



HAL
open science

Le Jardin d'Hiver (à propos de La Chambre claire de Roland Barthes)

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. Le Jardin d'Hiver (à propos de La Chambre claire de Roland Barthes). Gefen, Alexandre and Macé, Marielle. Barthes, au lieu du roman, Desjonquères, pp.159–172, 2003. hal-01624204

HAL Id: hal-01624204

<https://hal.science/hal-01624204v1>

Submitted on 13 Nov 2017

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 JARDIN D'HIVER
LES « BIOGRAPHÈMES » DE ROLAND BARTHES

Alexandre Gefen

J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes ».

Roland Barthes, *La Chambre Claire*

« C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même »¹, s'émeut Roland Barthes dans la *La Chambre claire*, étude consacrée à la Photographie, c'est-à-dire, si l'on en croit l'auteur, à l'« intraitable réalité ». Il semble bien que l'on puisse décrire, au moins à un très haut degré de généralité, la critique littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle comme une mise à l'épreuve par littérature, en un geste tour à tour ardent et désespéré, du lien entre les mots et les choses. Or, dans le flux des inquiétudes et le reflux des hypothèses, ce qui singularise l'auteur de *S/Z*, c'est d'avoir adopté dans le procès entamé au langage toutes les postures de l'accusateur, avec un systématisme souvent jugé béat : le marxisme, pris comme outil de démembrement du corps social en ses discours, la morale sartrienne de la mauvaise conscience, la psychanalyse en tant qu'elle nous dépossède de nos rêves et transfère au loin nos symboles, l'anthropologie qui met à jour nos rites, la rhétorique qui démythifie l'invention.

Il y a, comme l'a souligné Antoine Compagnon², quelque chose d'éminemment mystérieux à la manière dont un tel pessimisme fut défendu par l'un de nos plus talentueux et prolixes stylistes ; de fait, Barthes n'a eu de cesse de déployer toute une série de stra-

tégies rhétoriques dont la finalité était de réduire des contradictions qu'il posait lui-même. De ces expérimentations polymorphiques qui sont autant de projets génériques, essais en habits romanesques³, *ekphrasis* ou *ana* théâtralisés, traités fragmentaires ou aphoristiques, taxinomies borgésiennes ou digressions, journaux intimes *in absentia* ou en ruine⁴, l'une retiendra particulièrement notre attention, celle des « biographèmes », ces *vies* réduites « à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions », parce que Barthes vit dans ce rêve de genre la proposition d'une « *science impossible de l'être unique* »⁵. Nous voudrions montrer que ces biographies brisées et fictionnelles, ces corps éclatés en fragments et convertis en *vies imaginaires*, ces dispersions de l'événementiel en d'aléatoires anamnèses, cristallisent plus qu'aucun autre choix formel la mise en question barthésienne du langage, dans la mesure où celui-ci se voit confronté à l'épaisseur du vivant et à la machine de l'Histoire, et assigné la tâche insensée de se faire *art de la mémoire*.

C'EST LE LINGE QUI M'ENCHANTE

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 manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie « trouée », en somme.⁶

Une telle définition dépasse largement le projet du *Sade, Fourier, Loyola* auquel elle est destinée. À la charnière de deux des tropismes fondamentaux de l'auteur de *S/Z* – la dilection fragmentaire et le rêve d'un corps-écrivain – les biographèmes constituent une forme scripturale prédominante dans le vaste ensemble des œuvres de l'auteur des *Mythologies*, des « quelques pièces de ce que pourrait être le « Musée imaginaire » de Michelet⁷ » (1954) aux projets du *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) : « Une Vie

des hommes illustres (lire beaucoup de biographies et y récolter des traits, des biographèmes, comme il a été fait pour Sade et Fourier)»⁸.

En soi, ni l'usage du biographique comme champ d'exercice privilégié de la subjectivité, ni le projet de vies discontinues et morcelées ne sont originaux : la tradition classique a usé de la biographie avec la liberté prescrite par Barthes, préférant la puissance évocatrice des détails et les affinités électives des rapprochements à la complétude narrative et à la vérité historique. Montaigne a mis en pièces des corpus entiers de *Vies parallèles* pour en extraire *exempla* et *ana*, vestiges fictionnels destinés à alimenter la vaste machine dialogique des *Essais* ; John Aubrey a produit plus de cinq cents *Brief Lives* qui sont autant de *dissecta membra* prêts à d'innombrables transferts. Tout au long de l'histoire du genre biographique, le bref, le suggestif, l'exemplaire, l'arbitraire du vécu, la volonté de briser la biographie positiviste et ses chefs-d'œuvre marmoréens de six cents pages, constituent un contrepoint à la biographique historique, non fictionnelle. Lorsque Barthes déclare :

