



HAL
open science

Le “ vouloir-être-intelligent ” : sur le style compliqué de Roland Barthes

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Le “ vouloir-être-intelligent ” : sur le style compliqué de Roland Barthes. Philippe Jousset. L’homme dans le style et réciproquement, Presses Universitaires de Provence, p. 26-79, 2015, “Textuelles”, 9791032000083. hal-01378273

HAL Id: hal-01378273

<https://hal.science/hal-01378273>

Submitted on 9 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« **Le vouloir être intelligent** » : sur le style compliqué de Roland Barthes, *L'homme dans le style et réciproquement*, ouvrage collectif dirigé par Philippe Jousset, Aix, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 69-79.

Mots clés : Barthes, style, intellectualité, essai, énonciation, paradoxe, discours élitiste

Résumé : À quoi tient la complication du style chez Barthes ? Non à un lexique scientifique (ou cherchant à le paraître), non à une syntaxe déroutante, mais à une énonciation jouissivement élitiste, qui se refuse à l'explication et encore plus à l'explicitation de ses thèses. Possédé par un « vouloir être intelligent », masque mandarinal de la peur d'être bête et mal aimé, Barthes « égare » les naïfs au moyen de trois procédés : l'allusion, le paradoxe, la modalisation. Il crypte ses références intertextuelles (allusions et *name-dropping*) ; pour produire à jet continu surprises et coups de théâtre (des paradoxes !), Barthes passe du coq à l'âne (selon le rôle dévolu au fragment, au *satori*, au délié) ; enfin il pratique la modalisation, la glose, l'ironie en roue libre, multipliant les second degrés. On ne lit Barthes qu'à l'université, tant ses essais, pour être déchiffrés, requièrent de culture savante : seule la crème des lecteurs s'y retrouve, quand l'étudiant non aguerri s'y perd. Pourtant il y a une tentation de Barthes pour le style simple, dépouillé à l'extrême, l'anamnèse comme variante puritaine de l'épiphanie, soit le relevé (tremblant) d'une émotion. Mais pourquoi le style simple ne prend-il pas ? De fait, il ne s'impose pas, ne procède que par trouées sur fond d'une écriture vouée à la complication, à l'infusion d'une culture hyper-intellectuelle dans le rendu d'un quotidien hédoniste et bourgeois, faussement simple.

Le « vouloir-être-intelligent » : sur le style compliqué de Roland Barthes

Elle empruntait en bibliothèque des ouvrages de glose auxquels elle n'entendait le plus souvent à peu près rien, en dépit de ses lectures opiniâtres, crayon en main, en dépit des fiches hérissées de citations qu'elle tournait retournait triturerait malaxait ; elle s'obstinait, têtue, et les formules exégétiques résistaient, abstruses ; elles ne s'ouvraient pas, ne lâchaient rien de leur suc, de leur fine ambroisie. Elle pensait à d'autres formules que ressassait le père ; ce n'était pas du rôti pour elle, elle était le crapaud monté sur un pot de sucre, tandis que les vrais étudiants, les légitimes, s'ébattaient dans les grasses prairies de la pensée comme des rats dans une tourte. C'était front à front, ça durait, elle avait mal au ventre, elle avait sommeil, elle s'endormait sur Barthes. Barthes surtout la terrassait¹ [...].

Le souci du style procède d'un désir de distinction. Pour s'en convaincre, il suffit d'opposer le simple « j'écris » à l'emphatique « c'est moi qui écris », mais surtout à l'hyperbolique : « c'est moi qui écris ainsi » ou mieux : « je suis celui qui écrit ainsi ». Cette formule, on aurait envie de la situer au croisement de deux intertextes célèbres : le « je suis qui je suis » du dieu biblique, et un « *scribo ergo sum* » non encore attesté, et démarqué de Descartes. Le styliste, « l'homme style », sort de l'anonymat énonciatif en imprimant à son langage une marque à la fois personnelle et précieuse, à ses yeux du moins. Le souci du style reflète ou construit non seulement une *identité* mais une *valeur*... C'est à la complication du style comme valeur chez Barthes que je m'intéresse, et que j'appréhende sans autre forme de procès, par le truchement

¹ Marie-Hélène Lafon, *Les Pays*, Buchet Chastel, Paris, 2012, p. 94-95.

d'un exemple :

Ex 1 : Voici une suite de propositions démodées (si elles n'étaient contradictoires) : *je ne serais rien si je n'écrivais pas. Cependant je suis ailleurs que là où j'écris. Je vaud mieux que ce que j'écris.* (RB, 148²).

