finalement la joie de saisir du monde les fragments, « petits mondes », « *imagines mundi* » ou photographies. Bricolage du geste qui se fait « à la façon d'un graphiste »<sup>53</sup>.

Qu'est-ce ici que la « graphie » ? Une opération de saisie de multiples « impressions », prélèvement d'images (d'une réalité par ailleurs codée) que l'écrivain n'a plus qu'à présenter comme un « réseau de bijoux »<sup>54</sup>. La collection ne désespère pas d'une composition, car la forme, l'apparence, l'« absence » est dans le petit. Le code se défait en singularités, chacune d'elles lisible comme un visage. Insaisissable, le sens court comme la beauté : il fuit malgré « l'illumination d'un type »<sup>55</sup>. Ainsi le haïku. Ainsi la photographie. Ainsi Barthes au Japon. Pour être mobiles, le regard et l'écriture prennent note de petits discernements dans lesquels, à chaque fois, le lieu (à défaut du sens) apparaît.

Il ne s'agit pas seulement de voir et lire, mais d'écrire la ville. L'écriture *a lieu* dans le mouvement qui lie les « impressions » de la ville comme autant de points, d'« intensités » dirait Deleuze : « Car l'écriture est précisément cet acte qui unit dans le même travail ce qui ne pourrait être saisi ensemble dans le seul espace plat de la représentation »<sup>56</sup>. De la ville, on parcourt les lignes de fuite : c'est la vérité du systématique. Au Japon, l'ordre est celui de la collection d'instant. S'il est un sens, il n'est pas dans la classification, mais dans la mémoire des lieux. Tel est le système des rues de Tokyo : « La plus grande ville du monde est pratiquement inclassée, les espaces qui la composent en détail sont innommés »<sup>57</sup>. Le système, illogique, appelle le « bricolage », écrit Barthes. Tout lieu est « pure contingence », sans « abstraction ». L'orientation repose sur « le souvenir de

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 376.

la trace », sur l'impression laissée, sur la collection, donc. Cette expérience du lieu (auquel le « sens », un système d'orientation manque) est assimilée à l'écriture : « visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire »<sup>58</sup>. « Là-bas », pourrait-on dire, la mélancolie suit ses principes. L'écriture se déploie entre la ville, informelle, et le lieu, l'image, la forme dont il s'agit de faire collection.

Roland Barthes développe dans *L'empire des signes* une écriture photographique. La suite est hétéroclite, mais chaque chose est cadrée. Le livre se lit comme une planche-contact. Certains « lieux » de la ville ou du Japon ont suscité un plus grand nombre de « prises » (le haïku, par exemple), mais tous participent d'un même œil, d'un même projet. C'est la similitude des traits qui a capté son attention, une constante que l'écriture vient confirmer dans ses lignes de fuite : le Japon est ainsi fait, le signe est vide et la mélancolie est raison. La réduction photographique n'opère pas *en entier* : le monde n'est pas tout là, seulement un fragment : le monde est fragmenté – voilà la vérité. La photographie ne calque pas le « réel » ou le « monde » mis pour la ville : elle n'est qu'une recherche de « lieux » qui, parfois, réussit sa propre cartographie. C'est en ce sens que *L'empire des signes* est un livre heureux : il a trouvé ses lieux.

Il est question de peinture, mais on voudrait dire que cela est d'autant plus vrai pour la photographie : John Berger définit le « tableau-comme-lieu », et ce lieu comme abri d'un visage absent :

Quand un tableau devient un lieu, il y a une chance pour que le visage de ce que le peintre recherche s'y manifeste. Le « regard en retour » si longtemps espéré ne peut jamais lui venir directement, il ne peut advenir que par l'intermédiaire d'un lieu. [...] Le peintre n'arrête pas de rechercher un lieu pour y accueillir l'absent. S'il le trouve, il l'aménage et prie pour que le visage de l'absent apparaisse<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>59</sup> John Berger, *La forme d'une poche* (2001), trad. Anne et Michel Fuchs, Lyon, Fage, 2003, p. 28-29.

On savait la mélancolie en mal d'image : il convient de répéter que l'image est visage. Faille spéculaire, trouble au stade du miroir, dépression de la mère dépressive sans regard porté sur le nouveau-né, la psychanalyse propose un lot d'explications qui font du mélancolique un être sans visage autre et en quête d'un jumeau : c'est Narcisse mourant de se savoir seul. Et l'on saisit d'autant mieux la mélancolie qu'on la sait à la recherche d'un lieu : au contraire du nostalgique qui l'a connu et quitté, le mélancolique doit « aménager » un lieu, une crypte ou un paradis, une utopie.

Ce lieu pour l'absent, Roland Barthes l'a vu (et souvent) à Tokyo, et d'abord dans le plan de la ville, son absence au centre.

L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque de murailles, d'eaux, de toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel déplacement<sup>60</sup>.

Cette absence est vue en chaque « lieu », en chaque chose : exemplairement, dans le paquet offert, la sophistication de l'emballage pour envelopper un « petit rien », ou dans le tempura, « du côté du léger, de l'aérien, de l'instantané, du fragile, du transparent, du frais, du rien, mais dont le vrai nom serait l'interstice sans bords pleins, ou encore : le signe vide »<sup>61</sup>. Le livre est peuplé d'images, visages qui montrent, eux aussi, une certaine absence, mais cette absence est dans les traits : « Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas »<sup>62</sup>, légende dont le ton conviendrait à *La chambre claire*. Un visage ouvre et clôt *L'empire des signes*, le même « au sourire près », comme si le livre n'avait été qu'un moment d'absence, justement, divagation et folie : même heureuse, la mélancolie.

---

<sup>60</sup> *L'empire des signes, op. cit.*, p. 374.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 422-423.

« Si la mélancolie mène à la mort, écrit Patrick Dandrey, celle du corps par consommation, celle de l'esprit par égarement, c'est pour avoir réalisé l'image de cette perte : la mélancolie fait de vous un homme perdu »<sup>63</sup>. Barthes s'est-il « perdu » au Japon ? Oui, non. *En un sens*, dirait-on : il y a pratiqué « l'art de se perdre » et, dans cet art, dans cette perte, s'est retrouvé. On sera plutôt d'avis qu'il a vu, à Tokyo, un lieu. Lieu du « vide », mais ce vide, pour avoir été trouvé, est « léger ». Le Japon lui est visage connu : ses lieux sont les siens, l'écriture y circule bien. Roland Barthes est, de fait, un écrivain japonais, à l'inverse de Roger Laporte qui conclut son compte-rendu du livre ainsi :

Mais si l'on ne peut pas ne pas aimer la netteté, la légèreté, la finesse, la transparence du Japon, il nous faudra ici, sans plaisir, renoncer à être Japonais tant *écrire*, nous semble-t-il, est inséparable de l'opacité, voire de la lourdeur de son volume, des strates, discontinues et mobiles, de maints palimpsestes illisibles et jamais encore écrits<sup>64</sup>.

La légèreté est détachement : absence de liens, joie d'un rien. Si l'absence est dans le lieu, le lieu n'est plus, lui-même, manquant. La mélancolie n'a donc *pas lieu d'être* – d'où l'euphorie. Cela ne veut pas dire qu'elle est absente du lieu : c'est plutôt que la mort n'y menace pas.

On sait que l'acédie renvoie à l'absence d'un lieu, symbolique ou réel, qui assurerait l'unité du corps ou des pensées. Il faut voir dans *L'empire des signes* une contre-mélancolie : un principe d'unité est trouvé dans la ligne de fuite, dans la division, la prolifération des lieux sans nom. L'écriture collecte les images, photographies et « impressions » qui font du pays un « trésor » mélancolique. « Poétique de l'itinéraire » tributaire de la photographie, d'une sensibilité à la prégnance des choses, l'écriture de Roland Barthes a trouvé au Japon un principe de composition : la multiplicité dans un excès des codes, le nombre dans le minimalisme ou le

<sup>63</sup> Patrick Dandrey, « Nostalgie et mélancolie », *De la mélancolie*, éd. Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, 2007, p. 99.

<sup>64</sup> Roger Laporte, « L'empire des signifiants », *Critique*, n° 302, 1972, p. 594.

degré zéro de la chose vue, chose dite. Que l'on pense aux listes de Sei Shonagon, à son goût pour les « choses », singulières intensités, comme aux manifestations d'apparat, formelles, codées : « le nombre est sans doute la limite neutre des singularités »<sup>65</sup> ainsi que l'écrit Christine Buci-Glucksmann. « Art du multiple », du nombre, de la liste et de la notation, le lieu présenté obéit au génie de la collection, principe de composition que Barthes a repris à son compte.

Il choisit de nous faire entrer dans la vie japonaise par des objets que les quadrillages du savoir ne peuvent pas retenir : l'art des paquets, la forme des paupières, l'usage des baguettes, l'inclinaison d'un salut. Tout ce menu fretin traverse les filets de la science, il faut pour saisir des mailles plus serrées, plus subtiles. Or, si la vie japonaise a une qualité propre, n'est-ce pas à la multitude de ces différences, parfois bien ténues, qu'elle la doit ? Telle est la vertu de ce livre : il nous fait connaître son objet par facettes, avec une étonnant acuité d'observation, sous des angles que le compas des spécialistes ne peut pas ouvrir – mais dont se seraient délectés, à Edo, les maîtres du dessin et de la notation, Bashô, Hokusai<sup>66</sup>.

Si on lit *L'empire des signes* avec la « clé » du signe ou du vide, on ne se trompera pas, toute image ou impression en faisant foi. Mais Roland Barthes a fait de Tokyo un livre parce qu'il a vu le Japon sous l'empire de la notation. Dans l'« impression » en série, le haïku et la photographie, la mélancolie a trouvé un mode d'écriture, un trajet, une composition.

E – Un monde sans événement

Fallait-il, pour cela, aller au Japon ? La mélancolie ne pouvait-elle se trouver à Paris ? La mélancolie, oui, un certain ennui, mais non son génie. Au contraire de ce qui se passe dans *Nadja*, par exemple, où André Breton fait des lieux de Paris des images du choc amoureux, au contraire du *Paris* de Walter Benjamin ou des livres de Georges Perec dans lesquels la liste fait image, mosaïque mélancolique, le Paris de Roland Barthes n'est qu'errance

<sup>65</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique du temps au Japon*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>66</sup> Maurice Pinguet, *art. cit.*, p. 759.

et souffrance due à l'absence de lieu. Roland Barthes n'a pas lu, n'a pas vu la mélancolie de Paris. Plutôt : il n'en a pas trouvé la « clé », le principe d'écriture et de composition. On lit une errance certaine, mais non un « devenir » dans les « Soirées de Paris » : un trajet sans « reterritorialisation », ligne de fuite infinie sans « points », sans lieux ni photographies.

« Soirées de Paris » s'ouvre « au Flore où je lis un *Monde* sans événements »<sup>67</sup> et se clôt sur la question : « quel sera pour moi le spectacle du monde ? »<sup>68</sup> Il n'y a pas de réponse, pas de « mot » pour lire et voir « le monde », la ville, une errance, quantité d'endroits visités sans que n'apparaisse un principe, une série, un code, une forme poétique et sa mise à mal, comme de raison, et sa reconstitution. Des Grands Boulevards à la Bastille, de la rue de Rivoli à l'Odéon jusqu'à la rue Servandoni, le « promeneur » rencontre nombre d'« errants » : immigrants, voyageurs, prostitués et combien de garçons sans logement. Mais la rencontre n'a jamais vraiment lieu, il rentre seul et, même à deux dans le dernier fragment, fait « chaque fois l'épreuve de mon délaissement »<sup>69</sup>. Le narrateur se dit « désespéré aussi de ne me sentir bien ni à Paris, ni ici, ni en voyage : sans abri véritable »<sup>70</sup>. Le récit se donne comme une « descente à la chambre noire »<sup>71</sup>. La Ville-lumière n'est pas Paris car la photographie n'y apparaît pas : l'image (l'abri) n'y a pas été trouvée. Informe, la ville n'offre aucun objet (joyau) à collectionner, ou alors quelques formes de l'ennui, vite épuisées.

Alors que le Japon l'avait « étoilé », Roland Barthes n'a vu ni étoile ni photographie dans Paris. La ville n'a pas fait lien entre le monde et le sujet. Elle n'est pas visage pour la mélancolie. On n'en voit pas le génie :

---

<sup>67</sup> « Soirées de Paris » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 979.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 993.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 989.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 984.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 989.



que l'ennui montré sans formes, l'anomie. « Soirées de Paris » demeure un texte inabouti, un livre inachevé, en attente, dirait-on, d'une vision ou principe de composition et de fuite que l'on pourrait appeler (après Deleuze et Guattari) carte, visage, paysage, langage, mais qu'on préférera qualifier de « photographie ». Il manque aux textes sur Paris un *devenir*, « une composante de fuite qui se dérobe à [sa] propre formalisation »<sup>72</sup>, une minoration, un décalage, une dimension qui excède le langage. Chez Roland Barthes, ce déséquilibre est pensé comme étant celui de la *mémoire*. Les *Soirées de Paris* sont écrites dans l'impasse diaristique et la dépression d'un présent sans horizon. En revanche, *L'empire des signes* se lit dans la complexité ténue du haïku : le temps d'un déclic sépare la chose montrée de sa reconnaissance et clarté. Comme la photographie, le livre se situe dans une mémoire courte, une modalité condensée du passé composé. Ce dédoublement du temps donne le jeu qu'il faut au Roman.

Il serait possible, bien sûr, d'écrire la mélancolie de la ville dans le temps historique ou celui d'une mémoire longue. À la mélancolie, la ville alors se donne aussi pour image d'un temps impossible. On se rappelle la comparaison donnée par Freud dans *Malaise dans la culture*, qui fait de la Ville éternelle, d'une Rome où « rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu »<sup>73</sup>, la ville du « passé animique », une image de l'inconscient. Freud imagine ainsi une Rome dont on verrait tout le passé, de chaque lieu les divers états – chose impossible, topologiquement. On ne peut qu'*imaginer* la ville dans tous ses temps.

Si la mélancolie de Roland Barthes n'a pas trouvé dans Paris son génie, son Roman, c'est que sa mémoire ne s'y trouve pas. Bien qu'il ait habité Paris enfant, Barthes dit la ville sans souvenirs : « du Paris de cette époque, je n'ai guère d'impressions »<sup>74</sup>. Sans *locus* où déposer les

<sup>72</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11.

<sup>73</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, trad. Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, P.U.F., 1995, p. 11.

<sup>74</sup> « La lumière du Sud-Ouest » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 333.

souvenirs du passé, Paris ne se prête pas à l'art de la mémoire : la ville est sans « ça a été ». Elle n'est pas lieu du Roman. La mémoire est ailleurs, et l'enfance aussi : elles ont pour pays « La lumière du Sud-Ouest » ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre trois. C'est donc à Bayonne que la mélancolie à la ville s'ouvre au temps et au Roman. L'enfance à Bayonne sera l'objet d'un court « roman familial » – moins l'enfance ou Bayonne que leurs photographies. Car Barthes se dit incapable de souvenirs : c'est la photographie qui permet l'anamnèse et donne à la ville son temps. Dans le dossier du *Roland Barthes* déposé à l'IMEC, on peut lire ceci :

Ce matin, j'ai reçu quelques vieilles photographies du Bayonne de mon enfance ; ces photos m'engourdissent, me fascinent, je ne puis travailler. Or, visitant l'été dernier le quartier de mes premières années, à Marrac, je n'avais eu aucune émotion : et lorsque je circule dans le Bayonne actuel, je reste insensible au souvenir. C'est donc la photographie qui me frappe d'un enchantement, et me plonge, telle Méduse, dans la sidération. *Cela n'est plus*, me dit la ville, mais cette constatation m'indiffère [...]. *Cela a été*, disent les photos, et dès lors je m'abîme dans cette affirmation vide, coupante : je suis dans l'anamnèse, non dans le souvenir, encore moins dans le regret<sup>75</sup>.

Mémoire du sujet, les photographies de Bayonne disent la mélancolie de la ville *en même temps* que celle du sujet, de l'« homme » en tant qu'il a une enfance. Une collection de clichés du *pays de l'enfance* sert donc d'introduction au *Roland Barthes par Roland Barthes*. À Bayonne, dans l'enfant, la mélancolie a trouvé une image d'elle-même dans le jeu du temps. C'est ainsi qu'on étudiera, dans le chapitre suivant, le passé composé et l'enfant.

---

<sup>75</sup> Fonds Roland Barthes, IMEC, Brt2 A17 0101.

Chapitre six  
*Roland Barthes par Roland Barthes*  
La mélancolie au miroir  
ou l'enfant pour figure

Si le Japon était le lieu d'un *éphémère sans mélancolie*, d'une mémoire courte, a-t-on dit, on lit toutefois chez Roland Barthes la recherche d'un lieu à même de porter les traces du passé : les indices de la vie, les morts de la mélancolie. Il s'agit ainsi de trouver une image qui dirait la vérité de la chose et son temps. Temps long, il va de soi, senti comme distance, mais se donnant dans un certain redans : l'objet est à la fois perdu et retrouvé, et la mélancolie, consolée. Dans la mémoire, Barthes a trouvé une forme du temps à même de donner *le sens de la vie*. Le souvenir offre ainsi une surimpression des temps, comme une photographie. Écrit au passé composé, le Roman aura la mélancolie pour temps, la photographie pour image et, pour figure, l'enfant.

On a vu Roland Barthes chercher une forme à donner à l'écriture du présent, du passé. Cette forme aurait eu le temps de l'enfant, c'est-à-dire l'immaturation : « une forme délibérément mineure »<sup>1</sup> que celle du Roman. Figure d'un temps ouvert, le fils joue *dans l'antichambre* et la réserve de l'œuvre, son *ventre*. Dans l'enfant, Roland Barthes a vu une figure du Roman. Et de la même manière qu'il défend la photographie lorsqu'elle se fait ouverte, Barthes fustige une image idéale de l'enfance, angélique, qu'il nomme « l'enfant de loisir »<sup>2</sup>. La figure proposée est plutôt celle d'un enfant *inquiet*. Présente dans les photographies et les récits du *Roland Barthes par Roland Barthes*, cette figure semble avoir néanmoins échappé au regard

---

<sup>1</sup>« La chronique » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 652.

<sup>2</sup>« Pour une histoire de l'enfance » (1955), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 551.

critique. Reléguée aux limbes de l'œuvre (avec le Roman), la critique semble avoir jugé insignifiant le Roland enfant. Bien qu'il soit mineur, l'enfant a pourtant portée théorique. On voudra, dans le présent chapitre, se pencher sur l'enfant et sa mélancolie, sur le désir d'être formé, sur l'exigence de la copie et, bien sûr, sur la photographie.

#### A – Mélancolie et néoténie

Dans la tradition humorale, l'enfant est porté vers la mélancolie parce que influençable. Comme il croît, il se meut, il s'émeut. La mélancolie de l'enfant se nomme *néoténie* : elle est due à la « *prématuration spécifique de la naissance* chez l'homme », comme le rappelle Jacques Lacan<sup>3</sup>. Mélancolique en raison du jeu de sa forme, l'enfant est ouvert au temps : il est la figure instable de ce qu'on devine être plus tard le même et autrement. On ne s'intéressera donc pas à l'enfant en tant qu'il serait l'objet d'une nostalgie du temps passé, mais plutôt à l'enfant comme à la Mélancolie même, son emblème, si l'on veut, sa figure et son *mouvement*. On appellera « enfant » quelque chose comme le manque à être. Pour citer Blanchot (ou le Maurice enfant), on dira que « naître, c'est après avoir eu toutes choses, manquer soudain de toutes choses, et d'abord de l'être »<sup>4</sup>. Ce sera aussi, l'enfant, une figure en formation, le mouvement vers l'accomplissement. Ce pourrait être la *figura* d'Auerbach, la promesse d'une incarnation – image, photographie ou roman. Ce sera, ici, l'enfant du *Roland Barthes*.

L'enfant n'est pas perdu : il est en devenir. Il est donc *en souffrance*. L'enfant permet de dire la mélancolie de l'être qui n'a pas encore trouvé sa forme achevée. Si l'artiste ou l'écrivain cherche l'image ou le mot, l'enfant cherche une image de lui-même – et un langage, de même. *Infans* (muet), l'enfant est aussi *informe*. Une même quête *formelle* unit l'écrivain et l'enfant : « écrire, 'former' dans l'informel un sens absent »<sup>5</sup>. Mais sans

<sup>3</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, t. I, Paris, Seuil, 1999, p. 96.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 346.

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 71.

objet, la mélancolie de l'enfant est sans sortie : c'est de lui-même que l'enfant manque. Le voilà pris : prisonnier de l'image et du miroir, ou soumis au langage d'une autorité qui s'emploiera à le former : l'école, l'université.

Que l'on repasse au miroir. Concept lacanien bien connu, le *stade du miroir* n'en est pas moins une jolie histoire :

Le petit d'homme à un âge où il est pour un temps court, mais encore pour un temps, dépassé en intelligence instrumentale par le chimpanzé, reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle. [...] Cet acte, en effet, loin de s'épuiser comme chez le singe dans le contrôle une fois acquis de l'inanité de l'image, rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets, qui se tiennent à ses côtés<sup>6</sup>.

On ne surprendra personne en disant que Lacan insiste sur la « béance » au principe d'une telle relation. Le stade du miroir joue de l'« insuffisance » du sujet, sa néoténie ou « prématuration ». Dans les théories de l'image et de la photographie, on évoque souvent le stade du miroir pour expliquer la fascination de l'image, l'emprise de l'imaginaire. Il faudrait maintenant insister sur cette fonction de l'*imago* « qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité »<sup>7</sup>. Le stade du miroir est d'abord un procès structurant (et affolant) : la manipulation de l'image de soi, « d'abord diffuse et brisée »<sup>8</sup>, puis assimilée et finalement distinguée du réel environnant. Dans le stade du miroir, une image du corps s'est formée dans la confusion d'un « double mouvement »<sup>9</sup>.

Reconnaît-on ici les *disjecta membra* de la mélancolie? Lacan parle d'images de castration, de mutilation, de démembrement, de dislocation,

---

<sup>6</sup> Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 92.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>9</sup> *Idem.*

d'éventrement, de dévoration et d'éclatement. L'enfant est pour lui-même un *puzzle*, un casse-tête, qu'il s'agira d'assembler : il lui faut former une image, un *imago*, avant de s'y fixer.

Ce que j'ai appelé le *stade du miroir* a l'intérêt de manifester le dynamisme affectif par où le sujet s'identifie primordialement à la *Gestalt* visuelle de son propre corps : elle est, par rapport à l'incoordination encore très profonde de sa propre motricité, unité idéale, *imago* salutaire; elle est valorisée de toute la détresse originelle, liée à la discordance intra-organique et relationnelle du petit d'homme, durant les six premiers mois, où il porte les signes, neurologiques et humoraux, d'une prématuration natale physiologique<sup>10</sup>.

L'enfant, prématuré, cherche l'image et l'unité. Comme la mélancolie, la néoténie est un mal du corps morcelé.

Ce « démembrement » de l'enfant donne au *Roland Barthes* un principe d'agencement, principe structurant (si l'on peut dire) au moins tout autant que la « schize », le miroir, « la fissure du sujet », cette ligne spéculaire (autobiographique, autocritique) que plusieurs ont relevé. Que l'écriture opère par bonds, dérives et fragments, on le voit et le comprend : Barthes s'explique, à ce propos, souvent. « Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi? »<sup>11</sup> Le fragment participe, bien sûr, d'un projet moderne, « déceptif » : il est, comme le dit Ginette Michaud, « le signe d'un imaginaire qui se désagrège »<sup>12</sup>. Barthes écrit encore : « c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé »<sup>13</sup>. Des fragments du *Roland Barthes*, eux-mêmes fragmentés, diffractés en plusieurs, comme émiettés de l'intérieur, on peut voir le *désastre*, la ruine, ou alors *l'antichambre*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>11</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 670.

<sup>12</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, La Salle, Hurtubise HMH, 1989, p. 106.

<sup>13</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 717.

Rappelons l'histoire de la côtelette, ce bout de soi, ce « dépiècement » que Barthes rapporte au romantisme (fleur bleue et moderne) tout en s'en moquant.

Voilà ce que j'ai fait un jour de mon corps :

À Leysin, en 1945, pour me faire un pneumothorax extrapleurale, on m'enleva un morceau de côte, qu'on me restitua ensuite solennellement, troussé dans un peu de gaze médicale (les médecins, suisses, il est vrai, professaient ainsi que *mon corps m'appartient*, dans quelque état dépiécé qu'ils me le rendent : je suis propriétaire de mes os, dans la vie comme dans la mort). Je gardai longtemps dans un tiroir ce morceau de moi-même, sorte de pénis osseux analogue au manche d'une côtelette d'agneau, ne sachant pas qu'en faire, n'osant pas m'en débarrasser par peur d'attenter à ma personne, bien qu'il me fut assez inutile d'être enfermé ainsi dans un secrétaire, au milieu d'objets « précieux » tels que de vieilles clefs, un livret scolaire, le carnet de bal en nacre et le porte-cartes en taffetas rose de ma grand-mère B. Et puis, un jour, comprenant que la fonction de tout tiroir est d'adoucir, d'acclimater la mort des objets en les faisant passer par une sorte d'endroit pieux, de chapelle poussiéreuse où, sous couvert de les garder vivants, on leur ménage un temps décent de morne agonie, mais n'allant pas jusqu'à oser jeter ce bout de moi-même dans la poubelle commune de l'immeuble, je balançai la côtelette et sa gaze, du haut du balcon, comme si je dispersais romantiquement mes propres cendres, dans la rue Servandoni, où quelque chien dut venir les flairer<sup>14</sup>.

Il est question de cendres, de mort et d'agonie, mais on voudrait plutôt noter le jeu et la collection d'objets « précieux » dans un tiroir de son bureau : un livret scolaire, des clefs et des *memorabilia* de la grand-mère.

Oui, le *Roland Barthes* offre une image morcelée, démembrée du sujet dans le découpage du texte et son montage, la suite, également, de photographies, le chapelet d'anamnèses en milieu de parcours et la quantité d'objets trouvés (papiers, dessins, caricatures, brouillons...) présentés dans la monographie. Mais ne pourrait-on pas considérer plutôt ce dénombrement

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 640-641.

comme celui de la collection, et non du chaos? Le fragment est « désastre », mais il est aussi un « assemblage » chez Barthes. « Hétéroclite », il va sans dire, « c'est comme un jeu de bouts rimés »<sup>15</sup>. Parlons de dispersion, bien sûr, mais aussi de recollement. Le projet même du livre appelle la recollection : les citations trouvées et épinglées, les photographies choisies, les « archives » exhibées, jusqu'aux artefacts du travail dans les « fiches » montrées. Ce fonds puisé à même une « collection personnelle » auquel s'ajoutent des éléments rapportés (l'épreuve du CAPES, la caricature des bonzes structuralistes, les photographies de Barthes appartenant à d'autres), témoigne d'une entreprise de collection. Ce ne sont pas des billes, des timbres ou des papillons, mais chaque « pierre » ou fragment participe d'un même travail de l'éventail, du nombre, du détail.

Dans la collection, la mélancolie de l'enfant touche à celle du touriste. On a vu, dans le chapitre précédent, le flâneur faire collection des objets de la ville, particulièrement en les photographiant. A-t-on vu, d'ailleurs, que Roland Barthes a choisi un peuple de touristes pour objet de flânerie? De la même manière qu'il devine « que c'est l'acte [de photographier] qui les passionne »<sup>16</sup> à l'étranger, Roland Barthes a fait collection des objets de Tokyo, et livre de sa passion. Un projet semblable donne forme au *Roland Barthes*. Dans cette entreprise de collection de soi, la photographie n'a pas vocation d'*imago*, d'image « une » de l'identité, mais participe de l'inventaire de l'imagier. *Collectible*, elle présente des éléments à collectionner – les parties du corps, en premier. L'image photographique ne se donne pas pour une vision « morphologique », mais pour le « rêve obtus dont les unités sont des dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à longs bras, qui ne m'appartiennent pas, sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi »<sup>17</sup>. En fait, ces « unités » se retrouvent, ailleurs, dispersées, dans les photographies de famille : l'enfant Roland voit sa solitude chez la sœur de son père. Des éléments qu'il

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 670.

<sup>16</sup> « La chronique », *art. cit.*, p. 629.

<sup>17</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 581.



dira appartenir à son corps « irréductible » sont vus sur d'autres. C'est donc dans sa généalogie que l'enfant apparaît le plus incomplet, le plus morcelé. Symptomatiquement, aucun couple n'est présenté ensemble : les deux conjoints occupent chacun leur cadre, séparés. Aussi la lignée se trace-t-elle à la manière qu'a Barthes de dessiner à main levée, enchaînant « naïvement détail par détail; d'où des 'arrivées' inattendues : la jambe du cavalier se retrouve perchée tout en haut du poitrail du cheval, etc. »<sup>18</sup> Même familial, le portrait reste sans coordination.

