



Roland Barthes et La Préparation du Roman : “ toujours penser l’écriture en termes de musique ”

Valère Étienne

► To cite this version:

Valère Étienne. Roland Barthes et La Préparation du Roman : “ toujours penser l’écriture en termes de musique ”. Littératures. 2012. dumas-00743181

HAL Id: dumas-00743181

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00743181>

Submitted on 18 Oct 2012

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.

Université Stendhal (Grenoble III)

UFR de Lettres et arts

Département de Lettres modernes

Roland Barthes et *La Préparation du Roman* :
« toujours penser l'écriture en termes de musique »

Mémoire de recherches : Master II, Spécialité « Littératures »,
Parcours « Écritures et représentations (XIXe-XXIe siècles) »

Présenté par :
Valère ETIENNE

Directeur de recherches :
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2011-2012

Université Stendhal (Grenoble III)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres modernes

Roland Barthes et *La Préparation du Roman* :
« toujours penser l'écriture en termes de musique »

Mémoire de recherches : Master II, Spécialité « Littératures »,
Parcours « Écritures et représentations (XIXe-XXIe siècles) »

Présenté par :
Valère ETIENNE

Directeur de recherches :
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2011-2012

ABRÉVIATIONS

La référence des ouvrages suivants sera donnée de manière abrégée :

La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris : Seuil, « Traces écrites », 2003. 480 p. > *La Préparation*

« *Sarrasine* » de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969). Présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford. Paris : Seuil, « Traces écrites », 2011. 604 p. > *Sarrasine*

Le Degré zéro de l'écriture (1953), in *Œuvres complètes I*, pp.162-225.
 > *Le Degré zéro*

Les références précédées de la mention *OC* (I, II, III, IV ou V) renvoient à la pagination des *Œuvres complètes* de Roland Barthes, dans l'édition suivante :

BARTES, Roland. *Œuvres complètes I-V*. Paris : Seuil, 2002. (Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty)

INTRODUCTION

Entre 1978 et 1980, Roland Barthes, installé depuis quelques temps (1976) à la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, dispense un cours qui, après-coup, puisque le hasard a fait mourir Barthes immédiatement après qu'il l'a eu achevé, s'imposera comme sa dernière « œuvre » : *La Préparation du Roman*. Cet intitulé global recouvre deux séminaires successifs, légèrement espacés dans le temps mais à envisager d'un seul tenant. On peut imaginer quel a été l'objet du cours : présenter et partager avec l'auditoire du Collège, séance après séance, non seulement une recherche, mais encore et surtout une quête, visant pour Barthes à se donner peu à peu les moyens de passer à l'écriture d'une œuvre littéraire massive, sommative, romanesque certes, bien que la forme « Roman », dont Barthes semble avoir fait son graal, reste perçue pendant presque tout le cours sous les espèces d'un simple fantasme. Il s'agit pour lui avant tout d'une « utopie littéraire¹ », comme le dit bien Nathalie Léger – qui a établi et présenté le texte de ce séminaire à partir des notes manuscrites de Barthes, rédigées en prévision de chaque séance (et récitées, semble-t-il, à chaque fois très fidèlement lors du cours lui-même) : c'est sur cette édition fort précieuse que l'on s'appuiera à partir de maintenant.

Que *La Préparation du Roman* marque un aboutissement dans la carrière de Barthes, cela ne fait aucun doute. Non que le séminaire ait été conçu par lui comme son chant du cygne ; il l'est devenu de fait seulement, puisque le 25 février 1980, deux jours à peine après que la dernière séance du cours avait eu lieu, est arrivé l'accident que l'on sait : renversé par un véhicule juste devant le Collège de France, Barthes est mort hospitalisé un mois plus tard, le 26 mars. Cela n'empêche qu'il gardait à ce moment-là bon nombre de projets en cours : il nous laisse même l'esquisse très brève d'un roman, tel que le séminaire devait sans doute en jeter les bases, sous le titre de *Vita Nova* (référence à Dante). *La Préparation* s'avouait quoi qu'il en soit dès la première séance comme le projet final d'un homme arrivé au soir de sa vie : « à un certain âge, “les jours sont comptés” [...]. L'âge amène cette évidence : “Je suis

¹ *La Préparation*, p.15.

mortel¹ », expliquait Barthes, serein, à son auditoire (il avait alors soixante-trois ans). Et surtout, *La Préparation* ressemble à un achèvement en ceci qu'elle se présente comme la quête d'une forme bien précise, le roman, au terme d'une carrière d'écriture qui avait commencé visiblement par en être le refus : il faut ici revenir un quart de siècle plus tôt, avec le premier livre à proprement parler de Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953).

Barthes avait montré en somme dans le *Degré zéro* qu'un écrivain, dès lors qu'il prenait le parti d'*écrire*, c'est-à-dire de manier le langage et de constituer peu à peu par son moyen une « forme », aboutie et culturellement normée, avançait de manière très sûre vers son aliénation ; et le roman, en fait de forme, paraissait justement à Barthes la plus aliénante de toutes, celle qui forçait le plus l'écrivain à lâcher prise avec son expérience vécue pour se mettre à pratiquer une sorte de mensonge en règle, représentation d'un faux réel par des procédés convenus, codifiés à tel point qu'ils étaient devenus en fin de compte les simples signes d'eux-mêmes : l'écrivain avait disparu sous le masque de la littérature. De ce point de vue, le but de l'ouvrage était clair : il s'agissait de permettre à l'écrivain de se tirer de ce piège en en prenant conscience puis de revenir progressivement en-deçà de la forme, en-deçà du langage même, qui le trahissait déjà, jusqu'à la racine de son écriture ; il fallait que l'écrivain fût ramené à lui-même, c'est-à-dire à ce « degré zéro » dont il était question dans le titre.

Mais voilà que vingt-cinq ans plus tard, l'écriture de Barthes tend de nouveau vers le roman. Ou plutôt, Barthes assume et revendique une tendance qui se manifestait chez lui depuis un moment déjà, au point de lui donner maintenant le statut et la légitimité d'un véritable projet et de lui consacrer, à ce titre, un séminaire tout entier. On s'accorde souvent à considérer que dès le début des années 1970 en effet, une dernière phase, dite « romanesque », s'était ouverte dans la carrière de Barthes et s'apprêtait à durer jusqu'à sa mort. Pour nous en faire idée, ne relevons pour l'instant que quelques mots çà et là, comme dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1973) où il confie à un moment donné : « l'essai s'avoue *presque* un roman² », ou dans les *Fragments d'un discours amoureux* (1977), ouvrage qui, s'il n'est pas un roman, contient néanmoins doit-on croire « beaucoup de romanesque³ ». Dès 1978, le séminaire sur *La Préparation* devenait presque l'aboutissement de cette phase : il marquait l'éclatement au grand jour du désir de roman que Barthes avait couvé jusque là, en même temps qu'il préparait le terrain pour une hypothétique mise en marche du processus d'écriture qu'un tel désir suscitait. « C'est l'*intime* qui veut parler en moi, faire entendre son cri, face à la

1 *op. cit.*, p.26. Séance du 2 décembre 1978.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Le livre du Moi », OC IV, p.695.

3 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.32.

généralité¹ », avouait Barthes à son auditoire du Collège de France, à l'occasion d'une conférence donnée quelques semaines avant le début du séminaire. On mesure le chemin parcouru depuis le *Degré zéro*, où il semblait précisément que le roman avait en propre de faire parler la généralité à la place de l'intime.

Bref, tout se passe comme si Barthes avait d'abord mis en pièces le roman dans le *Degré zéro* afin de laisser à nu ce qu'il estimait être les fondements les plus essentiels de l'écriture et de rendre l'écrivain à sa liberté et à son authenticité, et que de la sorte, en partant des bases les plus limpides et les plus sûres, il s'était donné les moyens de reconquérir le roman peu à peu : ainsi un acte radical d'analyse a-t-il été suivi par un long mouvement de synthèse. Mais la question est maintenant de savoir : quelle a été la clé de ce processus ? Comment s'y est-on pris pour que le roman, qui censurait au départ la singularité de l'expérience vécue de l'écrivain (la négation de l'« intime » au profit de la généralité), redevienne au bout du compte le « dépositaire de l'épaisseur de l'existence² » ? Entre le *Degré zéro* et la *Préparation du Roman*, Barthes a traversé l'écriture dans un sens puis dans l'autre, opérant d'abord une régression analytique vers une certaine réalité sensible, « phénoménologique » si l'on veut, censée se trouver à son origine, puis une progression synthétique vers le roman, afin qu'au sein de cette forme suprêmement codifiée, qui célébrait le triomphe de l'ordre et de l'abstraction intelligible, viennent se loger ce caractère de densité et d'opacité sensible, cette imprévisibilité vécue, que l'on croyait définitivement exorcisés d'elle. Au reste, encore le « vécu » lui-même devra-t-il être défini. Mais toutes les questions que l'on se pose pourront trouver une réponse si l'on décide de partir de cette simple phrase, prononcée par Barthes lors de la séance du 2 février 1980 du séminaire sur *La Préparation du Roman* : « Il faut toujours penser l'écriture en termes de musique³ ».

La musique, chez Barthes, est présente un peu partout : déjà dans le *Degré zéro*, et jusque dans le séminaire sur le roman, donc ; mais on ne trouve pas un ouvrage de Barthes où il n'en soit pas brièvement question à un moment donné, et d'ailleurs Barthes a publié dans le cours des années 1970 (c'est-à-dire pendant sa période « romanesque » : notons-le bien) un certain nombre d'articles qui lui sont consacrés : « *Musica Practica* » (1970, sur Beethoven), « Le grain de la voix » (1972), « *Rasch* » (1975, sur Schumann), « Le chant romantique »

1 « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », OC V, p.465.

2 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.191.

3 *La Préparation*, p.321.

(1977), « La musique, la voix, la langue » (1978), « Sur Schubert » (1978), « Aimer Schumann » (1979), « Piano-souvenir » (1980), etc. Chaque fois que Barthes parle d'écriture, de langage, de littérature, la musique est là pour leur servir de modèle ; chaque fois ou presque qu'il parle de musique, le langage et l'écriture sont là, réciproquement, pour venir l'éclairer. L'épineuse question de savoir si « la musique est un langage » (du moins aux yeux de Barthes) se posera inmanquablement ; mais remarquons pour l'heure que la musique paraît le domaine tout indiqué de l'« expérience vécue », de la perception sensible et synthétique du réel, et qu'elle garde en même temps le caractère humain et intentionnel d'une *expression* : elle serait donc le moyen pour celui qui la pratique de se faire entendre sans avoir besoin de « dire » quoi que ce soit : plus de risque, dans ce cas, de tomber dans le piège romanesque (mais aussi simplement langagier) de l'abstraction et du « mensonge », ni donc de trahir l'« intime » que l'on voudrait, comme Barthes, faire parler en soi.

Néanmoins, si les sons ne veulent rien dire, du moins s'organisent-ils ; toute musique est *forme* : les sons se juxtaposent et se superposent selon les lois du rythme et de l'harmonie, les figures ainsi constituées se succèdent, se répondent, se développent, reviennent, etc. La musique est un ensemble de procédés. Le roman aussi, comme tout fait de culture. Bref, l'artiste a beau manier les sons plutôt que les mots pour éliminer la couche d'abstraction (le sens) qui recouvrait et parasitait son expression, il n'en reste pas moins soumis à des impératifs formels préexistants, que Barthes jugeait aliénants dans le cadre du roman et qui n'ont *a priori* pas de raison de l'être moins, maintenant qu'il s'agit de musique. Et d'ailleurs, s'il s'est privé de langage, comment compte-t-il *raconter* quoi que ce soit ? Car enfin Barthes n'a jamais dit que le roman qu'il voulait écrire, aussi « musical » fût-il, devait être autre chose qu'un récit, doté de sens. Autant dire que le fait de penser – ou de repenser – l'écriture « en termes de musique » ne sera pas chose simple ; mais il sera bien le moyen, comme on l'a dit, d'assurer une parfaite continuité synthétique entre l'expérience sensible pure, pré-langagière, que l'écrivain fait du réel, et le roman, dépôt de langage et de signification intelligible au sein d'une forme codifiée de part en part, artefact d'une culture et d'une société qui, selon Barthes, avaient en propre de mettre hors-jeu la singularité des êtres.

Mais il va nous falloir être un peu plus précis. Une question se pose : s'il existe un lien entre l'écriture et la musique, qui permet effectivement de comprendre l'une par l'autre, de quel ordre est-il ? Y a-t-il simplement métaphore ? Peut-être Barthes distingue-t-il entre ces deux pratiques une véritable *équivalence* – mais alors, sur quoi, à quel niveau se fonde-t-elle ?

Revenons au *Degré zéro*. À la fin de la courte section intitulée « L'écriture du Roman », on peut lire ceci :

Le Roman, identifié par ses signes les plus formels, est un acte de sociabilité ; il institue la Littérature. [...] L'écriture, libre à ses débuts, est finalement le lien qui enchaîne l'écrivain à une Histoire [...] : la société le marque des signes bien clairs de l'art afin de l'entraîner vers sa propre aliénation.¹

Dès lors qu'il se met à pratiquer le roman, l'écrivain porte un « masque », ajoute Barthes. Voilà donc l'aliénation dont il faut se défaire : elle est éminemment sociale, culturelle, c'est la situation d'un homme « enchaîné à une Histoire ». Et pourtant, Barthes nous dit que l'écriture était « libre à ses débuts » ; soit : c'est bien là que l'on voulait en venir. Mais qu'y avait-il donc à la source de l'écriture, en quoi consistait cette « liberté » ? Pour le savoir il nous faut revenir quelques pages en arrière, à la section « Qu'est-ce que l'écriture ? » : à la source de l'écriture, lit-on, il y a le « style », et le style, pour Barthes, c'est en un mot le *corps*.