À quoi tient ici la complication du style ? Nullement à l'abus de « mots savants » (je n'en compte aucun) ni à une pléthore de phrases longues (il n'y en a pas). Le style compliqué que je vise est le fruit d'un excès d'intellectualité ; il est lié à une dépense d'idées, un luxe d'invention. Subtilement, la complication se marque par le fait de sauter, sans crier gare, d'une axiologie à l'autre, d'une prédilection à l'autre, d'une hiérarchie à l'autre. Ce qui est compliqué, c'est ce primesaut de la pensée, ce ballet des préférences successives, aucune ne méritant de retenir longtemps un esprit toujours occupé ailleurs : bref, c'est une stratégie du démenti permanent. On croit d'abord saisir Barthes en train de flirter avec le démodé, geste intellectuel (« une suite de propositions ») que le texte présente comme un quasi scandale, un risque, une transgression idéologique. Mais sitôt énoncée, la revendication du démodé est annulée ou dépassée par celle du contradictoire, implicitement donné comme la nouvelle mode. Entrant dans le vif du sujet, le fragment pose l'écriture comme valeur (proposition 1) ; elle permet au sujet d'échapper au néant. Soit. Mais cette idée est court-circuitée sur sa droite par l'affirmation d'une autonomie du moi par rapport au texte (proposition 2). Ultime surenchère de ce pseudo-syllogisme : l'homme l'emporte sur l'œuvre (proposition 3). Barthes, dire cela ? Qui l'eût cru ? On ne sait plus guère que penser. On revient au texte, on le scrute : « *là où j'écris* », serait-ce différent de « *ce que j'écris* » ? Barthes aime à dramatiser l'expression de sa pensée : par le présentatif (*voici*), par l'expression cataphorique qui crée un effet d'annonce et de suspens (*une suite de propositions*), par la glose (*si elles n'étaient contradictoires*), commentaire mis entre parenthèse alors même qu'il apporte un correctif essentiel. Cette saturation des procédés crée un effet de complication : pour peu qu'il n'en comprenne pas l'intention ironique (assumer et parodier la posture magistérielle de l'écrivain), le lecteur naïf (mais quel lecteur ne l'est, par intermittences, du moins...) ne sait plus à quelle posture se fier.

Je me propose d'appréhender la question des rapports entre style littéraire et intellectualité ostentatoire par le biais d'un cas d'école : le style de Barthes. Il a fait l'objet d'un pastiche célèbre³. Mais Patrick Rambaud et Michel-Antoine Burnier réduisent la complication du style à celle du lexique. Certes, tout cléralisme – la métaphysique comme la sémiologie ou l'économie – a son lexique. Je préfère pour ma part m'intéresser non au style de l'austère théoricien mais à la sophistique du dernier Barthes. J'entends par sophistique cet art de dissoudre les idées dans un dire critique en permanence retourné contre le dit. Voilà le type de complication que j'ai en vue. Dédoublant tout énoncé par son commentaire, le scripteur revendique la contradiction, c'est-à-dire le caprice souverain ou la désinvolture – au risque de donner l'impression d'un relativisme assez vain. Comment « évaluer » cette posture, cette volonté d'affirmation de soi par la paradoxale déconstruction du penseur dans le style ? On ne sortira pas du cercle vicieusement enchanté du problème : certains apprécieront dans cette préciosité de Barthes une exigence, un refus de la *doxa* ; d'autres s'irriteront de ces chatteries de mandarin, de ce dilettantisme aristocratique, de cette légèreté ... De fait, dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'artillerie lourde des concepts se transforme en un jeu, infiniment plus retors, d'allusions codées... L'intellectualité n'est plus liée au genre

² Intégrées dans le texte sous la forme d'une abréviation transparente (RB, suivie du numéro de la page), toutes les citations à *Roland Barthes par Roland Barthes* renvoient au texte paru dans la collection « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1975, réédition posthume et légèrement enrichie en 1995. C'est à l'édition de 1995 que je me réfère.

³ Patrick Rambaud et Michel-Antoine Burnier, *Le Roland-Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978.

dissertatif ; elle complique, pervertit, la confiance intime. Mais à quelles fins ?

Je commencerai par dégager une critériologie permettant de définir la complication du style ; elle se définit et se marque comme le refus du didactisme. Barthes n'explicite jamais sa pensée pour un lecteur de bonne volonté ; il multiplie les défis au sens commun ; il crypte ses intertextes théoriques ; d'où cet effet de discours élitiste. La paraphrase (chère aux auteurs du pastiche *Le Roland Barthes sans peine*) joue-t-elle un rôle décisif dans l'appréhension du style compliqué ? On serait tenté de nommer *compliqués* une phrase, un tour, qui peuvent se laisser paraphraser par un équivalent simple. Or la complication tient moins au lexique ou à la syntaxe qu'à une posture énonciative qu'on peut résumer ainsi : le parti-pris décidé du locuteur en faveur de tout ce qui déstabilise les certitudes doxiques d'un lecteur épris de sens commun. Puis, je m'intéresserai à la raison d'être d'une telle stratégie. Barthes, on s'en souvient peut-être, a identifié la manie qui est à la source de la complication du style : « un vouloir-être-intelligent » (*RB*, 36). Le style compliqué est la manifestation d'un tel vouloir.