De l'enfant en position dépressive, Melanie Klein dit qu'il craint la désintégration d'où sa fascination pour les objets cessibles, d'où le fétichisme de l'adulte mélancolique en tant que la chose renvoie à l'unité perdue. Du fait d'un *surmoi* trop sévère, des parties du *moi* se sont séparées. À ces parties, senties pour seules, le mélancolique s'identifie : voilà à quoi tient le sentiment de solitude. S'il pleure la relation première à la mère, le solitaire est toutefois en quête d'un autre et même que soi : le mélancolique fantasme son jumeau. Pour contrer le sentiment de solitude, il y a donc création d'une image gémellaire. Par cette image, le mélancolique se représente « toutes les parties du moi, séparées par clivage et in-comprises que le sujet désire fortement retrouver dans l'espoir de réaliser son unité et d'aboutir à une totale compréhension »<sup>19</sup>. Alors que le « petit d'homme » tombe, fasciné, sous le coup de l'image spéculaire, l'enfant kleinien dessine, en quelque sorte, l'image de son jumeau. L'impératif est cependant le même : réaliser, par l'image, l'unité d'un corps morcelé. C'est sans compter le clivage par l'image ainsi créé.

## B – Les jumeaux

Que l'image soit duelle n'y change rien : elle opère, comme la collection, dans la série, l'énumération, la répétition mais la variation. C'est

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 671.

<sup>19</sup> Melanie Klein, *Envie et gratitude* (1957), trad. Victor Smirnoff, S. Aghion et Marguerite Derrida, Paris, Gallimard, 1968, p. 124.

une construction, un procès d'intégration. *Roland Barthes par Roland Barthes* : voilà le projet du livre. Comme l'enfant fantasme son jumeau, l'auteur fantasme un enfant dont les traits lui ressembleraient.

Du passé, c'est mon enfance qui me fascine le plus ; elle seule, à la regarder, ne me donne pas le regret du temps aboli. Car ce n'est pas l'irréversible que je découvre en elle, c'est l'irréductible : tout ce qui est encore moi, par accès ; dans l'enfant, je lis à découvert l'envers noir de moi-même, l'ennui, la vulnérabilité, l'aptitude aux désespoirs (heureusement pluriels), l'émoi interne coupé pour son malheur de toute expression<sup>20</sup>.

Les photographies choisies montrent la ressemblance de Roland Barthes et de l'enfant, notamment sur celles qui accompagnent l'ennui : d'un côté, Bayonne en 1923, de l'autre, Tokyo et Milan, fin des années 1960. Cette juxtaposition produit un sujet par qualité : l'ennui, « mon hystérie ». Dans cette figure reconnue et répétée, un jumeau est trouvé (à défaut d'une identité). Mais le double créé n'a rien pour reconforter : ce « jumeau » dit la solitude et la mélancolie. On est dans l'impression que c'est par identification que les photographies ont toutes été choisies, non seulement celles de Roland enfant, mais surtout celles des membres de sa famille : combien de poses mélancoliques ? Le père et le grand-père ont non seulement le regard mais le « coude » pensif, le même que celui de Barthes en conférence et ennuyé<sup>21</sup>.

Plusieurs images sont répétées, c'est-à-dire que Barthes a choisi de montrer divers clichés d'une même pose. L'effet de série est fréquent. Pourquoi avoir mis, par exemple, *trois* images de lui-même dans son espace de travail ? « Cet espace est partout le même, patiemment adapté à la

---

<sup>20</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 602.

<sup>21</sup> Pour une excellente analyse des chaînes d'identification dans les photographies présentées dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et dans *La chambre claire*, je renvoie à Margaret Olin, « Touching Photographs : Roland Barthes's 'Mistaken' Identification », *Representation*, n° 80, 2002, pp. 99-118. Le coude a cependant été repéré par François Noudelmann. Voir « Roland Barthes : de la main gauche », *Rue Descartes*, n° 34, 2002, pp. 45-60.

jouissance de peindre, d'écrire, de classer »<sup>22</sup>. Ici : peindre, écrire et classer quelque chose de soi. Chaque image dit un trait, une singularité qu'on verra reprise ailleurs, en d'autres temps, ou abandonnée, telle la maigreur ou « cet air-là ». Il en va ainsi d'une mise en ordre qui, loin de faire tableau, joue plutôt de la prolifération d'images et de l'imperfection du jumeau.

Mais je n'ai jamais ressemblé à cela! – Comment le savez-vous? Qu'est-ce que ce « vous » auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas? Où le prendre? À quel étalon morphologique ou expressif? Où est votre corps de vérité? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir 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<sup>23</sup>.

L'imaginaire, ce n'est pas *moi* et *moi*, mais *moi* et *moi* et encore *moi*. L'aliénation a plusieurs têtes. Le jeu de l'image donne ainsi à voir une ligne de fuite, un déséquilibre, une déperdition de la forme et du *moi*. Dans l'enfant, Barthes a trouvé une image décalée (*moi*, autre que *moi*, mais encore *moi*) que les photographies du livre, les documents et les fragments multiples vont, à leur tour, décliner. La photographie de jeunesse est ainsi décrite : « très indiscreète (c'est mon corps du dessous qui s'y donne à lire) et très discrète (ce n'est pas de 'moi' qu'elle parle) »<sup>24</sup>. C'est pourquoi le *Roland Barthes* joue de la forme, de l'identité et de l'imitation dans un mouvement qu'on dira *de devenir*. Le savait-on? Barthes est un écrivain *mineur* au sens deleuzien : le *Roland Barthes* est pris dans un *devenir-enfant*.

C – Gauche

La minorité court dans le *Roland Barthes* : elle est du côté de l'image troublée, comme déformée par la répétition, l'« intensité » (ou

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 618.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 581-582.

singularité) isolée, la diffraction, l'écart, le flou et (pour terminer le cahier) cette photographie de Barthes légendée « Gaucher ». La *gaucherie* des photographies joue du mimétisme pour le travestir. En allumant une cigarette comme vous le feriez, à droite, il fait le geste à gauche : comme au miroir, la symétrie est parfaite. Toute image du *Roland Barthes* reprend une posture qu'elle déplace et montre une minoration de l'image attendue. Aussi n'est-on jamais *sûr* de la vérité représentée. L'enfant joue avec les formes : il les fait inachevées. On croit reconnaître la chose, puis on demande : « Qu'est-ce que c'est? » Au final, l'image pose la question de l'identité et du nom. En mettant en cause la vérité de l'image, le *Roland Barthes* défie la pédagogie et le langage. Ou comme l'écrit Michel Foucault sur l'œuvre de Magritte : « Mais qui me dira sérieusement que cet ensemble de traits entrecroisés, au-dessus du texte, *est une pipe?* »<sup>25</sup>

Que l'on se rappelle la visée didactique de la collection « Écrivains de toujours ». Par le livre, on entend introduire une œuvre, présenter un auteur à l'étudiant. Mais le *Roland Barthes* joue de la voix du maître, du savoir à transmettre, de l'adéquation de l'énoncé et de la vérité. Ici, le professeur = la matière. C'est un canular, une farce d'étudiant qui naît de ce redoublement. La confusion du contenu et de la voix met toute autorité en question. Qu'apprend-t-on dans le *Roland* ? Barthes a soin de diviser l'imagier et le texte d'explication. Or il n'y a pas de relation d'implication des images au texte, du texte aux images, sinon une solitude, ressassée, un ennui, une méconnaissance, une mélancolie. C'est comme si le *Roland Barthes* avait été écrit pour transmettre l'idée de quelqu'un qui ne (se) comprend pas – d'où la « bêtise » du livre...

Des images, on apprend qu'elles ont été choisies par ignorance : « Je n'ai retenu que les images qui me sidèrent, *sans que je sache pourquoi* (cette ignorance est le propre de la fascination, et ce que je dirai de chaque

---

<sup>25</sup> Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 18.

image ne sera jamais qu'imaginaire) »<sup>26</sup>. Du texte, on sait qu'il se donne dans le refus du discours imposé et du qualificatif : il est interdit de dire « c'est ». Tout le propos est d'infléchir la transparence du modèle, de ce qui va de soi, de source, d'autorité. C'est la revanche de l'enfant, de l'écolier, du gaucher, de celui à qui on a demandé de *copier* : « Être gaucher, cela veut dire quoi? [...] En classe, autrefois, il fallait lutter pour être comme les autres, il fallait normaliser son corps, faire à la petite société du lycée l'oblation de sa bonne main »<sup>27</sup>. Le *Roland Barthes* enseigne plutôt à *gauchir* la main, le modèle, à *minorer* l'image, le corps : ce sera les gribouillis à la Twombly qui couvrent et ouvrent le livre, et la dépouille d'un clown qui le clôt.

Aussi l'image présentée du sujet est-elle le plus souvent ratée. Tout semble mis en œuvre pour frustrer l'effort de compréhension. Plusieurs clichés sont surexposés ou mal focalisés. Comme l'écrit Ginette Michaud, la chose semble participer d'une expérience de la méconnaissance.

Le regard qui s'est d'abord posé sur [...] ces photographies est un regard souvent brouillé, flou (la matérialité du grain devenant alors très apparente). Le point focal choisi par cette *camera lucida* efface les contours des objets, perd le détail de la composition, défait le découpage de la représentation de l'intérieur<sup>28</sup>.

On pourrait dire également que ces photographies montrent un sujet *apparaissant*, et que le texte donne à lire un début d'écriture, un *devenir*. Il est vrai cependant que la photographie met ici en question l'identification, soit l'assomption du sujet de sa propre image, mais aussi la nomination, la reconnaissance par l'autre de l'image.

---

<sup>26</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 581.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>28</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 116.

## D – Au miroir

Mais qui est l'autre, ici? Le mélancolique ou l'enfant tend sa propre image, mais à qui? À l'autre, enfant, à l'écolier qu'on suppose, à ce jumeau regardant? Ou à soi-même, encore une fois, narcissiquement? Le *Roland Barthes* se donne pour une écriture du sujet, à entendre aussi comme matière à traiter. Que l'on se rappelle la couverture des cahiers d'écolier : Nom : Roland Barthes. Sujet : Roland Barthes. Ayant le sujet pour sujet, ce livre s'en prend à la possibilité d'identifier, c'est-à-dire d'associer le nom et l'image, le « signifiant » et le « signifié ». Le sujet est ici un signe désarticulé. Dans le miroir, une image est cherchée. Pour le mélancolique et l'enfant, cette expérience est catastrophique : « derrière la réalité, comme derrière le miroir, il n'y a rien »<sup>29</sup>, écrit Marie-Claude Lambotte. « Faute d'un regard proche qui lui aurait signifié son contour, l'enfant n'a pu, à ce stade du miroir, ni tomber dans l'illusion de la ressemblance d'un double, ni assumer la vérité de l'erreur »<sup>30</sup>. Au miroir, le *moi* n'a pas seulement failli : il voit son image renversée. C'est la relation au savoir et à l'art, c'est le *sujet* qui a perdu son évidence. Ainsi que l'écrit Jean Starobinski, « le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie : il ne s'appartient pas, il est pur dépossession »<sup>31</sup>. L'autoportrait est là pour illustrer la *gaucherie*, l'insuffisance du sujet et la mélancolie de l'enfant.

Plus il est trouble, plus il est vrai : l'autoportrait manque de définition. Dans cette indistinction, plusieurs figures sont essayées comme autant de travestissements : l'enfant, bien sûr, l'écolier, le jeune homme, le maigre, le galant, l'acteur, puis le conférencier, mais aussi le sujet médical et le sujet de dissertation – sans compter les diverses phases théoriques qu'un tableau (laissé incomplet) devait identifier. De la même façon que « la modernité est essayée »<sup>32</sup>, qu'« il *invoque* les notions, il les répète sous un

<sup>29</sup> Marie-Claude Lambotte, *La mélancolie*, Paris, Economica, 2007, p. iv.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>31</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p. 35.

<sup>32</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 653.

nom »<sup>33</sup>, l'autoportrait permet à l'auteur de jouer du nom propre et de l'identité.

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière)<sup>34</sup>.

Les photographies (en « elles-mêmes » ou rapportées à l'écrit) apparaissent ainsi comme une collection de masques, visages ne laissant supposer rien derrière sinon l'abîme du sujet, du nom, du « moi ».

On a discuté, en fin de première partie, de l'ouverture dans la photographie comme ce qui permet l'identification du sujet. On a cité déjà *Portrait de l'artiste, en général*. Dans cet essai, Philippe Lacoue-Labarthe fait du « sujet » le sujet de l'art et décrit l'épreuve de l'art comme étant celle d'un procès de l'identification, cette « manière de projection identificatoire » : « Car il n'y a pas plus d'identité du 'genre' ou de l'œuvre' ou même de la technique utilisée que ne s'avère ou ne se révèle une quelconque identité du 'sujet' »<sup>35</sup>. La photographie, selon lui, questionne l'identité de l'art, soit l'identité même, le « type », du fait de la reproduction technique :

Il n'est pas sûr que dans la reproduction, de l'illustration à la duplication, du sujet évoqué au « signataire » pour employer un vocabulaire désormais reçu, de l'énoncé à l'énonçant, une quelconque *identité* puisse être garantie<sup>36</sup>.

Document, la photographie est impuissante à prouver. « Me voilà pourvu d'une race, d'une classe. La photo, policière, le prouve »<sup>37</sup> : l'énoncé est ironique. Importe plus la question : « D'où viennent-ils ? » Ne serait-ce que

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>35</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>37</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 599.

parce qu'elles se donnent dans la coupure, les photographies du *Roland Barthes* marquent la césure à l'origine et la tentative de recollection. Car le livre pose une question technique, que l'on reprend de Louis Marin : « comment me faire naître et mourir? »<sup>38</sup>. La chose ne se fait pas de soi, mais « dans l'entrelacs des signes et des icônes, du commencement et de la fin »<sup>39</sup>, du grand-père et de l'« être pour rien »<sup>40</sup>, des images, « pour commencer », « que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre »<sup>41</sup>, du dernier mot qui est aussi le premier (« 6 août 1973 »<sup>42</sup>). C'est dans le temps de l'écriture et le temps permis par la photographie que se pense la distance comme le rapport de « moi » à « moi ». Comme le principe photographique, le jeu de la mémoire pose la question de l'identification. Et c'est dans l'effet de surimpression des temps que l'on retrouve non seulement la forme de la mémoire et celle du Roman, mais la néoténie, l'inachèvement et la mélancolie de l'enfant.

Telle qu'illustrée par l'autoportrait (ou l'autobiographie), l'image de soi implique un rapport à l'autre. Si le sujet est aveugle à lui-même, c'est tout aussi bien la reconnaissance et l'identification, bref la « vérité », qui font défaut.

Et si l'autoportrait peut passer, en général, pour une variante de l'expérience spéculaire (ce qui n'est pas tout à fait vrai, non parce qu'il manque un miroir, mais parce que l'image capte et fixe le regard, ce que n'autorise jamais un miroir), c'est bien toute chance d'identifier ou de ne pas identifier le sujet et son Autre (lui-même et son manque) qui se perd dans cet étrange « stade du miroir » qu'est l'alloportrait. Comme se perd toute espérance théorique, c'est-à-dire spéculative, de discerner ou de ne pas discerner vie et mort, Éros et Thanatos. De faire, autrement dit, la différence, d'installer la vérité<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> Louis Marin, « Roland Barthes par Roland Barthes ou L'autobiographie au neutre » (1982), *L'écriture de soi*, éd. Pierre-Antoine Fabre, Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn et Françoise Marin, Paris, P.U.F., 1999, p. 4.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 599.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 581.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 752.

<sup>43</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 43.



Mélancolie au miroir, aveuglement de l'*infans*, le sujet ne peut se voir que dans l'éclipse : il est impossible de savoir comme de se regarder *en face*. On doit en passer par l'autre, et par l'amour – aveugle, comme on le sait par Narcisse. La possibilité de l'image tient dans cet autre, ce reste, c'est-à-dire dans cette impossibilité. Pour Lacan, l'identification à l'*imago* du semblable marque la fin du stade du miroir : « l'amour, c'est le signe qu'on change de discours »<sup>44</sup>. Dans le *Roland Barthes*, toutefois, l'autre, c'est toujours un peu « moi »...

#### E – La copie

Un autre est créé par identification, sinon par amour : ce sera l'étudiant. Non plus Roland enfant, mais ceux qui assistaient au séminaire de Barthes et ceux qui lisent, évidemment, le *Roland Barthes*. C'est à eux que la méconnaissance du sujet est donnée à comprendre. Suivant l'ordre alphabétique, le livre se donne comme l'imagier d'une matière (Roland Barthes) à reconnaître et à aimer, « les modes, variés, échelonnés, reportés, toujours décevants, sous lesquels *il s' imagine*, ou encore (c'est la même chose) : sous lesquels *il veut être aimé* »<sup>45</sup>. Ce recours à l'image vise l'apprentissage. Dans un souci didactique, la photographie est utilisée pour illustrer, comme on l'a vu, la matière présentée. Mieux : l'écriture se fait imagée.

Ce pourrait être un procédé rhétorique : Roland Barthes s'explique par images. La présentation de sa pensée opère de manière exemplaire, le plus souvent métonymique, quelquefois métaphorique et, malgré lui, analogique. En ouverture de la part textuelle du livre, Barthes écrit : « Il supporte mal toute *image* de lui-même, souffre d'être nommé »<sup>46</sup>. C'est

<sup>44</sup> Jacques Lacan, *Encore*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

<sup>45</sup> « Barthes puissance trois » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 776.

<sup>46</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 623.

exactement un tel traitement qu'il se fait pourtant subir. L'enseignement du livre se fait par projection d'images<sup>47</sup>.

On a beau verser dans l'imaginaire lorsqu'il est question de soi, rien n'obligeait Barthes à livrer sa matière, son « sujet », dans la clôture et la structure biface du signe et de l'image. Lisant le *Roland Barthes*, l'élève doit assimiler la duplicité principielle du sujet et de l'image. Pourquoi faire fragment des « mots doubles », de ces « tourniquets » à double entente de la langue, de l'autonymie, « le strabisme inquiétant (comique et plat) d'une opération en boucle : quelque chose comme un anagramme, une surimpression inversée, un écrasement de niveaux »<sup>48</sup> sinon pour présenter le jeu de la ressemblance *dans* l'image et de l'image à « soi »? Barthes pratique une « linguistique métaphorique », « parce que ces concepts viennent constituer des allégories, un langage second, dont l'abstraction est dérivée à des fins romanesques »<sup>49</sup>. Aussi le *Roland Barthes* explique-t-il moins qu'il n'illustre un sujet « imagé » par « mille exemples de cette réverbération, toujours fascinante »<sup>50</sup>, qu'il n'*écrit* l'amorce d'un roman à même cette « réserve d'images »<sup>51</sup>.

Non seulement le livre enseigne par analogie ou par homologie, mais c'est le principe même de la copie qui est transmis. Que l'on prenne pour exemple le fragment intitulé « La coïncidence » : l'auteur rapporte une anecdote dont la « matité » évoque la poétique photographique décrite dans la *préparation du roman* :

Je m'enregistre jouant au piano [...]. Lorsque je m'écoute *ayant joué* – passé un premier moment de lucidité où je perçois une à une les fautes que j'ai faites –, il se produit une sorte de coïncidence rare : le passé de mon jeu coïncide avec le présent

---

<sup>47</sup> C'est le même procédé qui aurait servi, on l'a compris, au séminaire sur les photographies tel qu'on l'a décrit au chapitre trois – la différence étant que l'image se hante ici elle-même.

<sup>48</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 629.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 629.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 699.

de mon écoute, et dans cette coïncidence s'abolit le commentaire<sup>52</sup>.

Le « passé » de l'anecdote et le « présent » du livre « s'abolissent », ensuite, dans l'analogie formée avec l'entreprise du livre :

Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui : en m'*écriv*ant, je ne fais que répéter l'opération extrême par laquelle Balzac, dans *Sarrasine*, a fait « coïncider » la castration et la castrature : je suis moi-même mon propre symbole<sup>53</sup>.

Il se produit un événement d'image, un effet miroir. Les fragments ont été écrits comme des courts récits faits « photographies », la chose étant suivie (à l'intérieur du fragment ou plus loin dans le texte) par une description ou un concept qui fait copie selon « la courbe folle de l'*imago* »<sup>54</sup>. L'opération ne tient pas de la réflexion pure, mais de la translation, de l'image *différée*.

De cette différence et répétition naît, évidemment, un sens propre à fasciner le mélancolique et peut-être l'enfant. Le mélancolique, on le sait, est à la recherche du sens du réel. Si la réflexion se fait représentation claire, l'effet produit est en même temps celui d'un défaut de réalité érigé en vérité. Selon Jean Starobinski, ce procès a pour figure l'ironie : une image est renvoyée à elle-même, décrochée. Chez Barthes, cette mélancolie et jouissance du sens redoublé a eu le *binarisme* du structuralisme pour nom :

Pendant un temps, il s'est enthousiasmé pour le binarisme; le binarisme était pour lui un véritable objet amoureux. Cette idée ne lui paraissait jamais devoir finir d'être exploitée. Qu'on puisse dire tout *avec une seule différence* produisait en lui une sorte de joie, un étonnement continu.

Les choses intellectuelles ressemblant aux choses amoureuses, dans le binarisme, ce qui lui plaisait, c'était une figure. Cette figure, il la retrouvait, plus tard, identique, dans l'opposition des valeurs. Ce qui devait dévier (en lui) la sémiologie, en a d'abord

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 637.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 641.

été le principe de jouissance : une sémiologie qui a renoncé au binarisme ne le concerne plus guère<sup>55</sup>.

C'est dans ce jeu de la chose dédoublée que Barthes a trouvé une « figure » et un objet d'amour. On dirait que c'est dans le redoublement du mot, de l'image, du référent que l'étincelle du sens (et de l'humour aussi) se produit. N'ayant jamais connu l'image à l'origine, le mélancolique trouve dans ce glissement le sens recherché – de l'ordre du non-sens, on s'en serait douté. Car le double inquiète, ainsi que l'écrit Sarah Kofman, « ce qui sans lui pourrait s'identifier de façon simple, se nommer »<sup>56</sup>. L'identification se perd, comme le sens, dans le mouvement de la ressemblance sans pourtant cesser d'être *appelée*. Par l'image, par le double et ainsi par le temps, la figure est *hantée*.

Les images du *Roland Barthes* se donnent pour photographies : elles sont travaillées par la *copie* et par le *temps*. Il y a copie, mimétisme, reproduction presque technique, dans tout ce qui touche la fascination linguistique : « Un mot, une figure de pensée, une métaphore, bref une forme s'empare de lui pendant des années, il la répète, s'en sert partout »<sup>57</sup>. Le langage se hante lui-même : les mots s'opposent en couple. Mieux : le texte s'écrit dans la copie de la graphie des autres : « La dictée reviendra parfois ici, comme figure obligée de l'écriture sociale, lambeau de la rédaction scolaire »<sup>58</sup>. Le livre reprend les « bons mots », se cite lui-même (des fiches aux fragments : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ») et prévoit sa citation : le fragment *flirte* souvent avec la maxime, la morale terminant la dictée, la clause à visée d'édification, la leçon.

Quel sens naît de la dictée? Barthes donne à lire plusieurs copies : l'épreuve du CAPES, la suggestion d'un exercice de compréhension, mais

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>56</sup> Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, p. 18.

<sup>57</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 703.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 625.

aussi un échantillon de sa production écolière, une dissertation à l'écriture cursive dont il est dit : « sujet fort bien compris, traité avec goût, personnalité, et de façon très intéressante, dans un style un peu gauche par endroits, mais toujours savoureux »<sup>59</sup>. Si l'enfant Roland a compris le « sujet », il l'a cependant gauchi, ce que Barthes, dans son autorité, commente de la façon suivante : « toute loi qui opprime un discours est insuffisamment fondée »<sup>60</sup>. Roland Barthes revendique la gaucherie de l'écriture, jusqu'à fustiger la légalité de l'orthographe, de l'écriture « droite », dans un article intitulé « Accordons la liberté de tracer »<sup>61</sup>. Le bien-écrire comme la copie sont commandés par une institution, et oppressifs en ce sens. Roland Barthes n'insiste pas assez, toutefois, sur la non-contemporanéité de la commande : c'est un professeur qui demande à l'élève d'apprendre et de copier. Ce n'est pas la même chose, pour l'enfant, de copier une figure qu'il a choisie, une figure à laquelle il *s'identifie* pour chercher à lui ressembler. L'image et la copie s'ouvrent ainsi au temps et à la mélancolie de l'enfant.

La division en deux sections (les images, puis les fragments) est censée marquer une coupure dans la vie du « sujet » : l'imaginaire puis l'écriture, ou l'enfance puis l'âge adulte, assimilé chez Barthes à son statut d'intellectuel et au professorat. Il s'ensuit que le sujet est divisé par le temps, qu'un Roland enfant mime, « irréductible », le Barthes adulte, celui de l'écriture du livre et professeur de son état. Le cours de l'âge se vit ici dans le fossé des générations (*generation gap*) compris comme l'identification de l'enfant au modèle (ni professeur, ni père<sup>62</sup> : écrivain, ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre trois par la filiation des lettres) ou

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> « S'il me plaît d'écrire 'correctement', c'est-à-dire 'conformément', j'en suis bien libre, comme de trouver mon plaisir à lire Racine ou Gide, l'orthographe légale n'est pas sans charme, car elle n'est pas sans perversité ; mais que les 'ignorances' et les 'étourderies' ne soient plus pénalisées ; qu'elles cessent d'être perçues comme des aberrations ou des déficiences [...] ; bref, qu'on arrête d'exclure pour motif d'orthographe ». « Accordons la liberté de tracer » (1976), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 926.

<sup>62</sup> « Pas de père à tuer, pas de famille à haïr, pas de milieu à réprouver : grande frustration œdipienne ! » *Ibid.*, p. 625.

l'opposition du maître et de l'élève : ce sont les anecdotes rapportées du tableau noir, du professeur d'histoire chahuté ou du professeur de Première qui *attendait* toujours qu'un étudiant trouve enfin la réponse à la question posée<sup>63</sup>. C'est aussi Barthes lui-même pris dans la chaîne générationnelle. Dans tous les cas, la question de la copie pose un décalage dans le temps : la non-contemporanéité du modèle et de celui qui apprend. Ce temps est celui de la formation de l'enfant... que Roland Barthes serait toujours, évidemment.

Le temps n'a de cesse de travailler les fragments. On a constaté que l'écriture du *Roland Barthes* est « imagée » : elle est aussi « photographie » par le temps. Comme le régime de la copie divise, l'image est dédoublée. Ce redoublement est amplifié par l'effet de surimpression causé par la figure de l'enfant qui apparaît dans nombre de fragments : anecdotes, références aux jeux, aux objets, aux codes et aux expériences de l'enfance. Dans son enfance, Barthes a trouvé une « réserve d'images » qui lui permet de jouer, à même le texte, du décalage temporel. Car il ne faut pas croire que le livre obéit à la structure divise : la duplicité image/texte et celle de l'enfant/adulte sont filées tout du long. Comme les films de Chaplin, le *Roland Barthes* propose « un art composé »<sup>64</sup>. Le *Roland Barthes* présente ainsi le temps présent *dans* la copie, par anticipation (une photographie de Barthes étudiant est légendée : « En ce temps-là, les lycéens étaient de petits messieurs »<sup>65</sup>) ou par rétrospection.

Il y a un contretemps dans les fragments du livre. Même hors les « anamnèses », on lit quantité de souvenirs d'enfance. Ils ont valeur d'exemples : ils visent à transmettre un concept, une idée, mais aussi la transmission même. Le contenu n'évolue pas : les acteurs seulement ont changé. Barthes rapproche ainsi les barres de son enfance et « le grand jeu des pouvoirs de parole » (« un langage n'a barre sur l'autre que

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 634.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 611.

temporairement; il suffit qu'un troisième surgisse du rang, pour que l'assaillant soit contraint à la retraite »<sup>66</sup>). Sont comparés, aussi, le bain pris, adolescent, dans une mer où pullulaient les méduses et la *doxa* :

de la même façon, on pourrait concevoir de prendre un plaisir (retors) aux produits endoxaux de la culture de masse, pourvu qu'au sortir d'un bain de cette culture, on vous tendît à chaque fois, comme si de rien n'était, un peu de discours détergent<sup>67</sup>.

C'est tout son *imaginaire* intellectuel que Barthes rapporte ainsi aux jeux de l'enfance : la main chaude pour le mouvement des discours, « roche, papier, ciseaux », l'anneau du furet pour ses objets de réflexion. Il s'agit aussi de montrer le chercheur dans l'enfant et le jeu dans la recherche, l'homologie des activités de l'intellectuel et de l'enfant, sans compter la mélancolie. Dans cette confusion des temps, on se demande : mais *qui copie* ?

#### F – Apprendre à écrire

Si l'on distingue de prime abord Barthes adulte et Roland enfant, la surimpression agit et l'on ne sait plus à la fin très bien où situer Roland Barthes dans la chaîne des générations ni dans la hiérarchie de l'éducation. De Christian Metz, Roland Barthes disait, en compliment : « Son discours [...] parvient à confondre deux temps : celui de l'assimilation et celui de l'exposition »<sup>68</sup>. Ou l'identification opère ici, ou tous deux sont allés à la même école, car la division maître/élève s'« abolit » chez Roland Barthes aussi. À force, c'est le plus vieux des deux Barthes qui apparaît le plus enfant : celui qui ne fait pas ses « devoirs de lecture », celui qui veut jouer du piano tout en refusant le « dressage » du doigté, celui qui pratique « en peinture que des barbouillages tachistes »<sup>69</sup>. (On remarquera que c'est *la*

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 697-698.

<sup>68</sup> « Apprendre et enseigner » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 794. À noter, Barthes lui sait gré d'« éviter la maîtrise » par l'énoncé d'un savoir chargé d'un « excès de clarté ».

<sup>69</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 670.

main que Barthes s'essaie à *gauchement* maîtriser<sup>70</sup>.) Revendiquant pour ses activités un statut d'amateur, Roland Barthes se présente en situation d'apprentissage, de devenir. Même et surtout dans ses activités professionnelles, l'image donnée est celle d'un enfant.