Un écrivain se définit essentiellement par sa constitution charnelle. Le style est un phénomène physiologique : chacun éprouve le monde, écrit avec sa chair (« *L'écriture passe par le corps* », sera-t-il dit une fois pour toutes, bien plus tard, dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*). L'écriture a ainsi une origine proprement humorale. Et c'est par là même que l'écrivain paraît rester « libre » vis-à-vis de la société et de l'Histoire. Quoi de plus « intime » en effet, et peut-être (c'est là toute la question) de plus insoumis à toute forme de conditionnement ou d'influence d'ordre culturel, que le corps d'un individu ? Ce que Barthes appelle le style est donc « la part *privée* du rituel² », et rassemble « les fragments d'une réalité absolument étrangère au langage³ ». Nous sommes bien au *degré zéro*, au point de départ de l'expérience que l'écrivain fait du monde. Et c'est cette expérience, corporelle donc, qu'il va lui falloir restituer *telle quelle* dans son écriture ; c'est sur ces bases qu'il va devoir partir s'il veut mener à bien sa reconquête de la forme roman.

L'écriture est ainsi libre à ses débuts, c'est-à-dire tant qu'elle n'est que « style ». Mais certes, le style n'a pas qu'une existence en puissance : il faut bien que le corps s'exprime – verbalement s'entend, et il n'a d'autre choix pour cela que de s'engager dans le langage. À l'état brut, le style est encore une « force aveugle », mais dès que l'auteur *réalise* son style et produit une écriture, il fait acte de « solidarité historique⁴ ». Barthes dit bien que « nul ne

1 *Le Degré zéro*, OC I, pp. 193, 195.

2 *op. cit.*, OC I, p.178.

3 *op. cit.*, OC I, p.178-179.

4 *op. cit.*, OC I, p.179.

peut, sans apprêt, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire qui se tient, complète et unie¹ ». Voilà que le corps se heurte aux exigences formelles, sociolectales, qui lui sont historiquement imposées par une civilisation précise : il a déjà perdu sa singularité en route. Le roman, comme forme, était aliénant, mais le langage lui-même, en tant que système, ne l'est déjà pas moins ; on se rappelle cette formule de Barthes prononcée à l'occasion de sa leçon inaugurale au Collège de France le 7 janvier 1977, et restée célèbre : « la langue, comme performance de tout langage [...] est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire² ». Le corps de l'écrivain s'était familiarisé avec des fragments de réalité « absolument étrangers au langage ». Pour lui, les mots sont forcément de trop ; c'est comme s'ils parasitaient son style en l'obligeant à dire ce qu'il ne voulait pas dire. On voit le dilemme : pour faire entendre la singularité de son corps, l'auteur dispose du seul *medium* qu'est le langage, mais le langage aussitôt mis en marche le force à se trahir et phagocyte son expression. Que reste-t-il de sa « liberté » ? « Le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage³ », ajoute encore Barthes. L'écrivain a-t-il donc jamais été libre, puisque si l'on suit Barthes jusqu'au bout, son style paraît avoir été *dès le départ* capté, désamorcé, conditionné par les lois du langage ?

C'est précisément ici qu'il faut faire entrer en jeu la musique. Elle seule, on va voir comment, peut permettre à l'écrivain de se tirer de cette impasse. L'objectif pour lui est clair : il lui faut trouver un moyen de restituer l'« épaisseur de l'existence » à l'intérieur de la langue, de faire en sorte qu'une certaine réalité sensible immédiate, éprouvée à l'origine par son seul corps et « étrangère au langage », se transmue dans les mots eux-mêmes et les hante de part en part, au lieu que les mots, par leur valeur de signes, fassent oublier le sensible de l'existence et nous envoient directement dans le domaine de l'intelligible pur. Venons-en donc à la musique : on admettra qu'elle est, pour sa part, le lieu d'une expression *sensible*. Les sons, pour reprendre une formule certes absurde au strict point de vue de la linguistique saussurienne, mais que Barthes lui-même s'est risqué à employer quelque part, sont des « signifiants sans signifiés⁴ ». Mais alors à quoi peuvent-ils renvoyer, sinon à eux-mêmes ?

Sur ce point, Barthes n'hésite pas : ils renvoient au corps. La musique est pour celui qui la pratique le moyen de faire parler son corps, dit et répète Barthes, ici et là dans son œuvre.

1 *op. cit.*, OC I, p.177.

2 « Leçon », OC V, p.432.

3 *op. cit.*, OC I, p.179.

4 Roland Barthes par Roland Barthes, OC IV, p.760.

Et certes, que l'on joue d'un instrument ou que l'on chante, force est d'admettre que dans tous les cas, c'est le corps qui produit les sons ; c'est d'ailleurs là que se fonde et que se justifie l'équivalence posée par Barthes entre écriture et pratique musicale. « *L'écriture passe par le corps* », affirmait-il : la musique aussi ; en revenant au corps, nous sommes bien arrivés au *degré zéro* de l'une et de l'autre. D'où l'on voit que l'équivalence entre écriture et musique ne sera jamais d'ordre métaphorique, mais véritablement consubstantiel : la chair bien concrète de l'artiste sera toujours leur dénominateur commun, si bien que chaque fois que l'on voudra essayer de comprendre l'une par l'autre, il faudra les penser toutes deux à l'aune du corps.

En écoutant de la musique, Barthes assure n'entendre rien qui ressemble à un sens ou à un « discours » intelligible articulé par l'interprète, mais seulement, instant après instant, l'expression toute pure de ses humeurs successives. Pianiste lui-même, ce n'est pas autrement qu'il conçoit sa propre manière de jouer : il s'agit pour lui aussi de faire entendre sa chair. Le corps du musicien « *parle mais ne dit rien*¹ », résume-t-il à un moment donné. Il a trouvé le moyen de ne pas tomber dans le piège du langage, qui, fasciste, l'« obligeait à dire » ; voilà donc nos fragments de réalité étrangers au langage apparemment restitués tels quels, sous une forme sensible. Mais est-ce si évident ? Quoique vides de sens, les sons musicaux ne restent-ils pas la simple *représentation* du corps ? Et d'ailleurs, puisque les fragments de réalité en question résultent d'abord de l'expérience que le corps fait du monde extérieur, ne faut-il pas aussi que les sons, d'une manière ou d'une autre, réfèrent à autre chose que le seul corps et agissent en fin de compte comme des signes à part entière ? Barthes les envisage en tout cas comme des « signifiants ». Entendons par là qu'ils ont une valeur de « signifiante », terme barthésien dont il faut garder le sens à l'esprit : la signifiante, écrira Barthes, c'est « le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*² ». La musique est ainsi une « *qualité de langage*³ », conclura-t-il ailleurs : par elle, on ne sait trop comment, le corps parvient lui-même à se faire sens, une continuité s'établit entre le sensible et l'intelligible. Pour peu que l'on repense l'écriture sur son modèle, c'est-à-dire *en partant du corps*, le langage va donc pouvoir s'imprégner sensuellement de l'« épaisseur de l'existence ». Mais il nous faudra étudier le processus en détail.

« Le sens est malicieux : chassez-le, il revient au galop⁴ », se plaît à dire Barthes. Il est vrai qu'au point où nous en sommes, le sens est « revenu » ; mais c'est que nous l'avons

1 « *Rasch* », OC IV, p.832.

2 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.257.

3 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.528.

4 « Cette vieille chose, l'art... », OC V, p.919.

dompté, justement : l'écriture, qui était libre à ses débuts – tant qu'elle n'existait qu'en puissance, est parvenue à s'engager dans le langage sans cesser de l'être. Le style « noue l'humeur de l'écrivain à son langage », c'est ce que l'on avait lu dans le *Degré zéro*. Mais si la question est de savoir qui, de l'écrivain ou du langage, est soumis à l'autre, le rapport paraît s'être inversé. « Nul ne peut, sans apprêt, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire qui se tient, complète et unie », avait-on lu aussi. Car il faut se rappeler qu'une langue est un fait global de civilisation : c'est une forme, dépositaire d'un certain nombre de valeurs, façonnées par elles ; c'est l'assomption même de toute une culture. Ce n'est donc pas tout que d'avoir repris en main le sens des mots : encore faut-il que le corps puisse organiser les mots en système, et employer sa « liberté » à structurer le langage dans lequel il s'est engagé, selon les impératifs formels qui lui sont propres. Peut-il le faire sans retomber dans une quelconque aliénation ? On verra que oui, à condition encore de penser l'écriture en termes de musique. La musique est comme la langue un fait de culture, un système, elle organise les sons entre eux selon des schémas formels bien déterminés, quoiqu'en même temps flexibles, comme la langue fait les mots. Mais la *forme* de la musique peut-elle faire l'objet elle-même d'une appréciation purement sensible ? Le corps peut-il, en un mot, « *produire sensuellement* » la forme de la musique, réintroduire l'« épaisseur » et l'imprévisibilité de l'existence vécue dans la manière même (pourtant codifiée) dont les sons doivent s'organiser entre eux ? Et, le pourrait-il, quel genre de coïncidence existe entre le fonctionnement de la musique (*quelle* musique, d'ailleurs ?) et celui de la langue pour que le corps, ayant acquis la maîtrise de l'un, soit assuré d'avoir celle de l'autre ? Autant de questions qui ne tarderont pas à trouver leur réponse, pour peu qu'on lise les textes sus-cités de Barthes, et quelques autres, avec suffisamment d'attention.

À terme, l'écrivain se sera rendu maître, en partant de son corps et en suivant le modèle de la musique, d'une langue et d'une culture. Totalement désaliéné, il sera en mesure de se diriger de nouveau vers l'écriture du roman – au bout d'un long cheminement qui l'aura conduit, lentement mais sûrement, du *Degré zéro* jusqu'à *La Préparation*. Au moment du séminaire, Barthes déclare : « c'est l'*intime* qui veut parler en moi », ou encore : « je veux [...] une nouvelle écriture *exacte*, qui me dise bien *tout entier*¹ ». C'est ici le corps qui cherche à restituer l'expérience sensible et singulière qu'il fait de la vie. Et dans le *Degré zéro*, Barthes identifiait la démarche du romancier à celle de l'historien (il rapprochait ainsi Balzac et Michelet) en ce qu'elles étaient chacune « la construction d'un univers autarcique, fabriquant

1 *La Préparation*, p.226. Séance du 15 décembre 1979.

lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes¹ ». Au moment de *La Préparation*, son point de vue sur la question n'a guère changé. Se retrouvent donc encore face à face l'intimité d'un être isolé et la généralité collective d'une culture, pur fait d'Histoire. Mais la continuité est d'ores et déjà assurée entre les deux : ce sera le langage lui-même. On a vu que le langage était l'assomption d'une culture ; et, puisque le Roman se conçoit comme une totalisation de cette culture au sein d'une forme autonome, on peut l'envisager aussi bien comme la totalisation formelle d'un langage. Or, le corps de l'écrivain a « noué ses humeurs » à son langage, il l'a repris en main en décidant de le vivre sur le mode de la musique. Ce qui veut dire que pour lui, restituer « *tout entier* » son univers intérieur (qui ressemble d'ailleurs assez à celui du roman, avec sa « mythologie personnelle », son caractère « clos » et « autarcique »²), ce sera restituer son langage, *comme une musique* bien entendu (la clé résidera dans cette seule formule, prononcée par Barthes tout à la fin du séminaire sur *La Préparation*, et sur laquelle on aura l'occasion de revenir longuement : « écrire une œuvre en *ut* majeur³ »). Ainsi, par un singulier renversement, plus l'écrivain se dirigera vers l'universel, plus il aura la certitude de faire entendre sa voix isolée. En décidant de repenser son écriture « en termes de musique », il aura récupéré le Roman avec son corps. Ce sera tout l'enjeu de notre réflexion.

1 *Le Degré zéro*, OC I, 189.

2 *op. cit.*, OC I, p.178.

3 *La Préparation*, p.384. Séance du 23 février 1980.

I. « UNE QUALITÉ DE LANGAGE »

(« *La musique, la voix, la langue* », OC V, p.528.)

Avant de prétendre écrire le Roman, déjà faut-il s'être rendu maître du langage. Dans le *Degré zéro*, on a vu que le langage, en tant qu'il était le dépositaire de sens codifiés, avait sur l'écrivain l'effet d'une première aliénation, et que le Roman, en tant qu'il exigeait de la part de l'écrivain une totalisation formelle de son langage, agissait encore sur lui comme une aliénation seconde. On voit donc à peu près comment revenir à la source de l'écriture : il s'agit d'abord de défaire la totalité formelle que représente le roman pour réussir à isoler ses fragments les plus élémentaires, les mots (de façon à se libérer déjà de cette exigence de *système*), puis de vider les mots de leur sens afin qu'il ne reste d'eux que pure matière, qu'ils deviennent de simples objets perceptibles, « expressifs » si l'on veut mais sans avoir valeur de signe, tels des notes de musique.