Complexe ou compliqué ?

Essayons de nous mettre dans la peau de l'honnête homme qui, après le titre éminemment réflexif de l'ouvrage, *Roland Barthes par Roland Barthes*, où le nom de l'auteur figure dans le titre, découvre cette phrase introductive, reproduisant en *fac simile* la graphie même de l'écrivain : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. »... Qui n'y perdrait son latin ? Bien sûr, il faut faire la part du jeu, de la provocation ; mais la périphrase modale – *doit être considéré* – relève de plein droit de cette « autorité sérieuse » que la suite de la phrase prétend précisément déjouer... Or ce *doit* est d'autant plus intimidant qu'il n'est en rien justifié. Pourquoi s'engager dans un contrat autobiographique garanti par le titre et le dénoncer immédiatement après comme invalide, en semblant revendiquer un droit à la fiction que le genre choisi semble *justement* interdire ? Cet arbitraire déroute, sauf si, initié au code, on sait que pour les tenants de la théorie littéraire, l'auteur n'est pas autre chose qu'un personnage de roman, entendons une construction de mots, l'effet d'un discours. La complication de Barthes consiste à activer simultanément le code de l'arrière-garde (l'autobiographie, son exigence de sincérité et d'intelligibilité) et celui de l'avant-garde, pour lequel il n'y a aucune différence entre fiction et vérité. Or cette théorie se veut très sérieuse ; mais elle est aussi, en 1975, devenue très banale ; elle ne peut donc être mise en circulation que sur le mode enjoué d'une allusion. La théorie ne mérite déjà plus d'être explicitée (on serait dans l'ordre de la thèse, du manifeste) mais pas encore d'être rejetée ; elle relève d'un régime ambigu, qui est celui du masque opportun, du masque qui se désigne comme tel pour ceux qui s'y entendent. C'est un délit d'initié littéraire : ce n'est certes pas un délit bien grave ; mais avouons aussi que ce n'est pas un plaisir très consensuel...

Le joyau du livre, c'est à mon sens l'humble recueil de photos qui l'introduit. Cet album est légendé et préfacé. Le ton de la préface est très différent de celui des textes brefs qui commentent les photos. La préface joue son rôle de préface : elle présente un projet et le justifie. Le style compliqué s'y donne libre cours. À ce titre, elle exemplifie la « version théorique » d'un tel style ; nous verrons aussi qu'il en existe une autre version, que je nommerai « la version littéraire du style compliqué », qu'on trouve par intermittences dans les légendes. Si la première version se consacre à l'expression des idées, la seconde se préoccupe de l'analyse des impressions. Je partirai du postulat suivant, né de ma pratique d'enseignant : aucun raisonnement, même complexe, ne donne l'impression d'être « compliqué », s'il est expliqué avec pédagogie. Que la préface de Barthes soit un texte complexe, nul n'en doute : l'abondance des connecteurs logiques (*or, néanmoins, donc*, dans le seul paragraphe 2, qui comporte quatre phrases) atteste une volonté démonstrative. Chez Barthes, le magistère de

l'écrivain professeur est toujours un peu surjoué, décalé par une emphase légèrement ironique, bien perceptible dans le jeu des présentatif ou dans la dramaturgie des deux points :

Ex 2 : *Voici, pour commencer, quelques images [...].* (RB, 7, phrase inaugurale)

Ex 3 : *Me voici dès lors en état d'inquiétante familiarité [...].* (RB, 7)

Ex 4 : *Car tel est le sens théorique de cette limitation : manifester que le temps du récit (de l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet : il n'y a de biographie qu'improductive.* (RB, 8)

Ex 5 : *Un autre imaginaire s'avancera alors : celui de l'écriture.* (RB, 8)