Pour Barthes, la seule maîtrise qui vaille est celle du *jeu*. Le *sens* est un gadget dont il « ne se fatigue pas de faire jouer le dé clic »<sup>71</sup>. Le *mot* est un objet transitionnel, « analogue à ces bouts d'oreiller, à ces coins de drap, que l'enfant suce avec obstination. Comme pour l'enfant, ces mots chéris font partie de l'aire de jeu; et comme les objets transitionnels, ils sont de statut incertain »<sup>72</sup>. Les *formalisations* sont des « joujoux », des « poupées » un peu plus compliquées. On comprend que la réussite de Barthes ait été de maîtriser ses jeux d'enfant. Car on ne joue vraiment, comme il l'écrit, qu'à « masquer le jeu lui-même »<sup>73</sup>. Et c'est somme toute le génie de la mélancolie que de jouer ainsi de la néoténie.

Manuel scolaire, le *Roland Barthes* se veut *en même temps* un cahier d'écolier dans lequel se fait l'apprentissage de l'écriture par le sujet. On y voit les explications du maître et les gribouillis de l'élève. Le temps ne suit pas son mode : la classe est perturbée. Cette confusion des personnes a son illustration dans ce « barbouillage » que Barthes a légendé « Gaspillage » : *marker* et feuille de papier à l'entête de l'École pratique des Hautes Études. La chose marque l'ennui, bien sûr, une « absence » rêveuse, un décrochage de l'école. Mais le jeu du trait, du dessin, le bonheur gratuit de la graphie dit aussi l'application et la gaucherie, le travail de l'enfant : « l'enfant s'applique, appuie, arrondit, tire la langue; il travaille dur pour rejoindre le code des adultes »<sup>74</sup>. Le caractère naïf de ces compositions de couleurs

<sup>70</sup> Selon François Noudelmann, les propositions du livre « ne sont pas maniables, pas manipulables, parce que écrites, en une certaine manière, de la main gauche ». François Noudelmann, *art. cit.*, p. 59.

<sup>71</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 699.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 705.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>74</sup> « Sagesse de l'art » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 697.



appelle la réminiscence de l'enfance comme temps de formation. Ces dessins rappellent aussi le temps de l'apprentissage de l'écriture pensée et vécue par Barthes comme travail de la main gauche. (Si « le romancier est l'homme qui parvient à infantiliser son *Je* »<sup>75</sup>, il est aussi celui qui parvient à gauchir sa main.) L'enfant trace, il copie : il écrit sans savoir encore écrire. Sans mot, sans idée pour le conduire, le gribouillis n'a que la main pour guide. « Mais ce *passé* du trait peut être aussi défini comme son avenir »<sup>76</sup>, ainsi que le dit Barthes de l'œuvre de Cy Twombly. Dans le tracé des dessins, Barthes pratique sa main. « On dirait qu'il n'y a jamais que le souvenir ou l'annonce du trait »<sup>77</sup>. Les marqueurs de couleur sont les outils avec lesquels l'écolier s'apprête à écrire. De même, le tracé d'une écriture maîtrisée, les phrases manuscrites que Barthes a insérées dans le livre participent, même adulte, du « champ *allusif* de l'écriture »<sup>78</sup>.

#### G – Un bégaiement

Il faudrait un mot pour dire l'enfant, celui qui babille sans parler comme celui qui trace sans écrire. Le livre assimile l'un et l'autre, et l'adulte, l'intellectuel, le professeur aussi. « Son lieu (son milieu), c'est le langage », écrit Barthes de lui-même. Il faudrait ajouter : tel l'enfant, le langage *dont il est exclu*. Dans un fragment intitulé « Un souvenir d'enfance », Barthes rapporte l'anecdote suivante :

Lorsque j'étais enfant, nous habitons un quartier appelé Marrac; ce quartier était plein de maisons en construction dans les chantiers desquelles les enfants jouaient; de grands trous étaient creusés dans la terre glaise pour servir de fondations aux maisons, et un jour que nous avions joué dans l'un de ces trous, tous les gosses remontèrent, sauf moi, qui ne le pus; du sol, d'en haut, ils me narguaient : perdu! seul! regardé! exclu! (être exclu, ce n'est pas être dehors, c'est être *seul dans le trou*, enfermé à

<sup>75</sup> *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 282.

<sup>76</sup> « Cy Twombly ou 'Non multa sed multum' » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 712.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 704.

ciel ouvert : *forclos*); j'ai vu alors accourir ma mère; elle me tira de là et m'emporta loin des enfants, contre eux<sup>79</sup>.

Ce qui fait image, dans ce fragment, c'est le fait d'être regardé en même temps qu'exclu, d'être exposé (à la moquerie des autres). La séparation fait image. (Une photographie du livre semble avoir été prise sur les lieux de l'incident. En plus de la solitude et de l'ennui, la photographie aurait cette anecdote pour légende.) De fait, le livre n'a de cesse de présenter l'image d'un Barthes exclu (comme l'enfant) par son langage, son « jargon » : « il se sentait alors l'objet d'une sorte de racisme : on excluait son langage »<sup>80</sup>. Plusieurs scènes sont ainsi rapportées d'un Barthes en faux avec le langage populaire (la langue des médias, celle de la boulangère) et même celui de l'université dans la mesure où (juge-t-il) le « privé » et le *pathos* lui sont refusés.

C'est dans cette « impossibilité de parler à *partir d'une langue* »<sup>81</sup>, pour le dire avec Giorgio Agamben, que Barthes se situe le plus dans l'enfance : « Je suis sans cesse à l'écoute de ce dont je suis exclu; je suis en état de sidération, frappé, coupé de la popularité du langage »<sup>82</sup>. Par son langage, Barthes se dit séparé des autres, mais aussi de lui-même dont il ne peut être que le témoin, sentant niée la possibilité de parler :

il se sentait plus qu'exclu : *détaché* : toujours renvoyé à la place du *témoin*, dont le discours ne peut être, on le sait, que soumis à des codes de détachement : ou narratif, ou explicatif, ou contestataire, ou ironique : jamais *lyrique*, jamais homogène au *pathos* en dehors duquel il doit chercher sa place<sup>83</sup>.

Cette aphonie, cette expropriation du langage, « l'émoi interne coupé pour son malheur de toute expression »<sup>84</sup> que Barthes lit dans l'enfant fait de

<sup>79</sup> Roland Barthes *par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 697.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>81</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire* (1978), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 15.

<sup>82</sup> Roland Barthes *par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 698.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 602.

celui-ci un sujet en mal de parler. Comme les gribouillis, les fragments, ces « débuts d'écriture » font entendre un discours incertain, un vouloir-dire et un bégaiement.

Dans sa gaucherie, sa déficience qui est aussi son devenir, l'expérience de l'enfance telle que Barthes l'illustre et l'écrit, annonce un récit. Comme le souligne Giorgio Agamben, l'enfance permet de penser l'expérience du langage, la possibilité de parler et l'incertitude du discours.

C'est le fait que l'homme a une enfance (autrement dit, qu'il a besoin de parler pour s'exproprier de l'enfance, afin de se constituer comme sujet dans le langage) qui brise le « monde clos » du signe et qu'il a une enfance, en tant qu'il n'est pas toujours déjà parlant, l'homme ne peut entrer dans la langue comme système de signes sans la transformer radicalement, sans la constituer en discours<sup>85</sup>.

Que l'on comprenne : l'enfance permet d'écrire, de *minorer* et d'emporter la langue. Le *Roland Barthes* est dédié au livre à venir. L'*excipit*, manuscrit, le dit assez : « – Quoi écrire, maintenant? Pourrez-vous encore écrire quelque chose? – On écrit avec son désir, et je n'en finis pas de désirer »<sup>86</sup>. Ce désir d'écrire, Barthes le reconnaît comme étant celui de l'enfant. En s'identifiant à celui-ci, en faisant sienne l'image de l'enfant, Barthes se donne la figure du devenir : le *Roland Barthes* est un apprentissage de l'écriture.

L'enfance permet à Barthes d'« annoncer », d'« imaginer », de « fantasmer », de « colorier », comme il le dit, « le grand livre dont je suis incapable »<sup>87</sup> – *encore*. Toutes les *tracés* sont là pour témoigner d'une activité d'écriture qui se cherche : « Le texte suivra, sans images, sinon celles de la main qui trace ». C'est à la main que Barthes écrit en *incipit* : « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». Car l'enfant du *Roland Barthes* veut écrire un roman. Le jeu du temps et de l'image permet finalement de dire ceci : en s'identifiant à la figure de

<sup>85</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 103.

<sup>86</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 771.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 746.

l'enfant, de celui qui cherche sa forme et qui désire écrire, le sujet s'identifie, en fait, à l'écrivain qu'il copie. Ni le professeur, ni le père n'ont leur place dans ce relais d'image. Aussi, la seule identification qui tienne est celle qui unit, par l'image, le sujet à l'écrivain.

On comprend dès lors pourquoi Barthes a inséré *trois* photographies de lui-même écrivant : c'est l'image désirée, celle à laquelle le « sujet » veut ressembler. En se conformant à l'image de l'écrivain, en copiant « non l'œuvre, mais les pratiques, les postures, cette façon de se promener dans le monde, un carnet dans la poche et une phrase dans la tête »<sup>88</sup>, le sujet travaille à sa propre image et se constitue écrivain. Le mélancolique tente coûte que coûte de faire coïncider son fantasme et son image. L'activité fantasmatique est également celle de l'être *en devenir*, enfant ou adolescent. Selon Lacan, l'identification se résume ainsi à « la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »<sup>89</sup>. Barthes le dit ainsi : « On copie un rôle, puis, par métonymie, un art : je commence à produire en reproduisant celui que je voudrais être »<sup>90</sup>. Pour Barthes, on ne peut commencer à écrire sans « se prendre pour un autre »<sup>91</sup>. L'identification se fait promesse. En fantasmant, l'adolescent trouve forme : « *l'écrivain moins son œuvre* »<sup>92</sup>, « la marque et le vide »<sup>93</sup>.

Cette identification à l'écrivain n'est pas sans suite : les possibilités de la copie sont infinies. D'une part, l'activité fantasmatique est elle-même considérée comme un début d'écriture dans la mesure où fantasme *appelle le détail*. Le fantasme crée l'image : il se produit dans la faille et le décrochage. À côté de la réalité, il s'y surimprime, il l'ouvre. Il s'ensuit, également, que le mode d'écriture poursuivi sera celui de l'image et de la photographie : mimétique mais montrant le passage du temps. Comme le

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 655-656.

<sup>89</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>90</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 677.

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>93</sup> *Idem.*

Roman voit son image dans la photographie, le fantasme se fait le jumeau de l'enfant.

Le danger, cependant, est de créer un carcan. La concordance de l'image empêche le décrochage, l'ironie. Parfaitement mimétique, elle est, comme l'objet sémiologique, sans mélancolie. Le fantasme se fige en cliché et le sujet se trouve coincé dans l'image assumée : « L'imaginaire, arrêté, saisi, immobilisé sous le fantasme de l'écrivain, comme par l'effet d'un instantané photographique, devient une sorte de *grimace* »<sup>94</sup>. Quand le fantasme d'écriture et l'œuvre « coïncident », le temps ainsi s'abolit. L'œuvre a quitté son temps de maturation : la néoténie ne survit. Levée de la mélancolie ? Que nenni. L'œuvre accomplie, Barthes fait le constat suivant : « c'est à ce point de contact entre l'écriture et l'œuvre que la dure vérité m'apparaît : *je ne suis plus un enfant* »<sup>95</sup>. Ne se voyant plus au miroir, le sujet a perdu son jumeau : il se sait seul désormais.

Ainsi qu'on le verra dans le chapitre suivant, c'est dans l'amour que la mélancolie verra l'image de l'Autre. L'amoureux et l'enfant se ressemblent : ils vivent dans l'imaginaire. L'amoureux, cependant, ne cesse de parler : il a la loquèle. Si la parole de l'amoureux est toute tendue vers l'objet aimé, l'*infans* s'essaie plutôt à parler. Le livre se donne ainsi comme le lieu où le silence de l'enfant « touchant le langage apparaît et retentit dans l'espace »<sup>96</sup>, ainsi que l'écrivent Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari. Quand on lit : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », il faut entendre, dans le livre, la voix d'un enfant qui cherche à se dire. S'il lui est difficile de simplement *parler*, l'enfant cherche pourtant, mélancoliquement, « le sens clair, le sens rayonnant, le sens du sujet en train de s'énoncer (sens clair? oui, sens baigné de lumière) »<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 711.

<sup>96</sup> Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, p. 49.

<sup>97</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 657.

Chapitre sept  
*Fragments d'un discours amoureux*  
Le mal d'amour  
ou l'amoureux pour figure

La psychanalyse aidant, le lien entre l'amoureux et l'enfant est un peu trop facile à faire. Mélancoliquement, c'est moins la figure d'Œdipe qui nous intéressera que celle, encore, de Narcisse. Pour l'amoureux, en effet, l'objet d'amour importe moins que son image et son absence, que le sentiment qu'il suscite. L'enfant et l'amoureux sont mélancoliques : Roland Barthes les dit « lunaires ». C'est un enfant qui a vieilli, l'amoureux « qui parle et qui dit ». Seul et pleurant, il refuse de jouer lorsqu'il a le *cœur gros* : il attend. Exubérant par moment, il est comblé par l'étreinte et par l'image d'un regard aimant. Narcissique, évidemment, l'amoureux « accepte de retrouver son corps d'enfant »<sup>1</sup>. À la fois adulte et enfant (« mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé »<sup>2</sup>), l'amoureux permet à Roland Barthes de composer un personnage à l'âge impossible : « l'amoureux pourrait se définir : un enfant qui bande : tel était le jeune Éros »<sup>3</sup>. Au contraire de l'enfant, cette figure cependant est à même de parler : elle cherche ainsi à manipuler (comme Barthes l'écrit) l'absence de l'Autre, du jumeau, de cet autre que soi, et de la mère, il va de soi. Narcissiques, les *Fragments d'un discours amoureux* sont adressés à qui n'est pas là : à l'image, ainsi qu'on le verra.

---

<sup>1</sup>*Fragments d'un discours amoureux* (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 223.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 74.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 138.

## A – Le fou amoureux

Il n'est plus grande figure mélancolique que celle de l'amoureux. On a comparé la mélancolie au deuil, bien sûr, on a parlé de perte, de dépossession, de dépression, de tristesse. Mais dans la littérature et ce qu'on appelle *la vie*, la mélancolie se confond le plus souvent avec le débordement amoureux. Manie, folie, mal d'euphorie, la mélancolie amoureuse se présente comme une joie délirante qui finit par tomber. Et voilà l'amoureux seul, mélancolique prostré. Car il n'est pas d'image d'une mélancolie à deux. Mélancolique, l'amour est narcissique. Comme l'a compris Narcisse, il n'y a pas d'autre : on est seul à aimer.

D'où vient que l'amour soit symptôme d'une affliction ? Longtemps on a parlé, plutôt que de passion, d'obsession sexuelle. Chez le pseudo-Aristote, déjà, l'excitabilité du mélancolique explique son érotisme – comme sa mémoire, son génie, son activité intellectuelle et son don de vision. Mélancolie chaude, a-t-on dit, ou celle du génie : la froide crée l'apathie.

Ceux chez qui [le mélange de la bile noire] se trouve abondant et froid, sont en proie à la torpeur et à l'hébétude ; ceux qui l'ont trop abondant et chaud, sont menacés de folie (*manikoi*) et doués par nature, enclins à l'amour, facilement portés aux implusions et aux désirs<sup>4</sup>.

La bile noire est aussi *pneuma*. Tendue, le mélancolique trouve dans l'acte sexuel « les moyens d'une véritable décharge d'air »<sup>5</sup>, ainsi que l'indiquent Panofsky et *alii*, dans la mesure où la bile noire et le vin (dont la comparaison permet au pseudo-Aristote de filer son argumentation) sont deux éléments « venteux ». (La preuve en est, selon le pseudo-Aristote, que la sécrétion de sperme rend le cœur plus léger.) Le mélancolique, l'amant et

<sup>4</sup> Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988, p. 97.

<sup>5</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1964), trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989, p. 77.

l'ivrogne sont des êtres agités : ils se livrent à l'excès sans être jamais satisfaits.

Mélancolique, l'amoureux l'est par sa passion *immodérée*. C'est d'un point de vue économique que l'amour (ou la concupiscence) est un mal. Aussi la médecine médiévale suggère-t-elle de soulager la mélancolie par l'accouplement (raisonnable) : la théologie, par l'abstinence. On ne manque pas de définir le mélancolique par son intempérance sexuelle dont sainte Hildegarde a donné un savoureux portrait<sup>6</sup>. Ainsi les moines atteints d'*acédie* rêvent-ils de se marier afin de mettre un frein au démon du midi. La tension sexuelle du mélancolique ou de l'acédique se vit dans un héroïsme de la passion né de la contemplation.

Éros mélancolique, écrit Giorgio Agamben : « le dérèglement érotique figure parmi les attributs traditionnels de l'humeur noire »<sup>7</sup>. Diverses sources arabes ont établi, au Moyen Âge, un rapport entre l'amour (*hereos*) et la mélancolie, dont la passion serait un type (*species melancholia*)<sup>8</sup>. Si l'épisode amoureux induit la mélancolie en perturbant l'équilibre humoral, à l'inverse, le tempérament mélancolique s'abandonne à la passion en s'adonnant à la contemplation. À l'instar du démon du midi, le désordre provoqué par l'adoration de l'inaccessible objet a donné lieu à la figure de l'*amant mélancolique*, du fou amoureux :

L'incapacité à concevoir l'incorporel et le désir sexuel à son égard sont, en d'autres termes, les deux aspects d'un même procès au cours duquel la traditionnelle vocation contemplative

---

<sup>6</sup> « Leurs yeux sont enflammés et comme de vipère, et ils ont les veines fermes et grosses, lesquelles contiennent un sang noir et épais, et ils ont les chairs épaisses et fermes, et les os épais, qui renferment peu de moelle, laquelle pourtant brûle si fort qu'avec les femmes ils sont sans retenue, comme des animaux et comme des vipères..., mais ils sont amers, cupides et déraisonnables, et excessifs dans le désir charnel, et sans mesure avec les femmes, comme des ânes ; c'est pourquoi, s'ils s'abstiennent parfois d'assouvir ce désir, ils tombent facilement dans la maladie de tête, au point de devenir fous ». Sainte Hildegarde, *Causae et curae*, cité Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 181.

<sup>7</sup> Giorgio Agamben, *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 41.

<sup>8</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 149



du mélancolique apparaît exposée à un bouleversement du désir qui le menace de l'intérieur<sup>9</sup>.

Au désordre économique, il faut ajouter l'effet pervers d'une dissociation provoquée par la conscience d'une distance à l'objet d'adoration et d'une incapacité à vivre sans imagination. Amoureux, le mélancolique ne se résigne ni à l'absence ni à la séparation.

On ne saurait trop répéter que la mélancolie est une pratique fantasmatique, un « processus érotique » machinant autour d'un fantasme. Ce processus implique l'imagination, comme on l'a dit, mais la mémoire aussi. (On se reportera, pour de plus amples développements, au chapitre trois.) Dans la littérature courtoise du Moyen Âge, un circuit unit (via l'image) l'amour à la mémoire. Prenant appui sur Aristote (*De memoria, De anima*), les écrits sur la fantasmatique décrivent un mouvement qui va de la passion (imprimée dans l'air) à l'œil, puis se reflète dans l'imagination pour enfin s'inscrire dans la mémoire, où l'image se donne pour l'objet du fantasme.

Les histoires de Narcisse et de Pygmalion, en tant qu'allégories de l'amour, font exemplairement référence au caractère fantasmatique d'un processus qui tend essentiellement à la contemplation obsessionnelle d'une image, en vertu d'un schéma psychologique qui veut que l'on aime authentiquement que « per omnia » ou « per figura », et qui voit l'idolâtrie d'une « ymage » dans toute profonde intention érotique<sup>10</sup>.

Objet de contemplation, l'image est l'origine et la fin de la pratique fantasmatique. Le mélancolique est donc celui qui n'aime qu'une image.

Dans sa quête de l'image, l'amoureux est mû par deux *pneuma* : sa mélancolie et sa voix. Dans *De anima* (texte apprécié de Lacan), Aristote décrit la voix comme un bruit qui vient accompagné de sens, de fantasmes (420b). Aussi le mélancolique, l'amoureux et l'artiste (tous praticiens de la

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 138.

fantasmatique) ont-ils la voix pour *inspiration*. Selon Giorgio Agamben, seul le langage poétique laisse présager la captation de l'image et la jouissance du fantasme :

En tant qu'elle signifie l'« inspiration » d'amour, la pratique poétique permet en effet à Narcisse de s'approprier son image et de satisfaire son « fol amour », le fantasme générant le désir, le désir se traduisant en mots et la parole délimitant un espace où devient possible l'appropriation de ce qui échapperait autrement à toute saisie et à toute jouissance<sup>11</sup>.

Si Agamben note un déplacement historique dans l'objet de la mélancolie poétique (qui ne chante plus l'adoration mais la perte), il n'y aurait pourtant, selon lui, de « joie d'amour » que par la voix<sup>12</sup>.

De l'amoureux mélancolique, que l'on retienne la fantasmatique ayant l'image pour origine et pour objet d'adoration, et l'inspiration trouvée dans la pratique poétique, le travail de la voix. À moins que la voix ne soit qu'une manière de manquer *encore* cet objet, en en jouissant toutefois. Un amour, un désir unit Écho à Narcisse : une mélancolie, Narcisse à Écho. Comment penser et articuler l'amour, l'image et la voix ? Si Giorgio Agamben a vu ce trait dans le lyrisme courtois, on voudrait plutôt penser la chose dans une optique contemporaine et s'aider, pour cela, de machines : l'une à image, et l'autre, à voix. De Roland Barthes, on étudiera *Fragments d'un discours amoureux* comme l'énonciation téléphonique d'une quête de l'image photographique. Si on ne trouve aucune photographie dans ce livre, que des figures discursives, cette absence est symptomatique et l'objet même de ce chapitre : l'image manque au discours de l'amour. À défaut d'inspiration, on jouera des outils et techniques d'une mélancolie en *mal d'amour*.

---

<sup>11</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 216.

<sup>12</sup> On verra plus loin ce qu'en a dit Lacan.

## B – Une machine amoureuse

Qu'a donc l'amour à dire ? Quel est son discours ? Pour être mélancolique, l'amoureux discourt moins qu'il ne délire. *C'est donc un amoureux qui parle et qui dit*, une « machine amoureuse », écrit Barthes, qui fonctionne sans « moi » mais surtout sans « lui ». Dans la mesure où elle est dite aussi machine « imaginaire », il ne faut pas manquer de voir en l'autre (« lui ») une image – absente bien sûr, et dont on se passera aussi.

Dans la section « Comment est fait ce livre », Roland Barthes explique le mode d'emploi de cette « machine ». On entendra un discours amoureux, c'est-à-dire « *d'une extrême solitude* », « abandonné » et « coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes »<sup>13</sup> : un mouvement automatique, mais isolé : le dieu est seul dans la machine. Dans son séminaire sur les *Fragments...*, Éric Marty corrige ce sentiment mélancolique : l'énonciation choisie par Barthes fait sienne les nombreux discours sur l'amour.

Tout d'un coup, la parole du sujet amoureux traverse du Lacan, puis du saint Jean de la Croix ou encore du Socrate, comme si ces propos n'appartenaient pas à leur auteur (Lacan, saint Jean de la Croix, Socrate), mais étaient du discours amoureux à l'état pur empruntant ces voix pour le simple plaisir de dire les choses à leur façon<sup>14</sup>.

Le discours amoureux est une chambre d'écho, une centrale téléphonique où s'entremêleraient les lignes dramatiques, les pensées, les *apartés*. De sorte que la machine du discours sur l'amour livre une performance d'énonciations multiples et force la surécoute<sup>15</sup> des voix. Ce dispositif téléphonique fait du sujet amoureux un orphelin de l'un, de l'unique : *un* langage théorique, *une* voix explicative selon la prétention du métalangage

<sup>13</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 27.

<sup>14</sup> Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006, p. 19

<sup>15</sup> La « surécoute » (*overearing*) se produit lorsque plusieurs voix et plusieurs écoutes s'entrecoupent, en situation d'espionnage notamment. Voir Peter Szendy, *Sur écoute*, Paris, Minit, 2007.

au *dire*. On n'entend que le langage des affects, un discours de faiblesse qui, seul, a pouvoir de *dire*, c'est-à-dire d'enrayer la machine.

### C – L'appel et l'attente

Qui parle ? Malgré les explications données, on est en droit de demander non pas l'identité mais la provenance du discours de *celui qui parle et qui dit*. Le sujet, ce serait « une place de parole, écrit Barthes : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureux, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas »<sup>16</sup>. C'est d'un sujet au téléphone dont il s'agit : le discours amoureux est dit par un *appelant*. Il a figure, bien sûr, mais demeure lui-même sans visage : sa figure est verbale, elle « éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie – ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante »<sup>17</sup>. On a discuté, au chapitre précédent, du corps du mélancolique, celui-là même qu'il ne peut voir à moins de se pencher narcissiquement sur le miroir ou l'eau. Or l'amoureux tient d'Écho : il n'a pour figure que ses mots mais, narcissique, il aime Narcisse. Voilà qui fait dire à Julia Kristeva que « l'amoureux est un narcissique qui a un objet »<sup>18</sup>. Autrement dit, l'amoureux concilie narcissisme et hystérie : par amour, il s'identifie et devient « un sujet de l'énonciation »<sup>19</sup> : il devient « un ».

Pour l'amoureux, il n'y a pas de deux, pas d'autre dans l'« un » : « Nous ne sommes qu'un. Chacun sait bien sûr que ce n'est jamais arrivé entre deux qu'ils ne fassent qu'un, mais enfin nous ne sommes qu'un. C'est de là que part l'idée de l'amour »<sup>20</sup>, comme le disait Lacan. Aussi l'amour est-il le fait d'un sujet « en tant qu'il est supposé à une phrase articulée, à

<sup>16</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 29.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>18</sup> Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>20</sup> Jacques Lacan, *Encore*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 61.

quelque chose qui s'ordonne »<sup>21</sup>. On dira cette phrase de l'ordre d'un « moi » et de l'appel à personne.

Qui est au téléphone ? Au téléphone, à qui parle-t-on sinon à un absent, à « toi » qui n'es pas *là*, c'est-à-dire (le répètera-t-on ?) à personne : « *Je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent »<sup>22</sup>. Pour être appel, le discours amoureux est sans adresse, ou plutôt : l'adresse s'est perdue. Sans objet, sans « tu », l'amour mélancolique est sans réciprocité : le « je » et le « tu » ne peuvent s'interchanger. Roland Barthes écrit : « Dire l'absence, c'est d'emblée poser que la place du sujet et la place de l'autre ne peuvent permuter ; c'est dire : 'Je suis moins aimé que je n'aime' »<sup>23</sup>. Ainsi l'autre ne peut pas dire l'amour : la mélancolie du sujet le rend muet en le disant absent. C'est ce que Ginette Michaud a nommé (citant Vincent Kaufmann) la double contrainte de l'adresse : une invocation se fait révocation :

L'amoureux des *Fragments...* semble répéter par ses affirmations sans cesse réitérées : « Je m'adresse à personne, et en particulier ». Si, effectivement, on retrouve partout dans la performance élocutoire de l'Amoureux une telle logique invocante-révocante de l'adresse, dans laquelle s'inscrit « l'impossible rapport du sujet parlant à l'Autre », cet Autre, fictivement figuré par le lecteur, on peut se demander si « ce qui se dessine à travers ce déluge de captations imaginaires, de déclarations d'amour, de dénégations, de séductions, d'agressions, de doubles contraintes sans cesse répétées, mais aussi à travers les innombrables protocoles épistolaires, les rituels de la communication, les spéculations paranoïaques », bref si cette obsession de l'adresse « d'un *se faire entendre* ne défait pas paradoxalement en dernière instance la question de l'adresse, de toute adresse et, avec elle, la question des genres et des contrats de lecture »<sup>24</sup>.

Le mélancolique maintient l'absence de l'objet par l'adresse. C'est sa cruauté : appelé, l'autre est nié.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>22</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, La Salle, Hurtubise HMH, 1989, p. 278.

L'amour se dit en l'absence de l'autre. En attendant, le mélancolique désire et l'autre n'est pas perdu puisqu'il est appelé, attendu. La parole tient là son rôle : la distance est maintenue par adresse.

Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence ; situation en somme inouïe ; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi)<sup>25</sup>.

La parole alimente la mélancolie de l'absence. Le défaut du visage de l'autre rend impossible tant le deuil que la reconnaissance, et non avenue la demande. En fait, le mélancolique souffre et l'amoureux jouit de l'absence d'objet perdu. L'attente, le désir, l'espoir d'être enfin entendu ne seront jamais satisfaits. Ainsi que le signale Éric Marty, le *je* amoureux, comme le *je* poétique « dont la parole n'a pour seul champ de référence que lui-même et dont la profération interminable n'attend jamais de réponse »<sup>26</sup>, ne se contente d'aucune réponse. Le discours amoureux *relance* le silence, tendu vers l'absence même de réponse.