La nécessité de revenir ainsi à la racine corporelle sensible de l'écriture s'impose dès l'époque du *Degré zéro*. Mais l'importance que doit prendre le modèle de la musique dans la compréhension du processus n'apparaîtra que bien plus tard. Plusieurs articles de Barthes commenceront dans le courant des années 1970 à poser la pratique musicale à la fois comme un équivalent et comme un *guide* de la pratique d'écriture, dans la mesure où, comme le « style » de l'écrivain, elle se comprend à partir du corps ; et les premières séances du séminaire sur *La Préparation du Roman*, entre décembre 1978 et février 1979 environ, y feront écho. Lors de ces séances, on verra Barthes s'employer effectivement à décomposer le langage, à en isoler chacune des particules de matière verbale jusqu'à revenir au niveau essentiel de ce qu'il appelait la « signifiante ». Il y parviendra notamment par le biais de longues méditations sur le haïku, forme poétique traditionnelle japonaise caractérisée par ses dimensions minimalistes ; mais l'important dans tout cela est que le haïku appellera spontanément la comparaison avec la musique. Il en sera donc question souvent, mais en général par des formules allusives, elliptiques : c'est comme si Barthes nous renvoyait sans nous le dire à ses articles des années précédentes, où il avait déjà traité la question.

Du *Degré zéro* à *La Préparation*, en passant par les articles des années 1970 et par quelques ouvrages de la même période (le *Roland Barthes*, les *Fragments d'un discours amoureux* notamment), la démonstration s'est donc peu à peu faite dans l'œuvre de Barthes que le langage, sur le modèle de la musique, devait nous ramener au corps : et c'est la cohérence de ce cheminement que l'on va s'efforcer de mettre en évidence. On sera revenus à ce moment-là au stade de la « signifiante » ; or la signifiante, Barthes l'a dit, c'est la production *par le corps* du sens lui-même. On avait débarrassé le langage de sa couche de signification, mais voilà qu'elle réapparaît : seulement elle est désormais empreinte de cette sensualité qu'a introduite en elle la chair de l'écrivain. Comment cette sorte de transmutation a pu se faire, et qu'est-ce exactement pour Barthes que la « sensualité » du sens, ce sont là des questions qu'il faudra nous poser aussi.

Mais alors viendra une autre : si l'écrivain produit du langage et du sens sur le mode de la musique, quelle posture doit prendre en face de lui celui à qui il s'adresse, le lecteur ? À supposer que l'on écrive comme on joue du piano, doit-on lire comme on écoute quelqu'un d'autre jouer ? Barthes ne l'entend pas vraiment ainsi : pour lui, auteur et lecteur sont tous les deux des exécutants. « Il me faut travailler comme un pianiste¹ », dira l'écrivain ; mais le lecteur, de son côté, « travaillera » le texte de la même façon que lui. Contentons-nous de suivre Barthes dans ses réflexions sur la corporéité du langage, et tout deviendra plus clair.

1 *La Préparation*, p.321. Séance du 2 février 1980. La phrase est de Tolstoï.

1. Aphasie et vérité

Après avoir pratiqué durant toute sa carrière une écriture essayistique et fragmentaire, Barthes conçoit le fantasme (le terme apparaît dans les premières lignes de *La Préparation*) d'écrire un roman, genre dont il s'était soigneusement tenu à l'écart jusque là, comme pour laisser son œuvre prendre finalement les dimensions d'une « mythologie ». Déjà chez Proust il s'était produit « une sorte d'opération alchimique qui a transmuté l'essai en roman, et la forme brève, discontinue, en forme longue, filée, nappée¹ ». De même Barthes s'efforce de « passer de la Notation [...] au Roman, d'une forme brève, fragmentée (les « notes »), à une forme longue, continue² ». Il n'y a donc pas de rupture : le roman doit résulter des fragments. L'« opération alchimique » nécessaire pour cela (liaison, assemblage, développement ?) nous préoccupera par la suite. Mais avant de songer à la synthèse, il importe de procéder à l'analyse et d'en revenir progressivement à cet « acte minimal d'énonciation³ » qu'est la note, où réside la vérité première du roman.

La musique est d'ores et déjà entrée en jeu. Barthes, on l'a vu, emploie et met en valeur le terme de « note », dont le sens principal de « *Notatio* » (action de saisir et de « noter » sur le vif) se doublera souvent de son sens musical d'événement sonore. Au début de la séance du 6 janvier 1979, la première consacrée au haïku, on lit dans le manuscrit de Barthes :

Haïku = forme exemplaire de la Notation du Présent = acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome de phrase qui *note*⁴ [...] un élément ténu de la vie « réelle », présente, concomitante.⁵

Plus encore qu'un renoncement au roman (forme longue, fictionnelle, et qui, même rédigée au présent, donne aux événements le caractère figé du passé), il semble que Barthes suggère un abandon total de la littérature au profit de la musique. Dans un récit de fiction, le temps n'existe qu'à l'état conceptuel ; il est simplement informé par le signifié, et devient par là un

1 « Ça prend », OC V, p.655.

2 *La Préparation*, p.53. Séance du 6 janvier 1979.

3 *ibid.*

4 On sait que chez Barthes, l'italique est souvent là pour impulser au signifiant une légère vibration qui « laisse entendre » (cf. le fragment « Amphibiologies » du *Roland Barthes par Roland Barthes*) ses multiples signifiés à la fois.

5 *La Préparation*, *ibid.*

sens comme un autre du texte (un « code », dira Barthes dans *S/Z*) : il a quitté la temporalité de l'acte d'énonciation proprement dit. L'idéal de la « note » correspond donc bien à celui de la musique, forme d'expression temporalisée par définition, qui n'est qu'un acte pur d'énonciation, « concomitant » à la « vie réelle ». La musique est l'art du temps dans la mesure où elle ne *signifie* rien, et ne rejette rien en-dehors de l'instant de son exécution. Il faut que le langage devienne comme elle création immédiate, et sur ce point le roman proustien ne semble pas le bon modèle :

il est évident que le haïku n'est pas un acte d'écriture à la Proust, c'est-à-dire destiné à « retrouver » le Temps (perdu) *ensuite, après coup* [...], mais au contraire : *trouver* [...] le Temps *tout de suite, sur-le-champ* ; le Temps est sauvé *tout de suite* = concomitance de la note (de l'écriture) et de l'incitation : *fruition* immédiate du sensible et de l'écriture [...] → Donc une écriture (une philosophie) de l'instant.¹

Le temps « retrouvé » de Proust est un temps simplement signifié, donc aboli dans sa dimension vécue. Déjà dans le *Degré zéro de l'écriture*, Barthes observe que le passé simple (temps romanesque parmi tous) « *signifie* une création² ». Le temps, la création elle-même : dans le roman, tout est absorbé par le sens et s'y annule. On est aussi loin que possible de la musique, où temps et exécution coïncident absolument, et se donnent l'un à l'autre leur réalité (« l'un jouissant par l'autre³ », comme dans le haïku). Il s'ensuit que le roman est l'art de la durée, et la musique celui de l'instant. Car la durée n'est que le temps advenu et « retrouvé », reconstitué après coup comme une totalité, unifié dans l'abstraction du sens ; seul l'instant est réellement vécu, dans sa contingence immédiate. Là est l'unité première du roman : dans cet « atome de phrase » qui *sauve* le temps, car il n'a pas encore laissé germer le sens.

ce haïku [...] suggère bien que l'art privilégié de l'instant, c'est la musique ; le son = l'*éidos* de l'Instant (théories de Cage). (Cage place toute sa mise sur l'Instant⁴). D'où une métaphore justifiée (nous y reviendrons) : le haïku, c'est ce qui fait *tilt*, une sorte de *tintinnabulation* qui dit : je viens d'être touché par quelque chose.⁵

1 *La Préparation*, p.85. Séance du 27 janvier 1979.

2 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.190.

3 *La Préparation*, *ibid.*

4 Barthes se réfère aux entretiens de Daniel Charles avec le compositeur John Cage. Cage avait tiré de la philosophie orientale et du zen les mêmes bénéfices que Barthes du haïku : « Dès que j'ai commencé à étudier la philosophie orientale, je l'ai introduite dans ma musique. A cette époque, on prétendait toujours qu'il faut qu'un compositeur ait quelques chose à dire. [...] Oui, je pensais que la musique doit "communiquer" ». D'abord victime d'une certaine illusion rhétorique de la musique occidentale, Cage s'est ensuite tourné vers une méthode de composition fondée sur le « hasard », propre à déconstruire la cohérence du discours et à restituer la primauté de l'Instant. (CAGE John, *Pour les oiseaux*, Paris : L'Herne, 2002)

5 *La Préparation*, *ibid.*

La métaphore musicale est lancée, et avec elle la question primordiale de l'affect. Tandis que le sens se résorbe dans l'onomatopée (sorte de compromis entre un *son* et une signification minimale : ici, « *tilt* » vaut pour un acquiescement pur, comme l'exclamation « C'est ça ! » employée ailleurs par Barthes), l'instantanéité vécue de l'« émotion » est entièrement préservée. Encore que ce terme, par trop effusif et psychologique, nous éloigne du corps auquel Barthes voudra bientôt revenir. Il mentionnait déjà John Cage lors de la séance du 27 janvier 1979 de la *Préparation*, et le citera de nouveau un peu plus tard, le 24 février, comme si le modèle musical était décidément essentiel à son propos :

le haïku = court et extrêmement clair : d'une lisibilité totale → [...] clarté brève, insistance brève : une *qualité* de l'émotion. Émotion (plutôt : *émoi*) : davantage dans la motilité des expressions que dans la lourdeur immobile du pathétique [...]. Cage : « J'ai découvert que ceux qui n'insistent que très peu de temps sur leurs émotions savent bien mieux que les autres ce qu'est une émotion »¹

L'expression de l'affect doit éviter de tourner au discours : dès lors que le sens advient, l'émotion se médiatise, transite par le ciel des idées platoniciennes et y perd l'essentiel de sa réalité. Il faut qu'elle coïncide avec l'instant de son énonciation, et mette en « émoi » la parole elle-même. Rien ne lui sera donc plus défavorable que la syntaxe, dont les règles forment les rails du discours et prédéfinissent sa trajectoire autant que sa durée. Pour vider la parole de son contenu (le sens), il paraît indispensable d'en défaire la forme (la syntaxe). Et c'est encore dans le haïku que Barthes découvre cet idéal réalisé :

Le haïku, donc : imbibé d'un émoi ténu. Cet émoi a sa marque morphologique : emploi fréquent et codé d'une syllabe exclamative, [...] le *Kireji* = sorte de ponctuation poétique, comme en musique : *forte*, *crescendo*, etc., par laquelle le compositeur de haïku fait allusion à son état d'âme. [...] Personnellement, j'aime ces interjections très littéraires ; il me semble que ça *dérailait* la syntaxe ; ça fait comme un brusque affaissement de la syntaxe, un *oubli* du thétiq, un non-contrôle de la loi sujet/prédicat ; un bref sanglot ou soupir (comme en musique)²

On est parvenu autant que possible à libérer la parole du sens : le *Kireji* évite le signifié (le « thétiq »), et ouvre dans la syntaxe une courte brèche qui laisse à peine le temps à l'énonciation d'effleurer un affect. Le roman, avec son récit et ses centaines de pages de

¹ *La Préparation*, p.127.

² *op. cit.*, pp.104, 105. Séance du 10 février 1979.

développement, a tout entier disparu dans une interjection (« *Oh ! Ah !* »), voire dans le silence (le « soupir », en musique). Et pourtant, il reste dans le haïku comme des vestiges de discours et de littérature. L'« allusion » élude le sens, ce qui est malgré tout le préserver sous une forme implicite ; quant à l'« état d'âme », il semble curieusement rétablir au cœur du haïku les poncifs de la psychologie romanesque à l'occidentale. Barthes qualifie du reste le *Kireji* de « poétique » et de « très littéraire ».

Si la vérité du roman réside dans le haïku, celle du haïku est encore à chercher dans la musique (la « note ») : les *Kireji* valent comme des nuances (« *forte, crescendo* » ; Barthes aurait pu dire des « accents »), le haïkiste est un « compositeur », et la parole tend parfois à s'abolir dans le silence, qui comme on le sait est ce que la musique peut avoir de plus intense (il suffit de songer à Webern, dont Barthes évoquera plus loin l'« art radical du silence¹ », et dont l'esthétique, portée vers la brièveté et l'économie de moyens, est fréquemment comparée à celle du haïku). Il faut donc désormais quitter la *Préparation*, pour aller découvrir dans les écrits antérieurs de Barthes consacrés à la musique l'état dernier de la note, de cet émoi instantané et infra-langagier où se loge l'essence du roman.

a. Musique et parole du corps

En 1975, Barthes consacre l'article « *Rasch* » aux *Kreisleriana* de Schumann. Ces huit pièces brèves pour piano, à la manière de haïkus, se tiennent chacune en-deçà d'un discours : aucune trace de développement thématique, procédé constitutif de la forme longue (telle la sonate) dans toute la musique occidentale tonale. Avec les *Kreisleriana*, Schumann se tient dans le domaine de l'instantané. Les premières lignes de « *Rasch* » (titre emprunté à l'une de ces huit pièces) sont les suivantes :

Dans les *Kreisleriana* de Schumann, je n'entends à vrai dire aucune note², aucun thème,

1 *La Préparation*, p.146. Séance du 10 mars 1979.