Si le connecteur transphrastique *car* institue la figure d'un scripteur à la fois compétent (il domine son discours) et bienveillant (il guide son lecteur), le présentatif, lui, relève de la pure théâtralité énonciative. Conformément à sa forme de mot composé (*vois + là*), il implique une sorte de surplomb par rapport à un texte qui se donne *comme* ou *en* spectacle. Les morphèmes cataphoriques (« *tel* est le sens », « un *autre* imaginaire ») jouent sur le romanesque du suspens. Selon la technique aujourd'hui bien connue du *teasing*, l'information décisive est annoncée et différée, rejetée au delà de la pause que marque les deux points. Enfin, Barthes use fréquemment de ces adverbes ou conjonctions qui sont à la frontière du récit ou de l'argumentation : *dès lors*, (ex. 3) et *alors* (ex. 5). De même, le paragraphe 3 de la préface s'ouvre par la répétition de *lorsque* : « *Lorsque la méditation (la sidération) constitue l'image en être détaché, lorsqu'elle en fait l'objet d'une jouissance immédiate, elle n'a plus rien à voir avec la méditation, fût-elle rêveuse, d'une identité [...].* » (RB, 7). Le paragraphe 4, lui, recourt à *dès que* et s'achève par le couplage, toujours très romanesque, des adverbes *déjà* et *encore* ; Barthes y définit « le Texte » comme « une sorte de langue sans mémoire, qui est *déjà* celle du Peuple [...] même si j'en suis *encore* séparé par ma façon d'écrire. » Même de simples chevilles logiques (*il s'ensuit que*, § 3 p. 8) sont porteuses d'une sorte de temporalité démonstrative ; mais cette chronologie abstraite se leste d'une dynamique existentielle dès lors que les connecteurs temporels amalgament la révélation progressive d'une idée (le lecteur est invité à comprendre ceci, puis cela) et le séquençage existentiel (le locuteur a fait ceci puis cela).

Jusqu'ici, je n'ai fait qu'inventorier des traits d'un discours complexe, mais nullement compliqué. La complication, elle, relève d'un faisceau qui conjoint trois stylèmes : d'abord, les modalisations qui sapent (ou feignent de saper) l'autorité d'un locuteur par ailleurs très sûr de son fait et qui ne cesse de produire des maximes (*cf.* la chute de l'ex. 4, plus haut) ; puis les paradoxes qui situent le texte à la frontière de l'énoncé contradictoire ; enfin, l'allusion à des théories non explicites, qui ne s'inscrivent qu'à la faveur d'un intertexte lacunaire (lexèmes ou métaphores codées). L'effet de ces trois traits est le même : inquiéter le lecteur débutant, mal assuré de ses compétences interprétatives. Les modalisations brouillent la figure du scripteur : « *Je n'ai retenu que les images qui me sidèrent sans que je sache pourquoi (cette ignorance est le propre de la fascination [...]).* » La glose est explicitement signalée comme telle, d'abord par la différence des caractères puis par le jeu des parenthèses : le texte commence par déconstruire la posture savante du locuteur (il ne sait rien) pour prestement la rétablir par l'énoncé définitoire (*est le propre de*). Comment, se demande l'impétrant, Barthes peut-il analyser ce qu'il prétend ne pas pouvoir être analysé ? Les paradoxes sont toujours des défis que le lecteur malhabile est sûr de perdre : il craint de ne pas avoir compris ; il s'efforce de réduire, comme on réduit une fracture, la contradiction, faute de percevoir l'intérêt de dire une chose, puis son contraire. Enfin, les allusions sont par définition hermétiques. Le corpus théorique qui fait « tenir » le discours est toujours masqué, dérobé au regard, tandis que sur le devant de la scène énonciative se joue une petite pièce enjouée (la dramaturgie ludique des *voici*, des *car tel est*), mais qui reste incompréhensible, puisque les enjeux en sont dissimulés.

Trois critères pour appréhender la complication du style

Revenons, à propos des modalisations du dire, sur un énoncé déstabilisant :

Ex 6 : *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 image ne sera jamais qu'imaginaire).* (RB, 7)

Les modalisations jouent à miner la confiance que le naïf tend à prêter à l'auteur du discours : l'aveu d'ignorance, dans l'éthique commune, invite à la modestie du silence ; ne pas savoir, c'est se condamner à se taire. L'énoncé paraît modeste ; mais l'énonciation est impérieuse. La complication tient ici à l'ambivalence d'une parole qui se livre alors *même* qu'elle semble se discréditer, en s'énonçant hors de tout contrôle de la vérité. Le second *ne...que* restrictif (« *ne sera jamais que* ») apparaît comme l'aveu d'une impuissance, alors même qu'il s'agit pour Barthes d'une force orgueilleusement revendiquée et d'une arme fièrement brandie. Le lecteur peut se sentir humilié par cet inconfort : comment comprendrait-il que déployer une vérité en l'étiquetant comme *imaginaire*, c'est justement là *le genre*, la nouvelle norme discursive ? La valeur, pour Barthes, consiste à s'émanciper d'une contrainte jugée stérile : la prétention au vrai, au juste... Aujourd'hui, ce commentaire d'auteur apparaît bien superflu ; l'accent de vérité qui émane de l'œuvre nous touche et nous n'avons guère besoin de la caution de l'imaginaire pour nous émouvoir de ce que dévoile Barthes de lui-même. Nous adoptons spontanément un style de lecture simple : nous cherchons l'homme dans l'œuvre. Mais faute de reconstituer et de relativiser tout ce discours d'escorte, le lecteur découragé risque de ne jamais accéder à ce qui reste de vivant dans le texte, sous la cuirasse théorique.