« Hallucination verbale », l'autre est l'objet d'un délire. La mélancolie est aussi une manie, un amour du langage entendu comme dénégation d'absence. « L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler* : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage »<sup>27</sup>, écrit Barthes. La bobine du Fort/Da apparaît et, avec elle, le fil, le cordon téléphonique et vecteur de la voix. Il y a création d'un espace fantasmatique, lieu de formation symbolique sur la ligne téléphonique. L'appareil alimente l'angoisse et l'attente : elle est la machine désirante, amoureuse, délirante. Ainsi le téléphone marque la dépendance du mélancolique à l'absence de l'aimé :

<sup>25</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 42.

<sup>26</sup> Éric Marty, *op. cit.*, p. 251

<sup>27</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 44.

« moi, je n'attends qu'un coup de téléphone »<sup>28</sup>, « car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée du téléphone, sans rien faire »<sup>29</sup>. Par le fil du téléphone, l'amoureux tente de rejoindre celui qu'il appelle en son absence. Qu'on ne s'étonne pas, en ces circonstances, qu'il n'y ait ni réponse ni retour d'appel.

Mais qu'entend Roland Barthes lorsqu'il parle d'« hallucination verbale » ? Les mots font-ils voir ? Ou faut-il poser la question inverse : peut-on entendre une image ?

Encore le téléphone : à chaque sonnerie, je décroche en hâte, je crois que c'est l'être aimé qui m'appelle (puisqu'il doit m'appeler) ; un effort de plus, et je « reconnais » sa voix, j'engage le dialogue, quitte à me retourner avec colère contre l'importun qui me réveille dans mon délire<sup>30</sup>.

Le téléphone serait un temps pour le rêve et l'instant de la sonnerie. Hallucination et réveil sont provoqués par la frustration de l'attente. Jacques Hassoun écrit : « La douleur de l'attente correspond à l'impuissance à rejoindre une image à laquelle le passionné se trouve être assujetti »<sup>31</sup>. Dans la réponse, l'amoureux espère le *signe* du retour de l'image, mais seul son désir répond à l'appel. Au téléphone, la voix opère dans le défaut de l'image : ainsi, elle la poursuit. La parole ne s'entend que dans le renvoi et l'absence d'une relation mimétique (entendre : imaginaire). C'est le désir même et l'histoire d'Écho et Narcisse : « chacun cherche à entrer en rapport avec l'autre, mais la correspondance est coupée : il n'y a pas de rapport textuel »<sup>32</sup>, comme l'écrit Anne Berger.

L'amant mélancolique vit dans un monde symbolique : le langage joue de l'alternance comme d'une conjonction : présence et absence sont les

---

<sup>28</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 67.

<sup>29</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 68.

<sup>30</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 69.

<sup>31</sup> Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 94.

<sup>32</sup> Anne-Emmanuelle Berger, « Dernières nouvelles d'Écho », *Littérature*, n° 102, 1996, p. 86.

conditions du symbole lorsque saisies ensemble. « Ce l'un ou l'autre » que figure l'image, « c'est le retour du dépressif »<sup>33</sup> ainsi que l'écrit Lacan. Dans le « défilé radical de la parole », le sujet mélancolique se fixe à une image qui l'aliène, « organisation passionnelle », énergie dans laquelle il « s'adresse à l'Autre comme absolu »<sup>34</sup>. Ainsi se met en marche le fantasme : le mélancolique voit dans l'objet de son amour l'image de l'objet perdu, confond *cette* absence avec *la* perte, et voit dans l'aimé la possibilité que lui soit restitué l'objet premier. Tel est le « signe » de l'amour : « nous pensons que 'l'objet' lui-même a le secret du signe qu'il émet »<sup>35</sup>. Si le déprimé ne peut « entrer en communication avec l'autre »<sup>36</sup>, le mélancolique attend un retour d'appel. Ayant l'autre pour horizon, il est en communication, il cherche une réponse que l'autre est supposé savoir et donner : « Dans le champ amoureux, écrit Barthes, rien que des signes, une activité éperdue de parole : mettre en place à chaque occasion furtive, le système (paradigme) de la demande et de la réponse »<sup>37</sup>. Mais le mélancolique ne peut gagner à ce jeu, faute de savoir tromper l'attente : car l'amoureux s'attend à entendre.

Mis en attente, l'amoureux subit un transfert d'appel : « Partout où il y a attente, il y a transfert »<sup>38</sup>. Et Lacan d'ajouter : la distance, et l'image d'un sujet *supposé savoir* la réponse. Dans *La technique psychanalytique*, Freud fait état des raisons qui ont motivé le dispositif de la cure analytique : le visage de celui à qui la parole est adressée doit demeurer caché. L'absence du visage permettrait, selon lui, d'isoler le transfert. À l'analyste de recueillir les paroles de l'analysant « comme le récepteur téléphonique à l'égard du volet d'appel »<sup>39</sup>. Quant à l'amour de transfert... Il ne se distinguerait pas de l'amour « vrai », si l'on excepte qu'il est provoqué par

<sup>33</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 70.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 37.

<sup>36</sup> Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 198.

<sup>37</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 98.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>39</sup> Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, trad. Anne Berman, Paris, PUF, 1953, p. 66.



le dispositif, intensifié par la résistance et finalement dit « aveugle », irréaliste. C'est donc que l'image manque ? Ou c'est qu'elle est projetée ? Freud définit l'histoire amoureuse du sujet comme « une sorte de *cliché* »<sup>40</sup> qui peut être, ou non, modifiée par une « impression » ultérieure. Une image s'est constituée à laquelle l'amoureux (parce qu'aveugle) s'adresse. L'amour, c'est l'analyse : le visage séparé de la voix. Alors l'un ne peut se donner *avec* l'autre.

Son corps était divisé : d'un côté, son corps propre – sa peau, ses yeux – tendre, chaleureux, et, de l'autre, sa voix, brève, retenue, sujette à des accès d'éloignement, sa voix qui ne donnait pas ce que son corps donnait<sup>41</sup>.

On retrouve le mythe d'Écho et Narcisse, une différence « comme pour compromettre l'identité (narcissique) de la parole à son image acoustique ('*imago vocis*') »<sup>42</sup>. Cette absence de relation est emblématique des situations amoureuse et analytique : la seule connexion est de l'ordre d'un transfert, d'image ou de voix.

#### D – Parler seul

La connexion téléphonique, loin d'annuler la séparation, permet de maintenir la longue distance mélancolique. « Être au téléphone, par conséquent, en viendra à signifier que le contact n'est jamais constant pas plus que la rupture n'est jamais nette »<sup>43</sup>, écrit Avital Ronell. Au téléphone, l'amant tente un « je-t-aime » : *toi et moi réunis sur la ligne*.

Par le téléphone, sans doute, j'essaye de nier la séparation – comme l'enfant redoutant de perdre sa mère joue à manipuler sans relâche une ficelle ; mais le fil du téléphone n'est pas un bon objet transitionnel, ce n'est pas une ficelle inerte ; il est chargé d'un sens, qui n'est pas celui de la jonction, mais celui de la distance<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>41</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 101.

<sup>42</sup> Anne-Emmanuelle Berger, *art. cit.*, p. 72.

<sup>43</sup> Avital Ronell, *Telephone Book*, trad. Daniel Loayza, Paris, Bayard, 2006, p. 31.

<sup>44</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 148.

C'est dans le flou de la rupture, de la connexion téléphonique, du transfert analytique, que l'image persiste, objet fantasmagorique. Le discours amoureux est destiné à un être invisible, un spectre, « une personne à qui l'on s'adresse, cette personne passât-elle à l'état de fantôme »<sup>45</sup>, ainsi que l'écrit Barthes. Qu'elle soit ténébreuse ou céleste, l'image reste sans contours : « fantôme », « créature à venir »<sup>46</sup>, être des « limbes », « dieu » et « ange ». Parfois, aussi : la mère...

Barthes appelle *ange* un système qui en dérange un autre, l'inscription de l'autre dans son discours : la trace du dédicataire. (Incidentement, l'édition originale des *Fragments...* montre un ange en couverture.) Être idéal, ni mort, ni vif, et intouchable : c'est l'objet parfait. On sait l'amoureux épris de l'idéal d'un autre que *moi* et soumis à la tyrannie d'un tel objet. Pour le mélancolique, la perfection de l'objet fait craindre sa perte. C'est ainsi que le bon objet (le bon « sein ») se fait mauvais. « Si l'idée de perfection est contraignante, c'est aussi parce qu'elle réfute celle de désintégration »<sup>47</sup>, écrit Melanie Klein. Ce serait, l'ange, la figure du désordre amoureux et l'image de la perte anticipée de l'objet aimé<sup>48</sup>.

Déniant l'absence de l'objet, l'amoureux veut empêcher « tout ce qui vient altérer l'Image »<sup>49</sup> – l'altérer, la rendre *autre*, car toute atteinte à l'idéal menace la survie de l'objet. Or l'altération ne se produit que lorsque le discours amoureux s'entend contredit par la voix des autres ou par celle de l'autre. C'est donc pour empêcher l'autre de parler ou de se taire (« défiguré par son mutisme »<sup>50</sup> comme la mauvaise mère) que l'amoureux parle seul dans une « mise en scène langagière » qui a pour

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> Melanie Klein, *Deuil et dépression* (1947), trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot, 2004.

<sup>48</sup> Le bon fantôme, le bon fantasme, comme on l'a vu au chapitre quatre.

<sup>49</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 148.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 208.

fonction d'éloigner « la mort de l'autre »<sup>51</sup>. L'amoureux, c'est donc celui *qui parle et qui dit*, « une machine qui s'entretient elle-même, d'une vielle dont un joueur anonyme tourne la manivelle en titubant, et qui ne se tait jamais »<sup>52</sup>. S'il se faisait entendre, le mutisme de l'autre signifierait la mort de l'objet.

L'amoureux parle donc seul et n'entend que l'écho de sa propre voix. En s'adressant au vide, le mélancolique s'assure de s'entendre dire. Avec le téléphone, il se donne une chambre d'écho. « Le son n'est pas moins fait de renvois : il se propage dans l'espace où il retentit tout en retentissant 'en moi' »<sup>53</sup>, écrit Jean-Luc Nancy. Le téléphone opère en mode inchoatif : on espère trouver, dans l'écoute, une résonance, le son du sens, l'appel retourné. L'amoureux *parle et dit*, mais écoute aussi : il parle, il tend une oreille qu'il a absolue. Barthes écrit :

Le retentissement fait de l'écoute un vacarme intellectuel, et de l'amoureux un écouteur monstrueux, réduit à un immense organe auditif – comme si l'écoute elle-même entraînait en état d'énonciation : en moi, c'est l'oreille qui parle<sup>54</sup>.

Quand la parole s'énonce, l'oreille attend le rebond du son, la présence de l'autre comme gage d'une présence à soi. « C'est une intensification et un souci, une curiosité ou une inquiétude »<sup>55</sup>, écrit ailleurs Nancy, la troisième écoute, selon Barthes, celle qui se prête au transfert<sup>56</sup>.

C'est le rôle du *oui* téléphonique et de la fonction phatique que de marquer la liaison, la connexion, que de créer la connivence et de révéler comme une intériorité de la parole, « enfermée dans ma plus profonde

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>53</sup> Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 22.

<sup>54</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>55</sup> Jean-Luc Nancy, « Être à l'écoute », Peter Szendy (dir.) *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 278.

<sup>56</sup> Barthes distingue la « première » (en quête de signe), la « deuxième » (en quête de sens) et la « troisième » (en quête de résonance). « Écoute » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Seuil, 2002, pp. 340-352.

intimité »<sup>57</sup>, écrit Barthes. C'est comme le coup de téléphone dans l'*Ulysse* de James Joyce dont Jacques Derrida remarque qu'il est toujours intérieur (*inner*) à la cabine, à la pièce, au bureau d'où il retentit :

Intériorité téléphonique, donc : car avant tout dispositif portant ce nom dans la modernité, la *teknè* téléphonique est à l'œuvre au-dedans de la voix, multipliant l'écriture des voix sans instruments, dirait Mallarmé, téléphonie mentale qui, inscrivant le lointain, la distance, la différence et l'espacement dans la *phonè*, à la fois institue, interdit *et* brouille le soi-disant monologue<sup>58</sup>.

Au téléphone, la parole s'est incorporée, et l'image de l'autre avec elle. La distance s'est rompue *en soi*. Performance utérine, invagination, le cannibale et l'amoureux ont disparu mélancoliquement dans la mère avec l'enfant.

Dans un article portant sur la possibilité philosophique de se situer avant la spéculation, avant le miroir ou la représentation, Philippe Lacoue-Labarthe demande : « j'aimerais en somme savoir, si cela peut se *savoir*, ce qui arrive lorsque l'on remonte de Narcisse à Écho – me posant cette simple question : qu'est-ce qu'un retentissement ou une résonance ? »<sup>59</sup> La question est posée selon l'autobiographie, ou la fiction du *moi*. Pour Lacoue-Labarthe, la connaissance du *moi* ne peut être que médiante : l'Autre est le médium, l'image ou la voix. Il n'y aurait que « l'écho du sujet », un « fantasme acoustique » qui s'immisce entre l'instance verbale et la figurale, une « béance » (qui ne serait pas le réel) entre le symbolique et l'imaginaire. Cet espace « sensible » (celui de l'écoute) est fait d'écho, de rythme, de répétition : il est « mimique » et ainsi « spéculaire » :

Et il n'y a dès lors aucune sorte de hasard si en retour, par un mouvement qui est en symétrie exacte avec celui que nous venons de constater, il se révèle qu'on peut passer, presque

<sup>57</sup> « Le chant romantique » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Seuil, 2002, pp. 306.

<sup>58</sup> Jacques Derrida, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987, p. 82.

<sup>59</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », *Le sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, pp. 227.

immédiatement, de l'analogie optique à l'analogie acoustique – du reflet à l'écho. [...] Bref, résonance (ou retentissement) et réflexion s'échangent parfaitement comme figures théoriques ou théorisantes de la répétition<sup>60</sup>.

La formation du moi, le « stade du miroir », la constitution de l'image et la fiction de soi, la théorie du sujet ne sauraient se passer du rythme et de l'écho. L'écho serait une « figure [qui] n'est jamais *une* »<sup>61</sup> : celle du « moi » en ce qu'elle appelle l'autre. Comme « il n'y a pas d'unité ou de stabilité du figural », pas d'image sans renvoi, il est impossible de franchir la clôture narcissique. Il n'y a rien d'« autre » que le rythme entendu dans l'enclave maternelle : « De quoi d'autre que la mère pourrait-il y avoir au juste réminiscence ? Quelle autre voix pourrait nous revenir ? »<sup>62</sup> (Qu'il soit question de narcissisme ou de passion, encore ici, Philippe Lacoue-Labarthe conclut sa réflexion en associant identification et amour maternel.)

Est-ce à dire que l'amoureux se consolerait, au téléphone, du retrait de l'*imago* maternel ?

Du fait de ses coupures de ligne, de ses catastrophisations, le téléphone a été associé à une force maternalisante. Or, quand le deuil est transi par une idéalisation et une intériorisation de l'image maternelle, qui implique la perte et le retrait du maternel, le téléphone maintient cette ligne de déconnexion tout en dissimulant la perte, agissant ainsi à la manière pacificatrice d'une tétine<sup>63</sup>.

Technique performante dans sa mélancolie, le dispositif téléphonique *machine* la faille du sujet. Si l'appel à l'autre est narcissique, le téléphone utilisé dans un but mimétique, si la recherche d'une sonorité, résonance et retentissement du sens, d'une entente « catacoustique » passe par un appel à la reconnaissance sensible, si l'écho souhaité est un reflet, la chose est due à la faille spéculaire du sujet. Dans l'écoute téléphonique « me revient ma

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>63</sup> Avital Ronell, *op. cit.*, p. 116.

propre image, abandonnée »<sup>64</sup>. Le téléphone est mauvaise mère : le sujet reste sans image, « sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire spectrale »<sup>65</sup>, écrit Giorgio Agamben à propos du téléphone portable. Barthes le dit souvent : la mère gratifiante montre à l'enfant son image au miroir. Hors la mère, personne n'est « responsable », « nul ne peut assumer la réponse impossible (d'une complétude insoutenable), et l'errance continue »<sup>66</sup>, écrit Barthes. Dans l'iconographie du *Roland Barthes*, on ne voit aucun couple sinon incestueux. L'amour est maternel : c'est la mère au miroir et la demande d'amour comblée. Sans « je t'aime » entendu, image de soi aimé, l'amoureux pleure et appelle comme un enfant négligé.

Les figures des *Fragments d'un discours amoureux* présentent toutes la même image : *c'est donc un amoureux qui parle et qui dit*. Insaisissable, cette figure est dite « un peu vide », « à moitié projective »<sup>67</sup>. Au lecteur de s'identifier à l'image donnée. Il est question de place : celle que l'amoureux ne trouve pas ou trouve vide. Un rien constaté : une parole déplacée, à côté. Un chant qui « *ne veut rien dire* »<sup>68</sup>. À force de s'adresser au vide, l'amoureux constate qu'il « parle pour rien »<sup>69</sup>. L'écho ne peut venir d'un autre, mais de qui a « exactement et présentement le même langage que moi »<sup>70</sup> : de personne d'autre que « moi ». Aussi est-ce le sujet que la figure pressent. C'est dire le défaut narcissique d'Écho mélancolique si, lors même que l'amoureux met fin à l'appel et raccroche, la figure de l'aimé résiste et le soliloque se poursuit : « Je dis silencieusement à qui n'est plus ou n'est pas encore l'autre : *je me retiens de vous aimer* »<sup>71</sup>. L'image de l'autre s'est évanouie. Loin d'être endeuillé, le mélancolique se garde la possibilité, un jour, de la rappeler. Pour le fou amoureux, la liaison n'est jamais coupée.

<sup>64</sup> « Le chant romantique », *art. cit.*, p. 306.

<sup>65</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 44.

<sup>66</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 287.

## E – Le dieu dans la machine

Une autre figure se détache des *Fragments...* Ce n'est pas celle de l'amoureux proprement dit, quoiqu'elle se donne en creux, comme lui. Cette figure se manifeste quelquefois, comme un fantôme dont on entendrait la voix : ce serait la figure de l'auteur que le discours amoureux tout à la fois annonce et dénie. Comme ce sera le cas dans *La chambre claire*, Roland Barthes met en place une structure d'écriture qui rappelle celle (proustienne) du « temps perdu » dans le moment où le « temps retrouvé » est encore nié. La mise en garde initiale (« Comment est fait ce livre ») doit être lue à la lettre comme le mode d'emploi d'une machination. Ce livre a pour *dramatis personae* l'être aimé, l'amoureux et l'écrivain (pour l'heure empêché). Aussi la figure de l'auteur (entendu comme qui écrit) participe-t-elle du drame amoureux. Il faut se garder un peu d'incrédulité quand l'énonciation dénie, comme ici, le récit...

Il y a un dieu dans la machine. Roland Barthes a construit ses *Fragments d'un discours amoureux* selon un dispositif discursif dont on a étudié la tonalité téléphonique : l'amoureux mélancolique appelle un être, une figure, une image, qui se dérobe à lui. Au téléphone, il soliloque, « accompagne cette histoire, *sans jamais la connaître* »<sup>72</sup>. Si ce n'est pas lui, l'amoureux, c'est donc un autre qui écrit ? L'« autre » ou un autre que « moi » ? Un amoureux parle et dit : « Je ne puis *m'écrire*. Quel est ce moi qui s'écrirait ? »<sup>73</sup> Les *Fragments...* combinent deux dispositifs : le discours amoureux (l'énonciation mélancolique de la parole téléphonique) et l'histoire d'amour (la mise en récit mélancolique d'une matière photographique). La figure de l'auteur double celle de l'amoureux, elle la reprend et la poursuit. Vu la boucle temporelle du récit, on peut supposer que l'auteur est un amoureux qui a vieilli. Quand l'amoureux crie : « Je veux comprendre ! »<sup>74</sup>, c'est autrement « moi » qui suis à même

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 133.

d'interpréter le sens du signe ou de l'histoire d'amour selon le principe (toujours) de Marcel Proust à propos de qui Gilles Deleuze écrit : « Le temps de l'amour est un temps perdu, parce que le signe ne se développe que dans la mesure où disparaît le moi qui correspondait à son sens »<sup>75</sup>. Seul l'art, comme il est dit, est à même de réunir les signes et ainsi se donner pour le temps retrouvé.

Le livre est divisé en figures, titrées puis classées par ordre alphabétique. En plus d'un titre, chaque figure possède un « argument », écrit Barthes, une légende explicative. L'auteur insiste sur le caractère désordonné de la série. Ce chaos mime, bien sûr, l'impuissance du sujet à comprendre, sa méconnaissance, prisonnier qu'il est de son « imaginaire ». Mais cette disparité ne dit en rien l'absence de sens ou de récit, car l'œuvre fait vérité des fragments. Il faut citer encore Deleuze :

Dans un monde réduit à une multiplicité de chaos, c'est seulement la structure formelle de l'œuvre d'art, en tant qu'elle ne renvoie pas à autre chose, qui peut servir d'unité<sup>76</sup>.

Car pour désordonné qu'il se donne, ce livre est un imagier. Les figures ont été sélectionnées pour leur mimétisme, « selon qu'on peut reconnaître [...] quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé »<sup>77</sup>. Comme celles du *Roland Barthes*, elles ont visée didactique : « La figure est cernée (comme un signe) et mémorable (comme une image ou un conte) »<sup>78</sup>. « Mémorable », la figure est aussi « remémorée » : puisée dans la « réserve »<sup>79</sup> du passé, elle a valeur de cliché. À la fois hantée et « projective », « vide » comme on l'a dit précédemment, la figure se fait matière du Roman.

L'histoire des *Fragments...* a lieu *après*. Le questionnement des signes se double d'une *Recherche du temps perdu*, car le signe, l'image ne

---

<sup>75</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 106.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>77</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 29.

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 31.



se développe qu'après l'événement. Bien qu'il n'y paraisse, les *Fragments...* sont une œuvre de mémoire et de temps. L'absence de l'être aimé vaut pour ce qu'elle permet d'oubli et de temps passé afin que puisse s'élaborer une mémoire, une fiction à partir des images qu'aura données la relation :

Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que l'oubli. [...] De cet oubli, très vite, je me réveille. Hâtivement, je mets en place une mémoire, un désarroi. [...] L'absence devient une pratique active, un affairement (qui m'empêche de rien faire d'autre); il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies)<sup>80</sup>.

L'amour a déjà eu lieu : voilà le drame de l'amoureux, tenté comme Orphée de se retourner. « Ça a été », dit l'amoureux, au passé composé : *je l'ai aimé*. L'amour se vit dans un temps mélancolique : le temps de la mémoire et de l'enfance. Ne reste que la fascination pour cet événement qui a fait images du passé.

#### F – Le *flash* amoureux

Elle appartient au Roman, la matière des *Fragments...* Imaginaire photographique à l'instar des clichés du monde proustien, de *là-bas* et de l'enfance. Au café, en balade, au téléphone, les figures sont autant de souvenirs dont le coup de foudre, le *flash* serait le plus marquant. Le livre se tisse autour du choc amoureux, soit la fascination pour l'image première de l'être aimé. Or cette image ne se développe qu'après coup, comme la photographie : « C'est le souvenir de quoi ? De ce que les Grecs appelaient la *charis* : l'éclat des yeux, la beauté lumineuse du corps, le rayonnement de l'être désirable »<sup>81</sup>. « Une impression éblouissante »<sup>82</sup> qui empêche à la fois de voir, de dire, une image si forte que le langage s'épuise à la dire « à la

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 42-44.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 47.

façon d'un disque rayé »<sup>83</sup>. Lors de cet épisode que Barthes n'a pas voulu premier (pour déjouer ainsi le code du récit), l'énonciation s'est tue : il n'y a pas de discours – seulement l'événement photographique : « je suis dans le *mauvais lieu* de l'amour, qui est son lieu éblouissant »<sup>84</sup>. Ébloui par l'autre, saisi, l'amoureux n'existe plus. Le flash est extase et jouissance : l'image, comme l'écrit Éric Marty, « abolit l'intersubjectivité en construisant une relation de type mimétique où disparaît (dans l'Image) la distinction de moi et de l'autre »<sup>85</sup>. Et c'est peut-être dans la mémoire d'une telle perte que le mélancolique poursuit cela que l'amoureux de Barthes nomme le « comblement », la fusion mimétique ou l'absence à soi.

Au moment de la capture photographique, le sujet est immobilisé, fasciné. L'autre est détaillé, « le corps qui va être aimé est, à l'avance, cerné, manié par l'objectif »<sup>86</sup>. Le regard s'attache aux « plis du corps » : le désir s'accroche aux singularités. L'amoureux est photographe, fétichiste. La beauté de l'aimé tient dans quelques détails, quelques traits par d'autres négligés. Comme le sémiologue, le touriste et l'enfant, l'amoureux en fera collection, et le mélancolique, récit d'interprétation. Photographique, l'amour a ceci de particulier qu'une lumière est jetée sur de petits discernements. Susan Sontag écrit : « La vie n'est pas faite de détails significatifs, illuminés l'espace d'un éclair, fixés pour toujours. La photographie, oui »<sup>87</sup>. L'amoureux a la sensibilité de l'appareil, son regard et sa peau, l'objectif et la pellicule photographiques : « dans l'image fascinante, ce qui m'impressionne (tel le papier sensible), [...] c'est telle ou telle flexion »<sup>88</sup>. Et l'auteur d'énumérer ce qui, souvent, touche à la main. C'est donc une *partie* de l'être aimé qui apparaît photographiquement, amoureuxment ? Comme un fétiche ?

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>85</sup> Éric Marty, *op. cit.*, p. 312.

<sup>86</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 175.

<sup>87</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie* (1977), trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 184.

<sup>88</sup> *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 236.

Partout où l'amour s'annonce au désir, c'est-à-dire à travers le renoncement infini, un événement de la photographie aura déjà été appelé, on dirait même désiré. Le désir est aussi le désir de la photographie. Depuis toujours<sup>89</sup>.

Selon Jacques Derrida, le désir *appelle* la photographie. C'est en cela que les *Fragments...* donnent aussi à entendre, à lire, un désir de photographie.

Quant à l'amour, Barthes a dit que c'était la passion du manque<sup>90</sup>. Aussi ne voit-on d'amour, dans les *Fragments...*, que ce que l'on ne voit justement pas : il y a figure du désir, mais de l'amour, non. Cela manque. Il n'y a pas d'image du deux, a-t-on dit, et ce qui est énoncé ou raconté a, mélancoliquement, l'imparfait pour temps. L'amour se fragmente en souvenirs du passé : l'auteur évoque moins le sentiment de l'amour que son *temps*. En cela, l'histoire d'amour se fait l'objet du Roman. L'amoureux contemple ses photographies, chacune « présence imparfaite, mort imparfaite ; ni oubli ni résurrection ; simplement le leurre épuisant de la mémoire »<sup>91</sup>. Car le bonheur ne reviendra plus, seulement l'image. Dans la photographie, l'auteur tient la matière d'un Roman écrit, lui aussi, au passé composé : il y a le temps de l'amoureux et le temps de celui qui, ayant compris, écrit.

Ce théâtre du temps est le contraire même de la recherche du temps perdu ; [...] je me souviens pour être malheureux/heureux – non pour comprendre. Je n'écris pas, je ne m'enferme pas pour écrire le roman énorme du temps retrouvé<sup>92</sup>.

C'est toujours, bien sûr, l'amoureux *qui parle et qui dit*.

---

<sup>89</sup> Jacques Derrida, « Aletheia » (1993), *Nous avons voué notre vie à des signes*, William Blake & Co, Bordeaux, 1996, p. 79.

<sup>90</sup> « Barthes sur scène » (1978), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 46.

<sup>91</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 268.

## F – L’histoire d’amour

Il s’agit d’un drame à non pas deux mais trois personnages. L’amoureux aime l’amant, photographiquement. Dans son cliché, l’autre « se révèle, au sens photographique »<sup>93</sup>, mortel. Le cliché s’altère : « Sur la figure parfaite et comme embaumée de l’autre (tant elle me fascine), j’aperçois tout à coup un point de corruption »<sup>94</sup>. Voyant l’amant sur le cliché mourir, l’amoureux tente de le sauver : il lui donne un coup de téléphone.

Peine perdue. Sous le coup d’un mot, l’image de l’autre perd en éclat et entre dans le temps scandé de la mort et du passé : « Je suis *ahuri* : j’entends un contre rythme : quelque chose comme une syncope dans la belle phrase de l’être aimé, le bruit d’une déchirure dans l’enveloppe lisse de l’Image »<sup>95</sup>. Le mot, la voix met en péril l’idéal photographique de l’être « tel », sans adjectif : lumière et charisme. Pris de panique, l’amoureux tue l’amant : « c’est moi qui décide que son image doit mourir »<sup>96</sup>. Il ne l’en aime que plus, « non point mort mais vivant *flou* dans la région des Ombres »<sup>97</sup>. Car la mort dit *encore* l’absence de l’image. Avec l’image, la voix s’évanouit, « car il appartient à la voix de mourir »<sup>98</sup> aussi.

Sans photographie ni « épreuve de réalité », le mélancolique reste endeuillé : « c’est le règne de la mémoire, comme du retentissement »<sup>99</sup>. L’écrivain intervient et donne le coup de grâce. La chose se passe hors scène, mais l’amoureux l’avait prédit :

Au fur et à mesure qu’il entrerait dans l’écriture, l’écriture le dégonflerait, le rendrait vain ; il se produirait une déflagration progressive dans laquelle l’image de l’autre serait, elle aussi,

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 247.

peu à peu entraînée (écrire sur quelque chose, c'est le périmer)<sup>100</sup>.