2 Il va de soi que les *Kreisleriana* sont composées de notes. Mais la « note » est un terme de sémiologie musicale : elle représente une unité fonctionnelle de discours, un certain degré de l'échelle tonale (ce qui la rend théoriquement transposable à une hauteur différente, et donc lui ôte sa valeur absolue), etc. Bref, Barthes allège la note de son habillage syntaxique et lui restitue la pureté d'un son. C'est en ce sens que Harry Halbreich a pu écrire de Debussy qu'il fut le « premier compositeur d'Occident à composer avec des sons plutôt qu'avec des notes » (TRANCHEFORT François-René (dir.), *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris : Fayard, 1987. p.290).

aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'œuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat.¹

Si l'on veut assimiler la musique à un langage, force est de reconnaître qu'elle en a perdu ici tous les aspects : grammaire, sens, structure, intelligibilité. Le haïkiste pouvait au mieux interrompre çà et là le flux de la signification. Schumann, lui, ne s'embarrasse d'aucune syntaxe et se maintient dans l'instantanéité perpétuelle d'une succession de « coups ». Certes les *Kireji*, avec leur brève mise en « émoi » de la parole poétique, peuvent eux-mêmes s'apparenter à des coups ; mais ils n'en ont pas la pureté, car ils restent hantés par le sens. « La musique, ce serait ce qui lutte avec l'écriture² », suggère Barthes un peu plus loin. Dans le haïku, l'écriture ne pouvait que lutter contre elle-même : la musique vient de lui fournir une échappatoire. Le souci de Barthes était d'éviter l'écueil du signifié, où vient s'abolir l'expression comme acte. Or en musique, il apparaît que le signifié n'existe pas :

La sémiologie classique ne s'est guère intéressée au référent ; c'était possible (et sans doute nécessaire) puisque dans le texte articulé il y a toujours l'écran du signifié. Mais dans la musique, champ de signifiance et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant.³

Sans la médiatisation et la transcendance du signifié, le signifiant (sonore) ne peut avoir pour référent que l'acte d'énonciation lui-même, autrement dit le geste du corps (le jeu du pianiste). Plus d'« allusion », ni de sens éludé, car le référent est là : la musique est à la fois un vide de sens et une plénitude d'expression. Il semble qu'on ait dû pour cela renoncer à l'« âme » et lui substituer la parole du corps. Mais cette dualité platonicienne de la chair et de l'esprit n'a pas cours chez Barthes :

« Âme », « sentiment », « cœur » sont les noms romantiques du corps. Tout est plus clair, dans le texte romantique, si l'on traduit le terme effusif, moral, par un mot corporel, pulsionnel [...]. En remettant le corps dans le texte romantique, nous redressons la lecture idéologique de ce texte, car cette lecture [...] ne fait jamais que *renverser* (c'est le geste de toute idéologie) les motions du corps en mouvements de l'âme.⁴

1 « *Rasch* », OC IV, p.827.

2 *art. cit.*, OC IV, p.834.

3 *ibid.*

4 *ibid.*

L'écriture du roman visait à « retrouver » le temps perdu de l'affect, et à le reconstituer après coup sous le nom d'« état d'âme ». Si l'on parvient à faire coïncider l'affect avec sa propre expression, au sein de l'instant créateur, comme en musique, on est en présence du corps. L'âme est un signifié vide substitué à un référent corporel disparu. Voilà où voulait en venir le « compositeur de haïku » : le *Kireji*, marqueur d'un « état d'âme », n'était jamais qu'un mouvement pulsionnel du corps donné sous un mince voile de signification.

On sait que Schumann fut poète, avant de se consacrer à la musique. Selon le *credo* romantique, cet abandon de l'écriture survient quand les mots s'avèrent impuissants à traduire la vérité supérieure de l'âme : « Pour moi », a déclaré Schumann, « la musique est toujours la langue qui permet de s'entretenir avec l'au-delà¹ ». Si l'on annule le mouvement idéologique dénoncé par Barthes (celui du romantisme en l'occurrence), tout s'inverse et la musique redevient la langue de la plus pure immanence. Le langage verbal parasitait l'expression, et obligeait le poète à « dire » lorsqu'il voulait, justement, ne rien dire (c'est le thème barthésien de la langue « fasciste, car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire² »). « Le Poète parle » (« *Der Dichter spricht* »), a indiqué Schumann en titre de la dernière de ses *Scènes d'enfants* (contemporaines des *Kreisleriana*). Barthes aurait pu conclure en affirmant que le poète, comme le corps dans les *Kreisleriana*, « parle mais ne dit rien³ », car le statut même de « poète », comme celui de « pianiste », n'est que l'alibi du corps, le moyen pour lui de se pourvoir d'une âme et de se cacher derrière elle⁴ (« le corps doit cogner – non le pianiste⁵ », précise encore Barthes).

Les *Kreisleriana* n'obéissent à aucune logique discursive, qui aurait eu pour effet d'« annuler le corps⁶ » en lui prêtant les dehors d'une âme. Et c'est à cela que tend d'après Barthes toute la critique musicale : psychologiser le corps en vue de le censurer (geste même de l'« idéologie »). Il était déjà question de ce procédé dans « Le grain de la voix », paru trois ans avant « *Rasch* ». Dès lors qu'elle prend la musique pour objet, la langue, dit Barthes, recourt à l'adjectif. « L'adjectif est inévitable : cette musique est *ceci*, ce jeu est *cela*. [...] Cette épithète a une fonction économique : le prédicat est toujours le rempart dont

1 BRION Marcel, *Schumann et l'âme romantique*, Paris : Albin Michel, 1967. p.144.

2 Phrase prononcée lors de la leçon inaugurale de Barthes au Collège de France, le 7 janvier 1977 (« Leçon », OC V, p.432).

3 « *Rasch* », OC IV, p.833.

4 Déjà dans le séminaire sur *Sarrasine* : « il y a parole partout où il y a expression d'une conscience, d'une psyché, d'un caractère, d'un statut [...], mais non du corps » (*Sarrasine*, p.325. Séance du 21 novembre 1968).

5 « *Rasch* », OC IV, p.830.

6 « [...] les traités de composition sont des objets idéologiques, dont le sens est d'annuler le corps » (« *Rasch* », OC IV, p.834). Dans ces traités, la musique apparaît sous les espèces d'un pur système sémiologique : phrases, développement, construction formelle, etc.

l'imaginaire du sujet se protège de la perte dont il est menacé¹ ». La musique avait eu le pouvoir de déjouer la langue, d'éteindre le sens, de congédier l'imaginaire et de dissoudre le sujet. Maintenant la langue prend sa revanche, et enferme la musique dans le champ de la signification et du discours ; elle récupère le romanesque.

On ne s'étonnera donc pas que Barthes, parlant des *Kreiseriana*, évite la pure et simple prédication (il y avait dans le haïku un « non-contrôle de la loi sujet/prédicat ») et recoure à des formules verbales, actives (la musique est un bien un *acte* d'énonciation), qui mettent en jeu un corps plutôt qu'un caractère ou une âme :

Qu'est-ce que le corps *fait*, lorsqu'il énonce (musicalement) ? Et Schumann répond : mon corps frappe, mon corps se ramasse, il explose, il se coupe, il pique, ou au contraire et sans prévenir [...], il s'étire, il tisse légèrement [...]. Telles sont les *figures du corps* (les « somatèmes »), dont le tissu forme la signifiance musicale.²

Ainsi sommes-nous remontés à la source de la parole. À chaque énonciation correspond un geste du corps, qui constitue à la fois le noyau dur de l'expression et l'unité première de la signifiance. Et ces figures, à elles toutes, forment le « texte » musical proprement dit (le corps « tisse », et produit un « tissu », affirme Barthes)³. Dès lors qu'un contenu verbal se surimprime à l'énonciation, le texte, dans sa dimension signifiance, tend à disparaître, et la parole à perdre son substrat de vérité. « Le discours est toujours un mensonge proliférant sur un noyau tautologique (noyau « imparlable »)⁴ », déclare Barthes lors de son séminaire sur *Sarrasine* de Balzac. La « tautologie », c'est la figure : par cet événement signifiant instantané, le corps se désigne lui-même. Et l'extrême opposé de la figure, c'est le roman, discours-fleuve, formidable masse de sens, qui risque à coup sûr de noyer le corps et de diluer la parole.

Ce détour par la musique de Schumann nous permet de revenir à la *Préparation du roman* et au haïku avec de nouvelles lumières. On vient de voir que les figures, dans leur

1 « Le grain de la voix », OC IV, p.148.

2 « *Rasch* », OC IV, pp.832, 833.

3 Dans *Le Plaisir du texte* : « *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. » (OC IV, p.259). De même, dans « *Rasch* » : « [le corps] tisse légèrement (tel l'intermède arachnéen de la 1^{ère} *K[reiseriana]* » (OC IV, p.832). La musique éclaire ces quelques lignes : le texte « se fait » à la manière d'une exécution musicale, temporalisée ; la « vérité » n'est plus le sens (qui est devenu au contraire le « voile »), mais le texte lui-même ; quant au sujet (l'« âme »), il n'a pas le temps de se faire car le sens n'advient pas.

4 *Sarrasine*, p.260. Séance du 25 avril 1968.

surgissement continu mais non ordonné (« le corps schumannien ne tient pas en place (gros défaut rhétorique) [...]. C'est un corps pulsionnel, qui se pousse et repousse, passe à autre chose¹ », etc.), tendent à produire un « texte » : ainsi la possibilité d'un développement n'est pas étrangère à l'activité du corps. On lisait d'ailleurs au début de l'article : « J'entends dire : Schumann a écrit des pièces brèves *parce qu'il ne savait pas développer*. Critique répressive : ce que vous *refusez* de faire, c'est ce que vous ne *savez pas faire*² ». Ainsi le corps musical, dont l'épanouissement est ponctuel (« c'est un *big-bang* continu³ »), reste capable de développement et de suivi ; de sorte que le haïku, mouvement du corps pourvu d'un germe de sens, apparaisse bien comme un « atome de phrase », donc de roman. Mais restons pour l'instant à ce stade.

« Dès lors qu'elle est musicale, la parole [...] n'est plus linguistique, mais corporelle ; elle ne dit jamais que ceci, et rien d'autre : *mon corps se met en état de parole : quasi parlando* [...] (je tire l'indication d'une Bagatelle de Beethoven) : c'est le mouvement du corps *qui va parler*⁴ ». En musique, la parole est dispensée du dire ; le corps ne risque donc à aucun moment de se trahir. Ce mouvement de « quasi parole » existe aussi dans le champ du langage, avec le haïku :

Haïku = l'art (un art) pour « écrémer » la réalité de sa vibration idéologique, c'est-à-dire de son *commentaire*, même virtuel. Peut-être les plus beaux haïkus = ceux qui gardent comme une trace, une fragrance de cette lutte contre le sens. [...] Nous sentons qu'ici nous sommes retenus au bord de l'*effet* [...] ; nous sommes ici dans le *quasi*, le presque : par l'écriture, quelque chose *opère* mais ce n'est pas un *effet*. [...] Il y a comme un pli sensuel, l'assentiment heureux à des éclats de réel, à des inflexions affectives.⁵

Tant qu'il reste au bout de la parole une particule de sens, le corps est forcé de lutter contre la tentation du dire. En musique, il en est dispensé : au lieu de tendre laborieusement vers un vide d'expression mallarméen, en faisant jouer le langage contre lui-même, il conserve la plénitude immédiate de son geste. « L'instrument (le piano) parle sans rien dire, à la façon d'un muet qui fait lire sur son visage la puissance inarticulée de la parole⁶ », écrit Barthes dans « *Rasch* ». L'image reparaitra dans *La Préparation*, quand Barthes citera

1 « *Rasch* », OC IV, p.828.

2 *art. cit.*, OC IV, p.827.

3 *art. cit.*, OV IV, p.828.

4 « *Rasch* », OC IV, p.832-833.

5 *La Préparation*, p.110-111.

6 « *Rasch* », OC IV, p.833.

le mime Jacques Lecoq : « Dans un geste, une attitude, un mouvement, il faut chercher leur immobilité ». (Ceci, cette référence au mime, fait penser que le haïku peut être dit, paradoxalement, silencieux, sans parole.)¹

Le paradoxe disparaît si l'on admet que l'idéal du haïku est la musique : ainsi le « silence » (de l'âme) s'inverse en matérialité sonore, et la « vibration idéologique », qu'évoquait Barthes, cesse au profit d'une vibration acoustique (corde de piano, corde vocale, etc.). Entre « *Rasch* » et *La Préparation*, dans les *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Barthes écrivait d'ailleurs : « Par mes larmes [...], je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus “vrai” des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue : “Les paroles, que sont-elles ? Une larme en dira plus.”² ». Sa source d'inspiration était un *lied* de Schubert, *Lob der Thränen*³ (*Éloge des larmes*), comme si la musique était décidément seule capable de traduire les affections du corps, en émettant une parole qui ne dise rien. On lit également, dans ces mêmes *Fragments* : « L'humeur est un court-circuit entre l'état et le signe » ; « *ici, vous devez lire* (que quelque chose ne va pas)⁴ ». Il reste encore l'illusion d'un signifié : celui qui affiche ainsi son humeur, tel le haïkiste, fait « allusion à son état d'âme ». Le corps est passé à l'état de signifiant, et amorce le déploiement d'un signe qui l'arracherait à lui-même ; dès « *Rasch* », Barthes nous prévenait de ce risque : « Le coup – corporel et musical – ne doit jamais être *le signe d'un signe* : l'accent n'est pas expressif⁵ ». On reconnaît dans cette sorte d'emboîtement sémiologique le mécanisme exact du mythe, tel que Barthes l'analysait à la fin de ses *Mythologies* : le signe, récupéré dans son ensemble comme signifiant second, nous renvoie sans cesse vers un signifié transcendant, et nous éloigne irrémédiablement du référent, seule réalité concrète, le corps. Même les larmes schubertiennes paraissent y tendre : « Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur⁶ ». Le corps s'exile de lui-même et tombe sous l'aliénation du « Roman », celle que dénonçait Barthes vingt-quatre ans plus tôt dans le *Degré zéro de l'écriture* : « dans le Roman, [...] il s'agit de livrer une essence sous les espèces d'un artifice », « cela est proprement le mécanisme du mythe⁷ ».