Le paradoxe est le second ressort du style compliqué. Le paradoxe se donne d'abord par le biais des synonymies discursives. Le texte présente comme équivalents des mots, des expressions, qui paraissent très différents au lecteur naïf :

Ex 7 : *Lorsque la méditation (la sidération) constitue l'image en être détaché, lorsqu'elle en fait l'objet d'une jouissance immédiate, elle n'a plus rien à voir avec la réflexion, fût-elle rêveuse, d'une identité ; elle se tourmente et s'enchanté d'une vision qui n'est nullement morphologique (je ne me ressemble jamais), mais plutôt organique.* (RB, 7)

Ex 8 : [...] *manifeste que le temps du récit (de l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet [...].* (RB, 8)

Ex 9 : [...] *la langue du Peuple, de la masse insubjective, (ou du sujet généralisé) [...].* (RB, 8)

La « méditation » et la « sidération » sont deux états bien distincts ; le coup de force consiste à gloser le premier terme par le second ; mais alors pourquoi deux mots ? Pourquoi cette épanorthose paradoxale ? Les exemples 8 et 9 recourent au même dispositif : l'équivalence entre deux lexèmes est posée par le biais d'une parenthèse à la fois explicative et rectificatrice, qui semble ainsi minorer l'opération intellectuelle qu'elle met en œuvre. Le style compliqué oblige le lecteur à peser les mots à la balance du même et de l'autre, sans que l'auteur ne lui donne les critères d'une bonne évaluation. Dans l'exemple 7, le lecteur aguerris sait que le mot *sidération* entre parenthèse constitue une hyperbole ; cette hyperbole n'a d'autre visée que tactique : elle recharge un vieux mot *méditation*, compromis avec la métaphysique ou le lyrisme romantique, d'une force jugée scandaleuse, et qui est celle de la folie, le grand vecteur de l'émotion littéraire dans ces années-là. Il semblerait au contraire que la « méditation » eût tout à voir avec la « réflexion rêveuse d'une identité » ; et cette formule heureuse, le naïf ne comprend pas qu'elle soit rejetée, au profit de la pédante *vision nullement morphologique mais plutôt organique*. Là encore, il convient de « décompliciter » le texte, d'en aplatir les plis. Barthes se livre à une sorte de phénoménologie des affects quotidiens : que se passe-t-il quand je m'attarde sur de vieilles photos ? J'éprouve, en les regardant, ceci : c'est moi et ce n'est pas moi. Tout cela est dit admirablement dans une parenthèse de style simple, trouant la

gangue de la complication : *je ne me ressemble jamais*. Barthes « s'enchanté et se tourmente » de cette expérience de l'altérité au cœur de l'identité. Plus bas on lit :

Ex 10 : [...] *des dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à long bas, qui ne m'appartiennent pas sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi*. (RB, 7)

Refusant les artifices de la complication, le paradoxe (signifié par l'adverbe *pourtant*) repasse du côté de la complexité ; combiné à aux multiples morphèmes négatifs dans la relative (*ne... pas, sans, personne*), le polyptote sur le verbe *appartenir* justifie *a posteriori* l'emploi de l'indéfini (« *des dents* », « *des cheveux* », *etc.*) et le refus du possessif (« *mes dents* » « *mes cheveux* »). Les photos, qui servent généralement à identifier, suscitent un trouble identitaire que Barthes ne se lasse pas d'explorer :

Ex 11 : *Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! – Comment le savez-vous ? Qu'est-ce que ce « vous » auquel vous ne ressembleriez pas ? Où le prendre ? À quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou l'objectif (il m'intéresserait seulement de voir mes yeux quand ils te regardent) : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamnés à l'imaginaire*. (RB, 42)

Qui ne sent là encore la différence de style entre le paradoxe qui se lie à la complexité (« vous êtes le seul à ne jamais vous voir qu'en image ») et le paradoxe qui relève de la complication, comme le jeu mouvant des équations sémantiques et des distinguos, les deux figures étant associés par l'antérisagoge : *X est non pas ceci, mais cela*, formule de l'exemple 7 ? Il est évidemment faux de dire que toute relation au corps est « condamnée à l'imaginaire », à moins de « décoder » ce que signifie pour Barthes le mot *imaginaire* : est *imaginaire* toute représentation de soi, tout rapport à soi, médiatisés par l'image. Cela ne signifie nullement que ces représentations soient fausses ou mensongères : mais comme elle se donnent par le mode *médiat* de l'image, elles sont troublantes. Revenons à l'exemple 6 : « *ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire* ». On croyait avoir affaire à une pensée abstruse ; on voulait lire un conflit entre imagination et vérité, subjectivité et objectivité, conflit qui plongeait dans une douloureuse perplexité. On découvre après coup que cette phrase n'est vraisemblablement qu'une tautologie, puisque *imaginaire* n'est rien d'autre que de l'adjectif relationnel savant dérivé d'*image*, à partir du morphème lié *imagin-* ...