L'amoureux est donc mort, et l'amant avec lui. L'écrivain a gagné sur le fou amoureux et la mélancolie. Le téléphone et la photographie ont servi : il fallait tuer l'énamorado, celui *qui parle et qui dit*, le sujet qui se dit incapable de « construire jusqu'au bout mon histoire d'amour : [...] la fin de cette histoire, tout comme ma propre mort, appartient aux autres ; à eux d'en écrire le roman, extérieur, mythique »<sup>101</sup>. À bon entendeur, salut ! Mais qui a entendu ?

Le titre même des *Fragments d'un discours amoureux* dénie l'histoire d'amour et tout récit. Et l'auteur de dire, en entrevue, que son livre « proteste un peu contre l'histoire d'amour »<sup>102</sup>, voyant dans le roman une « récupération sociale » de cette « tourmente du langage » qui occupe l'amoureux. Roland Barthes justifie le discontinu par une visée contre-idéologique. Et si l'absence de récit tenait d'un impératif mélancolique ? Quand Barthes dit que « l'histoire est impossible du point de vue du sujet amoureux »<sup>103</sup>, il faut entendre aussi que le mélancolique peine à chercher le sens des « signes » comme l'articulation de la matière éparse des épisodes de sa vie (photographies) dans la structure du récit. Mais on ne peut nier que l'amoureux cherche – et peut-être malgré lui, sachant la fin par là arriver – l'écriture, l'histoire, la cohérence du récit. C'est dans cette recherche que le lecteur projette, tentant de saisir dans les fragments les indices lui permettant d'interpréter à son tour l'impossible histoire d'amour.

Dans l'« énonciation », le « discours », la « dramatisation », ces « bouffées de langage », Roland Barthes a trouvé un procédé d'écriture. L'auteur se défend d'avoir écrit un « roman », mais la question du genre (même sexuel) n'est pas ici pertinente. C'est un « sujet », *un amoureux qui*

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>102</sup> « Entretien » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 402.

<sup>103</sup> *Idem.*

*parle et qui dit* : ce pourrait être un homme, ce pourrait être un roman. Que les *Fragments...* résistent au code réaliste n'empêche rien : quelque chose se dit, et narrativement. Le mode est mélancolique : la vérité est insaisissable, épiphanique. Il y a de l'*ange* dans le sujet comme dans la forme du livre, de l'*anti-chambre* aussi : une figure, un sens est cherché parmi les fragments, les débris. Ce livre est une *Recherche* : un apprentissage des signes avant l'art, et la répétition de l'échec. Les épisodes narratifs ne progressent pas vers un dénouement ; la structure et le « discours » du livre s'inscrivent plutôt dans la répétition, la redite, la *redans* sans que ne soit exclu le récit. Malgré ce qui en est dit, un roman s'écrit ainsi.

#### G – Une chambre d'écho

Ce qui fait les *Fragments...* (« Comment est fait ce livre ») ne tient cependant pas – ou alors pas seulement – dans l'énonciation trouvée, cette voix dans laquelle se brouilleraient le langage (objet) et le métalangage, selon les dires de l'auteur. Le succès du livre (et du séminaire avant lui) doit à la mise en place d'un dispositif de parole et d'écoute, d'une chambre d'écho. « Fidèle à son projet de romanesque sans roman, Barthes choisit un sujet qui parle à tous et à chacun, créant d'emblée [...] une grande sympathie d'écoute »<sup>104</sup>, ainsi que le souligne Claude Coste. Le sujet du livre, c'est aussi l'amour de l'équivoque, des signes, de la langue comme objet de perte et de désir. Pour le mélancolique, l'amour et l'amour de la langue ne font qu'un : c'est l'amour de *lalangue* pour le dire avec les lacaniens :

Que lalangue existe en effet revient à dire [...] que l'amour est possible, que le signe d'un sujet peut causer le désir, qu'un sujet de désir peut faire signe dans une chaîne ; c'est par là que lalangue excède la langue et y imprime la marque à quoi la reconnaître<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Claude Coste, « Brouillons du 'Je t'aime' », *Genesis*, n° 19, 2002, p. 109.

<sup>105</sup> Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978, p. 104.

Il en va de la langue, comme du « lieu de l'impossible de la connaissance mutuelle »<sup>106</sup> – et de même, l'amour mélancolique. Quelque chose manque à l'amour de la langue, l'excède et, ainsi, persiste. Cette « chose » tient à l'autre, à la langue de l'autre dans ce qu'elle a d'impossible pour le sujet qui l'écoute, c'est-à-dire qu'elle vienne d'un autre que soi. Les *Fragments d'un discours amoureux* jouent de cet objet petit *a* qu'est le corps de la voix, ou la figure de l'autre en tant qu'elle apparaît, parfois, dans la langue dite « maternelle ».

L'amoureux tend l'oreille vers l'autre de la voix, ce corps qui est aussi sa « figure ». Dans *Le plaisir du texte*, Barthes fait de la figuration « le mode d'apparition du corps érotique »<sup>107</sup>, « nécessaire à la jouissance de lecture »<sup>108</sup>. Cette « figure », selon lui, on la voit surgir et mourir dans « l'écriture à haute voix »<sup>109</sup>. Aussi le dispositif des *Fragments d'un discours amoureux* donne-t-il à entendre et à voir cet alliage impossible que serait le *grain de la voix* : un corps dans une langue, une figure dans la voix, cela de l'autre qui se donne et se dérobe à la fois. « Le grain de la voix est dans la séduction et justement dans la présence du corps inconnu qui est en dessous de la voix, et qui passe dans la voix, d'une façon très mystérieuse »<sup>110</sup>, écrit Barthes. C'est ce « mystère » du grain de la voix qui fait l'intérêt et la mélancolie des *Fragments*... et de la téléphonie.

Le dispositif téléphonique permet de jouer de la mélancolie d'une « écriture à haute voix », « toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue »<sup>111</sup> : « ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe, ça jouit »<sup>112</sup>. Au téléphone, il y a appel de la jouissance ou (plus chastement) désir d'une présence. En s'attachant au

---

<sup>106</sup> *Ibid.* 101

<sup>107</sup> *Le plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 253.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>110</sup> « Entretien avec Jacques Chancel » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 905.

<sup>111</sup> *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>112</sup> *Idem.*

grain de la voix, le mélancolique répète la scène photographique du rapt amoureux, la fascination fétiche d'une chose donnée pour l'absence de l'autre. La photographie, le téléphone et l'écriture des *Fragments...* jouent de l'objet mélancolique : image du souvenir, grain de la voix ou figure du discours, *toujours* un corps manque – jusqu'au corps du récit. Ce qui n'empêche rien, mélancoliquement. Comme l'amoureux désire, le livre ne cesse de s'écrire. Que l'on écoute ce qu'en dit Lacan : « tout ce qui est écrit part du fait qu'il sera à jamais impossible d'écrire comme tel le rapport sexuel. C'est de là qu'il y a un certain effet du discours qui s'appelle l'écriture »<sup>113</sup>. Tous les moyens sont bons pour ne pas aimer et ne pas écrire. Mais la double contrainte d'un grain de la voix, du charisme ou de l'*aura*, les appareils photographique et téléphonique sont les meilleurs outils de la mélancolie. Dans leur cruauté, ces machines ne retournent ni le regard, ni l'appel. Le livre ne fait pas mieux...

C'est sans surprise que l'on apprend que la réception critique de ce livre a été pour le moins silencieuse<sup>114</sup> et que la personne dont la figure hantait l'écriture des *Fragments...* s'est trouvé ennuyée : « on écrit un livre sur l'Amour pour se rapprocher de l'être aimé, pour l'inclure dans l'œuvre, mais ce livre, *précisément*, l'être aimé ne l'aime pas, parce qu'il ne le laisse pas parler »<sup>115</sup>. De cette absence d'écho, la mélancolie fait raison. Car il y a une leçon à tirer de la lecture des *Fragments...* : il faut savoir, dit Barthes, que l'écriture s'adresse à qui n'est pas ou qui n'est plus, comme la parole au téléphone s'adresse à personne : « savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense

---

<sup>113</sup> Jacques Lacan, *Encore*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>114</sup> Parlant du « non-lieu » de la réception critique, Éric Marty confirme la « solitude intellectuelle, ce sentiment d'un livre orphelin » dont Barthes fait état dans son avant-propos : « *Fragments d'un discours amoureux* est le premier livre issu de la mouvance structuraliste et post-structuraliste qui n'a pas été seulement un succès immense de librairie, mais a été acheté et lu par un public non intellectuel, et qui, simultanément, n'a été ni reçu, ni lu, ni commenté par l'intelligentsia, de sorte que son lexique, que ses formules n'ont pas passé dans la vulgate intellectuelle du temps ». Éric Marty, *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>115</sup> *La préparation du roman I et II* (1978-1979 et 1979-1980), éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil et IMEC, 2003, p. 273.



rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* – c'est le commencement de l'écriture »<sup>116</sup>.

*Là où tu n'es pas*, ce sera le lieu investi par le Roman et la mélancolie. Ce sera aussi la définition de la photographie en tant qu'image de l'absence, et en tant qu'absente du livre. Il ne s'agit pas du même dispositif d'écriture, bien sûr, mais *Fragments d'un discours amoureux* et *La chambre claire* jouent tous deux de la photographie comme d'un manque à figurer : le fantasme d'une image, enfin, de ce qui a été. Dans la photographie, la mélancolie espère retrouver le corps perdu de l'être aimé. À l'amoureux, à l'endeuillé, la perte est une douleur qu'il faut résoudre plutôt qu'oublier. La mélancolie souffre d'un manque : quelque chose *échappe* qu'il lui faut comprendre. Au téléphone ou au tombeau, le mélancolique se fait intelligence. Tous les indices sont scrutés et jugés selon leur pertinence. À partir de ceux-ci, la mélancolie composera un récit. Figure de l'écrivain en devenir, amoureux et enfant, l'endeuillé sait toutefois que l'histoire, le Roman ou l'intelligence (comme le moment, enfin, de la reconnaissance) ne vient jamais qu'*après*.

---

<sup>116</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 132.

Chapitre huit  
*La chambre claire*  
La mélancolie au tombeau  
ou l'endeuillé pour figure

Il faut l'entendre littéralement : la mélancolie *aime* la mort. Qu'elle se nomme « abandon », « abîme » ou « absence », la mort est au cœur des *Fragments...* La mort de l'autre, évidemment : « il n'y a d'absence que de l'autre »<sup>1</sup>. Aussi l'histoire d'amour se vit comme une tentative de repousser cette mort que l'amoureux sait venir, « la crainte d'un deuil qui a déjà eu lieu, dès l'origine de l'amour »<sup>2</sup>. « Petit deuil » que chaque absence de l'être aimé avant la « mélancolie de sa propre déchéance »<sup>3</sup> qui vient avec la fin de l'histoire d'amour. Tout est vécu en fonction de cette inéluctable « corruption » de l'image de l'être aimé que l'amoureux tentera de préserver même l'histoire terminée. Car sans image, « en face, ni moi, ni toi, ni mort, plus rien à *qui parler* »<sup>4</sup>. Cette solitude de l'amoureux endeuillé rappelle celle de l'enfant souffrant d'un défaut de l'*imago* et de l'absence d'un visage : celui de sa mère. Mélancolie de l'enfance, de l'amour et du deuil, le sujet est « chassé » d'une image qu'il lui faut retrouver quitte à l'« halluciner ».

« Amoureux de la mort », le mélancolique cherche à *comprendre* l'histoire d'amour comme la suite des événements ayant causé la mort de l'autre. Le mélancolique sait que la vérité se trouve quelque part dans l'image, à *côté*, apparente et cachée. « La vérité, ce serait ce qui, étant ôté,

---

<sup>1</sup> *Fragments d'un discours amoureux* (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

ne laisserait plus à découvert que la mort »<sup>5</sup> : voilà pour l'histoire d'amour. Que l'on inverse les termes « amour » et « mort » : la vérité sera celle de *La chambre claire*. Ainsi, la vérité, ce serait ce qui, étant ôté, ne laisserait plus à découvert que l'amour, « l'amour comme trésor qui va disparaître »<sup>6</sup>. Dans la photographie, la mélancolie cherche le corps de l'amour, les restes (*remains*) de l'être aimé. À la mort, un corps manque, objet d'enquête et de mélancolie.

#### A – Mort et mélancolie

Le mélancolique pleure une absence comme la mort. Contrairement au deuil, toutefois, la tristesse du mélancolique est sans corps. On a dit de la mélancolie qu'elle avait la forme du deuil mais la mort en défaut. Depuis « Deuil et mélancolie », c'est le regard porté par la psychanalyse sur l'être prostré dans un chagrin sans fin. Le mélancolique souffrirait non de la mort, mais de l'absence d'une mort même. L'objet perdu et aimé serait, de fait, impossible à nommer : *une mort* aurait échappé à la conscience du sujet. Mais cette mort, ce corps, cet objet subsiste, selon Freud, dans « le royaume des traces mnésiques »<sup>7</sup>. Dans son commentaire de l'article, Giorgio Agamben affirme quant à lui la nature fantasmatique de cette mort qui manque : le mélancolique ferait apparaître perdu ce qui ne l'a jamais été afin de ne pouvoir se l'approprier. La mélancolie ne serait donc qu'une « intention endeuillée », le « projet » d'un deuil infini et sans perte<sup>8</sup>.

On se permettra de contredire Agamben pour une fois. Si tel était le cas, la mort (la vraie) donnerait à la mélancolie une solution : la mort serait la réponse donnée au mal qu'elle dissiperait. Or tel n'est pas le cas. Dans le deuil, la mélancolie subsiste comme la conscience d'une perte, la tristesse

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>6</sup> *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 865.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 168.

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, « L'objet perdu », *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998.

de ne pouvoir toucher à ce qui se trouve maintenant *au-delà*. Contre le deuil, la mélancolie *travaille* : elle tente de comprendre et nommer ce qui s'est passé. La mort a bien eu lieu ; pourtant, c'est un « non événement ». On le dira plus simplement : la mort pose un *problème*. Aussi le mélancolique est-il en quête d'une explication, d'un sens. Il recherche des indices, il s'attarde aux traces qu'a laissées la mort derrière elle. Pour le mélancolique, la mort est une énigme qu'il convient de résoudre. Toujours le tombeau manque. On l'a dit de l'*acédie* dans le chapitre premier : la sépulture donne un lieu à la mort, elle met fin à l'errance. Aux yeux du sujet, la stèle empêcherait la complète décomposition de l'objet. Aussi le terme d'*acédie* désigne-t-il la mélancolie de savoir le mort abandonné, sans lieu où reposer, puis le *démon du midi* d'un moine dont la pensée divague en l'absence d'une cellule, d'une chambre. Dans le deuil mélancolique, un tombeau manque aussi : un tombeau symbolique, une forme pour dire la mort dont le sens échappe. À la mélancolie, la mort pose un problème *formel*. C'est dans sa solution que le mélancolique espère trouver consolation. Il lui faut, dès lors, faire de la mort récit. La mélancolie enquête : elle se fait détective.

Psychanalyse et psychiatrie s'entendent pour dire que la mélancolie est sans histoire – ce dont le mélancolique *souffre*, évidemment. Avec la médication, la prise en charge de la dépression nécessite une analyse : que l'histoire soit contée. La clinique est difficile, sinon impossible : le dépressif se refuse au symbolique. Il se fixe sur « cette catastrophe énigmatique », comme la nomme Jacques Hassoun, il ressasse, il répète, sans liaison : il est incapable de récit, « encore moins de fiction »<sup>9</sup>. Selon Julia Kristeva, une mélancolie écrite serait un désaveu de mélancolie : sa levée, sa sortie. Le mélancolique ne connaît pas la métaphore : il dénie la dénégation, soit l'absence de l'objet, sa perte<sup>10</sup>. Il se défie du langage tout en cherchant l'adhérence du mot à l'objet comme leur commune existence. Il refuse, bref, le pacte de la langue : *l'absente de tout bouquet*. Ainsi que le souligne Pontalis : « dans l'opération de langage même, est inscrite l'impossibilité de

<sup>9</sup> Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 112.

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

satisfaire son exigence. [...] En se portant justement là où il défaille, le langage *réalise* son échec. Il est à la fois un deuil qui se fait et un deuil qui ne s'achève pas »<sup>11</sup>. Mélancolie de la langue qui est aussi son amour, ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent.

Il faudrait en conclure que la mélancolie se vit comme un deuil infini, un *échec*, mais on ne s'y résout pas. Que serait un deuil qui aurait *réussi* ? À quoi serait la mélancolie ainsi *parvenue* ? Mais on n'admettra pas non plus que la mélancolie soit sans récit. Au contraire : le génie de la mélancolie s'emploie à résoudre l'aporie d'une mort sans histoire. À la mort, la mélancolie cherche à donner une « réplique narrative ». Dans l'histoire, il faut voir le « travail effectué à la fois à partir de la mort et contre la mort »<sup>12</sup>, pour le dire dans les termes de Jean-François Hamel, la tentative de donner au deuil une forme afin d'empêcher le retour des morts et donner, aussi, sens aux vies. La mélancolie se donne une entreprise narrative ayant la mort pour objet, quantité d'indices pour matière du récit, et la photographie, bien sûr, pour outil. À la fin, il se peut qu'il n'y ait eu d'histoire autre que celle de l'enquête. Cela ne signifierait pourtant pas qu'il n'y ait pas eu récit. Car une telle histoire obéirait aux lois du genre : ce serait, on l'a peut-être deviné, *un roman policier*.

On a vu dans les chapitres précédents la mélancolie du flâneur chercher une image de la ville, l'enfant, sa propre image, l'amoureux, celle de l'autre. Sous les traits de l'endeuillé, la mélancolie cherche une image de la mort – et partant, de la vie. La chose se fait toujours dans la collection de menus traits, dans l'attention portée à ce qui reste des traces du passé, dans la mise en relation d'éléments formant la matière du Roman. La mélancolie est désordre et tentative de mise en ordre des images, des souvenirs. Ainsi a-t-on lu *L'empire des signes*, le *Roland Barthes* et les *Fragments...* Dans *La chambre claire*, le schème ne diffère pas tant sinon que se trouvent dites la mort et la mélancolie – *la mélancolie même de la photographie* – dans la

<sup>11</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 252.

<sup>12</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, Paris, Minui, 2006, p. 43.

forme du roman : une énigme et son dénouement. De la mélancolie, une narration est faite : on lit aussi bien l'enquête que le deuil impossible. Est-ce à dire que l'écriture de l'histoire emprunte à la mélancolie pour la forme ?

On a soulevé, dans le chapitre trois, la relation qu'entretient le discours de l'histoire à la mort. On se rappelle le propos de Michel de Certeau : la science commence avec le corps donné à lire : les morts de l'histoire, ceux de la médecine ou le *corpus* des livres. L'écriture aurait pour visée de dominer la mort par la pensée. Le discours s'organise autour de la mort ainsi déniée. L'écriture se fait « rite d'enterrement » : elle construit un tombeau, c'est-à-dire qu'elle élimine la mort en lui substituant un récit. Mais de quelle manière s'y prend-elle pour tirer de l'*absence* un sens ? Comment la narration peut-elle combler « la lacune qu'elle représente »<sup>13</sup> ? En incorporant dans son langage, cannibale, les traces et reliques d'un « réel passé » qui seront dès lors à même de *signifier* : cannibalisme mélancolique et *maternité*<sup>14</sup>. Contre le deuil infini des mots et du sens, le réel est porté dans une langue maternelle.

Nous sommes dans l'antichambre, et maintenant lieu du crime. Du « réalisme de la trace », il faut dégager le sens. Ce procès est celui de l'art et du récit : cela que Kracauer appelle le « formalisme du sens ». Si le récit de voyage, le roman de formation et l'histoire d'amour jouaient de la matière signifiante, le roman policier entretient un rapport particulier à l'énigme du passé. Dans sa mission, le détective se confond d'autant plus avec l'écrivain en devenir qu'il cherche, lui aussi, à énoncer le récit des événements passés. Oui, le touriste lisait un lieu graphique, l'enfant apprenait à écrire, l'amoureux souffrait d'une histoire d'amour qu'il ne pouvait raconter qu'une fois l'amour oublié. Mais la figure de l'enquêteur tient, plus que les autres, du narrateur par sa position extérieure. Deux histoires s'entremêlent : l'enquête et le récit (affabulé) de ce qui s'est passé. Dans cette double temporalité, la photographie joue un rôle de premier plan : image de ce qui a

<sup>13</sup> Michel de Certeau, *L'écriture et l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 141.

<sup>14</sup> On a vu, dans le chapitre trois, une gestation inversée dans cette incorporation du passé.

été, elle est l'indice qui permet aux deux mondes de communiquer. Plus qu'un signe, mieux qu'un nom, elle est faite *preuve* : chance et limite du récit. La preuve ne peut que dire l'*énigme* : elle offre, comme le corps, l'image de la mort même.

On voudrait, dans ce dernier chapitre, retourner sur les lieux de *La chambre claire* afin de reprendre l'enquête et conclure, bien sûr, dans une mélancolie policière. On espère pouvoir montrer que les indices découverts au fil de l'œuvre ont conduit Barthes, dans sa recherche, vers la photographie – *la mélancolie même de la photographie*. On ne disputera donc pas de la vérité des énoncés dans le cadre d'une théorie. On s'intéressera, en revanche, à l'élaboration d'une fiction dont la preuve est fondée sur la photographie. Après Barthes, on cherchera à mettre en place les éléments qui, une fois assemblés dans le genre policier, ont permis l'écriture de ce récit. Bref, on s'emploiera à dégager le procès d'une œuvre et sa vérité. Histoire d'un crime ou histoire d'amour qu'il reviendra aux autres d'écrire...

#### B – L'indice photographique

« Note sur la photographie » : c'est le sous-titre et l'équivoque de *La chambre claire*. On peut entendre dans la « note » une litote : quelques considérations mineures sur la photographie. Une ébauche, la dénégation d'un livre. « Note », ce pourrait être cependant la transcription de l'enquête. À la manière d'un détective, Roland Barthes propose son interprétation de la photographie. Car l'argumentaire a la « folle vérité » des solutions proposées par le « privé » des romans policiers. Reconstitution des événements passés, le récit de l'enquêteur propose une fiction qui emportera la conviction. La démonstration obéit à la logique de l'intrigue. Aussi *La chambre claire* ne répond pas d'une « exigence fragmentaire », mais d'un mode de composition proche du rapport d'enquête : une écriture indiciaire.

Cette intrication de l'investigation et de la fiction, Jacques Derrida en fait la « manière » de *La chambre claire* :

Sa *manière*, la façon dont il exhibe, fait jouer, interprète le couple *studium/punctum*, tout en racontant ce qu'il fait, en nous livrant ses *notes* [...]. L'interprétation peut d'abord paraître un peu artificieuse, élégante mais spécieuse [...] mais peu à peu elle impose sa nécessité<sup>15</sup>.

Ailleurs, Derrida poursuit : « Comme il le fait souvent, Barthes est en train de décrire son cheminement, de livrer aussi le récit de ce qu'il fait en le faisant (ce que j'appelais ses notes) dans un mouvement de modestie et de défi »<sup>16</sup>. Mais qu'est-ce que Roland Barthes a « trouvé » dans la photographie ? Quel est l'objet de ces notes ? De quoi se font-elles le récit ? De la mort, bien sûr, et de la mélancolie.

Autour des *Cahiers de la photographie*, plusieurs ont reproché à Barthes d'avoir manqué la portée créatrice de la photographie, sa puissance de vie. Dans la théorie, on est d'avis qu'il y a eu vice de procédure dans l'enquête sur l'identité de la photographie. Roland Barthes est donc cité à comparaître, accusé de s'être abandonné à la mélancolie d'un rapport à la mort fondé sur le « culte du référent » dont la photographie ne serait que l'alibi. Pour ne donner qu'un exemple, André Rouillé critique le caractère fantomal du « ça a été » (« épure », écrit-il, « être théorique sans réalité ») et insiste à l'effet que Barthes aurait créé une « monoculture de l'indice » placée sous l'autorité de la chose représentée<sup>17</sup>. On comprend que Barthes a posé les éléments d'une enquête que certains théoriciens auraient préféré ne voir jamais ouverte<sup>18</sup>. Avec la mort, la vie semble s'arrêter. Pour le

---

<sup>15</sup> Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes » (1981), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 66.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>17</sup> André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>18</sup> Henri Van Lier, par exemple, considère que la part de réel dans la photographie a mené à trop d'errements philosophiques. Il qualifie le « ça a été » barthésien d'« idée floue et un tantinet fausse » qui aurait connu une fortune académique (déjà en 1983) démesurée. « Toutes les inexactitudes dans les théories de la photographie viennent de ce que l'on est passé un peu précipitamment sur le statut bizarre des empreintes lumineuses, empreintes très directes et très assurées de photons, mais empreintes très indirectes et très abstraites



mélancolique, toutefois, l'histoire ne fait que commencer. Une vie est prêtée à l'image même si elle est de l'ordre du passé. Il s'agit, cette vie, de la retrouver grâce aux indices disséminés.

Dans le champ de la théorie, l'indice photographique a donné à penser. Pour Rosalind Krauss, le « photographique » a la forme du symptôme. En dépit de l'association physique impliquée par la définition de l'indice, son « mutisme » met à distance le réel et le sens<sup>19</sup>. C'est aussi l'idée défendue par Philippe Dubois. Selon lui, l'indice photographique se vit dans la séparation de la photographie et de l'objet qu'elle est censée représenter : « à parler en termes temporels stricts, *c'est dans l'instant même où la photographie est prise que l'objet disparaît*. La photographie rejoint ici *le mythe d'Orphée* »<sup>20</sup>. Il y a un hiatus dans l'indice photographique, une brèche qui fait rêver. Nous ne sommes pas devant la vacuité du signe, mais l'évidence d'une absence : la marque que cela a été.

L'indice photographique offre une ouverture à la mélancolie du sujet. Objet trouvé, sans ordre donné, posé distant, négligé, l'indice photographique appelle le regard d'un sujet tenté de faire un roman de la matière du temps. C'est Walter Benjamin, par exemple, qui avoue « le besoin irrésistible de chercher », « le besoin de trouver » la vérité dans l'image.

Dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame le nom de celle qui a vécu là<sup>21</sup>.

---

d'objets ». Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, Cahiers de la photographie, 1983, p. 15.

<sup>19</sup> Rosalind Krauss, *Le photographique : pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 13.

<sup>20</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 89.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* (1931), trad. André Gunthert, Paris, Société française de photographie, 1996, p. 9.

L'indice photographique laisse supposer un « inconscient optique », visible qui ne se révélerait que dans l'image. En ce sens, l'identité du référent (comme du coupable) importe moins que la *légende*. D'elle, Walter Benjamin a fait « l'élément le plus essentiel du cliché ». Sa *Petite histoire de la photographie* se concluait ainsi :

Le photographe – successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie. Mais ne vaut-il pas moins encore qu'analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire ses propres épreuves ?<sup>22</sup>

Dans l'image, un mystère est posé. Aussi l'indice photographique vaut-il pour la vérité qui, même exhibée, attend toujours d'être révélée.

Barthes a choisi de se saisir du référent *comme* d'un indice, un détail lui permettant de retracer, peut-être, l'histoire ou son possible : ce qui a été, ce qui aurait pu être, ce qui aura été. Loin d'être un concept théorique, l'indice photographique est un objet poétique, un jouet à la portée d'autant plus subversive que l'image est dite « pensive ». À la différence des jeux d'enfants que nous montraient le *Roland*, la photographie joue d'une mélancolie triste. Ce n'est plus un objet sémiologique du type signifié/signifiant car le sens n'y fait pas signe. La photographie a le cliquetis du temps pour dé clic : le jeu du passé composé ou le « ça a été ». Elle est lieu d'une surimpression, d'une « agglutination » de souvenirs. La photographie joue d'autant plus de la hantise, du « modèle fantôme » de l'image cher à Georges Didi-Huberman, qu'elle participe d'un temps complexe du fait de sa technique. (Très joliment, d'ailleurs, Barthes appelle l'appareil « horloge à voir ».) La photographie ne dirait rien tant que la *mortalité* dans la mesure où la mort, même imagée, reste dépourvue de sens. Avec l'image, elle attend sa légende...

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29.

Les termes de l'enquête menée dans *La chambre claire* trouvent leurs prémisses dans certains articles que Roland Barthes a publiés sur la photographie dans les années 1970. Si la logique dépressive veut qu'il n'y ait de vérité que dans la mort, la mélancolie détective s'emploie plutôt à chercher la vérité *sur* la mort. C'est ainsi que la photographie est appréhendée comme une image disant à la fois « le vrai, la vérité, la sensation de vérité, l'exclamation de vérité ('comme c'est vrai !') »<sup>23</sup> et « la mort, la vocation au cadavre »<sup>24</sup>. Que l'on comprenne : ce n'est pas la mort qui est vraie, mais sa légende telle que l'indice photographique la permet et l'invente : « le supplément indicible, l'évidence que, dans l'image, il y a toujours *autre chose* : l'inépuisable, l'intraitable de la Photographie »<sup>25</sup>. La photographie constate qu'il y a eu mort d'homme et vol du temps : mais comment ? mais pourquoi ? Du point de vue judiciaire, la photographie n'apporte qu'une preuve lacunaire : la légende manque. Il faut à la mélancolie suivre un « parcours », mener une enquête au cours de laquelle le détective sera déjoué par « la plus grande intensité de sens, et finalement le manque même du sens »<sup>26</sup>.