L'humeur était un « court-circuit » entre l'« état » (l'inflexion affective du corps) et le signe. De même le haïku ressemble au léger flamboiement d'un signe refusé, à une brève consommation du sens par où se laisse deviner seulement le geste d'un corps. Il n'échappe donc

1 *La Préparation*, p.87. Séance du 27 janvier 1979.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.225.

3 D. 711, sur un poème de A.W. Schlegel.

4 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, pp.211, 212.

5 « *Rasch* », OC IV, p.830.

6 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.225.

7 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.191.

au mythe que négativement, par une ellipse du signifié. En musique, en revanche, le signifiant possède la plénitude positive de son référent, le corps, dont il émane directement : c'est la « note » de *La Préparation*, qui a retrouvé sa vérité musicale¹.

On se rappelle cette versatilité du corps, dans les *Kreisleriana* : « le corps schumannien ne tient pas en place [...]. C'est un corps pulsionnel, qui se pousse et repousse, passe à autre chose – pense à autre chose ; c'est un corps étourdi (grisé, distrait et ardent tout à la fois)² ». Elle reparaitra telle quelle dans les *Fragments d'un discours amoureux*, à ceci près que chacun de ces mouvements, peut-être en vertu de l'idéologie romantique, aura pris les allures d'un « état d'âme », clairement prédiqué³ :

La vie démoniaque d'un amoureux est semblable à la surface d'un solfatare ; de grosses bulles [...] crèvent l'une après l'autre ; quand l'une retombe et s'apaise, retourne à la masse, une autre, plus loin, se forme, se gonfle. Les bulles « Désespoir », « Jalousie », « Exclusion », « Désir », [etc.], font « ploc » l'une après l'autre, dans un ordre indéterminé.⁴

Le corps schumannien des *Kreisleriana* et celui de l'amoureux des *Fragments* sont en somme le même : l'un et l'autre refusent le discours, la rhétorique, le développement, c'est-à-dire le roman, car chacune de leurs humeurs ou de leurs figures a l'éphémère fragilité d'une bulle. Il faut revenir à *La Préparation*. On sait que pour Barthes le roman doit être le fruit d'une « opération alchimique » qui changerait le fragment (le haïku, la « note ») en forme longue, développée, développable à volonté, sur le mode de la *Recherche*. Or il y a dans le roman de Proust, évoquée à un moment donné, une « inflexion affective » majeure : celle du goût de la madeleine éprouvé par le Narrateur. Barthes y voit un *satori* (une extinction de sens), propre à faire l'objet d'un haïku. C'est l'instant où le roman peut advenir ou non :

[...] toute *La Recherche du temps perdu* sortie de la madeleine, comme la fleur japonaise

1 La « figure » du corps, dans les *Kreisleriana*, ne prend bien sûr pas la forme d'une note isolée : elle correspond techniquement à un motif, à un morceau de phrase, à une esquisse de thème (des extraits de la partition sont joints à l'article, en illustration du propos). Mais le terme de « note » sert de pivot commode à la métaphore linguistico-musicale.

2 « *Rasch* », OC IV, p.828.

3 Le prédicat psychologique romantique, naturellement, ne fait que déguiser une figure du corps : « nulle figure ne peut être prédiquée *romantiquement* (même et surtout si elle est proposée par un musicien romantique) ; on ne peut dire que celle-ci est gaie ou triste, sombre ou joyeuse, etc. ; la précision, la distinction de la figure est liée, non aux états de l'âme, mais aux mouvements subtils du corps, [...] à toute cette moire histologique dont est fait le corps qui se vit. » (« *Rasch* », OC IV, p.831).

4 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.111-112.

dans l'eau : développement, tiroirs, *dépli* infini. Dans le haïku, la fleur n'est pas dépliée, c'est la fleur japonaise sans eau : elle reste *bouton*. Le mot (l'hologramme du haïku), comme une pierre dans l'eau, mais pour rien : on ne reste pas à regarder les ondes, on reçoit le bruit (le *ploc*), c'est tout.¹

Revoilà le « ploc » entendu dans les *Fragments* : infime événement sonore, bref « éclat » de réel et perte de sens tout à la fois, il est comme une figure du corps renonçant au langage sans trouver la musique. Le haïku est un roman qui a renoncé à se faire, pour trahir le moins possible cette plénitude corporelle qui l'a motivé. Ainsi le roman se concentre dans un haïku, le haïku tend vers la musique, et la musique vient du corps. Toute la charge romanesque de signifié s'est résorbée dans un signifiant essentiel, qui avait son référent en-deçà de lui. Le corps musical, tel celui des *Kreisleriana* de Schumann, était la vérité du roman.

b. Vers la coïncidence

La musique s'ingénie à éluder le roman, pour en rester au stade de l'infra-langage. L'exécutant joue au gré de ses impulsions corporelles, et se dispense de tenir un discours ; la « vérité » d'une interprétation musicale ne se comprend donc pas en termes d'intelligibilité (ce qui supposerait de totaliser la signifiante musicale pour la subordonner à un « sens » global, et de nier ainsi la contingence temporalisée du geste d'exécution, réductible à une succession d'instantanés²), mais comme la répartition ponctuelle des « coups », des « accents », au fil du texte :

L'interprétation n'est [...] que le pouvoir de lire les anagrammes du texte schumannien, de

¹ *La Préparation*, p.74.

² Ce qui nous conduit, du moins pour l'instant, à opposer les conceptions de Barthes à celles de Sartre. Dans les dernières pages de *L'Imaginaire*, Sartre définit le geste temporel et concret de l'exécution musicale comme l'*analogon* inessentiel d'une œuvre située entièrement hors du temps et du réel (tout comme le comédien irrealise son corps de chair et d'os en en faisant le signifiant d'un personnage-signifié mythique) : « J'écoute, par exemple, un orchestre symphonique qui interprète la VIIème Symphonie de Beethoven. [...] Dans la mesure où je la saisis, la symphonie *n'est pas là*, entre ces murs, au bout de ces archets. [...] La VIIème Symphonie n'est pas du tout *dans le temps*. Elle échappe donc entièrement au réel. Elle se donne *en personne*, mais comme absente, comme étant hors de portée » (SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris : Gallimard, 1986. pp.368, 370). En un mot, la *Septième Symphonie* est l'« âme » de Beethoven. On est loin de la musique du corps selon Barthes, art de la concomitance avec la vie réelle. Mais les conceptions de Sartre nous seront de nouveau utiles plus tard, quand Barthes lui-même s'en réclamera dans une certaine mesure.

faire surgir sous la rhétorique tonale, rythmique, mélodique, le réseau des accents. L'accent est la vérité de la musique, par rapport à quoi toute interprétation se déclare.¹

Et ces accents n'ont pas même une fonction « expressive », car ils réintroduiraient dans la musique une tendance à la théâtralisation, et l'exposeraient au risque d'être récupérée par le mécanisme du mythe : « le coup [...] ne doit jamais être *le signe d'un signe* : l'accent n'est pas expressif », lisait-on plus haut. La musique nous éloigne encore du roman : comment médiatiser une parole, et la rendre « convaincante » (terme purement cognitif), si on ne peut lui donner ni la teneur objective d'un sens, ni les dehors d'une expression ? Comment Schumann indiquera-t-il à l'interprète la localisation des coups, situés « sous la rhétorique tonale, rythmique, mélodique », c'est-à-dire sous le texte musical *écrit* qu'il lui a livré ? Qui, du compositeur et de l'interprète, tient d'ailleurs le rôle de l'« écrivain » ? Cette question nous préoccupera de nouveau par la suite ; pour le moment, Barthes imagine un état possible d'indistinction totale entre les trois fonctions que sont celles du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur :

Au plan des coups (du réseau anagrammatique), tout auditeur *exécute* ce qu'il entend. Il y a donc un lieu du texte musical où s'abolit toute distinction entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur.²

L'idéal du processus d'exécution musicale n'est donc pas l'acquiescement passif de l'auditeur à un quelconque discours émis par l'interprète (laissons de côté le compositeur pour l'instant), mais une coïncidence d'affect entre leurs corps respectifs : l'auditeur « exécute » impulsivement le même coup que le pianiste. Mais quel est ce « lieu » du texte musical où doit s'opérer la coïncidence ? Le corps ignore les points de repère objectifs désignés par la syntaxe musicale (temps forts de la mesure, cadences, modulations, etc.). Cette syntaxe est comme travaillée de l'intérieur par une autre, qui d'après Barthes relève d'une « sémiologie [musicale] seconde, celle du corps en état de musique³ ». Cette syntaxe n'est ni objective, ni subjective puisque le « sujet » n'est encore qu'une construction psychologique, annulée par les pulsions éparses du corps ; ainsi, dans « Le grain de la voix » : « ce n'est pas en moi le “sujet” psychologique qui écoute ; la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer – l'exprimer – mais au contraire le perdre⁴ ».

1 « *Rasch* », OC IV, p.830.

2 *ibid.*

3 « *Rasch* », OC IV, p.838.

4 « Le grain de la voix », OC IV, p.155.

Il faut ici préciser la notion barthésienne de « jouissance » qui vient d'être introduite. Barthes écrit au début de « *Rasch* » : « par ses irrptions, ses mouvements de tête, le corps se met à *critiquer* (à mettre en crise) le discours que, sous couvert d'art, on essaye de mener au-dessus de lui, sans lui¹ ». Le coup, dans son surgissement vertical et instantané, perturbe la continuité horizontale du discours. Or Barthes, peu de temps avant, dans *Le Plaisir du texte* (1972), définissait ainsi ce qu'il appelle le « texte de jouissance » :

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, [...] *met en crise* son rapport au langage.²

Dans le texte lui-même se laisse donc percevoir, comme dans les *Kreisleriana* ou ailleurs en musique, le coup, instant « critique » de la jouissance. Mais c'est au prix d'une perte considérable que l'on parviendra à entendre ce coup quelque part dans le roman, discours le plus généreusement développé de la littérature occidentale. Peut-être existe-t-il, suggéré par Barthes dans l'introduction des *Fragments d'un discours amoureux*, un état intermédiaire possible entre la pureté mise à nu du coup en musique et son extrême enfouissement dans la masse du roman : la « figure », fragment de discours correspondant assurément à un « somatème » schumannien : « Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique [...] ; c'est [...] le geste du corps saisi en action³ ». En l'absence de toute continuité narrative dans le discours, la figure se situe logiquement « hors récit⁴ » ; Barthes précise néanmoins : « aucun roman (mais beaucoup de romanesque)⁵ », comme si la charge sémantique minimale de chaque figure valait pour un atome de roman. « [Les figures] disent l'affect, puis s'arrêtent, leur rôle est rempli⁶ ». Mais il est trop tard : dès que l'affect est « dit », passé à l'état de signifié, le roman apparaît à l'horizon de la parole. On imagine alors qu'il sera malaisé, le roman une fois écrit, d'entendre encore le « coup » tel quel, par-dessous le discours. Mais Barthes en évoque la possibilité, lors de *La Préparation* :

Il ne serait pas impossible de théoriser une lecture – et donc une analyse, une méthode, une critique – qui s'occuperait ou partirait des *moments* de l'œuvre : moments *forts*, moments de vérité [...] → Critique pathétique : au lieu de partir d'unités logiques (analyse structurale),

1 « *Rasch* », OC IV, p.828.

2 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.226. C'est nous qui soulignons.

3 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.29.

4 *op. cit.*, OC V, p.31.

5 *op. cit.*, OC V, p.32.

6 *op. cit.*, OC V, p.31.

on partirait d'éléments affectifs [...].¹

Une telle « critique » porterait bien son nom puisqu'elle s'efforcerait, à la manière du corps schumannien dans les *Kreisleriana*, de *mettre en crise* la structure de l'œuvre pour y déceler la présence d'accents affectifs. Il s'agirait de réduire le texte à ses instants de jouissance, en acceptant de « perdre » tout le reste (de même que le sujet psychologique se « perd » lors de l'écoute) : « pour moi il y a dans *Monte Cristo* des éléments pathétiques qui me permettraient de reconstruire l'œuvre (j'ai pensé à un cours sur ce roman) → comme si nous acceptions de déprécier l'œuvre, de ne pas en respecter le Tout, de la *ruiner* – pour la faire vivre² ». Le roman est devenu musique : en choisissant d'oublier sa totalité de sens, on le « vit » avant tout comme une succession d'instant, en se tenant à l'écoute de ses moments forts. Mais le corps paraît toujours dissimulé sous l'artifice du *pathos*, et ne se livre que sous les espèces d'une « vérité » intelligible, envers d'une réalité sensible. Barthes admet d'ailleurs : « Le Roman, en effet (puisque'il s'agit de lui), dans sa grande et longue coulée, ne peut soutenir la “vérité” (du moment) : ce n'est pas sa fonction. Je me le représente comme un tissu (= Texte), une vaste et longue toile peinte d'illusions, [...] ponctuée, clairsemée de Moments de vérité qui en sont la justification absolue³ ». Quel est donc le dernier résidu sensible du roman, préservé derrière cette toile d'illusion ?