Le dernier trait du style compliqué est l'allusion. Dans le paradigme suivant, « *l'image [...]* objet d'une jouissance immédiate », « *le "ça" de mon corps* », « *en état d'inquiétante familiarité* », « *roman familial* », le lecteur cultivé reconnaît et comprend le vocabulaire de la psychanalyse. Le surlignement du nom banal *objet* n'a d'autre but que de faire signe vers les analyses de Freud ou de Lacan, soulignant au passage un paradoxe : si l'image est médiante, la jouissance qu'elle suscite, elle, est « immédiate ». Mais quel étudiant trouvera l'intertexte qui éclairerait les lignes passablement absconses ci-dessous ?

Ex 12 : *On ne trouvera donc ici, mêlées au roman familial, que les figurations d'une préhistoire du corps – de ce corps qui s'achemine vers le travail, la jouissance d'écriture. Car tel est le sens théorique de cette limitation : manifester que le temps du récit (de l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet. Il n'y a de biographie que de la vie improductive. Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative. Le Texte ne peut rien raconter ; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire [...]*. (RB, 8)

Le lecteur naïf ne peut guère entrevoir que ceci : pour Barthes, cet album ne vaut pas grand-chose au regard du texte qui va suivre ; mais pourquoi ce jugement de valeur ? D'où vient ce ton si assertif ? On peut certes jouer au jeu de la paraphrase ; la périphrase initiale y invite :

les « *figurations d'une préhistoire du corps* » ce sont les photos ; « *ma durée narrative* », c'est la vie de Barthes ; « *ma personne imaginaire* », ce serait cette série d'autoportraits qu'il nous présente... Trois isotopies s'entrecroisent : celle du temps (« *préhistoire du corps* », « *s'achemine* », « *temps du récit* », « *jeunesse du sujet* », « *dès que* », « *durée narrative* ») ; celle des mots (« *roman familial* », « *jouissance d'écriture* », « *récit* », « *biographie* », « *le Texte* »), et celle du « *corps* » (le mot est répété trois fois ; il est aussi question de « *jouissance* »). De tout cela, l'étudiant ne peut rien faire, parce qu'il lui manque la clé, celle qui se révèle dans la synonymie « *je produis* », « *j'écris* ». Cette synonymie fait signe en direction de la vulgate marxiste. Vue dans la perspective du grand récit progressiste, la temporalité humaine est vectorisée : transposée sur la scène de l'écriture, l'assignation d'un sens de l'histoire conduit vers l'écriture (« le travail ») qui « emporte » le corps ailleurs, à la jouissance ; avant, il n'y a qu'une « préhistoire ». Le textualisme est une sorte de marxisme mystique, où le Texte prend la place de la Révolution et clive le temps : à l'antithèse de l'avant et de l'après, de la vie improductive et du travail, correspondent deux états du corps (non jouissant / jouissant) et deux états du discours : la biographie, le Texte.

Plus personne aujourd'hui, je pense, ne se demande si ces idées ont une quelconque valeur de vérité, tant il apparaît évident qu'elles n'en ont jamais eu. Nous les recevons comme de pures croyances. La question stylistique demeure : pourquoi ce besoin de barrer l'accès au Code ? La réponse viendra peut-être de la légende : face à ces lignes austères, à droite, page 9, une photo occupe toute la page. On voit l'enfant Barthes apeuré, déjà grand, dans les bras de sa mère. La légende est sans équivoque : « *La demande d'amour* » (RB, 8). Cette expression est la toute première exemplification dans l'œuvre de ce que j'ai nommé le style simple. Cette trouve son plein développement presque cent pages après :

Ex 13 : Le discours jubilatoire

– *Je t'aime, je t'aime !* Surgi du corps, irrépressible, répété, tout ce paroxysme de la déclaration d'amour ne cache-t-il pas quelque *manque* ? On n'aurait pas besoin de dire ce mot, si ce n'était pour obscurcir, comme la seiche fait de son encre, l'échec du désir sous l'excès de son affirmation.