Après avoir constaté la mort dans la photographie, Roland Barthes suit la piste de l'*indice* photographique. Comme l'amoureux (et le touriste), l'endeuillé est un sémiologue mélancolique. L'amour avait ses signes : la mort a ses indices. « Cela se joue autour de l'amour et de la mort »<sup>27</sup>, écrit Barthes de la photographie. « Romantique », le constat est surtout mélancolique, fantasmatique. Dans les deux cas, les signes et les indices donnent lieu à interprétation – et peut-être au délire... Car le mélancolique tente un récit d'explication : « Je crois que c'est comme ça qu'il faudrait aborder l'énigme de la photo, c'est du reste comme ça que je vis la

---

<sup>23</sup> « Tels » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 300.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> « Sur la photographie » (1980), *Œuvres complètes*, t. V., éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 936.

photographie : comme une énigme fascinante et funèbre »<sup>28</sup>. De cette énigme, l'écrivain a fait méthode et fiction. Aussi *La chambre claire* offre-t-elle un « récit intellectuel », la délibération d'une mélancolie détective quant à l'amour et la mort, l'identité, également, et la mort *enfant*. Cette délibération s'appuie sur la preuve fournie par la photographie. D'une évidence énigmatique, l'indice photographique se donne à la mélancolie comme à l'écriture du Roman. Image de l'amour et de la perte, qui plus est, elle est un objet mélancolique parfait.

### C – Le chaos narratif

Que s'est-il passé dans *La chambre claire* que l'indice photographique a été à même de révéler ? À relire les « notes » de Barthes, on voit que le récit commence avec la recherche du corps. (Le mélancolique, l'endeuillé et le policier posent la même question à la mort : « Mais qu'a-t-on fait du corps ? ») Mû par un désir de savoir, le narrateur ne parvient pas à *identifier* le corps de la photographie : « un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât »<sup>29</sup>. Ainsi commence *La chambre claire* : un dossier est ouvert, l'enquête se met en branle.

Afin de retrouver le corps, le détective fait un tour à la morgue. Mais comment retrouver dans le désordre le corps recherché ? « Dès les premiers pas, celui du classement (il faut bien classer, échantillonner, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe »<sup>30</sup>. Inanité de la recherche et mélancolie au désordre : l'enquêteur ne voit que les corps, jamais la vérité de la mort – ni celle de la photographie. Voilà qui sera objet d'enquête et matière du récit. Si le corps manque, c'est dans l'abondance de corps, autant d'indices qui mènent à de vraies et à de fausses pistes. L'indice est

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 934.

<sup>29</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 791.

<sup>30</sup> *Idem*.

tendancieux : muet, il peut tromper : « une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !* mais rien d'autre »<sup>31</sup>. Comme l'indice ne pointe que vers lui-même dans un mouvement de « vis-à-vis », le génie du détective consiste à faire le tri parmi ce qui peut mener à la découverte du corps et à l'identification de la photographie.

Au Japon, le touriste collectionnait les corps comme autant d'indices de la composition de la ville. Mélancolie heureuse, manie et euphorie. Endeuillé, le détective ne cherche qu'*un* corps à partir duquel composer son récit. À ce niveau de l'intrigue, il se confond encore avec le lecteur. Une mélancolie les unit : la lecture des indices. Qu'en est-il de l'auteur ? Disons : du narrateur ? Le récit est trompeur car le narrateur *sait déjà* ce qu'ignore encore le lecteur. Le régime narratif du roman policier est fondé sur une mauvaise foi et cherche à maintenir le plus longtemps possible l'aveuglement du lecteur. Tout en étant dissimulée, la vérité doit être placée en évidence. Le roman policier obéit au principe de *La lettre volée*. Pierre Bayard le dit ainsi :

Dans le même temps où [l'œuvre, ici celle d'Agatha Christie,] expérimente avec les formes multiples d'aveuglement, elle met en scène ce qui en est constitutif, le désaveuglement auquel conduit l'enquête policière, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement par lequel elle *produit du sens*<sup>32</sup>.

La vérité peut être dissimulée de multiples manières : exhibée, tue, déguisée, détournée. Mais, toujours, le roman policier avance dans une « polysémie organisée ». Le sens est ouvert grâce à « la logique particulière du signe policier, à savoir l'*indice* »<sup>33</sup>.

Dans la mesure où l'indice se fonde dans toutes les instances du récit (y compris, et surtout, dans « l'effet de réel »), le lecteur se voit céder à la « fièvre détective » : chaque élément rapporté peut être interprété. Une

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 792.

<sup>32</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998, p. 38.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 96.

convention du genre veut cependant qu'un point négligé par un agent de la police (ou de toute méthode conventionnelle) indiquait la bonne piste. Un point insignifiant (visible, mais caché) ne prendrait sens que par l'interprétation qu'en livre *après coup* le détective privé. Du roman policier, on peut dire qu'il est sans récit jusqu'à la solution trouvée, jusqu'à la sélection et l'agencement final des indices présentés. Pierre Bayard écrit : « l'indice préexiste moins à l'interprétation qu'il n'en est le produit »<sup>34</sup>. On comprend, finalement, que le détective est une figure du lecteur, tous deux mélancoliques à la recherche d'indices et désirant savoir le fin mot de l'histoire. Le rôle de l'écrivain tient essentiellement à faire de la lecture et de la mélancolie un dispositif narratif pour le roman. En ce sens, le narrateur présente aussi une figure de l'auteur. La narrativité du roman policier joue d'une mise en abîme : c'est l'histoire d'une histoire qui est racontée. Ainsi que le souligne Jacques Dubois, il y a un « clivage narratif », une spécularité entre l'histoire du crime et celle de l'enquête par laquelle *une histoire se crée*. Voilà, résumée, la fable du roman policier, celle de *La chambre claire* et celle, bien sûr, de *La recherche du temps perdu*.

La critique a rarement manqué de souligner l'aspect proustien de *La chambre claire*. L'intertexte est marqué, jusqu'à la perspective dite « albertinienne » – qu'Hubert Damisch, lisant Barthes, veut bien nommer « albertine »<sup>35</sup>. On le dira très simplement : c'est la *recherche* qu'ont en commun *À la recherche du temps perdu* et *La recherche de la photographie*, l'un des titres évoqués pour *La chambre claire*<sup>36</sup>. De l'œuvre de Proust, Gilles Deleuze écrivait : « La recherche doit être pris au sens fort, comme dans l'expression 'recherche de la vérité' »<sup>37</sup>. Une mélancolie policière guide l'écriture de ces récits qui présentent également une histoire en train de s'écrire, un écrivain en devenir. Si Deleuze a pu dire que l'œuvre de Proust n'a pas la mémoire pour objet, on dira de même que Barthes n'a pas

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>35</sup> Hubert Damisch, « L'intraitable », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 681-687.

<sup>36</sup> Fonds Roland Barthes, IMEC, Brt 2 A21 01 01.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 9.

écrit un essai sur la photographie. *À la recherche du temps perdu* et *La chambre claire* sont les récits d'une quête de sens. Il faut « déproustiérer » *La chambre claire* et la rapporter au modèle plus général d'une écriture indiciaire. C'est à partir de l'indice que l'œuvre de Barthes, celle de Proust et d'autres aussi, font récit du sens des choses de la vie – l'indice et, chez Barthes, la photographie.

Si la photographie est faite indice, c'est en raison, évidemment, de son pouvoir indexant, « cet entêtement du Référent »<sup>38</sup>. Cela ne suffit pas toutefois à la mélancolie détective. De l'indice, la photographie présente également le *tout-venant* et le *désordre* en l'absence de récit : « cette fatalité (pas de photo sans *quelque chose* ou *quelqu'un*) entraîne la Photographie dans le désordre immense des objets – de tous les objets du monde »<sup>39</sup>. Loin d'en miner la valeur de vérité, c'est la *prolifération* des clichés qui élève la photographie au rang d'indice. Car le lien réel à la chose n'est pas caractéristique. Somme toute, la référence est impertinente puisque la majorité des indices se doivent d'être faux. Il importe plutôt que l'indice vienne en masse afin que la vérité de *l'un d'eux* éclate après avoir été le plus longtemps cachée.

L'indice participe d'un chaos narratif. La confusion première de *La chambre claire* atteste, si l'on peut dire, du caractère indiciaire d'une mélancolie policière. C'est une question de méthode, de fiction : la narration de l'intrigue s'appuie sur quantité d'indices et leur polysémie. « On appellera, écrit Barthes, ce mixte de vérité et de leurre, ce déchiffrement inefficace, cette réponse obscure, une *équivoque* »<sup>40</sup>. Dans *S/Z*, Roland Barthes a fait de l'équivoque une technique narrative. L'énigme posée par l'indice conditionne l'écriture et la lecture du récit – *a fortiori*, est-on tentée d'ajouter, celle du roman policier : « Tout procès du sens est un procès de

<sup>38</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 793.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *S/Z* (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 149.

vérité »<sup>41</sup>, est-il écrit. Aussi les indices « fourmillent », les sens s'« égrènent » en « sèmes » et se « dissèment » « le long d'un devenir intelligible »<sup>42</sup>. L'énigme policière comme celle de *La chambre claire* se résume à ce que Barthes a lu dans « Sarrasine » : « le thème du corps morcelé – ou du corps total »<sup>43</sup>. Mélancolie de l'indice comme du corps de l'écrit. Mélancolie de l'enfant : néoténie. Mélancolie du deuil : le sens, poussière ou cendres, est « disséminé », en attente que l'énigme soit *arrêtée*. L'indice se qualifie par le désordre et l'errance, une forme d'acédie et la suspension du sens. La vérité, morcelée, demeure ainsi cachée.

Plus que de la référence, l'indice répond de la dispersion et de la dissimulation. Aussi est-il inexact de voir en l'indice une trace du réel car l'indice *ne se voit pas*, le plus souvent. Quand bien même il apparaît, on ne voit *rien* car l'indice « pointe, mais il ne dit pas »<sup>44</sup> : il ne montre que l'impuissance à nommer le réel ou la vérité. Dans le roman policier, l'indice a pour fonction principale d'*aveugler*. Quant à la photographie, cette mission est d'autant plus importante que l'image apparaît pourtant évidente. « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, écrit Barthes dans *La chambre claire*, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit »<sup>45</sup>. À la mélancolie détective, un indice apparaît d'autant plus suspect qu'il est invisible. (La vérité ne peut être que cachée ou située à *côté*. On l'a dit lorsqu'il a été question de la sémiologie : c'est une *aberration*.) Image qu'on ne voit pas, la photographie dissimule quelque chose (quoi ? la vérité sur la mort, l'identité du coupable ou celle de la victime) en multipliant les références. Devant ces « copeaux » de réalité, l'enquêteur est aveuglé : « car moi je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri »<sup>46</sup> : l'objet d'amour, on l'aura compris.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>45</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 793.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 794.



L'écriture indicielle repose sur une « organisation minutieuse de l'invisibilité »<sup>47</sup>. D'un point de vue mélancolique, la chose va sans dire : l'image manque comme le corps de l'autre. L'indice est la trace laissée par cela qui a été perdu de vue, chose du passé remise dans l'antichambre du roman. Comme la *Recherche*, la narration du roman policier se divise en deux versants : l'antichambre, chambre obscure, le désordre et l'aveuglement, puis la lumière, la vérité, la révélation et *la chambre claire*. Aussi peut-on voir dans l'indice le fantasme mélancolique d'une vérité (de la mort) qui attend d'être dite et, dans le roman policier, un modèle d'enquête mélancolique, une « représentation selon laquelle une vérité serait quelque part inscrite au-delà des traces complexes de sa dissimulation, vérité qu'une enquête minutieuse, fondée sur une lecture juste des indices, permettrait de porter au jour<sup>48</sup> ». Le bonheur ou la clarté, ce serait l'abolition du conflit de l'apparent et du caché et la reconnaissance, enfin, de ce qui a été. Que l'on considère la métaphore de la lumière à l'aune du dispositif photographique et l'on comprend, dans cette optique, que l'indice « pointe » vers nul autre lieu que *la chambre claire*. Posé dans l'antichambre, l'indice est en attente d'un récit. Aussi l'écrivain écrit-il dans l'antichambre et à la lumière de la chambre claire.

#### D – Barthes enquête

Dans un article déjà commenté, Carlo Ginzburg pose un « paradigme indiciel » auquel appartient toute méthode d'identification basée sur une lecture des « faits marginaux », « détails négligeables », « indices imperceptibles »<sup>49</sup>. Déchiffrées, ces « traces infinitésimales » sont transposées en une séquence narrative. Les disciplines indicelles adoptent, face au savoir, une perspective « individualiste » dans la mesure où la collecte des « petits discernements » est liée à l'expérience du sujet. Le devin et le chasseur opéraient selon ce modèle ancien, dont la psychanalyse,

<sup>47</sup> Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 45.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>49</sup> Carlo Ginzburg, « Traces : Racines d'un paradigme indiciel », trad. Monique Aymard, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 139-180.

la médecine, le droit et l'enquête policière seraient exemplaires aujourd'hui. (On notera au passage que les œuvres « populaires » – romans, films, téléseries – sont souvent campées dans les milieux hospitalier, policier ou judiciaire, doublant ainsi le potentiel narratif de l'intrigue. Il n'y a pas que la *Recherche* qui obéisse à la logique de l'indice...)

Comme on ne peut toucher à la maladie proprement dite ni s'approcher de la scène du crime, il n'y a de vérité que *trahie*. Ce sont des traces infimes qui permettent l'élaboration d'un savoir et d'un récit. Ce sont de tels indices, également, qui permettent d'identifier et de contrôler les individus, criminels notamment : nom, signature, portrait photographique, empreintes, *etc.* Toute méthode de contrôle et de classification par l'indice apparaît cependant tôt vaine. (Le *Roland Barthes* en offre l'illustration complète.) Carlo Ginzburg fait voir le caractère non scientifique parce que non systématique des disciplines à méthode indiciaire. Anthropocentrique et qualitative, la « méthode Morelli » est fondée sur l'étude d'une multitude de cas individuels, en plus d'être liée à l'expérience personnelle de celui qui enquête. Ce que l'indice appelle, c'est une science des singularités, seule à même de connaître les objets du quotidien et les choses de la vie. La méthode indiciaire partage les postulats de la mélancolie : « Si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer »<sup>50</sup>.

De la mélancolie, peut-on faire savoir ? C'est la question qui a guidé l'écriture de *La chambre claire*. L'argumentaire du livre repose sur un protocole indiciaire. Le narrateur tente une « *mathesis singularis* » de la photographie, vue comme indice de la mort. L'enquête est policière : il y a le meurtrier (l'*Operator*), la victime (le *Spectrum*) qu'il a pour « cible », l'enquêteur (le *Spectator*) devant « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort »<sup>51</sup>. C'est la scène du crime que Barthes retrace : le photographe veut « surprendre » sa victime encore en vie

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>51</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 795.

car, dès qu'il se sait photographié, le corps se « mortifie ». Comme le crime, « ce geste est donc parfait lorsqu'il s'accomplit à l'insu du sujet »<sup>52</sup>.

Le photographe le sait bien, et lui-même a peur (fût-ce pour des raisons commerciales) de cette mort dans laquelle il va m'embaumer. On dirait que, terrifié, le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. Mais moi, déjà objet, je ne lutte pas<sup>53</sup>.

La victime succombe au syndrome de Stockholm et s'identifie alors à son agresseur : le *Spectrum* mime un « individu pénal, guetté par la police »<sup>54</sup>. Le photographe cherche à camoufler son crime : les trucages et retouches sont autant d'artifices qui tentent de masquer la mort et d'effacer les traces. C'est pourquoi, à l'enquêteur, la couleur n'importe pas : faux indice, c'est un « postiche ».

Afin de résoudre l'énigme posée par la mort, le détective a recours de façon très limitée aux méthodes d'enquête traditionnelles. Au « filtre de la culture », au savoir conventionnel, le narrateur oppose une « science du sujet » fondé sur le « hasard » et le « tilt », la *serenpidity* pressentie dans l'article de Carlo Ginzburg. Indice, la photographie justifie une méthode indiciaire, en partie intuitive. « Dans ce type de connaissance entrent en jeu (dit-on couramment) des éléments impondérables : le flair, le coup d'œil, l'intuition »<sup>55</sup>, toutes choses résistant à la formalisation. Il n'est pas indifférent que le détective privé des romans policiers soit le plus souvent célibataire, qu'il agisse en solitaire ou qu'il se situe en faux par rapport aux méthodes et à la hiérarchie policières – ou, dans le cas de *La chambre claire*, au modèle universitaire : « au lieu de suivre la voie d'une ontologie formelle (d'une Logique), je m'arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin »<sup>56</sup>. Avec la mélancolie détective, on a affaire à une figure singulière en prise sur la singularité indiciaire. Jacques Dubois va

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 814.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 798.

<sup>55</sup> Carlo Ginzburg, *art. cit.*, p. 179.

<sup>56</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 805.

même jusqu'à parler de l'enquêteur comme d'un flâneur et *dandy*. Chose certaine, le célibat et l'« ironie », un certain détachement à l'égard de la légalité, qualifient le *modus operandi* du détective privé. Selon Kracauer, cette liberté lui permet de circuler parmi les données d'un réel déserté pour ensuite les intégrer selon les principes de la composition esthétique : « la performance minima que l'on attend de l'existentialité esthétique consiste à former un tout à partir des éléments aveuglément agités d'un monde décomposé »<sup>57</sup>. C'est là, résumée, la mélancolie de l'art, d'autant plus belle qu'elle fait l'envie de la mélancolie du savoir dont le roman policier se fait indirectement l'histoire.

Si l'interprétation de l'indice nécessite une intervention artistique, comment peut-on classer, simplement, ce qui résiste ? Comment sortir du « paradoxe » d'un savoir de l'indice ? C'est d'un point de vue méthodologique que le détective est mélancolique. Se disant « scientifiquement seul et démuné »<sup>58</sup> au début de la première partie (faute encore d'assumer la vérité parcellaire de la méthode indiciare), le narrateur de *La chambre claire* avoue : « d'une part, l'envie de pouvoir enfin nommer », « d'autre part, le sentiment intraitable que la Photographie n'est essentiellement [...] que contingence, singularité »<sup>59</sup>. Devant l'impuissance du savoir « orthodoxe » à élucider le crime, l'enquêteur n'a d'autre choix que de céder à l'« aventure », aussi nommée « blessure ». Car la mélancolie guide la recherche de ses affects, le désir et la tristesse. La science « individualiste » de l'analyse du symptomatique commande un savoir *pathique*, ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre quatre chez Walter Benjamin, Aby Warburg et Georges Didi-Huberman.

Lorsqu'il cède à l'« aventure », le détective découvre un cadavre d'enfant, « scène, hélas, banale, mais je remarquai des perturbances »<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Siegfried Kracauer, *Le roman policier* (1925), trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot et Rivages, 2001, p. 53.

<sup>58</sup> *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 794.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 804.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 807.

L'investigation sur le terrain commence. L'enquêteur s'interroge sur « le pied déchaussé du cadavre », « le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ?) », « une femme au loin, une amie sans doute, tenant un mouchoir à son nez »<sup>61</sup>. Plus loin, ce sont « trois sandinistes, au bas du visage couvert d'un chiffon (puanteur ? clandestinité ? je suis innocent, je ne connais pas les réalités de la guérilla) »<sup>62</sup>. Il apparaît ensuite que l'indice désigne la cause de la mort de la victime, le stigmaté laissé par l'arme du crime. C'est une « marque faite par un instrument pointu », une « blessure », une « piqûre », une « petite coupure » (pansée par le chiffon ?), voire une « explosion » : « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »<sup>63</sup>. L'indice laissé par le meurtrier peut également être interprété comme une menace de mort visant l'enquêteur. Cette « blessure, « donnée en pleine page, je la [reçois] en plein visage »<sup>64</sup>. Projection ? Identification à la victime ? La chose est possible tant l'indice photographique met en question toute *identification*. (Il n'est d'ailleurs pas innocent que le narrateur ait vu, le plus souvent, une victime dans l'*enfant*, figure de l'identité inachevée ainsi qu'on l'a vu à propos du *Roland*.)

#### E – Photographie d'identité

La méthode indicielle, l'enquête policière s'emploie à reconstituer le récit des événements passés.

Histoire d'un crime que son auteur a eu intérêt à escamoter, dont il a tenu à effacer les traces. Par bonheur, pour l'investigateur, toujours ou presque, un reste. Quelques résidus, matériels ou non, de l'action première demeurent et il s'agit tout à la fois de les reconnaître et de les déchiffrer<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 809.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 822.

<sup>65</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1992, p. 123.

Dans un premier temps, la tâche de l'enquêteur consiste à identifier les indices, selon leur pertinence, puis à les assembler en un récit. Ce n'est qu'en tenant le fil de l'histoire que le détective pourra identifier le coupable. Le nom du meurtrier apparaît ainsi comme la véritable tache aveugle du récit. Jacques Dubois écrit : « La case vide du système se remplit et une attente qui s'est prolongée sur des centaines de pages se trouve enfin comblée »<sup>66</sup>. *Case blanche*, le nom du coupable se déplace, comme l'indice, et manque à sa place. On ne sait qui accuser ou l'on accuse à tort avant de se raviser. Histoire d'un crime, le roman policier donne surtout à lire une crise du systématique et de l'identité.

Depuis son invention, la photographie a été utilisée à des fins d'identification. Mécanique, analogique, on lui a prêté le pouvoir d'attester l'identité, voire de révéler l'intériorité du sujet représenté : traits de personnalité, maladie mentale, propension au crime. On a cherché (Duchenne de Boulogne, Francis Galton, Albert Londe, Alphonse Bertillon) à dégager la figurabilité de l'identité judiciaire ou médicale : un *faciès*, à propos duquel Georges Didi-Huberman écrit :

C'est ce qui s'acharne à résumer et à généraliser le cas [...] : et cela, dans l'aspect d'un visage. Pourquoi le visage ? parce que c'est ici qu'idéalement la surface corporelle vient à rendre visible quelque chose des mouvements de l'âme<sup>67</sup>.

Les protocoles visant à donner une représentation du *type* étaient fondés sur un déni de l'invisibilité éminemment mélancolique. La valeur d'authentification importait moins que la révélation d'un invisible, disparu ou volatile, révélation permise par la « sensibilité » photographique. Ces réalistes ont supposé que la superposition des indices photographique et physiognomonique dévoilerait la culpabilité du sujet. (L'indice est objet de fascination au dix-neuvième siècle. L'« invention » de la photographie, de

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>67</sup> Georges Didi-Huberman. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 51.

la psychanalyse, de l'histoire et des sciences humaines, de la police, du roman policier, voire du roman, est là pour le prouver.)

Si la photographie, comme l'écrit Susan Sontag, « semble entretenir avec la réalité visible une relation plus innocente, et donc plus exacte, que les autres objets mimétiques »<sup>68</sup>, son dispositif met pourtant à mal le processus d'attribution. Rien n'est plus facile à forger qu'un indice, surtout photographique. Qui plus est, la duplication (pour ne pas dire la duplicité) fonde le procédé. Mimétique, la photographie révèle une réalité redoublée, et dès lors décentrée. Comment serait-il possible d'*identifier* le sujet représenté et, par mimétisme ou par métonymie, la photographie ? De cette question, Philippe Lacoue-Labarthe a fait le sujet d'un essai déjà commenté. Que l'on reprenne la conclusion de *Portrait de l'artiste, en général* : « rien ne se dévoile 'ici' qui ne soit indéfiniment 'déplacé' »<sup>69</sup>, à commencer par l'identité du sujet *lui-même*. On peut, bien sûr, chercher le nom coupable, mais surgit bientôt la question : *What's in a Name* ? Le nom n'est qu'un indice de plus, une métonymie. Le nom n'est qu'une légende, on l'aura compris.

Comme le roman policier, la photographie provoque un vertige identitaire. La figure du détective réverbère toutes les identités, et d'abord celle, comme on l'a dit, du romancier :

Changer de peau, en esprit, pour reconstituer un itinéraire, une biographie. Voué à un rôle de substitution, il est sans trêve dans la perte de soi. Spéculaire par métier, il épouse tous les âges, toutes les professions, toutes les passions. Il s'érige ainsi en concurrent (en double ?) du romancier<sup>70</sup>.

Afin de résoudre l'énigme, l'enquêteur est forcé de s'identifier à la victime et surtout à l'agresseur. C'est un effet de structure : le meurtrier et le policier

---

<sup>68</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie* (1977), trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 18.

<sup>69</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 43.

<sup>70</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 152.

sont unis dans la dualité. L'un est le double, l'envers de l'autre. Le narrateur livre son récit et le meurtrier aux autorités concernées. On peut ainsi considérer que, par le récit, l'enquêteur *condamne* son objet. C'est l'avis de Pierre Bayard selon qui l'interprétation est une mise à mort : elle fait disparaître la réalité de ce qui s'est passé par « son équivalent dans une langue étrangère »<sup>71</sup>. Si l'on pousse la logique mortifère du récit policier, le meurtrier, découvert, doit se suicider – ou l'enquêteur, passer à l'acte et le tuer. À moins qu'il ne se découvre coupable d'avoir tué l'objet aimé. Ainsi, Œdipe, figure de la mélancolie détective et tragique, s'identifie lui-même comme étant à la fois le fils, l'amoureux et l'endeuillé.

La folie de la photographie tient en ceci : l'identité du sujet qui la regarde se fond dans l'identification au sujet représenté, mort et aimé. Avec la photographie, la mélancolie au miroir s'unit à la mélancolie au tombeau. La figure présentée dans *La chambre claire* témoigne tantôt d'une folle identification (la *pitié*), tantôt d'une dissociation dans l'identité sous forme de clivage (« 'moi' qui ne coïncide jamais avec mon image »<sup>72</sup>), d'hallucination (« moi-même comme un autre »<sup>73</sup>) et de sensation d'imposture (« je ne cesse de m'imiter »<sup>74</sup>). Ce flottement identitaire génère une angoisse. Dans le régime de l'image, le sentiment de vide est trop fort : l'absence dans l'image pousse le sujet à anticiper sa propre mort. « Mais aujourd'hui, écrit Barthes, c'est comme si nous refoulions la folie profonde de la Photographie : elle ne rappelle son héritage mythique que par ce léger malaise qui me prend lorsque je 'me' regarde sur un papier »<sup>75</sup>. À chercher une image de la mort, la mélancolie se retrouve dans l'image et voit sa mort qui la regarde.

La crise identitaire du sujet est liée à sa difficulté d'accommoder sa vision, son regard devant l'image. Cette expérience que le narrateur dit

---

<sup>71</sup> Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 183.

<sup>72</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 797.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 798.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 798.



mortifère est également celle de l'enfance. L'enfant, on le sait, est fantôme du passé, image et spectre de soi. Dans le *Roland Barthes*, on le voit s'identifier à lui-même, à l'écrivain, aux étudiants, à ses parents. Jouant d'une faille spéculaire, la photographie fait apparaître *un certain manque à être* : le mélancolique se voit « larve » et enfant. Aussi, c'est dans l'« angoisse d'une filiation incertaine »<sup>76</sup> que la photographie en vient à provoquer une crise identitaire. Empreinte, la photographie pose la question de la « ressemblance par contact » et de la transmission : l'indice naît d'une matrice. C'est en ce sens que la photographie témoigne d'un « lien ombilical » avec son sujet et que l'empreinte appartient au monde de l'enfance. « Ressembler, écrit Georges Didi-Huberman, c'est d'abord ressembler à ses parents »<sup>77</sup>. Dans *La chambre claire*, ressembler, c'est  *finalement ressembler à la Mère*<sup>78</sup>. Combien de mères dans *La chambre claire*, et surtout combien de *pièta* ? Combien de mères pleurant de leur enfant la mort ? Enquêtant sur l'identité de cet « agent de la mort » que serait la photographie, le détective fait la découverte du corps de sa mère enfant. Comme le Roland s'était créé un jumeau, le fils a trouvé sa jumelle dans l'image de la mère. Comme l'amoureux espère le retour de la mère, le fils a reconnu, quitte à l'« halluciner », le visage aimé. Comme l'endeuillé porte l'objet aimé mais non vu, cannibalisme mélancolique, maternité inversée, le fils s'identifie à la mère pleurant son enfant.

#### F – La mort enfant

Dans la deuxième partie de *La chambre claire*, on apprend que le narrateur avait omis d'explicitier un pan de sa recherche. On le croyait sur la piste de la photographie. En fait, il rangeait les clichés de sa mère qui venait de mourir tout en souhaitant « écrire un petit recueil sur elle »<sup>79</sup>. Il manquait au lecteur un élément essentiel à la solution de l'intrigue : l'intérêt personnel

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 797.

<sup>77</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p. 52.

<sup>78</sup> Voir à ce propos l'article de Marie-Josée Mondzain, « Image et filiation », *Vivre le sens*, Julia Kristeva (dir.), Paris, Seuil, 2008, pp. 39-76.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 841.

du détective à mener l'enquête. L'énigme posée dans la première partie trouve un début de narration : « Or un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeais des photos ». Des indices exposés, cette deuxième partie livre une interprétation comme un récit. Des noms sont enfin donnés : on apprend l'identité de la victime. Et derrière le détective, on découvre l'endeuillé, l'« amoureux » et le fils. Également, les conditions de l'enquête se voient précisées. L'histoire, cependant, a quelque peu changé : le narrateur recueille et ordonne les indices dans le but d'élucider non plus le seul événement de la mort, mais ce qui l'a précédé : ce qu'on appelle *la vie* et la matière du Roman.