Un des fragments du *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Noms propres », en suggère la réponse :

Une partie de son enfance a été prise dans une écoute particulière : celle des noms propres de l'ancienne bourgeoisie bayonnaise [...] ; ils formaient une guirlande de signifiants étranges à mes oreilles (à preuve que je me les rappelle très bien : pourquoi ?) [...] Impossible de lire un roman, des Mémoires, sans cette gourmandise particulière (lisant Mme de Genlis, je surveille avec intérêt les noms de l'ancienne noblesse).⁴

Le « Tout » de l'œuvre une fois sombré dans l'oubli, et celle-ci mise en « ruines » (comme plus haut, dans *La Préparation*), Barthes n'en garde que ces débris de langage que sont les noms propres. Avec eux la lecture du roman s'apparente autant que possible à une écoute musicale, non seulement pour le délice à la fois auditif (« une écoute particulière », « étrange à mes oreilles ») et charnel (« ce n'est pas seulement une linguistique des noms propres qu'il

1 *La Préparation*, p.160. Séance du 10 mars 1979.

2 *op.cit.*, OC IV, p.160-161.

3 *op.cit.*, OC IV, p.161.

4 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, pp.630, 631.

faut ; c'est aussi une érotique¹ ») qu'ils permettent, mais également pour cette raison technique qu'un nom propre, comme un son en musique, est un signifiant sans signifié (autre que lui-même), doté seulement d'un référent, réel et unique. Dans le cas d'un patronyme, ce référent est un corps ; mais en l'occurrence il importe peu (« Comment peut-on avoir un rapport amoureux avec des noms propres ? Aucun soupçon de métonymie : ces dames n'étaient pas désirables, ni même gracieuses² »). Il semblerait plutôt que ces noms, pour Barthes qui en savoure la matérialité sonore depuis l'enfance, ne fassent plus référence qu'à son propre corps, à ses propres affects. Ainsi le lecteur de Proust, qui « exécute ce qu'il entend » comme fait l'auditeur de Schumann, est touché à ces instants stratégiques : Guermantes, Combray, Balbec (certains noms que cite Barthes, tels « Garance », « Barbet-Massin », « de Saint-Pastou », ne manquent d'ailleurs pas de consonances proustiennes : Guermantes, Nissim-Bernard, Saint-Loup, etc.³).

Un semblable événement de langage, situé hors-sens (c'est une « *fruition* immédiate du sensible »), se dérobe aux impératifs de la logique narrative. Où qu'il apparaisse dans le fil du texte, il est garanti de porter un « coup » par sa valeur de réalité ; à cet endroit précis le référent corporel (de l'écrivain ou du lecteur, sans coïncidence nécessaire) s'est introduit dans le signifiant, opérant la même « transgression » que le corps musical dans les *Kreiseriana* (« dans la musique, champ de signifiante et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps⁴ »). De sorte que la syntaxe des coups, dont Barthes évoquait l'existence dans « *Rasch* », ne puisse se réduire à aucun système. Malgré la charge sémantique dont elles se sont alourdies en passant de « *Rasch* » aux *Fragments d'un discours amoureux*, les « figures » continuent à se mouvoir en toute liberté : « Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit⁵ ». Ce doit être également le cas des haïkus. Barthes l'illustrera, dans *La Préparation*, en mentionnant à nouveau John Cage, qui entretient visiblement avec les mots le même type de rapport que lui avec les noms :

John Cage : on a dit que son intérêt pour les champignons provient du fait que, dans le dictionnaire, *music* et *mushroom* sont proches l'un de l'autre ; ils sont *présents* l'un à l'autre

1 *op. cit.*, OC IV, p.631.

2 *ibid.*

3 On reviendra par la suite sur la question des noms propres dans la *Recherche*.

4 « *Rasch* », OC IV, p.834-835

5 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.31.

et pourtant ils ne sont pas reliés ; [...] penser une co-présence sans qu'elle soit métonymique, antithétique, causale, etc. ; une consécution sans logique et pourtant sans qu'elle *signifie* la destruction de la logique : une consécution *neutre*, telle serait la surface d'un recueil de haïkus.¹

La co-présence sans logique des deux termes, « music » et « mushroom », tend à faire oublier leurs signifiés respectifs ; Cage leur a trouvé un ancrage commun dans son propre corps, comme l'avait fait Barthes avec les noms de l'ancienne bourgeoisie bayonnaise. Mais il faut éviter que ce désordre apparent soit récupéré comme sens, repasse au niveau signifié, et rétablisse la transcendance du signe : on serait de nouveau arraché au corps. Tel est le danger du paradigme.

L'écriture du roman classique, estime Barthes dans le *Degré zéro*, consiste à « *signifier* une création² ». Si l'on juxtapose aléatoirement des haïkus, sans laisser les atomes s'assembler pour constituer la forme longue, on risque de « *signifier* une destruction ». Création ou destruction, peu importe : l'une et l'autre cessent d'être comprises comme un geste du corps et sont repoussées jusqu'à l'horizon du sens, où elles acquièrent le statut d'un signifié global qui récupère et annule l'ensemble de la matière signifiante. D'où la nécessité, dans un premier temps, d'empêcher le roman de « prendre³ » à la manière d'une sauce, exactement comme Schumann dans les *Kreisleriana* et dans toutes ses pièces brèves relevant de la forme de l'intermezzo :

L'intermezzo, consubstantiel à toute l'œuvre schumannienne [...], n'a pas pour fonction de distraire, mais de déplacer : tel un saucier vigilant, il empêche le discours de prendre, de s'épaissir, de s'étaler, de rentrer sagement dans la culture du développement ; il est cet acte renouvelé (comme l'est toute énonciation) par lequel le corps s'agite et dérange le ronron de la parole artistique.⁴

Il faut maintenir la musique de Schumann hors du paradigme romantique où elle tombée plus d'une fois. Rien n'est plus tentant que de réduire cette versatilité du corps schumannien à une simple dualité psychologique, apparemment conforme au portrait du grand schizophrène que fut Schumann : on prêterait à ce corps les dehors rassurants d'une âme, et à la musique

1 *La Préparation*, p.65. Séance du 13 janvier 1979.

2 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.190.

3 Le thème du « Ça prend », traité par Barthes à plusieurs reprises (dans l'article de 1979 sur Proust portant ce titre – OC V, pp.654-656 –, dans *La Préparation* – p.154 – et dans « *Rasch* » – OC IV, p.828 –, entre autres), est la clé de l'« opération alchimique » génératrice du roman. Nous y reviendrons.

4 « *Rasch* », OC IV, p.828.

elle-même, pourtant non « expressive », ceux d'une claire et limpide mise en scène¹. Mais Barthes, et avec lui Marcel Beaufils, refusent tout net une telle récupération idéologique. En 1979 paraît un article de Barthes, « Aimer Schumann », d'abord conçu comme une préface pour l'ouvrage de Beaufils consacré à l'œuvre pianistique du compositeur². « Le rythme schumannien », observe Barthes, « s'impose comme une texture de coups plus que de battements³ » ; « [Schumann] exténue le rythme en généralisant la syncope⁴ ». On reconnaît le « texte » capricieux des coups et des accents, qui déjà dans « *Rasch* » rendait caduque la syntaxe musicale proprement dite, et tenait les « humeurs » du corps en-dehors de toute discours logique. De là ces conclusions générales sur Schumann et son œuvre :

Le rythme, chez Schumann, chose très singulière, n'est pas au service d'une organisation duelle, oppositionnelle, du monde.

Nous touchons là, je crois, à la singularité de Schumann : ce point de fusion où se rejoignent son destin (la folie), sa pensée et sa musique. Ce point, Beaufils l'a vu : « son univers est sans lutte », dit-il. C'est là, à première vue, un diagnostic bien paradoxal pour un musicien qui a souffert si souvent et si cruellement [...]. [...] la « folie » de Schumann [...] tient [...] à ce qu'il a « manqué » la structure conflictuelle (je dirai dans mon langage : *paradigmatique*) du monde : sa musique ne prend assise dans aucun affrontement simple.⁵

Autrement dit, Florestan et Eusebius⁶ étaient des imposteurs : Schumann enfilait successivement ces deux masques comme des alibis, pour donner à sa prétendue folie les allures d'un paradigme. Ce faisant il risquait de canaliser ses humeurs, de laisser peu à peu le discours « prendre » et se développer, jusqu'à ce que sa musique, devenue le « signe » d'une pathologie, tourne au Roman ; ainsi le temps de l'existence eût été pour lui « retrouvé », rendu intelligible après coup⁷. Mais le romantisme, écrit ailleurs Barthes, a l'« élégance » de

1 Dans « Le grain de la voix », Barthes considère par exemple le baryton Dietrich Fischer-Dieskau comme le tenant d'un « art qui vaccine la jouissance [celle du « coup »] (en la réduisant à une émotion connue, codée) et réconcilie le sujet avec ce qui, dans la musique, *peut être dit* » (OC IV, p.152).

2 Lors de sa réédition en 1979. Le livre était paru initialement en 1951.

3 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

4 *art. cit.*, OC V, p.725.

5 *art. cit.*, OC V, p.724.

6 Au départ, deux pseudonymes sous lesquels Schumann signait alternativement ses articles publiés dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, une revue musicale fondée par lui et quelques partenaires artistes à Leipzig, dans les années 1830. Chacun devait représenter un des versants de l'âme de Schumann : à l'enthousiasme viril de Florestan succédait la langueur féminine d'Eusebius, et inversement (les deux étant parfois réconciliés sous la figure tempérée d'un troisième personnage de ce genre, le sage Maître Raro). Ces deux *personae* continueront aux dires de Schumann à se manifester dans ses œuvres musicales, tout au long de sa vie créatrice. Dans le mythe romantique, Florestan et Eusebius sont devenus les emblèmes de cette dualité psychique censée affecter Schumann.

7 Barthes écrit à propos du « Roman », dans le *Degré zéro* : « Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde : il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits. [...] Il appelle un déroulement, c'est-à-dire une

« refuser le masque glorieux de la folie¹ ». Il garde pure chacune de ses inflexions affectives, par la *fruition* immédiate et instantanée de la « note », en restant toujours en-deçà de l'expression.

Si donc les figures du corps schumannien ne se répartissent dans le texte musical écrit selon aucune logique, ni aucun « code » qui permette de les distinguer (alors qu'il est aisé de repérer, à la lecture d'un roman, les moments forts de l'intrigue, rhétoriquement marqués), comment déterminer à coup sûr ce lieu du texte où doit « s'abolir toute distinction entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur » ? Autrement dit, comment s'assurer d'une coïncidence purement extérieure entre trois corps différents ?

Il semble à vrai dire que chacun (interprète ou auditeur) mette son propre corps à l'écoute du texte objectif, et y entende au gré de ses humeurs un « texte second » de somatèmes, toujours singulier (mais pas subjectif, pour les raisons que l'on sait²) :

Un texte second est entendu, mais, à la limite, [...] *je suis seul à l'entendre*. Il semble ainsi que seuls Yves Nat et moi (si j'ose dire) entendions les formidables butées de la 7ème *K[reislariana]*. [...] Pas de modèle au texte : non parce qu'il est « libre », mais parce qu'il est « différent ».³

En sorte que chacun ne retrouve dans le texte que son propre corps (« le vrai pianiste schumannien, c'est moi⁴ », peut donc dire Barthes). Le texte musical (contrairement au texte linguistique, « condamné au sens⁵ ») ne comporte en effet aucune strate objective de signification sur laquelle compositeur, interprète et auditeur puissent « s'entendre ». Toute coïncidence d'affect entre deux corps, ici, paraît ne se produire que par hasard. On lit d'ailleurs, dans les premières lignes d'« Aimer Schumann » (en sachant devoir entendre « corps » là où il est écrit « âme ») : « Schumann est vraiment le musicien de l'intimité solitaire, de l'âme amoureuse qui *se parle* à elle-même (d'où l'abondance des *parlando* dans son œuvre, tel celui, admirable, de la *Sixième Kreisleriana*)⁶ ». Dans la mesure où elle ne dit rien, la parole du corps renonce à toute visée interlocutoire et cesse de s'extérioriser⁷.

intelligence du Récit » (*Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.189).

1 « Le chant romantique », OC V, p.308.

2 On relève cette phrase, dans *le Plaisir du texte* : « Le plaisir du texte, c'est le moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi » (OC IV, p.228).

3 « *Rasch* », OC IV, p.830.

4 « Aimer Schumann », OC V, p.722.

5 « *Rasch* », OC IV, p.835.

6 « Aimer Schumann », OC V, p.721.

7 Même le haïku, comme le signale Barthes, est la parole solitaire qui résulte d'une ancienne joute poétique à plusieurs : « Ce qui est tombé : le jeu à deux, le dialogue ; ce qu'on a gardé : la notation individuelle, solipsiste, le

Qu'en est-il néanmoins des *Fragments d'un discours amoureux*, où les figures, chargées d'une particule de sens, ont toutes un destinataire ? Barthes écrit : « Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire : “Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage”¹ ». Ici comme en musique, l'appréciation se fait de manière individuelle. Il est vrai que le terme de « scène de langage » tend à nous détourner du sens des mots pour les figer dans une forme et une matérialité signifiante propres à faire l'objet d'une « reconnaissance » sensible plutôt que d'une saisie intellectuelle, tout comme Barthes retient d'un roman ses noms propres, qui en sont les résidus concrets de musique. Mais d'un autre côté, on tombe dans l'expression théâtralisée.