– Quoi ? Condamnés pour toujours au morne retour d'un discours *moyen* ? N'y a-t-il donc aucune chance pour qu'il existe dans quelque recoin perdu de la logosphère la possibilité d'un pur discours jubilatoire ? À l'une de ses marges extrêmes – tout près, il est vrai, de la mystique –, n'est-il pas concevable que le langage devienne enfin expression *première* et comme *insignifiante* d'un comblement ?

– Rien à faire : c'est le mot de la demande : il ne peut donc gêner celui qui le reçoit, sauf la Mère – et sauf Dieu ! (RB, 104)

Le « pur discours jubilatoire », celui qui rend heureux, est celui de la demande d'amour impliquée dans toute déclaration d'amour. C'est un discours quasi mystique, que seul « la Mère » ou « Dieu » peuvent recevoir sans en être gênés : car seuls la Mère ou Dieu garantissent une réponse positive à la question angoissée (« M'aimes-tu » ?) qui se dissimule, pragmatiquement, sous l'assertion (« Je t'aime »). On mesure à ces confidences le sentiment de solitude de Barthes. Sa détresse. Le style compliqué trouve sa raison d'être dans ses rapports complexes, ambivalents, avec le discours jubilatoire. Éloignant fâcheux et adversaires par son hermétisme, parsemé d'élans mystiques, le style compliqué requiert la complicité ou l'engagement du lecteur ; en cela, il est la version hyper intellectualisée de la demande d'amour ; il est la demande d'amour prise en charge par le surmoi théorique, par le « vouloir-être-intelligent » du scripteur.

Vers le style simple

Il n'y a pas que dans l'ordre de la théorie que le surmoi agit. Il se déploie aussi dans la sphère du littéraire, traditionnellement dévolue au relevé des impressions :

Ex 14 : *Bayonne, Bayonne, ville parfaite : fluviale, aérée d'entours sonores (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), et cependant ville enfermée, ville romanesque : Proust, Balzac, Plassans. Imaginaire primordial de l'enfance : la province comme spectacle, l'Histoire comme odeur, la bourgeoisie comme discours. (RB, 10)*

La légende (contrairement à la photo qu'elle complique) reste incompréhensible si on ne fait pas jouer dans le texte les clés littéraires que Barthes confie à son lecteur. Les entours sonores de Bayonne, ce sont moins des lieux que des noms, des noms « goûtés » par le filtre de la poétique proustienne, présentée dans le dernier chapitre de *Du côté de chez Swann* : « Nom de pays : le Nom ». De même, l'adjectif *romanesque* ne doit pas s'entendre en son sens commun, à la manière d'une épithète, mais, comme on l'a vu pour *imaginaire*, en son sens savant, lettré, d'adjectif relationnel, signifiant : *qui relève du roman*. Pour Barthes, l'enfance ne peut être dite que par le filtre des romans qu'il aime, dont il décline le charme, et qu'il projette sur Bayonne en un admirable groupe ternaire faisant écho à la triade romanesque : « la province comme spectacle » (Balzac), « l'Histoire comme odeur » (Proust), « la bourgeoisie comme discours » (Plassans). La complication du fragment tient à ce qu'il faut apparier ces trois noms d'auteurs (Balzac, Proust, Zola) avec les descriptions rapides - allusives - qui en sont données (« la province comme spectacle », « l'Histoire comme odeur », « la bourgeoisie comme discours ») et jouir ensuite du paradoxe des équivalences introduites par *comme* : l'Histoire ne serait donc qu'une odeur ? La province s'épuiserait en son spectacle ? Ce jeu de définitions superposées (Proust est défini par sa capacité de définir l'histoire par l'odeur) ne peut que réjouir le lecteur mandarin et consterner le lecteur débutant, exclu du plaisir d'intellection qui miroite à la surface du texte.

Ces quelques lignes, on le voit, parlent moins de Bayonne, lieu natal de la « vie improductive », que de sa ressaisie dans et par le Grand Récit qui désigne la littérature comme un absolu, comme la finalité sans fin, l'horizon indépassable de toute évocation biographique. Mais le Texte, cet absolu, est lui-même parfaitement illégitime au regard de la Révolution et de la société sans classe, avec lequel le Texte n'a aucun rapport explicite, alors qu'il en a d'évident avec les origines et la culture bourgeoises de Barthes. Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, toute la mystique révolutionnaire, se défait, nostalgiquement, dans l'appréhension jouissive (transgressive ?) du quotidien : elle colore de son *aura* hyper intellectualiste la confortable banalité des jours, et son double inquiétant, l'ennui, qui sont le vrai sujet de cette autobiographie en pièces détachées. Mais ce faisant, cette mystique textualiste et gauchiste trahit son secret honteux : elle ne survit que pour être recyclée, par l'effet d'un discours « hédoniste » (RB, 49), en esthétisme, en une façon somme toute très classiquement bourgeoise de jouir de soi.