Ce qui me vient de la vie de Sade, [...] ce n'est pas le spectacle, pourtant grandiose, d'un homme opprimé par toute une société en raison du feu qu'il porte, ce n'est pas la contemplation grave d'un destin, c'est, entre autres, cette façon provençale dont Sade dénommait « milli » (mademoiselle) Rousset, ou milli Henriette, ou milli Lépinai, c'est son manchon blanc quand il aborda Rose Keller, ses derniers jeux avec la petite lingère de Charenton (dans la lingère, c'est le linge qui m'enchante).⁹

on ne saurait ignorer qu'il rejoint un paradigme épistémologique et une pratique prolifique jusque dans le paysage littéraire contemporain¹⁰ et s'inscrit dans la continuation directe des « brisures singulières et inimitables » chères à Marcel Schwob, dans une poétique – et sans doute une métaphysique du détail :

Que tel homme ait eu le nez tordu, un œil plus haut que l'autre, l'articulation du bras noueuse; qu'il ait eu coutume de manger à telle heure un blanc de poulet, qu'il ait préféré le malvoisie au Château-Margaux, voilà qui est sans parallèle dans le monde. Aussi

bien que Socrate, Thalès aurait pu dire : γνωτι σεαυτον, mais il ne se serait pas crotté la jambe dans la prison de la même manière, avant de boire de la ciguë. Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité : chacun d'eux ne possède réellement que ses bizarreries.¹¹

Tous les grands écrits barthésiens sont des textes-mosaïques, par haine de l'œuvre fermée : la fragmentation relève chez Barthes d'un processus omniprésent qui s'explique non seulement par la désinvolture d'un lecteur posant en collectionneur, mais par un programme idéologique assumé, Barthes dira : une « contre-idéologie de la forme »¹². La proposition des « biographèmes » est à comprendre en tant que posture théorique, comme « seule riposte possible [qui] n'est ni l'affrontement, ni la destruction, mais seulement le vol »¹³. Par un renversement sanglant de l'herméneutique classique, ce sont le viol et l'écartèlement de l'œuvre, le brouillage des distinctions entre auteur, lecteur, texte, l'ostension de la subjectivité et du hasard des parallèles, qui constituent la condition de possibilité du sens et de sa transmission. Ainsi ces deux¹⁴ vies brèves de Sade et de Fourier à la fin du volume éponyme, fragmentées en respectivement vingt-deux et douze « biographèmes », qui sont bien représentatives du décentrement créateur des *topoi* biographiques auquel procède systématiquement Barthes :

9° Ses connaissances : sciences mathématiques et expérimentales, géographie, astronomie.

10° Sa vieillesse : il s'entoure de chats et de fleurs.

11° Sa concierge le trouva mort, en redingote, à genou au milieu des pots de fleurs.

12° Fourier avait lu Sade¹⁵.

« Fourier avait lu Sade » : le bouclage du temps en destin se fait moins par le recours à l'histoire des idées que par la magie élective de la cession de « signifiants ». Ce que retient Barthes du trinôme Sade, Fourier, Loyola, c'est le fait qu'ils aient tous trois œuvré à un édifice idéologique répressif — qu'il soit enfer érotique, purgatoire utopiste ou paradis théologique —, mais surtout qu'ils aient « excédé » leurs propres systèmes par la violence des lan-

gages (Barthes dit des « logothèques »¹⁶) qu'ils durent déployer, qu'ils aient déconstruit les politiques par un « excès [qui] a nom : écriture »¹⁷. Parce que le langage est un édifice intrinsèquement instable, il est aisé de faire des idéologies des entités fictionnelles infiniment émiettables et transplantables : ainsi la pensée de Fourier qui se morcelle en de courtes unités, qui mêlent indifféremment faits biographiques, réflexion historiographique et psycho-critique — « Départs », « Le calcul du plaisir », « Passions », « Le brunon », « La party », « Le temps qu'il fait » — et dont la table des matières semble proposer une combinaison comme une autre, comme si nous avions affaire à l'équivalent intellectuel des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau dont la finalité serait de se déprendre de la nasse biographique et du tant redouté « fascisme » du texte.