« Il ne s'agit pas de taper des poings contre la porte, à la façon supposée du destin² », prévient Barthes dans « *Rasch* », vraisemblablement par allusion au premier thème de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, où l'on a coutume d'entendre les coups du destin frappant à la porte. Ces quatre notes, parmi les plus théâtralisées de la musique occidentale (elles *signifient* Beethoven, par le mécanisme du mythe), sont ancrées dans la culture collective. Or nous ne sommes pas sur ce terrain : « Ce qu'il faut, c'est que *ça batte* à l'intérieur du corps, contre la tempe, dans le sexe, dans le ventre, contre la peau intérieure³ », etc. Si le coup s'extériorise, il devient expressif, démonstratif : l'illusion de transcendance menace de nouveau. Dans un des fragments du *Roland Barthes par Roland Barthes* (« Mon corps n'existe... »), on lit : « Mon corps ne m'existe à moi-même que sous deux formes courantes : la migraine et la sensualité. Ce ne sont pas des états inouïs, mais au contraire très mesurés [...]. En d'autres termes, mon corps n'est pas un héros⁴. [...] Mon corps est faiblement théâtral à lui-même⁵ ». Tout se passe comme si le corps était en mesure de se donner à entendre ses propres affects sans les objectiver tout à fait ; il y a un point où le corps est juste assez séparé de lui-même pour récupérer immédiatement sa propre dépense, certes réflexivement, mais sans aucun recul « esthétique » : le coup n'a pas eu le temps de s'exprimer.

De cette manière, Barthes va obtenir la coïncidence intérieure de son corps avec lui-même, plutôt que celle, extérieure et forcément contingente, de son corps avec celui d'un autre. Il lui

très court soliloque » (*La Préparation*, p.105-106. Séance du 10 février 1979).

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.30.

2 « *Rasch* », OC IV, p.829.

3 *ibid.*

4 Il n'est donc pas « beethovénien » ! Voir aussi, dans *La Préparation* (p.358-359), le thème de l'« Héroïsme » du romancier.

5 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.640.

faudra pour cela écouter sa propre musique (*Roland Barthes par Roland Barthes*, « La coïncidence ») :

Je m'enregistre jouant au piano ; au départ, c'est par curiosité de *m'entendre* ; mais très vite je ne m'entends plus ; c'est que j'entends, c'est [...] l'être-là de Bach et de Schumann, la matérialité pure de leur musique ; parce qu'il s'agit de mon énonciation, le prédicat perd toute pertinence ; en revanche, [...] si j'écoute Richter ou Horowitz, mille adjectifs me viennent : je les entends, eux, et non pas Bach ou Schumann. – Que se passe-t-il donc ? [...] Il se produit une sorte de coïncidence rare, [...] et dans cette coïncidence s'abolit le commentaire : il ne reste plus que la musique.¹

Venue d'un autre (du corps d'un autre), la musique ne peut faire autrement que de se mettre en scène, et d'appeler au commentaire. Il faut alors la pourvoir de sens et la constituer, au moyen d'un prédicat, comme le discours interprétatif d'une subjectivité : on bascule aussitôt dans l'imaginaire, où la musique perd l'essentiel de sa « matérialité pure », de sa réalité sensible et immédiatement vécue. En s'écoutant lui-même, Barthes est parvenu à court-circuiter l'expression : « il va de soi que ce qui reste, ce n'est nullement la “vérité” du texte, comme si j'avais retrouvé le “vrai” Schumann ou le “vrai” Bach² ». La signifiante du texte musical ne s'ouvre à aucune vérité supérieure : elle est habitée de l'intérieur par un référent réel et littéralement *sous-entendu*, le corps. Tout ce qui est « dit » (ou seulement dicible) est de trop, mais la parole ne pouvait se médiatiser qu'à ce prix.

D'où un échec généralisé du roman, tel qu'il apparaît dans *La Préparation*. Barthes y cherchait des « moments de vérité », tous recouverts, comme leur nom l'indique, d'un voile d'intelligibilité : « Moment de vérité : ce qui m'arrive à moi, sujet au premier degré », « conjonction d'une émotion qui submerge [...] et d'une évidence qui imprime en nous la certitude que ce que nous lisons est la vérité (a été la vérité)³ ». Le lecteur qui reconnaît une « scène de langage », même s'il en ignore le caractère purement expressif, n'y rencontrera que son propre affect. On lisait dans l'introduction des *Fragments d'un discours amoureux* qu'une figure était fondée « si au moins quelqu'un⁴ » y retrouvait son corps : comme en musique, seule est possible ici la coïncidence extérieure et contingente de deux corps différents. L'amoureux des *Fragments*, pour amortir le moins possible chacun de ses coups, ne veut

1 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.635.

2 *ibid.*

3 *La Préparation*, p.156. Séance du 10 mars 1979.

4 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.30.

rejoindre « aucune transcendance » ni « aucun roman¹ », mais même la musique, dès lors qu'elle se diffuse, ne garantit plus la transparence de la figure. L'essence de l'écriture, c'est pour Barthes « l'impression *native* retournée sur elle-même, en gaspillage » ; « lorsque le langage se tait, qu'il n'y a plus de commentaire, d'interprétation, de sens, c'est alors que l'existence est pure² ». L'écrivain et le lecteur, l'interprète et l'auditeur se mettent chacun à l'écoute de leur propre corps. Entre eux, le texte est un miroir à deux faces : l'un et l'autre, faute d'une symétrie assurée, sont renvoyés en fin de compte à leur ineffable singularité.

Ainsi la musique nous a-t-elle permis de remonter du roman, monument de langage et de culture, jusqu'à la solitude première et incommunicable du corps. Le roman opère la totalisation conceptuelle d'une durée : Barthes le réduit à un haïku, bref éclat de langage qui par son refus même du sens préserve l'absolu de l'instant vécu et de l'affect ponctuel du corps, forme poétique dont l'idéal était à chercher dans la musique. Le roman est un discours lancé sur des rails syntaxiques et narratologiques, libre de se développer à l'infini : Barthes le fait dérailler par de multiples coups, donnés souterrainement par le corps ; le fragment et la forme brève, atomes de roman désolidarisés, tendaient chacun vers un instantané musical³ où le coup, une fois levé le dernier voile du sens, s'entendrait au mieux. Dans le roman, l'ensemble de la matière signifiante est subordonnée par le mécanisme du mythe à un signifié global qui n'est jamais que la littérature en tant que telle, de sorte que le roman s'irréalise en devenant signe de lui-même : Barthes, par la musique, suggère de se mettre à l'écoute du signifiant pour deviner sous lui un référent corporel bien réel.

L'imaginaire a été congédié, le discours déjoué, le sens aboli et l'expression résorbée. Au terme de cette régression analytique, il semble que le corps, même par la musique, ne puisse plus échapper à son immanence. Barthes, pourtant, en isolant ce noyau dur corporel, a défini le point de départ d'une réinvention en quelque sorte phénoménologique de l'écriture. À terme, une reconquête intégrale du roman lui sera possible. Mais pour l'instant, en partant de ce geste originel du corps, et en se laissant toujours guider par la musique, voyons comment Barthes se rend les moyens de produire et de transmettre du sens.

1 *op.cit.*, OC V, p.32.

2 *La Préparation*, p.84. Séance du 27 janvier 1979.

3 Lors du séminaire sur *la Préparation* (p.146), il est question de la forme brève comme de « *ce qu'on ne peut résumer* » : Barthes cite Beethoven (*Variations Diabelli*), Schumann et Webern. On ne peut en effet « résumer » que le contenu intelligible (la teneur) d'un discours, en aucun cas le geste corporel de l'énonciation, qui est un absolu.

2. Les germes du sens

Dans les *Kreisleriana*, Barthes entendait le « mouvement du corps qui va parler » (*quasi parlando*). Le haïku semble avoir fait un pas de plus : « nous sommes ici dans le *quasi*, le presque : par l'écriture, quelque chose *opère* » ; le corps est toujours là, mais il hésite : quelque part entre le silence intériorisé du coup et le déploiement expressif du discours, il se maintient au niveau d'une « lutte contre le sens ». Le référent corporel est en-deçà du signifiant, le signifié au-delà ; existe-t-il entre les deux une solution de continuité ? Faut-il nécessairement choisir entre un signifiant sonore qui préserve le référent par l'absence de signifié, et un signifiant verbal qui s'ouvre au signifié par la censure du référent ?

Lors d'une des premières séances du séminaire sur *La Préparation*, Barthes s'interroge sur les conditions de possibilité du « passage du Fragment au Roman », autrement dit du fantasme (corporel et impulsif) à l'expression. Une citation de Proust viendra illustrer son propos :

« Raconter les événements, c'est faire connaître l'opéra par le livret seulement ; mais si j'écrivais un roman, je tâcherais de différencier les musiques successives des jours. » La musique successive des jours = le haïku même. D'où, au fond : peut-être que ce qui est fantasmé, c'est le *Roman comme Opéra*.¹

Le langage peut dire le temps et les événements, mais puisqu'il les réduit à l'état de sens, il nous empêche de les vivre. Seule la musique, geste d'énonciation tout pur, préserve l'instant vécu dans sa contingence et sa réalité. Elle deviendrait donc ce qui manque au langage pour que le sensible s'ajoute à l'intelligible et que le corps, en imprégnant la signifiante, prête sa saveur au signifié. D'où cette formule, « le *Roman comme Opéra* », intéressante pour nous, mais qui ne doit pas être mal comprise.

En superposant deux signifiants, l'un musical et l'autre linguistique, l'opéra ne risque-t-il pas de renvoyer le corps et le langage dos à dos ? Voyons ce qu'en disait Barthes, peu de

¹ *La Préparation*, p.48. Séance du 16 décembre 1978. La citation de Proust est tirée de l'article « Vacances de Pâques », paru dans *Le Figaro* du 25 mars 1913.

temps avant *La Préparation*, lors d'un entretien accordé au *Nouvel Observateur* en janvier 1977. « Il y a deux types d'amateurs d'opéra », affirmait-il : « on aime l'opéra ou bien à partir de la musique, ou bien à partir de l'opéra lui-même, et je fais partie des premiers¹ », comme s'il préférerait laisser la musique à elle-même, en faisant abstraction du livret et de la mise en scène. Dix ans plus tôt, au sujet du théâtre lyrique, il écrivait déjà : « Il est [...] nécessaire de réviser et de corriger l'idée même de théâtre total, derrière laquelle s'abritent les représentations traditionnelles. Les différents arts ne peuvent être simplement additionnés, juxtaposés [...], parce que [...] chaque art est constitué par un langage autonome, qui a son propre système de signes² ». Ainsi l'opéra ne serait jamais que du langage additionné de musique, une expression greffée sur une autre. Le corps a doublement disparu. Barthes, dans « *Rasch* », semblait pourtant nier que la musique fût un « système de signes » et y voyait plutôt un « champ de signifiante³ » pur, où le référent corporel affleurerait constamment. Était-ce une définition utopique ? Barthes reconnaît ailleurs (notamment dans « La coïncidence ») que la musique, diffusée d'un corps à un autre, tend fatalement dans l'intervalle à prendre les allures d'une expression. Ainsi de la souffrance de Schumann, qui ne pourra jamais se faire entendre que comme un signe : « Une telle douleur ne peut se dire musicalement ; la musique ne peut dire que le pathétique de la douleur (son image sociale), non son être ; mais elle peut faire fugitivement entendre [...] l'inouï de la pureté : donner à écouter un son pur, c'est un acte musical tout entier⁴ ». Dans le meilleur des cas, lorsque le signifiant sonore est laissé pur, le corps en-dessous de lui n'est pas trahi mais aucun sens n'advient. L'opéra y superposera un signifiant linguistique (et même un autre, dramaturgique), aussi expressif que possible, mais, inversement, impropre à faire entendre aucun « coup ».

Ce qui nous manque toujours, c'est donc une continuité directe entre le référent, le signifiant et le signifié : en un mot, une signifiante charnelle productrice de sens. Barthes en concevra bel et bien la possibilité, un peu plus tard au cours du séminaire sur *La Préparation*. Il y aura cette fois une citation de Mallarmé à l'appui :

« Je n'ai créé mon œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses timbres dégagés, d'avancer plus profondément dans la sensation [...] ». Combien tout ceci colle au haïku ! Créer (poétiquement), c'est vider, exténuer, faire mourir le choc (le son) au

1 OC V, p.368. *Le Nouvel Observateur*, 10 janvier 1977. Propos recueillis par Bernard-Henri Lévy.

2 « Le théâtre lyrique », OC II, p.1236.

3 « *Rasch* », OC IV, p.834.

4 « Aimer Schumann », OC V, p.723.

Le haïku, on s'en souvient, consistait en une brève incandescence de langage. Pour éviter de dénaturer l'instant, les mots, à peine surgis, retournaient au silence. Une telle précaution ne semblait pas nécessaire en musique, où le signifiant ne risquait de se transcender vers rien. Désormais, pourtant, il faut aussi exténuer le son, et jusqu'au coup lui-même (le « choc ») : l'inflexion affective doit être retenue, avant qu'elle ne se « retourne sur elle-même, en gaspillage ». Barthes est donc remonté à un niveau pré-signifiant, où le coup n'est encore pour ainsi dire qu'une pure forme, un moule qualitatif dont va bientôt surgir un nouveau signifiant, marqué de la chair de celui qui l'a émis : c'est le « Timbre », vérité corporelle de toute *poïesis*, valeur commune retrouvée de la musique et du langage.