Et maintenant le style simple. Je relève ces deux petits chefs-d'œuvre de phrase, dignes, chacun à sa manière, du chef-d'œuvre du style simple, « Un cœur simple ».

Ex 15 : « La sœur du père : elle fut seule toute sa vie. » (RB, 20)

Ex 16 : « Me fascine, au fond, la bonne » (RB, 15).

Comment ne pas être fasciné ? Ce que montrent cet album et ces légendes, à l'insu peut-être de Barthes, c'est tout ce que son œuvre doit à l'habitus bourgeois de son temps, à ses tragédies muettes (« la sœur du père »), comme à ses injustices flagrantes (« la bonne »). Détresse poignante des cœurs, d'un côté, exploitation féroce des êtres, de l'autre : ce sont aussi les deux grands thèmes du conte de Flaubert. Revenons à Claire, l'héroïne boursière de Marie-Hélène Lafon :

Ex 17 : Claire lut dans l'après-midi les trente pages fatiguées du deuxième volume des œuvres complètes de Flaubert, dans la Pléiade ; elle reconnaissait tout, le silence et la ténacité, la vaillance et la

satisfaction du travail accompli, le char à foin qui tangué dans l'air du soir et la morgue épaisse de l'avoué Bourais⁴.

Il est sûr que Barthes n'aura jamais pu lire « Un cœur simple » comme Claire, la boursière venue du Cantal pour conquérir de haute lutte ses diplômes en Sorbonne. Dans les lignes limpides, sensuelles et cruelles de Flaubert, Claire voyait la représentation d'un monde rural et de ses valeurs ; car cet univers ne changea guère, de 1860 à 1960, quand le paysan fit place à l'exploitant agricole. Je gagerais aussi que Claire n'aurait pas compris grand-chose au *Roland Barthes par Roland Barthes* si, à l'instar du *Degré zéro de l'écriture*, ou des *Essais critiques*, il lui avait été demandé de mettre ce drôle d'essai fiche. La raison en est simple : mise à part les quelques trouées de style simple renvoyant aux souvenirs de famille, tout dans l'autobiographie de Barthes, dans son écriture, est organiquement lié à son *ethos* de lettré bourgeois, à sa culture bourgeoise longtemps identifiée sans reste à la culture littéraire. Aussi est-ce comme un aveu, relevant de la socio-poétique, que je lis cette phrase :

Ex 18 : *Les trois jardins*

Le mondain, le casanier, le sauvage : n'est-ce pas la tripartition même du désir social ? De ce jardin bayonnais, je passe sans m'étonner aux espaces romanesques et utopiques de Jules Verne et de Fourier.

Je relève ce *sans m'étonner*, révélateur d'une continuité essentielle, d'une osmose, entre un style de vie (que reflètent ces photos) et une culture. Nous avons jusque ici donné quelques critères formels du style compliqué. Mais c'est en ce *je passe sans m'étonner* que réside, je crois, la véritable explication du style compliqué. Elle est, je le crains, purement sociologique.

Conclusion

Cette étude a commencé par la distance : elle voulait étudier les ressorts et les ressources d'un effet, pour ne pas avoir à le subir. Mais elle visait la compréhension : aux yeux d'un lecteur un tant soit peu empathique, la complication du style apparaît très vite, chez Barthes, comme la cuirasse destinée à le protéger des atteintes de la mélancolie. Nous pouvons interpréter la complication comme l'exercice d'une gaieté intellectuelle un peu forcée ; *a contrario*, le style simple, lui, est le grand conducteur du désarroi, de la détresse. Cette conviction s'est forgée à la lecture des petits textes qui légendent l'album photo ouvrant le *Roland Barthes par Roland Barthes*. L'enjeu de ce travail est donc de proposer, à l'égard du style compliqué, une attitude médiane entre la fascination et la condamnation. La complication n'a pas à être jugée comme une incompréhension de l'essence du poétique, ou comme une trahison de la relation littéraire, qui serait généreuse par nature ; elle me paraît relever de la catégorie du pari plus encore que du jeu, un pari où l'excès d'adresse risque sans cesse de passer pour une maladresse ; bref ce serait plutôt le symptôme d'une fragilité éthique que la manifestation d'une volonté mauvaise. Or toute fragilité humaine, quand bien même elle se dissimule par un style compliqué, n'est-elle pas une invitation à la sympathie ?

Stéphane Chaudier
CIEREC EA 3068 - CIELAM EA 4235
Université Jean Monnet
Saint-Étienne (France)

⁴ *Les Pays*, ouvrage cité, p. 112-113.