Mais la question esthétique des « biographèmes », telle que la posa par exemple un atelier « sur la théâtralité biographique avec Patrick Mauriès »¹⁸ qui faisait partie d'un « travail collectif sur la biographie »¹⁹ — séminaire donné par Barthes à l'École Pratique des Hautes Études — était fille d'une question politique. Il s'est agi d'inventer une pratique de réappropriation du Temps par les oubliés de la grande Histoire, tentative à mettre en regard des « vies des hommes infâmes » projetées par Michel Foucault et définies comme « une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, de malheurs ou d'aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots »²⁰.

Il faudrait peut-être refaire des biographies en tant qu'écritures de vie, non plus appuyées sur des référents d'ordre historique ou réel. Il y aurait là un ensemble de tâches qui seraient en gros des tâches de dépropriation du texte.

projette Barthes²¹. Il y a assurément plus dans les « biographèmes » qu'un avatar du topos horatien de la pérennité de l'œuvre sur les siècles, ou qu'un rêve moderniste de lecture créatrice, plus qu'un tour de passe-passe pour se sortir des nœuds gordiens du cercle herméneutique, mais un enjeu éminemment idéologique. Et l'on ne saurait ainsi s'empêcher de penser que les biographèmes répètent, *mutatis*

mutandis, l'ambition désespérée de Michelet, qui « seul contre son siècle [...] conçut l'Histoire comme une Protestation d'amour : perpétuer, non seulement la vie, mais aussi ce qu'il appelait dans son vocabulaire aujourd'hui démodé, le Bien, la Justice, l'Unité, etc. »²², en tant que Geste moderne de l'individu face à la machine de l'Histoire.

MEMENTO MORI

Pourtant, pas plus que l'atelier de 1974 consacré par Roland Barthes aux « biographèmes collectifs avec le MLF », les « vies des hommes infâmes » n'ont abouti à cette grande histoire des damnés de la terre dont a pu rêver le structuralisme, ou à une réversion définitive des mythologies établies. Car Barthes ne croit pas, ou fait semblant de ne pas croire, aux pouvoirs du langage, à la « résurrection lyrique des corps passés » dont Michelet aurait voulu être le ministre, et ne voit rien d'autre dans la lutte contre le temps de la *Vie de Rancé* de Chateaubriand qu'une suprême « ironie », que « la puissance d'un langage devenu inutile ». Si entreprise de mémoire il y a, si un dessein de prodiguer damnation ou rédemption, de rendre maître le serviteur ou de renvoyer l'illustre aux contingences de sa matérialité se formule, si certes Barthes œuvre au renversement des constructions historiques fermées en des « portraits-rébus »²³ où « chaque corps est un secret »²⁴, c'est dans le champ de l'intime, du retour sur soi que les biographèmes opèrent le plus efficacement, sans doute parce qu'ils résonnent de l'impossibilité du langage à contenir l'affect et la perte.

Car la substance des biographèmes est celle de « cendres jetées au vent », car l'anamnèse s'apparente à un acte de dissolution métaphysique, et se présente comme une manière de quitter le langage, de blesser les textes, d'obtenir leur « hémorragie ». La volonté de refuser de laisser se fermer le monde et l'imaginaire de l'ouverture et de la dissolution qui l'accompagnent, l'apologie de la surface et le déni de la profondeur, l'« hostilité aux formes analogiques de la pensée et de l'art »²⁵, l'emporte sur la foi en un Verbe libérateur, et

se solde par un retour sur soi, un rêve d'abandon au punctum, c'est-à-dire à l'émotion en tant que nu phénomène.

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 souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis).²⁶

À travers chacun des « quatre régimes » expérimentés pour parler de soi dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, le je, le il, le R. B. et le vous²⁷ et qui sont autant de modes de formulation de la fiction biographique, les biographèmes conservent l'incomparable vertu de se situer à la surface du réel, de refuser la tentation du sens. « Loin d'approfondir, je reste à la surface, parce qu'il s'agit cette fois-ci de "moi" (du Moi) et que la profondeur appartient aux autres » commente Barthes²⁸, comme si la profondeur ne pouvait exister que dans un processus incontrôlable de transfert, dans une phénoménologie du présent qui, presque malgré soi, enchante le passé²⁹.