Une telle opération repose sur la collection d'indices (biographème ou *punctum*) dont la valeur est historique. La démarche n'est pas nostalgique car l'enquêteur veut retracer l'histoire d'un temps qu'il n'a pas connu sinon par le relais d'autrui : la mémoire de celle qui a vécu avant lui. Ainsi le fils « égrène » les photographies, les *détaille* : on y voit des vêtements, « grande toilette de ville, toque, plume, gants, linge délicat », mais aussi « un poudrier en ivoire », « un flacon de cristal à biseaux », « une chaise basse que j'ai aujourd'hui près de mon lit »<sup>80</sup>. De tous ces objets accessoires, le narrateur voit qu'ils sont pris dans une « Histoire », définie comme étant hors du champ de sa propre vie : « Pour beaucoup de ces photos, c'était l'Histoire qui me séparait d'elles. L'histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés ? »<sup>81</sup> Narrateur extérieur que l'enquêteur, lui dont le récit ne vient qu'*après coup*. Ainsi, l'amoureux ou l'endeuillé : la douleur les force à *chercher*. Le fils narrateur ouvre l'enquête plus avant : il cherche à raconter l'histoire comme « le temps où ma mère a vécu *avant moi* »<sup>82</sup>. L'auteur a donné le clivage temporel du roman policier à la mélancolie de l'enfant.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 842.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 841.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 842.

C'est le même récit, mais autrement, que livre la deuxième partie dans la mesure où la vérité ne vient qu'*après*. L'interprétation et la narration, de même, ne se donnent qu'en deux temps. La vérité n'apparaît que dans le battement d'un objet *déjà vu*, indice photographique que l'enquêteur aura *reconnu*. C'est le moment, on l'espère, de la mémoire heureuse. Pour citer Deleuze commentant la *Recherche*, « toute vérité est vérité du temps »<sup>83</sup> : « l'essentiel n'est pas de se souvenir, mais d'apprendre. Car la mémoire ne vaut que comme faculté capable d'interpréter certains signes, le temps ne vaut que comme la matière ou le type de telle ou telle vérité »<sup>84</sup>. Il faut comprendre que la reconnaissance ne peut survenir qu'opposée au temps passé. L'écriture indiciaire se déploie sur les deux versants d'alors et maintenant comme la mémoire joue d'un dédoublement du temps entre l'adulte et l'enfant, entre l'enfant et le temps d'avant. De ce passé composé, l'indice se fait l'emblème et la photographie, l'image même. La mélancolie détective opère dans ce clivage temporel dont elle fait narration : l'indice se développe dans le même temps que l'explication. Ainsi le roman fait-il œuvre du temps considéré comme « fragments qui ne peuvent plus se recoller »<sup>85</sup>, mais pourtant vus ensemble, « sans que rien leur manque »<sup>86</sup>. Dans cette brèche, l'œuvre d'art sera lue et reçue – ouverte.

Mélancoliquement, la vérité est obsolète : elle n'apparaît qu'*après*. C'est un tel procès que *La chambre claire* met au jour, plus encore que les *Fragments...* L'enquêteur se fait « l'un des derniers témoins (témoin de l'inactuel) »<sup>87</sup> de l'étonnement devant le référent en rapportant l'identité de la photographie au « ça a été ». Ensuite, c'est l'endeuillé qui cherche et trouve « la vérité du visage que j'avais aimé » dans une photographie très ancienne – « cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli »<sup>88</sup>. Reconnu, le

---

<sup>83</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 115.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>87</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 865.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 844.

visage de la mère appartient, bien sûr, à un autre temps : ce visage est celui d'une enfant. Comme quoi la vérité avait toujours été inscrite quelque part, telle la petite fille sur le cliché, « sans se montrer ni se cacher »<sup>89</sup>. L'enfant a bien figure de vérité : son innocence est prouvée. Justice est faite grâce à la découverte et à l'identification du corps de la victime : « tout cela formait la figure d'une *innocence* souveraine (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est 'Je ne sais pas nuire') »<sup>90</sup>. Fantôme reconnu et nommé, l'enfant est l'ange de la mère, à proprement parler.

Pourquoi « la mère-enfant »<sup>91</sup> est-elle figure de vérité ? Dans l'enfant, le mélancolique voyait « l'envers noir » de lui-même : sa vérité annoncée. De même, la maternité proposait une figure inversée de la mélancolie : plutôt que le passé, l'avenir est porté. La mère et l'enfant sont des figures doublées par le temps. Elles ne se suffisent pas : elles ont forme *négative*. L'une est matrice, l'autre est indice : toutes deux marquent l'œuvre du temps, la forme en devenir. À la photographie, indice et négatif, à la mélancolie en quête d'image, la mère portant l'enfant, la Madone, se donne comme indice du fils à venir : « elle détermine leur relation comme celle de la gestation, du don et du port réciproque »<sup>92</sup>. Selon Philippe Lacoue-Labarthe, la Madone figure la figuration comme la vérité portée au jour. Qu'en est-il de la mère-enfant ? Poupée gigogne, elle figure la mère à venir, le fils bien après et l'enfant dans lequel, plus tard, il se reconnaît. Dans « la mère-enfant », la vérité est cryptée, mélancoliquement : portée, non pas au jour, mais *réservée*. C'est la figure d'une mélancolie *pleine*, heureuse, que « la mère-enfant » et celle de « la Photographie » à laquelle *rien ne manque* depuis ce jour où un photographe de Chenevières-sur-Marne a fixé, ne le sachant pas, « la vérité – la vérité pour moi »<sup>93</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 845.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 847.

<sup>92</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *La vraie semblance*, Paris, Galilée, 2008, p. 59.

<sup>93</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 878.

## G – Le fin mot de l’histoire

*Aletheia*, écrit Derrida : « la photographie est parti ; il a dit la vérité. C’est elle, elle reste sans témoin »<sup>94</sup>. De la vérité, le narrateur de *La chambre claire* aurait trouvé la figure. Mais on peut toujours douter : le roman policier se doit de présenter *une* vérité. À la polysémie organisée suit le sens arrêté comme l’interprétation est livrée. Narration des événements passés, la solution de l’énigme est, bien sûr, une fiction. Peut-on d’ailleurs croire le narrateur lorsqu’il avoue ne pas « croire aux ‘témoins’ », avant d’ajouter : « impossible pour moi d’en être un »<sup>95</sup> ? L’enquête indicielle met en question la *suspension de la défiance*. Les indices peuvent tromper ; le narrateur de même. Un *je* a suffi à Agatha Christie pour déguiser son meurtrier. On a dit de la vérité qu’elle se donnait en deux temps – mais pourquoi pas trois ? Comme on a lu deux versions de l’enquête, on pourrait, après tout, écrire une troisième histoire. De quelle autorité se réclame l’enquêteur ? Ce n’est pas lui l’auteur : « le narrateur est un personnage comme un autre [...] et même ses aveux doivent être considérés comme suspects »<sup>96</sup>. La découverte de la mère conforte la mélancolie policière, mais seulement pour un temps : la mort, l’assassin rôde encore.

Comme la photographie, le récit de *La chambre claire* peut se multiplier, à l’infini. Que la photographie du Jardin d’Hiver donne à l’enquêteur « un sentiment aussi sûr que le souvenir »<sup>97</sup>, qu’il « [résolve, à sa] manière, la Mort »<sup>98</sup> : il ne faut pas le croire. De la mort, la mélancolie ne donne que le tombeau. Aussi l’enquêteur cache la vérité, protégée dans la chambre claire, *cryptée*. Quand le narrateur dit préférer ne pas montrer la photographie du Jardin d’hiver, il faut comprendre qu’elle est, en vérité, « ni montrée, ni cachée » : la description correspond, *grosso modo*, à celle de

<sup>94</sup> Jacques Derrida, « Aletheia » (1993), *Nous avons voué notre vie à des signes*, Bordeaux, William Blake & co, 1996, p. 75.

<sup>95</sup> *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 842.

<sup>96</sup> Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 97.

<sup>97</sup> *La chambre claire*, p. 845.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 848.

« La souche » (fig. 8.4, vue plus haut). Le narrateur n'a pas dit *toute* la vérité. D'autres indices révèlent que l'enquête n'est pas terminée.

La mélancolie le sait : la vérité se dérobe *de proche en proche*. On ne peut arrêter la mort de courir derrière les indices. La photographie refuse d'avouer la vérité sur la mort, mais tout semble indiquer qu'elle lui est *liée* : un condamné à mort, deux petites filles, « elles aussi déjà mortes ». Meurtres en série dont le détective ne sait que faire. La métonymie dépasse la mère : la suite est mortifère. La photographie est « sans avenir »<sup>99</sup> : on a tué le temps, « engorgé », « écrasé », « révulsé ». La filiation ne dit plus l'enfance et la maternité, mais la *fatalité*. Le temps s'est renversé dans « l'inexorable extinction des générations »<sup>100</sup>. La narration de *La chambre claire* se termine par un retour en arrière : « Je ne puis jamais voir ou revoir dans un film des acteurs dont je sais qu'ils sont morts, sans une sorte de mélancolie : la mélancolie même de la photographie »<sup>101</sup>.

Est-ce à dire, vraiment, que le temps s'est arrêté et l'histoire avec elle ? Qu'il n'y a plus d'indice ? Rien à raconter ? On dira plus tôt que l'histoire est *réservée*. L'enquête est terminée, mais le dernier mot n'a pas été dit. Comme la photographie, le texte se fait pensif et montre une retenue : « immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention »<sup>102</sup>, écrit Barthes. Avec le fin mot de l'histoire, le temps est suspendu. Aussi est-on dans l'impression qu'il se trame quelque chose *de plus*. Mais quoi ? Que sait le détective qu'il n'aurait pas encore dit ?

*À quoi pensez-vous ?* a-t-on envie de demander, sur son invite discrète, au texte classique ; mais plus retors que tous ceux qui croient s'en tirer en répondant : *à rien*, le texte ne répond pas, donnant au sens sa dernière clôture : la suspension<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 861.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 836.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 853.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 862.

<sup>103</sup> *S/Z, op. cit.*, p. 300.

C'était la conclusion de l'interprétation qu'a livrée Barthes de la nouvelle de Balzac ayant la castration pour crime et mutilation : « le crime ou le malheur fondamental ('Monstre !'), c'est en effet d'interrompre la circulation des copies (esthétiques ou biologiques) »<sup>104</sup>. Le narrateur de *La chambre claire* se sait, bien sûr, coupable d'un tel crime : la lignée s'arrête avec lui et la généalogie. Même la photographie cesse sa métonymie : son réalisme et sa folie, « la confusion inouïe de la réalité et de la vérité »<sup>105</sup>, ne la condamnent qu'à elle-même.

Suite à ce « revirement », on peut comprendre que la promesse plusieurs fois répétée d'un livre à venir pourrait bien désigner le livre que le lecteur s'apprête à terminer, tombeau destiné à préserver la mémoire de la mère et à maintenir par l'écrit « une persistance de l'espèce »<sup>106</sup>. On peut aussi penser que le fils célibataire se sait condamné à mourir. Ce sont ses propres cendres qu'il disperse. Il a vu les indices : « au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite »<sup>107</sup>. Le narrateur de *La chambre claire* savait sa mort venir : « Je ne pouvais qu'attendre ma mort totale, indialectique »<sup>108</sup>. « Signe impérieux de ma mort future »<sup>109</sup>, tout indice pointerait vers la mort de l'auteur qui, de fait, n'aura lieu qu'*après*. De *La chambre claire*, Jacques Derrida dit que ce livre accompagne la mort de son auteur comme aucun ne l'a fait avant lui. Ce qu'il entend, bien sûr, c'est que *la mort de Roland Barthes était écrite*.

La critique est *barthésienne* lorsqu'elle se fait détective, mélancolique elle aussi. Si *La chambre claire* a connu une telle fortune critique, cela s'explique (en partie) par sa nature policière, la narration indiciaire. Avec *La chambre claire*, Roland Barthes a écrit un « thriller » pour universitaires, un livre dont on peut être le héros, ne serait-ce que pour

---

<sup>104</sup> *S/Z, op. cit.*, p. 288.

<sup>105</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 880.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 872.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 864.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 843.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 867.

réfuter les thèses proposées. À qui cherche le sens, cet essai en forme d'enquête, ce roman et cette recherche propose une énigme : une mort, des indices et un sujet (narrateur et lecteur) tenu dans l'ignorance. *La chambre claire* se donne comme livre ouvert, objet de mélancolie. Livre à venir ? On dira : livre à lire. Roland Barthes a écrit le roman d'une mélancolie lectrice dans laquelle, bien sûr, la critique s'est reconnue d'autant plus qu'elle a aimé le sujet figuré.

Si le genre policier est une invitation au délire d'interprétation, la valeur testamentaire qu'a prise *La chambre claire* lors de sa réception a donné libre cours à la mélancolie critique. À la dispersion du *corpus*, à la déception de l'œuvre et au « fantôme » d'un roman annoncé, s'ajoute l'énigme posée par l'auteur : celle de sa propre mort. On ne peut rendre justice à *La chambre claire* si l'on tait la mort en elle. Mais on ne peut rendre hommage à l'œuvre de Roland Barthes si l'on échoue à nommer sa vérité, une vérité qui ne peut se résumer à la déception. En inscrivant sa mort dans l'œuvre, Roland Barthes a fait de ses écrits un objet parfait d'enquête et de mélancolie. Pas étonnant, dès lors, qu'il nous hante encore aujourd'hui...

La critique tient du fils lorsqu'elle tente de trouver la solution de l'énigme qu'offre la mort de l'auteur. Pour ce faire, il y a deux manières de procéder. On peut systématiquement chercher le corps dans l'œuvre et ne pas le trouver, ainsi qu'on a vu la critique le faire dans le chapitre premier. À cette méthode conventionnelle, l'auteur de cette thèse a préféré celle du détective privé : jouer de mélancolie, trier les indices et tenter un récit. Quelques-uns avaient déjà cherché dans l'argumentaire de *La chambre claire* une explication à la mort de Roland Barthes, « accident, sur l'étrangeté duquel on n'a pas fini de gloser »<sup>110</sup>. Denis Roche, par exemple, propose une reconstitution des faits sans toutefois livrer de solution :

---

<sup>110</sup> Denis Roche, *La disparition des lucioles*, Paris, l'Étoile, p. 157.



- a. mort de la mère ;
- b. rédaction et publication de *La chambre claire* ;
- c. dans ce livre il n'y a pratiquement que des portraits et uniquement *vus de face* ;
- [...]
- h. vous êtes renversé par une voiture rue des Écoles ;
- i. la première chose que j'entends dire est que vous êtes tombé sur la face et que votre visage n'est plus qu'une plaie<sup>111</sup>.

Dans l'énumération, la mort reste sans forme et la mélancolie sans consolation : qu'a-t-on fait du corps ? que faire de la mort ? À cette question, Roland Barthes a répondu : une photographie. Comme l'indice d'un récit en attente d'une légende. Comme le refus d'une stèle, de la seule marque : nom et date<sup>112</sup>. À mon tour, je réponds : une figure de la mélancolie, figure « pensive », il va sans dire, d'un amour retenu.

#### H – Un amour retenu

La première partie de *La chambre claire* se termine avec l'image d'un garçon à la main posée « dans le bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon »<sup>113</sup>. Un corps offert, désir heureux, *le bon moment* du désir. Aucune mélancolie, sinon par le fantasme. De la deuxième partie, la dernière image présente, en revanche, un jeune garçon, un enfant pauvre, tenant « un jeune chien à peine né dans ses mains »<sup>114</sup>. Il fixe l'objectif, « de ses yeux tristes, jaloux, peureux : quelle pensivité pitoyable, déchirante ! En fait, il ne regarde rien ; il *retient* vers le dedans son amour et sa peur : c'est cela, le Regard »<sup>115</sup>. Amour et peur retenus, le regard, ce serait aussi la mélancolie.

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> Prosaïque, Régis Durand écrit : « Le génie de Barthes aura été de brancher en quelque sorte cette crise du deuil sur un objet d'étude particulier, la photographie, qui en est *déjà* une figuration générale et anonyme ». Régis Durand, *Le temps de l'image*, Paris, La différence, 1995.

<sup>113</sup> *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes*, t. V., éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 836.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 880.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 880.

De l'œuvre de Roland Barthes, j'ai voulu montrer la *réserve* comme la figure de la mélancolie : image et manque à voir. Le « regard », le redans, la retenue : cela que Barthes nomme, pour conclure, « l'*extase* photographique »<sup>116</sup>. Toute une théorie de l'image et de la photographie a tenté, en effet, de cerner ce *retrait*. Ainsi que l'écrit Jean-Luc Nancy, « l'enjeu est *visiblement* celui du rapport d'un cerne à une ouverture, d'une orbite à un trou »<sup>117</sup>. Mélancolie de l'image de mille manières répétée : la ressemblance se rapporte à l'absence, mort et naissance du sujet. Une invisibilité creuse l'image, même triviale. Le regard photographique ou la banalité révélée : « Le simple fait, écrit Susan Sontag, de montrer quelque chose, quoi que ce soit, revient dans la perspective photographique, à montrer que cette chose est cachée »<sup>118</sup>. Lorsqu'une image est hantée, ce qui ne figure pas est tout de même évoqué : c'est cela que Barthes a nommé *la pensivité*. La photographie pointe alors vers son hors champ, point aveugle de l'image qui tient le plus souvent, incidemment, aux yeux du sujet.

Comme le souligne Denis Roche, la galerie de portraits de *La chambre claire* donne à voir un très grand nombre de sujets le plus souvent vus de face. Barthes s'explique ainsi : dans le regard, ce redans, la photographie tient sa folie. Le livre s'ouvre d'ailleurs avec le constat fasciné : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur »<sup>119</sup>. Or, faut-il le souligner, la photographie est aveugle. De cette condition, plusieurs photographes ont fait leur sujet. (Geoff Dyer a livré une très belle étude sur la récurrence en photographie de l'accordéoniste aveugle<sup>120</sup>.) Aussi la visibilité de la photographie est-elle entamée par une cécité et une folie appelées par Alain Bergala « les absences du photographe »<sup>121</sup>.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 885.

<sup>117</sup> Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 18.

<sup>118</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>119</sup> *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 791.

<sup>120</sup> Alain Bergala et Raymond Depardon, *New York* (1981), Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.

<sup>121</sup> Geoff Dyer, *The Ongoing Moment*, New York, Random House, 2005.

Cette « absence » fait montre d'une tension vers l'invisible, de l'attente d'une vision comme d'une apparition. Selon Jacques Derrida, les yeux ont en réserve « rien de moins que l'*alethia* »<sup>122</sup>. L'aveugle figure ainsi celui à qui la vérité est cachée. Il la cherche non du regard, mais de la main. Dans les dessins d'aveugle, Derrida a remarqué l'importance de la main tendue, en mode de préhension. En vue d'une connaissance ou d'une reconnaissance que l'œil ne donnerait pas, l'aveugle tâtonne : il explore, il cherche à saisir et à savoir. La main figure ainsi la tentative de s'appropriier et de comprendre un invisible ou non vu. La main, métonymie de l'écriture ou du dessin, de l'art et de la littérature.

On trouve beaucoup de mains dans l'œuvre de Roland Barthes. Dans *La chambre claire*, c'est le geste de la mère enfant comme celui du garçon tenant son chien dans la main, qui attirent l'attention. (Ou le désir, telle la main légèrement ouverte de l'éphèbe.) Ici, la main ne cherche pas : elle retient. Dans *L'empire des signes* et le *Roland Barthes* encore, elle trace, elle écrit. Les derniers livres, pourtant, montrent les bras tendus, cherchant à retenir l'aimé ou « entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir »<sup>123</sup>. Quand la main veut l'étreinte, le geste dit la mélancolie : un réflexe de saisir et de retenir ce qui échappera à la vue. Mais la retenue, précisément, cela ne se voit pas. Au mieux, peut-être, cela se nomme. L'étreinte figure ainsi « la demande d'amour » de l'enfant, « la souffrance d'amour » de l'endeuillé, et le regard, pour citer encore une fois Derrida, « l'imploration plutôt que la vision »<sup>124</sup>. Voilà pourquoi l'homme pleure parfois : il adresse sa prière, la tristesse, l'amour et la joie.

De la photographie, Roland Barthes a vu la retenue. L'empreinte chimique se donnerait pour l'indice d'une réserve qui serait celle du temps. *Car il n'y a de vérité que du temps*, ni perdu, ni retrouvé, mais retenu dans

---

<sup>122</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 125.

<sup>123</sup> *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 883.

<sup>124</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 125.

la chambre claire, le jardin d'hiver ou la verrière du Roman. Le temps est *pris* dans la photographie, s'y agglutine, comme le veut Benjamin. Susan Sontag le dit ainsi : la photographie est l'image d'une « expérience captive »<sup>125</sup>. Retenue de l'image et de la photographie : une sédimentation s'y produit. « Image-fantôme », selon Georges Didi-Huberman, la photographie se prolonge aussi dans le souvenir. Régime coalescent, également, que celui de l'« image-temps » deleuzienne. « Sans avenir », la photographie est beaucoup de passés. Comme si toutes les images du souvenir pouvaient s'y retrouver et la mélancolie tenir dans la photographie sans pourtant être exhibée. Dans la retenue, la mélancolie s'est cryptée.

*La chambre claire* se donne à la mélancolie critique par sa réserve et cela que Jacques Derrida a nommé sa « singulière clarté ». On a vu la photographie courir dans l'œuvre, mais toujours restée cachée. Chantal Thomas a raison de dire que Roland Barthes élimine l'image en même temps qu'il écrit sur elle<sup>126</sup>. Avec la photographie, la vérité s'est cachée : ne reste que le temps, le référent et le corps aimé, ou la réserve du Roman. Case blanche, antichambre, la photographie est vue comme le souvenir d'une chose reconnue ou rêvée. C'est elle à laquelle, enfant, on s'identifie en pointant un vis-à-vis. Des photographies, on fait collection, touriste d'un réel qu'on voudrait bien lire. C'est encore la photographie qui est investie comme la figure de l'aimé, le rectangle d'une mort annoncée et la forme, aussi, d'un Roman laissé inachevé – c'est du moins ce que l'on a cru. Pour ma part, je dirais que le Roman apparaît, réservé, *sans se montrer ni se cacher*, dans les quatre livres étudiés.

J'ai tenté de déplier la folie d'une telle réserve dans l'argumentaire de cette thèse, de défiler les figures d'une mélancolie retenue : maternité inversée, deuil porté, politesse japonaise, mémoire de l'enfance, temps du Roman et apertures photographiques. Comme elle cache quelque chose, la

---

<sup>125</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p. 16.

<sup>126</sup> Chantal Thomas, « La photographie du Jardin d'Hiver », *Critique*, n° 423-424, 1982, p. 797.

retenue pose un problème de représentation. On peut la nommer, mais comment l'écrire et la mettre en récit ? Que la photographie figure la retenue, il faut le voir dans l'œuvre aussi. La photographie apparaît comme le lieu unique d'une croyance folle, *réaliste* : que la vérité est cachée, que le réel existe et qu'on peut le saisir. Dans la dernière « note » de *La chambre claire*, Roland Barthes dit la photographie « 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 »<sup>127</sup>. Le livre se termine sans conclure, réserve à l'image de la photographie, retenue et mélancolie d'une œuvre qui *n'a rien dit*. J'entends les commentaires des déçus de Roland Barthes : « Quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil ? » Aussi je répondrai avec lui : « Oui, mais une telle évidence peut être sœur de la folie »<sup>128</sup>. Une folie, une perversion qui porte le nom de *mélancolie* : la quête et le refus du fin mot de l'histoire – retenu.

---

<sup>127</sup> *La chambre claire, op. cit.*, p. 885.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 880.

## Conclusion

Mais quel était l'objet de cette thèse ? Quelle est sa vérité ? L'apprendra-t-on enfin par la lecture de cette conclusion ? Je me pose moi-même la question tant j'ai travaillé cette thèse dans la mélancolie. Dès avant le projet, heureusement, je tenais mon objet : s'il n'y avait qu'un livre, ce serait *La chambre claire*. Il me semblait avoir trouvé dans cet essai une solution. J'ignorais toutefois la nature de l'énigme. J'ai beaucoup cherché du côté de la photographie pour ne trouver qu'un savoir de convention : l'enjeu se résumait généralement à une histoire ou à la question d'une définition. Cela ne m'aidait pas. Je voulais savoir *comment* il avait été possible à Roland Barthes d'écrire ce livre. Je désirais comprendre la forme et la manière. Je savais tenir dans la photographie mon indice, mais *l'indice est muet*. Aussi j'ignorais encore toute l'histoire. J'étais incapable de m'expliquer l'œuvre en ce qu'elle avait mené à l'écriture de *La chambre claire*. Devant moi, le corpus, mais un récit manquait. Je voyais la photographie, mais le sens m'échappait. J'étais aveuglée. Le mot de mélancolie m'a finalement été donné. Alors j'ai compris et je le répéterai : la vérité ne vient jamais qu'après.

Je voulais modéliser la *mélancolie de la pensée* : la quête de sens, la tentative de comprendre, les modes d'intellection et de formalisation, la *recherche* et la collection. (En dépression, c'est d'ailleurs ce qui m'avait attirée vers les études littéraires : au suicide, j'ai préféré *chercher le sens*. On devrait se rappeler que la littérature tient, pour certains, de cette exigence.) Dans l'œuvre de Roland Barthes, j'ai vu un modèle : un héros de la forme et de la réserve, un lecteur dans le sens fort du terme, un penseur qui tentait de rétablir un lien au réel. Des écrits de Roland Barthes s'échappaient la voix de la mélancolie, insatisfaite, et une certaine tristesse. Une solitude, bien sûr, comme un discours adressé à *personne*, et un désir :

celui d'écrire et donner forme. Comme manque le Roman, cette thèse est sans objet. Mais avec la mélancolie, elle suit un projet. Dans l'échelonnement du corpus, j'ai voulu lire la formation d'une œuvre : l'activité fantasmatique, le mimétisme, le travail de la forme et la recherche d'un corps. Mélancolique, je n'ai pas su non plus faire le deuil du Roman : celui de Roland Barthes dont j'ai cherché l'histoire. J'ai pensé mon enquête dans une narration que je ne saurais conclure sans une certaine réserve. Dans la mesure, bien sûr, où *l'on échoue toujours à parler de ce qu'on aime*.

Je n'avais qu'une visée : donner une image de l'œuvre de Roland Barthes telle que la photographie m'aurait permis de la révéler. Je me suis aperçu toutefois que l'image proposée serait finalement celle de la mélancolie. À partir de l'indice photographique, j'ai voulu décrire la mélancolie de l'œuvre de Roland Barthes en lui donnant forme et récit. Dans les écrits sur l'image et la théorie de la photographie, j'ai cherché ce qui me permettrait d'*imaginer* la mélancolie : ses figures, ses absences, le régime de la copie, le fantasme d'une saisie, les *imagines mundi*, le point de fuite et la réserve. Sur la mélancolie, je n'ai retenu que ce qui touchait à la forme : l'insaisissable objet, le corps morcelé, le monde décomposé, l'art de la mémoire, le stade du miroir, bien sûr, l'image fantasmatique et la crypte. De même, je n'ai eu recours à la critique barthésienne que lorsqu'elle témoignait d'une déception, d'un regret ou d'une défaite comme d'un *aveuglement* à la forme de l'œuvre. En agençant ces traits, je souhaitais composer un visage : une figure de la mélancolie, *la mélancolie même de la photographie*, et l'œuvre de Roland Barthes.

On se rappelle : la mélancolie, c'est la tristesse qui se fait génie, le tempérament acédique qui se donne une activité géométrique entendue comme mesure de l'espace et du temps. En effet, si la mélancolie poursuit l'image, c'est que l'objet qu'elle tente de cerner échappe à la mémoire du sujet. La mélancolie est mimétique, elle imite et appelle l'identification dans

la mesure, seulement, où la représentation fuit. La mélancolie a le regard tourné vers le point de fuite et le temps qui toujours se dérobe emportant avec lui l'invisible et la vérité. Mélancolie de l'image : elle porte le deuil du sens et du temps.

La mélancolie se vit en deux temps : celui de la recherche et celui de la saisie. Avant la forme, le formalisme comme le vœu d'une écriture à même de saisir le réel et le temps. La photographie ne serait ainsi qu'une image de la forme fantasmée. Je me suis, pour ma part, appliquée à décrire la mélancolie en ce qu'elle a cherché la forme et comment elle l'a trouvée.

Dans la première partie, j'ai abordé la réserve que l'œuvre de Roland Barthes a suscitée, un aveuglement, ai-je dit, une cécité : l'œuvre manquait à sa place, sépulture sans tombeau. La pensée s'était dispersée, le sens avait fui : les écrits se donnaient dans une mélancolie qui laissait la critique déçue. Mais la déception était écrite, en quelque sorte voulue. Aussi la critique est-elle mélancolique comme Roland Barthes l'a été avant elle. J'ai tenté de montrer que le tombeau donné à Barthes était à l'image de la crypte qu'il avait créée pour la littérature dans *Le degré zéro de l'écriture*. D'un creux, Roland Barthes a fait une *écriture blanche*. La mélancolie, en effet, place l'absence à l'origine et fait du défaut de l'objet une recherche, un projet. La mélancolie est sadique : elle veut la mort de l'objet et maintenir en vie l'arrêt. Aussi *Le degré zéro de l'écriture* présente-t-il le fantasme d'une forme en attente et la mort toujours vivante : la promesse d'un tombeau ou l'éternel présent. Un basculement du noir au clair en même temps que le contraire. À défaut d'un corps, la mélancolie poursuit une forme corpusculaire : elle cherche *la chambre claire* et vise une écriture de la lumière. À la mort de la littérature est donnée l'image de la photographie. Comme la mélancolie a perdu son objet, elle tient désormais son projet.