L'art de la mémoire dont témoignent les biographèmes est celui d'un *memento mori*, d'un travail sur soi qui supplée à une altérité et à une rédemption impossibles, et dont les manifestations les plus profondes seraient à voir dans toutes les manières proposées par Barthes de faire taire le texte : conversion en romanesque des silences, foi dans les noms propres³⁰ — les seuls mots fiables, car référent et signifié ne s'y disjoignent pas —, décrochements narratifs ou esthétiques de la parenthèse, telle la sublime retraite qui clôt le *Roland Barthes par Roland Barthes* :

(Une vie : études, maladies, nominations. Et le reste ? Les rencontres, les amitiés, les amours, les voyages, les lectures, les plaisirs, les peurs, les croyances, les jouissances, les bonheurs, les indignations, les détresses : en un mot : les retentissements ? — dans le texte — mais non dans l'œuvre).³¹

S'il faut supposer le *Roland Barthes par Roland Barthes*, et au fond tout discours, comme prononcé « par un personnage de roman,

ou plutôt par plusieurs »³², il n'est donc pas bien sûr que la finalité ultime de l'écriture soit de tendre à une émancipation complète des signifiants, à une dispersion sans retour du sens dans la fiction. L'épiphanie du romanesque n'est qu'un leurre, ou un pis-aller : il s'agit non de contempler « le spectacle des illusions parfaites », mais plutôt « d'affronter [...] le réveil de l'intraitable réalité »³³, quand bien même cette réalité serait deuil du langage³⁴, moment où les noms propres viennent dispenser la narration de tout adjectif, où le texte bascule « de la représentation à l'authentification »³⁵. Les biographèmes accompagnent Barthes dans ses fuites vers les formes musicales les plus ténues (tels les *Chants de l'aube* de Schumann), les arts du silence (la peinture, la cuisine), les signifiants intangibles (le jeu de l'acteur, le grain de la voix), ils nous mènent vers la contemplation de « la mort plate »³⁶, vers un art qui se dispenserait du sens « dans un point énigmatique d'actualité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt »³⁷. Herméneutique de la « trace archaïque »³⁸, le genre s'inscrit dans le champ du contemporain comme une manière de relégitimer le romanesque, de reconstruire un discours universel des passions de l'âme, d'émanciper le discours fictionnel des faux effets de réel, mais ne saurait être en définitive compris qu'en tant que mise en question de la fiabilité/viabilité du langage. Si les « biographèmes » sont des raccourcis poétiques, d'« immense[s] dossier[s] romanesque[s] », le genre est surtout et paradoxalement une solution de présence, un rêve de dénouement, une manière de nous assurer de ce qui nous appartient en propre dans notre culture et peut nous appartenir dans ce qui est notre passé.

Il faut que la fiction quitte la fiction pour rendre sens à la main de l'amoureux qui s'égaré³⁹, aux fleurs qui entourent le corps de Fourier, pour restituer vie au chat jaune dans la chambre de l'abbé Séguin, pour guérir les migraines de Michelet ou apaiser les « yeux embués de larmes d'Ignace Loyola ». Les biographèmes traduisent le vieux rêve cratylique de réinvention d'une langue enfin légitime et fondée, apte à la contemplation des « signifiants, c'est-à-dire [des] corps martyrisés »⁴⁰, ils renvoient au dessein barthésien d'une

littérature capable de laisser parler la « folie » silencieuse de la mort, à son ambition de « rendre le langage infictionnel »⁴¹. À l'origine de la Note sur la Photographie⁴², se trouvait, on s'en souvient, une photo de la mère du narrateur, photo « cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, qui montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré » : s'il faut rendre le langage « infictionnel », c'est pour qu'enfin le langage restitue au silence ce Jardin d'Hiver frelaté et ce visage de femme, placé au premier plan, mais à jamais pour nous inconnu.

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre studium : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure).⁴³

LE JARDIN D'HIVER

Barthes a tenté d'évacuer toute mystique et toute théologie de l'écriture, Barthes a vidé de leur secret les deux grands hymnes à la mémoire de Proust et de Chateaubriand, Barthes nous a mis en garde contre toute découverte opérée grâce à un objet magique : la « Photo du Jardin d'hiver était mon Ariane, non en ce qu'elle me ferait découvrir une chose secrète (monstre ou trésor), mais parce qu'elle me dirait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la photographie »⁴⁴. L'invention de l'auteur passe par la dilapidation, la déflation, de l'auteur en lecteur, l'invention du lecteur passe par sa reconstruction, comme par une mystérieuse métempsychose, en auteur, l'invention du récit passe par l'œuvre au noir du silence.