La mélancolie joue avec le vide. Heureuse, elle est manie : elle découpe, elle agence, elle compose, elle arrange un lot d'objets *finis*. Les



choses sont mortes, décomposées. Tout est à construire, le sens en premier. Comme le dandy, la mélancolie joue du code et d'un détail. Elle s'attache à ce qui rompt l'ordre de la représentation. Autrement, c'est l'ennui et la dépression. Une vérité est trouvée dans l'aberration. Structuraliste, Roland Barthes s'est ainsi attaché au réel comme à ce qui résiste à la structure et à la signification. Dans *l'effet de réel*, l'objet garde son secret. Du mélancolique et réaliste, il suscite l'intérêt. La photographie lui prêterait sa forme : en elle, le réel se fait détail et marque du temps. Il n'est pas innocent que l'effet de réel se révèle à Roland Barthes sous la forme d'une écriture du temps : discours de l'histoire, roman de la mémoire, biographème, écriture de la vie, et photographie. Avec l'effet de réel, le signe est ruiné comme toute intellection. Le sens reste en suspens. Ne restent que le réel et le temps. Comment faire de cette résistance et rétention du sens la matière d'un roman ?

Le plus souvent invisible aux yeux de la critique, le Roman est relégué aux limbes des œuvres promises et inachevées. Or le roman apparaît à qui sait le voir : disséminé dans l'œuvre ou dénié, crypté qu'il serait dans *La chambre claire*. Comme la littérature du *Degré zéro de l'écriture*, il est fantasmé, c'est-à-dire « irréalisé » et maintenu vivant *dans la région des Ombres*. Le Roman appartient ainsi au temps du fantôme. J'aimerais que l'on voie le spectre qui va de l'écriture blanche, de l'absence au reste entendu comme simple *effet* de réel, jusqu'au *rectangle imaginaire* d'une forme du deuil et du temps que serait le Roman. De ce fantôme, j'ai désiré voir les contours. Comme l'Histoire, l'écriture porterait les morts du passé. Ainsi le Roman achèverait le travail de la mémoire, antichambre de l'art : dans l'ordre de la référence, tout indice attend le récit pour trouver un sens. Si la mémoire donne forme et sens au passé, il faut un art de la mémoire, un lieu pour les souvenirs : une *rédemption formelle*. Pour incarner ce corps de mémoire : l'enfant, figure de la surimpression des temps – tout à la fois le présent *difficile*, le devenir et l'éternel retour. Dans le temps de la mélancolie, ne revient que la forme, reconnue. La joie ne tient qu'à cela : la

forme est revenue. Aussi la photographie se prête au fantasme du Roman comme l'image d'une *mémoire vive*. Elle aurait la forme de la hantise pour l'écrivain en devenir, lui-même fantomatique et revenant. En offrant, surtout, à la littérature une ouverture, la photographie se fait indice et matière du Roman.

Image du souvenir, la photographie figure les deux temps de la mélancolie : elle marque le clivage nécessaire à la quête de la forme, du sens et du récit. Image du réel et de sa résistance, elle représente l'objet qui manque : un désordre. Image, simplement, elle est donnée à la mélancolie qui la cherchait. Tache aveugle dans l'œuvre et sa vérité, la photographie est un point de fuite : tout l'intérêt de la *composition* tient en elle. Contrepoint, donc, la photographie donne à l'écriture un jeu : elle ordonne autour d'elle une narration mélancolique. Comme elle se déplace et manque à sa place, case vide, mot blanc, rectangle clair, le mélancolique la poursuit. La collection, la spécularisation, l'investigation et la formalisation, caractérisent ainsi la poétique narrative mise en place dans l'œuvre de Roland Barthes. Surtout, la photographie permet à l'œuvre de s'écrire au *passé composé*. À la mélancolie, le « ça a été » se donne comme le contrepoint du temps : dans la composition, la mort et le référent, une blessure et un *redans*. Chez Roland Barthes, la photographie permet à la mélancolie de composer avec elle-même. Avec la photographie, quatre livres se sont donc écrits dans la mélancolie.

Dans la deuxième partie, je me suis penchée sur la composition de quatre essais dans lesquels il est possible de lire une mise en récit où figure la photographie : *L'empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux* et *La chambre claire*. Dans chaque livre, la photographie fait apparaître une figure de la mélancolie, à chaque fois différente, à chaque fois la même : un sujet d'écriture, toujours, et la mélancolie tantôt flânant, tantôt pleurant, amoureuse ou enfant. Cette figure se constitue contemplant une photographie, hors champ, que le narrateur

tente de saisir et de retenir : c'est la mise en récit, le travail de composition, le génie de la mélancolie. En lisant Roland Barthes, j'ai voulu émettre la matière du récit, détailler le réel, voir l'image en deux temps, jouer de mélancolie et poser sur la photographie les traits d'un visage, les indices et la poussière du temps. J'espère qu'on a ainsi vu le travail du sujet d'écriture.

Dans *L'empire des signes*, la mélancolie cartographie la ville : elle prélève, fragmente, réduit, échelonne et met en relation un monde autrement *illisible*. Contre l'absence de sens, elle proteste et bricole : elle cherche une image de la ville. Génie, la mélancolie développe un plan d'écriture dans lequel seraient combinés la structure et un espace où circuler. Au Japon, Roland Barthes a compris que la forme n'importe que si elle comporte une zone indécise, un intervalle, un jeu qui sera, bien sûr, celui de l'écriture. « Mode graphique d'exister », la ville japonaise tient aux formes et à la réserve. Art de vivre où le signe ne renvoie à *rien* sinon à la beauté du geste de tracer. La forme est *toute trouvée*, et un visage aussi : le « visage écrit », plage et fentes. Le temps, de même, se donne dans la mémoire courte (*haïku*) de la chose et son absence. Bonheur d'une écriture qui court comme le touriste circule dans la ville, photographiant ce qui l'enchanté. Miroir heureux, le Japon a retourné à la mélancolie sa propre image : voilà pourquoi il est dit que ce pays a « photographié » le sujet d'écriture.

Au miroir et jouant, on retrouve l'enfant. La mélancolie cherche une image d'elle-même. Néoténie, elle se reconnaît dans l'enfant qui poursuit, comme elle, une quête formelle : sa propre image, encore inachevée. Au miroir, l'enfant cherche une image unifiée. Les photographies du *Roland Barthes par Roland Barthes* montrent une forme en devenir : l'adulte ou l'écrivain, voire le devenir-enfant. Toujours duelle, l'image présente le jumeau du sujet. *Mais est-ce bien moi ?* Image d'un temps passé, la photographie questionne l'identité et le jeu de la copie. C'est par l'image (photographique) que l'identification opère. D'une part, l'enfant retrouve ses traits chez d'autres membres de sa lignée : sa solitude et sa mélancolie.

D'autre part, on le voit copier celui qu'il souhaite devenir car c'est en mimant que l'on devient écrivain. Figure du désir d'écrire, l'enfant permet à la mélancolie de se dire dans le contretemps d'un passé composé. De même, la photographie fait apparaître un autre que soi dans la répétition, la copie : la hantise. La photographie d'enfance a donc permis la composition d'un roman de *formation* – quête éminemment mélancolique. Aussi je lis le *Roland Barthes* comme l'histoire d'un enfant qui apprend à écrire.

« *Je ne suis plus un enfant* », disait Roland. La mélancolie a grandi et l'enfant s'est formé. Seul dans l'image vécue comme un carcan, la mélancolie pleure l'absence d'une image autre : l'absence de l'autre. Le jeu des *Fragments d'un discours amoureux* tient à cela qui brille par son absence : l'Autre et la photographie, sans oublier l'histoire d'amour, l'écriture et le sens enfin compris. Comme l'Autre ou l'image n'y est pas, la mélancolie *compose* avec le manque : on lit un récit fantôme dans la dénégation du Roman. Une fantasmatique se met en place : c'est un fantôme, un spectre à qui l'on s'adresse, l'être aimé ou l'image. Un corps manque, jusqu'au corps du récit. Objet de mélancolie, l'histoire d'amour est impossible à écrire. L'amoureux, ce serait ainsi l'écrivain dans le temps d'*avant*. La matière de l'histoire d'amour se trouve dans l'antichambre du Roman : les traits de l'amant, les « signes », les scènes, les souvenirs sont autant d'indices qui appellent un récit. Images du souvenir et du retentissement, les photographies seront objets d'une interprétation ayant l'imparfait pour temps. Figure de la mélancolie, l'amoureux appelle l'écrivain sachant toutefois que l'écriture se trouve *là où tu n'es pas*. En effet, le sens de ces *fragments d'un discours amoureux* ne sera jamais compris qu'*après*.

La vérité est obsolète, d'où sa mélancolie. Voilà pourquoi Roland Barthes a cherché la photographie. Image du passé, noir et blanc qui plus est, la photographie semble livrer la solution de l'énigme dans l'écriture de *La chambre claire*. Réserve d'un roman policier, la photographie a permis à

la mélancolie de procéder : la réalité est réifiée et fragmentée en autant d'indices à collectionner. Par la sélection et la mise en relation de certains détails, la mélancolie tente une saisie de ce qui lui échappe : la mort et le manque à figurer<sup>1</sup>. Détective, la mélancolie veut comprendre ce qui s'est passé. Aussi doit-elle écrire l'histoire au passé composé. Il y a le temps de l'enquête et le temps passé : « ça a été ». La photographie permet aux deux temps de communiquer. Dans cette brèche, une narration se met en place, une recherche de la vérité : l'identité de la victime ou du coupable. Que la mélancolie enquête sur l'image, et la légende manque. On peut croire qu'il n'y aura de fin que dans le moment d'une reconnaissance : la découverte, enfin, de l'image de l'absente. Quand bien même il a retrouvé sa mère (et l'enfant, et la morte, et l'aimée), quand bien même il a vu une Mélancolie dans l'image, l'enquêteur de *La chambre claire* se refuse au dernier mot. La vérité, encore, ne viendra-t-elle qu'après ? Un récit reste-t-il à écrire ou la mélancolie a-t-elle finalement *cerné*, de forme et de sens, cela qu'elle poursuivait ?

La vérité est dans le temps. Aussi la beauté de *La chambre claire* tient-elle à ce que le narrateur sait *déjà* : l'histoire est toujours celle d'un temps perdu à lire. Dans le temps que l'on perd et celui que l'on prend à lire les indices, le temps de l'histoire rencontre le temps de la lecture. J'ai dit la mélancolie du formalisme. À cela, je me dois d'ajouter : la mélancolie est lectrice.

La mélancolie travaille : elle cherche à comprendre. Tout l'art de Roland Barthes consiste à *faire récit* de la question du sens. À défaut d'un roman, des formules sont trouvées que nous pourrions citer. Un mot de Roland Barthes suffit souvent à nous éclairer. Fragment ou récit, ses écrits donnent un corps à la mélancolie. J'ai beaucoup insisté sur la quête de l'image en voulant montrer dans la photographie la forme recherchée. De cette quête, j'ai dit la mélancolie. Je m'en voudrais toutefois de passer sous

---

<sup>1</sup>Hors corpus et hors champ, le *Journal de deuil* publié récemment disait encore la difficile abstraction de la mort. *Journal de deuil*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2009.

silence, dans la poursuite de l'image (même et surtout muette), cette autre *pneuma* qu'est la voix.

Pendant qu'il écrivait sur la photographie, Roland Barthes s'est attaché au *grain de la voix* : quelque chose du corps du sujet que la voix trahirait. Un indice, une singularité, une inflexion, un parasite de la communication : ce qui, dans la voix, *ne se dit pas*. Encore une fois, ce qui rompt avec la signification, mais qui se donne dans la joie d'une reconnaissance. Qu'il soit question du haïku, du Roman, de la mémoire ou de la photographie, la vérité chez Roland Barthes tiendra toujours dans un cri : « c'est ça ! ». Dans le grain de la voix, une vérité longtemps tue est reconnue : le sens *entendu*. Si la mélancolie poursuit le sens, c'est qu'elle cherche l'entente. Aussi je perçois un certain bonheur dans la voix – celui d'une mélancolie qui se dit tel *un bruit accompagné de fantômes*.

Il me semble que la littérature souffre de mélancolie lorsqu'elle cherche à se dire. Comme l'enfant, elle rêve du *sens clair* d'un sujet s'énonçant. Comme l'amoureux, elle parle seule mais espère un écho : le rebond du sens, une résonance. Dans le retour, la reconnaissance. La littérature est mélancolique lorsqu'elle a pour matière ce qui ne s'entend pas. À l'incompréhension, alors, elle donne voix. Cette voix cherchera la forme : voilà la formule d'une mélancolie de la littérature. La forme trouvée, les apparences, du moins, seront sauvées. Contre la mort, le silence ou la corruption, la voix s'entend – ou ne s'entend pas. Dans son *Journal de deuil*, Roland Barthes écrit : « Chose bizarre, sa voix que je connaissais si bien, dont on dit qu'elle est le grain même du souvenir ('la chère inflexion...'), je ne l'entends pas. Comme une surdité localisée... »<sup>2</sup> On ne se résout pas à ne plus entendre, ne serait-ce qu'*en soi*. Comme on aime à se répéter, la littérature se dit dans la voix et l'écho : la mélancolie et la joie. La vérité ne vient jamais qu'après, ai-je dit, *mais le bonheur tient à ce qui revient*.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

## Bibliographie des textes cités

### Corpus : livres, articles, cours et inédits de Roland Barthes

« Culture et tragédie » (1942), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 29-32.

« Notes sur André Gide et son *Journal* » (1942), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 33-46.

« Plaisir aux classiques » (1944), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 57-67.

« Réflexion sur le style de *L'étranger* » (1944), *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, t. I, Paris, Seuil, 2002, pp. 75-79.

« Responsabilité de la grammaire » (1947), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 96-98.

« Michelet, l'Histoire et la Mort » (1951), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 109-123.

« Jean Cayrol et ses romans » (1952), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 141-162.

« Écrivains de gauche ou littérature de gauche ? » (1952), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 163-165.

« Folies-Bergère » (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 234-244.

*Le degré zéro de l'écriture* (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 170-224.

« Visages et figures » (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 268-279.

*Michelet* (1954), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 291-449.

« Pour une histoire de l'enfance » (1955), *Œuvres complètes*, t. I., éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 548-554.

*Mythologies* (1957), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 669-869.

« Écrivains et écrivains » (1960), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 403-410.

« La réponse de Kafka » (1960), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 395-399.

« Le bleu est à la mode cette année » (1960), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 1023-1038.

« Le dandysme et la mode » (1962), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 27-31.

« L'activité structuraliste » (1963), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 466-472.

*Sur Racine* (1963), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, pp. 51-196.

*Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 269-528.

« La cuisine du sens » (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 589-591.

*La Tour Eiffel* (1964), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 529-554.

« Vie de Rancé » (1965), *Nouveaux essais critiques* (1972), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 55-65.

*Critique et vérité* (1966), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 757-801.

« De la science à la littérature » (1967), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 1263-1270.

« Le discours de l'histoire » (1967), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 1250-1262.

« Proust et les noms » (1967), *Nouveaux essais critiques* (1972), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 71.

*Système de la mode* (1967), *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 895-1231.

« Japon : l'art de vivre, l'art des signes » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 84-90.



« La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45.

« L'effet de réel » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 25-32.

*L'empire des signes* (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 347-444.

« Le troisième sens » (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 485-506.

« Préface » (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 627-631.

« Une problématique du sens » (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 507-526.

*S/Z* (1970), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 119-346.

« Réflexion sur un manuel » (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 945-951.

« Réponses » (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 1023-1044.

*Sade, Fourier, Loyola* (1971), *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 699-868.

*Nouveaux essais critiques* (1972), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 23-121.

*Le plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 217-264.

« Pour une libération de la pensée pluraliste » (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 469-482.

« Apprendre et enseigner » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 793-795.

« Barthes puissance trois » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 775-777.

« En sortant du cinéma » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 778-782.

*Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, pp. 575-771.

« Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 851-875.

« Accordons la liberté de tracer » (1976), *Œuvres complètes*, t. IV., éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 925-926.

« Écoute » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 340-352.

« Entretien » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 398-404.

*Fragments d'un discours amoureux* (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 25-298.

« La lumière du Sud-Ouest » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 330-334.

« Le chant romantique » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 303-308.

« Préface à 'Le refuge et la source' de Jean Daniel » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 311-313.

« Question de tempo » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 335-339.

« Sur des photographies de Daniel Boudinet » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 316-329.

« Tels » (1977), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 299-302.

« Barthes sur scène », *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 545-547.

*Leçon* (1978), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 427-446.

« Longtemps je me suis couché de bonne heure » (1978), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 459-470.

« Puer senilis, senex puerilis » (1978), *Œuvres complètes*, t.V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 481-483.

« Ça prend » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 654-656.

« Cy Twombly ou ‘*Non multa sed multum*’ », *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 703-720.

« Délibération » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 668-681.

« La chronique » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 625-656.

« Sagesse de l’art » (1979), *Œuvres complètes*, t. V., éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 688-702.

« Soirées de Paris » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 977-993.

*La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 785-892.

« Lectures de l’enfance » (1980), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 946-951.

« Note sur un album de photographies de Lucien Clergue » (1980), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 895-897.

« Sur la photographie » (1980), *Œuvres complètes*, t. V., éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 931-937.

*Comment vivre ensemble*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil et IMEC, 2002.

*La préparation du roman I et II* (1978-1979 et 1979-1980), éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil et IMEC, 2003.

*Journal de deuil*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2009.

Fonds Roland Barthes (BRT), Institut Mémoire de l’Édition contemporaine.

## Critique sur Roland Barthes

*Prétexte : Roland Barthes* (Cerisy-la-Salle, juin 1977), actes publiés chez U.G.E., Paris, 1978.

ALPHANT, Marianne. « *Presque un roman* », *R/B Roland Barthes*, Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), Paris, Seuil, Centre Pompidou et IMEC, 2002, pp. 125-128.

CITTON, Yves et Philippe Watts. « Gillesdeleuzerolandbarthes », *La revue internationale des livres et des idées*, n° 6, 2008, pp. 6-10.

CLERC, Thomas. « Collection Roland Barthes », *R/B Roland Barthes*, Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), Paris, Seuil, Centre Pompidou et IMEC, 2002, pp. 61-65.

COMMENT, Bernard. *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

COMPAGNON, Antoine. « L'entêtement d'écrire », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 666-680.

COMPAGNON, Antoine. « Les deux Barthes », *La troisième république des lettres*, Paris, Seuil, 1983, pp. 5-17.

COMPAGNON, Antoine. « La poule d'Ombredane, le soldat de Baltimore et le baromètre de Mme Aubain », *R/B Roland Barthes*, Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), Paris, Seuil, Centre Pompidou et IMEC, 2002, pp. 75-77.

COMPAGNON, Antoine. « Le roman de Roland Barthes », *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, 2002, pp. 203-231.

COMPAGNON, Antoine. « Roland Barthes en saint Polycarpe », *Les antimodernes : de Joseph Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 404-440.

COMPAGNON, Antoine et Éric Marty. « Barthes et le roman », entretiens avec Alain Finkielkraut (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock et Panama, 2006, pp. 217-240.

COQUIO, Catherine et Regis Salado (dir.), « Avant-propos », *Barthes après Barthes*, actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 1-3.

COSTE, Claude. « Brouillon du 'Je t'aime' », *Genesis*, n° 19, 2002, pp. 109-128.

DAMISCH, Hubert. « L'intraitable », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 681-687.

DERRIDA, Jacques. « Les morts de Roland Barthes » (1981), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, pp. 59-97.

DIAZ, José-Luiz. « L'écrivain comme fantôme », *Barthes après Barthes*, Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 77-87.

DIDI-HUBERMAN, Georges. « La chambre claire obscure », *Le Magazine littéraire*, n° 482, 2009, pp. 87-88.

DOUBROVSKY, Serge. « Une écriture tragique », *Poétique*, n° 47, 1981, pp. 329-353.

GUITTARD, Jacqueline. « Roland Barthes : La photographie ou l'épreuve de l'écriture », thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII – Denis-Diderot, UFR des sciences des textes et des documents, Histoire et sémiologie du texte et de l'image, 2004.

KRISTEVA, Julia. « La voix de Roland Barthes », *Communications*, vol. 36, 1982, pp. 119-123.

LAPORTE, Roger. « L'empire des signifiants », *Critique*, n° 302, 1972, pp. 583-594.

LOMBARDO, Patrizia. « Le dernier livre », *L'esprit créateur*, vol. 22, 1982, pp. 79-87.

MACÉ, Marielle. « Barthes romanesque », *Barthes, au lieu du roman*, Marielle Macé et Alexandre Gefen (dir.), Paris, Desjonquères et Nota bene, 2002, pp. 173-194.

MARIN, Louis. « Roland Barthes par Roland Barthes ou L'autobiographie au neutre » (1982), *L'écriture de soi*, éd. Pierre-Antoine Fabre, Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn et Françoise Marin, Paris, P.U.F., 1999.

MARTY, Éric. « L'assomption du phénomène », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 744-752.

MARTY, Éric. « La vie posthume de Roland Barthes », Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Barthes après Barthes*, actes du colloque international

de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 235-245.

MARTY, Éric. « Présentation », Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 9-19.

MARTY, Éric. « Présentation », Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 9-22.

MARTY, Éric. « Marcel Proust dans 'la chambre claire' », *L'esprit créateur*, vol. 46, n° 4, 2006, pp. 125-133.

MARTY, Éric. *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006.

MAURIÈS, Patrick. « Fragments d'une vie », *Critique*, n°423-424, 1982, pp. 753-757.

MAURIÈS, Patrick. *Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 1992.

MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment*, La Salle, Hurtubise HMH, 1989.

MONDZAIN, Marie-Josée. « Image et filiation », *Vivre le sens*, Julia Kristeva (dir.), Paris, Seuil, 2008, pp. 39-76.

NOUDELMANN, François. « Roland Barthes : de la main gauche », *Rue Descartes*, n° 34, 2002, pp. 45-60.

NUNEZ, Laurent. « Vie nouvelle, roman virtuel », *Le magazine littéraire*, n° 482, 2009, pp. 74-75.

OLIN, Margaret. « Touching Photographs : Roland Barthes's 'Mistaken' Identification », *Representation*, n° 80, 2002, pp. 99-118.

ORTEL, Philippe. « La chambre claire ou le refus de l'art », *Contrejour*, 1990, pp. 32-39.

PINGUET, Maurice. « Le texte Japon », *Critique*, vol. 38, n° 423-424, 1982, pp. 758-766.

RABATÉ, Jean-Michel. « Le roman de Roland Barthes », *Barthes après Barthes*, actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 7-14. (Article repris sous le titre « 'Dis-moi qui tu hantes...' : Roland Barthes, écrivain fantôme de la modernité », *La pénultième est morte*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, pp. 71-85.)

ROBBE-GRILLET, Alain. « Pourquoi j'aime Roland Barthes » (1978), « Le parti de Roland Barthes » (1981), et « Un Roland Barthes de plus » (1995),

*Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, pp. 147-166 ; 167-170 ; et 171-177.

ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles*, Paris, l'Étoile, 1982.

ROGER, Philippe. « Barthes et la fiction », *Critique*, n° 423-424, 1982, pp. 775-784.

ROGER, Philippe. *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986.

SOLLERS, Philippe. « Sa voix me manque », propos recueillis par Aliocha Wald Lasowski, *Le magazine littéraire*, n° 482, 2009, pp. 82-83.

SONTAG, Susan. « Remembering Barthes », *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, Strauss et Giroux, 1980, pp. 169-177.

SONTAG, Susan. *L'écriture même : À propos de Barthes*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1982.

THOMAS, Chantal. « La photo du Jardin d'Hiver », *Critique*, n° 423-424, 1982, pp. 797-804.

TODOROV, Tzvetan. « Le dernier Barthes », *Poétique*, n° 47, 1981, pp. 323-327.

TODOROV, Tzvetan. « Les critiques-écrivains », *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984, pp. 55-81.

VILLEMUR, Frédérique. « Sous la conduite d'Orphée : entre Michelet et Barthes », *Communications*, n° 63, 1996, pp.113-119.

## Écrits sur la mélancolie

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze* (1981), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire* (1978), trad. Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998), trad. Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*, trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien, Desclée de Brouwer, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007.

ARISTOTE, *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

ARISTOTE. *Poétique*, éd. Michel Magnien, Librairie générale française, Paris, 1990

ARISTOTE. « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000, pp. 104-120.

BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

BENJAMIN, Walter. « Le conteur » (1936), *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, pp. 114-151.

BERGER, Anne-Emmanuelle. « Dernières nouvelles d'Écho », *Littérature*, n° 102, 1996, pp. 71-90.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'esthétique du temps au Japon*, Paris, Galilée, 2000.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir*, Paris, Galilée, 2002.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Au-delà de la mélancolie*, Paris, Galilée, 2005.

CLAIR, Jean. *Malincolia : motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux guerres*, Paris, Gallimard, 1996.



- DANDREY, Patrick. « Nostalgie et mélancolie », *De la mélancolie*, éd. Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, 2007, pp. 95-129.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DE CERTEAU, Michel. *Histoire et psychanalyse*, Paris, Gallimard, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles. « À quoi reconnaît-on le structuralisme? » (1972), *L'île déserte*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, pp. 238-269.
- DELVAUX, Martine. *Histoires de fantômes*, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987.
- FÉDIDA, Pierre. *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.
- FÉDIDA, Pierre. *Des bienfaits de la dépression*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, t. I, éd. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001, pp. 817-849.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund. *La technique psychanalytique*, trad. Anne Berman, Paris, PUF, 1953.
- FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, pp. 145-171.
- FREUD, Sigmund. *Le malaise dans la culture*, trad. Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, P.U.F., 1995.

- GREEN, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983.
- GREEN, André. *La déliaison*, Paris, Belles-Lettres, 1992.
- GROSSMAN, Évelyne. *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, éd. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.
- HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit, 2006.
- HASSOUN, Jacques. *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997.
- KLEIN, Melanie. *Deuil et dépression* (1947), trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot, 2004.
- KLEIN, Melanie. *Envie et gratitude* (1957), trad. Victor Smirnoff, S. Aghion et Marguerite Derrida, Paris, Gallimard, 1968.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. *Saturne et la mélancolie* (1964), trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989.
- KOFMAN, Sarah. *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985.
- KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier* (1925), trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot et Rivages, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. *L'histoire des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, éd. Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix, Paris, Stock, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985.
- LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques. *Écrits*, t. I, Paris, Seuil, 1999.

- LACAN, Jacques. *Encore*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Le sujet de la philosophie*, Paris, Flammarion, 1979.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *La mélancolie : études cliniques*, Paris, Economica, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MILNER, Jean-Claude. *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978.
- NANCY, Jean-Luc. « Être à l'écoute », Peter Szendy (dir.) *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 275-315.
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999.
- PIGEAU, Jackie. *Melancholia*, Paris, Payot, 2008.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.
- PRIGENT, Hélène. « Mélancolie antique : une philosophie de l'image ? », *De la mélancolie*, Paris, Gallimard, pp. 75-93.
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- ROBIN, Régine. *Berlin chantiers*, Paris, Stock, 2001.
- RONELL, Avital. *Telephone Book*, trad. Daniel Loayza, Paris, Bayard, 2006.
- SAINT-GERMAIN, Christian. *Mélancolie Ink*, Montréal, Bayard, 2007.
- SONTAG, Susan. « Under the Sign of Saturn » (1978), *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1980, pp. 109-134.
- STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989.
- YATES, Frances. *Les arts de mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1966.

## Théorie de l'image et de la photographie

BAETENS, Jan. « Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography : The Question of 'Interdisciplinarity' », James Elkins (dir.), *Photography Theory*, Routledge, New York et Londres, 2006, pp. 53-73.

BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie* (1931), trad. André Gunthert, Paris, Société française de photographie, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot et Rivages, 2002.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2005.

BERGALA, Alain et Raymond Depardon. *New York* (1981), Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.

BERGER, John. *La forme d'une poche* (2001), trad. Anne et Michel Fuchs, Lyon, Fage, 2003.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

DERRIDA, Jacques. « Aletheia » (1993), *Nous avons voué notre vie à des signes*, Bordeaux, William Blake & co, 1996, pp. 75-82.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes*, Paris, Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008.
- DURAND, Régis. *Habiter l'image*, Paris, Marval, 1994.
- DURAND, Régis. *Le temps de l'image*, Paris, La différence, 1995.
- DYER, Geoff. *The Ongoing Moment*, New York, Random House, 2005.
- FERRARI, Federico et Jean-Luc Nancy. *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- GENET, Jean. *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Decines, L'arbalète, 1963.
- GINZBURG, Carlo. « Traces : Racines d'un paradigme indiciaire », trad. Monique Aymard, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 139-180.
- GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.
- KOFMAN, Sarah. *Camera obscura*, Paris, Galilée, 1973.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La vraie semblance*, Paris, Galilée, 2008.
- LEMAGNY, Jean-Claude. *L'ombre et le temps*, Paris, Nathan, 1992.
- MORA, Gilles et Claude Nori. *Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.
- NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- ROUILLÉ, André. *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sur la photographie* (1977), trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2000.
- TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*, Flammarion, 1996.
- VAN LIER, Henri. *Philosophie de la photographie*, Paris, Cahiers de la photographie, 1983.