« La suspension des images devait être l'espace même de l'amour [...] Je résolvais ainsi à ma manière la mort »⁴⁵ : il ne nous appartient pas de dire si cette étrange procédure se laisse seulement décrire par la transition du structuralisme à une phénoménologie

post-structuralisme, si la singulière modulation du vieux genre de la *vita* accomplie par les « biographèmes » reconstruit en un dernier acte de foi une théologie négative de l'écriture, si les tombeaux barthésiens rédiment la fiction, cette « cochonnerie », s'ils lui offrent seulement un sens dans ses décentrement. Qui au juste connaît le vainqueur, du langage ou de ses proies ?

Pourtant, que le glissement de la biographie au subjectif et sa dispersion en fragments ne manifestent qu'une immense et désespérée authenticité, une folie de pitié égale à celle de Nietzsche se jetant à la fin de sa vie au cou d'un cheval martyrisé dans cet épisode funeste que relate Barthes à la fin de *La Chambre claire*⁴⁶, ou que cette écriture biographique soit la « vraie métaphysique »⁴⁷, celle de l'inquiétude des choses « simples »⁴⁸, importe peu. Car dans ce commerce de pauvre qu'exercent les « biographèmes », où nul ne gagne autre chose qu'un peu de mémoire, mémoire frelatée puisque culturelle, mémoire close puisque « l'étonnement du «ça a été» disparaîtra »⁴⁹, mais parcelles de temps néanmoins, nous voudrions lire non seulement une poétisation de l'absence « par bouffées d'imaginaire »⁵⁰ ou une expérimentation littéraire promise, « dans quelque corps futur », à un riche avenir, mais aussi un geste culturel majeur. Nos philosophies contemporaines du don, nos écrivains de l'altérité et de la rédemption, nous en offrent peut-être le très vivant écho⁵¹ ; à Roland Barthes au moins, la plus belle des rétributions :

Je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété.)⁵²

NOTES

1. *La Chambre claire*, *O.C.*, III, p. 1169.
2. « Who is the real one ? », in : *Writing the Image After Roland Barthes*, éd. Jean-Michel Rabaté, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997.
3. C'est la perspective de Marielle Macé, « "Romanesque" et essai littéraire (le cas des écrits de Roland Barthes) », *L'Information littéraire*, tome LI, 4, octobre-décembre 1999, p. 42-51.
4. Voir le merveilleux essai de Susan Sontag, *L'Écriture même : à propos de Barthes*, Paris, Christian Bourgois, 1982.
5. *O. C.*, III, p. 1160. C'est Barthes qui souligne.
6. *Sade, Fourier, Loyola*, *O. C.*, III, p. 1045. Sur les usages de la biographie chez Barthes, on consultera avec profit l'article de Françoise Gaillard, « Barthes, le biographique sans la biographie », *R.S.H.*, n° 224, 4^e trimestre 1991.
7. Préface au *Michelet*, *O. C.*, I, p. 245. Barthes disjoint Michelet en une somme de commentaires, remarques, notules : « Migraïnes », « Le lisse », *La Rose et le taureau* », etc.
8. *Roland Barthes par Roland Barthes*, *O. C.*, III, p. 209.
9. *O. C.*, II, p. 1044.
10. Ainsi, sur les huit écrivains passés en revue par Jean-Pierre Richard dans son panorama de la littérature contemporaine des années quatre-vingt, *L'État des choses*, trois sont auteurs de biographies imaginaires (Pascal Quignard, Pierre Michon, Gérard Macé) et un quatrième de fictions historiques (Michel Chaillou) ; on ajoutera que des auteurs contemporains étrangers aussi représentatifs qu'Antonio Tabucchi, Danilo Ki., Robertson Davies, Javier Marías, ou Wolfgang Hildesheimer sont également facteurs de vies. Les envahissantes séries de romans ou nouvelles se voulant « la/une vie de ... », « vies de », « biographie(s) », la floraison des collections qui les accueillent ou les innombrables déclinaisons des topoï de l'enquête post-mortem et du récit de vie, en musique, en peinture, au théâtre, s'apparentent directement à cette recension où le mot biographème est utilisé comme une catégorie narrative établie.
11. « L'art de la biographie », préface aux *Vies imaginaires*, 1896.
12. *O. C.*, III, p. 318. Sur le rôle stratégique du fragment chez Roland Barthes, voir le remarquable travail de Ginette Michaud, *Lire le fragment, transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Québec, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.
13. *O. C.*, III, p. 1045-1046. Barthes file la métaphore de la manière suivante : « [il s'agit de] fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même manière que l'on maquille une marchandise volée ».
14. Barthes renonce à donner une *Vie de Loyola* « en conformité avec les principes de bio-graphie auxquels il est fait allusion dans la préface ; le matériau signifiait m'aurait manqué » (*ibid.*, p. 1048, c'est Barthes qui souligne).

BARTHES, AU LIEU DU ROMAN

15. *Ibid.*, p. 1173. On notera la présence du chat, souvent associé chez Barthes au thème du temps et indice privilégié de fictionnalité : voir évidemment le chat jaune de l'abbé Séguin (« La Voyageuse de nuit », préface à la *Vie de Rancé* de Chateaubriand, texte repris dans les *Nouveaux Essais critiques*, O. C., II, p. 1365-1367).

16. O. C., III, p. 1041.

17. *Ibid.*, p. 1046.

18. Qui s'en souviendra en publiant un *Roland Barthes* en forme de vie imaginaire (Le Promeneur, 1992).

19. D'après un programme recueilli dans les *Œuvres complètes* (III, p. 55), sur lequel on notera également un atelier consacré à la « biographie sartrienne avec Alain Finkielkraut ».

20. « La Vie des hommes infâmes », *Cahiers du Chemin*, janvier 1977, p. 12.

21. « Entretien (A conversation with Roland Barthes) », in : *Le Grain de la Voix*, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 160-161. C'est Barthes qui souligne.

22. O. C., III, p. 1174.

23. O. C., I, p. 298.

24. *Ibid.*

25. O. C., III, p. 317.

26. Préface à Sade, Fourier, Loyola, O. C., II, p. 1045 (c'est l'auteur qui souligne).

27. Analyse proposée par Barthes lui-même dans un entretien : O. C., III, p. 322.

28. *Roland Barthes par Roland Barthes*, O. C., III, p. 203.

29. « Je n'ai d'autres solution que de me ré-écrire — de loin, de très loin — de maintenant ajouter aux livres, aux thèmes, aux souvenirs, aux textes, une autre énonciation, sans que je sache jamais si c'est de mon passé ou de mon présent que je parle », note Barthes.

30. O. C., III, p. 321. « Il est vrai que j'ai, avec les noms propres, un rapport qui m'est énigmatique, qui est de l'ordre de la signifiante, du désir, et peut-être même de la jouissance » (*Roland Barthes par Roland Barthes, ibid.*, p. 235). Sur le plan théorique, Barthes défend l'idée selon laquelle la « vérité n'est pas de l'ordre de la représentation, mais de celui du nom propre, tel que le définit Frege » (O. C., III, p. 412), thèse qu'illustrera par exemple le célèbre article sur « Proust et les noms » (1972) ; *a contrario*, l'essai est défini comme « roman sans nom propre ».

31. *Roland Barthes par Roland Barthes*, O. C., III, p. 235. Nous avons conservé la parenthèse, qui n'a d'autre justification que symbolique, le fragment étant isolé à la fin d'une chronologie.

32. *Roland Barthes par Roland Barthes, ibid.*, p. 186. Thèse qu'on retrouve par exemple dans un projet d'article (recueilli dans O.C., III, p. 385-387) intitulé « Il n'existe aucun discours qui ne soit une fiction ».

33. Ainsi se conclut *La Chambre claire (ibid.)*, p. 1192.

34. Descente aux Enfers dont semble également témoigner les manuscrits du projet de *Vita Nova* (voir les fragments donnés à la fin des *Œuvres complètes*,

III, p. 1287-1294).

35. *O. C.*, III, p. 1170 et *sq.*

36. *O. C.*, III, p. 1174.

37. *Ibid.*, p. 1175.

38. *Ibid.*, p. 1174.

39. « Par mégarde, le doigt de Werther touche le doigt de Charlotte [...] Pressions de mains, immense dossier romanesque » (*ibid.*, p. 521).

40. Comme le note Barthes à propos de la biographie impossible d'Ignace de Loyola.

41. *Ibid.*, p. 1170.

42. C'est bien entendu le sous-titre de *La Chambre claire*.

43. *Ibid.*, p. 1161. Nous avons de nouveau conservé la parenthèse du texte original.

44. *Ibid.*, p. 1161.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 1190.

47. *Ibid.*, p. 1165.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 1174.

50. *Ibid.*, p. 186.

51. « Un corps soudain se décompose et mute dans le silence. Il se minéralise. C'est le réel qui approche » écrira Pascal Quignard (*La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, 1987, p. 101) en des mots que n'aurait pas reniés Roland Barthes.

52. *O. C.*, III, p. 1155. On ne saurait s'empêcher de penser qu'il n'y a guère de plus beau « recueil » que *La Chambre claire*.