Jusqu'ici le coup était toujours donné « dans le vide² », il se heurtait à la signifiance et s'épuisait en elle, dans l'opacité matérielle du langage (une « scène », un nom propre), où le corps se reconnaissait comme dans un miroir : tout se jouait en-deçà du signifié. Mais nous sommes revenus au lieu du véritable *quasi parlando*, là où le corps, dès l'origine, va forger le signifiant linguistique dans le moule de son « Timbre », de sorte que le référent (la corporéité) se loge dans le signifiant lui-même, et par suite dans le signifié qui lui est organiquement lié ; les trois termes sont réconciliés. Désormais le corps portera un coup directement sous la forme d'un mot et en emportera le sens avec lui. On comprend mieux ce que doit être le « *Roman comme Opéra* » : il ne s'agit pas d'accompagner le langage de musique (au prix d'un dédoublement de la signifiance), mais de produire du sens sur le mode de la musique, par un geste impulsif du corps. Pour Barthes, l'écriture du roman commence ici, dans ce surgissement absolu et instantané du sens (du sens *vécu*). Mais voyons comment il y parvient.

a. La voix et le vouloir dire

Entre l'« opéra » et le « timbre », que l'on vient d'évoquer, surgissent des notions

1 *La Préparation*, p.83. Séance du 27 janvier 1979.

2 « Schumann “attaque” sans cesse, mais c'est toujours dans le vide » (« Aimer Schumann », OC V, p.725).

corollaires : le chant et la voix. L'un et l'autre furent des préoccupations majeures de Barthes au cours de sa vie, sinon au sein de son œuvre. Le chant est par définition le lieu d'une synthèse entre la musique et la langue ; mais il faudra préciser comment s'opère cette synthèse chez Barthes, avec le rôle particulier qu'il confie au corps et le sens exact qu'il prête à certains termes usités (« expressivité », « grain », etc.). C'est par le chant que le langage tendra vers sa plénitude de sens, et sur son modèle que l'on pourra reprendre par la suite l'écriture du roman.

En 1972 paraît un article célèbre de Barthes, « Le grain de la voix ». Avant toute chose, relevons ces quelques mots : « le “grain” de la voix n'est pas – ou n'est pas seulement – son timbre¹ ». Métaphorique quand il s'appliquait à l'écriture, dans *La Préparation*, le terme de « timbre » n'est encore que métonymique s'il reprend son sens littéral et revient à la voix : dans les deux cas il doit se comprendre comme un renvoi à la notion plus générale de « grain », elle-même se rapportant au corps. En lui s'articulent le chant et l'écriture.

Le « grain » (que Barthes, par analogie avec le terme de « géno-texte » qu'il emprunte à Julia Kristeva, appelle aussi le « géno-chant »), est d'ailleurs à peu de choses près l'équivalent pour le chant de ce que Barthes appelait le style, une vingtaine d'années auparavant, dans le *Degré zéro*. « Le style [...] plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière² », écrivait-il alors. De même, dans « Le grain » : « le géno-chant, c'est [...] l'espace où les significations germent “du dedans de la langue et dans sa matérialité même”³ ». La liaison s'effectue entre le corps, l'opacité matérielle du signifiant linguistique et le sens. Mais le style et le grain laissent chacun la marque du corps bien perceptible comme telle : « ce qui se tient droit et profond sous le style, [...] ce sont les fragments d'une réalité absolument étrangère au langage⁴ » ; « écoutez une basse russe : [...] quelque chose est là, manifeste et têtue (on n'entend que ça), qui est au-delà (ou en-deçà) du sens des paroles⁵ ».

Le style, dit aussi Barthes, est la « prison » et la « solitude » de l'écrivain⁶. L'expérience qu'il faisait dans les deux fragments du *Roland Barthes* que l'on a cités (« Mon corps n'existe... », « La coïncidence ») était exactement celle-là : ses affects, trop purs, situés trop

1 « Le grain de la voix », OC IV, p.153.

2 *Le Degré zéro*, OC I, p.178.

3 *art. cit.*, OC IV, p.150.

4 *op. cit.*, OC I, p.178-179.

5 *art. cit.*, *ibid.*

6 *op. cit.*, OC I, p.178.

« en-deçà du sens », ne souffraient pas l'expression et se retournaient sur eux-mêmes. Schumann était lui aussi prisonnier de son corps, puisque sa musique, en tout état de cause, ne lui aurait jamais permis que de dire l'« image sociale » de sa douleur plutôt que sa réalité. Cette solitude, pourtant, s'avère aussi bien le lieu de la « jouissance » telle qu'elle était définie dans *Le Plaisir du texte*. Barthes écrivait dans le *Degré zéro* : « Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société¹ » ; or la jouissance apparaissait à ces instants précis où le corps interrompait le « ronron de la parole artistique », comme dans les *Kreiseriana*, ou lorsqu'il faisait « vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur² », comme dans *Le Plaisir du texte*. Il existe bien, dans le domaine du chant, le contraire de cela : c'est ce que Barthes appelle le « phéno-chant » (toujours par emprunt à Kristeva), forme d'expressivité purement codifiée, soumise à des critères de valeur connus et bien définis : « Le phéno-chant [...], [c'est] ce qui forme le tissu des valeurs culturelles [...], ce qui s'articule directement sur les alibis idéologiques d'une époque³ ». Au nom du phéno-chant, le corps se fait passer pour l'âme⁴. Barthes écrit par exemple de Dietrich Fischer-Dieskau (artiste typique de phéno-chant, selon lui) : « son art, expressif, [...] *sentimentalement clair*, porté par une voix sans “grain”, sans poids signifiant, [...] vaccine la jouissance (en la réduisant à une émotion connue, codée) et réconcilie le sujet avec ce qui, dans la musique, *peut être dit*⁵ ».

Et le « grain » va justement permettre au coup de s'extérioriser, à la jouissance de se dire, au corps d'entrer sur le terrain de l'intelligible, sans rien abandonner de sa singularité aux prescriptions du phéno-chant. À l'opposé de Fischer-Dieskau, Barthes donne comme exemple de chanteur à « grain » le baryton Charles Panzéra. La voix de Panzéra, de même que celle d'une basse russe, « nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état-civil, de “personnalité”, mais qui est tout de même un corps séparé⁶ » : elle se dérobe à tout prédicat psychologique (qui aurait recouvert l'ensemble de son chant d'une signification globale : dramatique, passionné, langoureux), et imprime au niveau signifiant de la langue une marque reconnaissable. Le phénomène est instantané, il s'opère avant l'éclosion du sens. Panzéra est identifiable par le roulé de ses *r*, la pureté de ses *u*, la « beauté franche et fragile » de ses *a*⁷, etc. Il « prononce » la langue plus qu'il ne l'« articule » :

1 *op. cit.*, OC I, p.179.

2 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.226.

3 « Le grain de la voix », OC IV, p.150.

4 « c'est ici l'âme qui accompagne le chant, ce n'est pas le corps » (*art. cit.*, OC IV, p.151).

5 *art. cit.*, OC IV, p.152.

6 *art. cit.*, OC IV, p.150.

7 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.526.

Les consonnes, dont on pense trop facilement qu'elles forment l'armature de notre langue [...] et que l'on impose toujours d'« articuler » [...], *pour satisfaire à la clarté du sens*, Panzéra recommandait au contraire, dans bien des cas, de les *patiner*, de leur rendre l'usure d'une langue qui vit [...] : la « vérité » de la langue était là, non sa fonctionnalité (clarté, expressivité, communication)¹

On atteint donc à la « vérité » de la langue lorsqu'on la « vit »², sur le mode du style. La musique, art du corps et de l'instant vécu, semblait le lieu privilégié d'une telle expérience. Mais le phéno-chant veut imposer à la langue une syntaxe d'ordre musical (l'« armature » des consonnes agit comme la mesure : elle impose des temps forts, des temps faibles), de façon à structurer le poème chanté ; les « accents » du corps, de nouveau, sont annulés, convertis en marques rhétoriques. Barthes, lors de *La Préparation*, voudra retrouver dans le roman ses moments de « vérité » :

moments *forts*, moments de vérité ou, si l'on ne craint pas le mot, moments *pathétiques* [...] → Critique pathétique : au lieu de partir d'unités logiques (analyse structurale), on partirait d'éléments affectifs → on pourrait aller jusqu'à une discrimination des valeurs (de la valeur) de l'œuvre selon la *force* des moments – ou d'un moment³

Le passage peut se comprendre en termes de « grain » : au lieu d'envisager le poème sous la forme d'une structure, que la syntaxe musicale elle-même tend à lui imposer, on repère ces lieux du texte où le corps fait vivre la langue, l'imprègne de son affect et restaure sa « vérité ». Les moments *forts* sont bien ceux où la langue, par la musique, acquiert son maximum de signifiante (le « poids signifiant », que n'a pas la voix de Fischer-Dieskau) ; ils correspondent à un coup, à un instant de jouissance. Mais le coup, cette fois, est devenu expressif : ce moment fort est aussi un moment « *pathétique* », comme si la jouissance était réduite aussitôt à une « émotion connue, codée ». C'est que le corps est parvenu à récupérer le sens. Barthes l'avait bien dit : « le géno-chant, c'est [...] l'espace où les significations germent “du dedans de la langue et dans sa matérialité même”⁴ ». Et cette matérialité, la signifiante, n'est pour lui rien d'autre que « le sens en ce qu'il peut être voluptueux⁵ ». Le sens s'est imprégné de

1 «Le grain de la voix», OC IV, p.151-152.

2 Voir le fragment « Sa voix », dans le *Roland Barthes*. La voix réellement singulière est « *sans rhétorique* », et se dérobe à la prédication, car l'adjectif (le chant de Fischer-Dieskau en appelle beaucoup) la fait cesser de vivre : « quoi qu'il dise, par sa seule qualité descriptive, l'adjectif est funèbre » (OC IV, pp.646, 647).

3 *La Préparation*, p.160. Séance du 10 mars 1979.

4 « Le grain de la voix », OC IV, p.150.

5 *art. cit.*, OC IV, p.152.

jouissance, le référent est passé dans le signifié.

Ainsi la musique nous permet-elle peu à peu de comprendre comment Barthes reconçoit l'expression linguistique. Par elle, on réapprend à considérer le signifiant avant tout pour lui-même, dans la qualité purement matérielle que lui prête le corps. Doté d'une valeur absolue et localisée dans le temps, il cesse d'appartenir *a priori* à une organisation syntaxique qui voudrait le soumettre à un sens programmé. Dans un premier temps il ne dit rien, et fait seulement, librement, le geste de dire : on atteint alors à l'« inouï de la pureté¹ », à la plénitude du signifiant. À partir de là, on peut rétablir le langage et rendre au signifiant son signifié ; tout est prêt pour que l'on puisse *vivre* le sens dans son surgissement absolu (celui d'un « *big-bang* continu² », comme dans les *Kreiseriana*), un sens plein et pur, instantanément émis par le corps. La musique était une « *qualité de langage*³ », résume Barthes dans les dernières lignes d'un article de 1978, « La musique, la voix, la langue ». Chez Schumann, le corps se tenait dans le *quasi parlando*. Sans doute, maintenant qu'il s'est réapproprié le sens, peut-il commencer à parler, et bientôt à écrire. « Par la musique, nous comprenons mieux le Texte comme signifiante⁴ », affirme Barthes en conclusion de « *Rasch* ». Et « qu'est-ce que la signifiante ? » écrivait-il dans *le Plaisir du texte*, trois ans plus tôt : « c'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*⁵ ».

Le corps va donc pouvoir s'exprimer, et rendre intelligibles ses humeurs mêmes. Dans les *Kreiseriana*, en l'absence de mots et de toute apparence de rhétorique, elles ne l'étaient pas. Mais maintenant que le corps dispose du langage (par la voix), il va pouvoir faire éclore le sens hors de tout discours. Barthes évoque dans « Le grain de la voix » une importante scène de l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, celle de la mort de l'héroïne :

[...] il y a production d'une langue-musique dont la fonction est d'empêcher le chanteur d'être expressif. [...] le symbolique (la mort) est immédiatement jeté (sans médiation) devant nous ([...] la mort de Mélisande « émeut » ; cela veut dire qu'elle bouge quelque chose dans la chaîne du signifiant).⁶

1 « Aimer Schumann », OC V, p.723.

2 « *Rasch* », OC IV, 829.

3 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.528.

4 « *Rasch* », OC IV, 838.

5 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.257.

6 « Le grain de la voix », OC IV, p.154.

Autrement dit, le sens est là, tout pur ; il s'imprime dans la matérialité de la langue elle-même, il se confond avec la voix. L' « émotion », ici, est à la fois dite et physiquement éprouvée, dans un seul geste. Il est donc significatif que Mélisande reparaisse dans les *Fragments d'un discours amoureux*, à l'appui de ces quelques mots : « je suis à la fois et contradictoirement heureux et malheureux : “réussir” ou “échouer” n'ont pour moi que des sens contingents, passagers (ce qui n'empêche pas mes peines et mes désirs d'être violents)¹ » (en bas de page, Barthes cite *Pelléas* : « PELLÉAS : Qu'as-tu ? Tu ne me sembles pas heureuse. / MÉLISANDE : Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste »). Chaque figure du corps prend la violence d'un sentiment défini (joie, tristesse) avant d'avoir pu s'inscrire dans une cohérence logique. Chaque affect est vécu dans sa pleine intensité parce qu'il « trouve » le temps, idéal du roman barthésien : il ne vient pas avant le sens, ni après lui, mais simultanément, avec l'énonciation². Par là même on comprend mieux encore l'idée du « *Roman comme Opéra* », qui doit faire entendre la « musique successive » des instants, faire éprouver le sens.

La voix, par sa seule énonciation, peut d'ailleurs faire entendre (éprouver) autre chose que ce qu'elle dit. Dans certains cas, le discours s'efforce de donner le change du corps – ou l'inverse, le sens dénote par rapport à la qualité matérielle donnée au signifiant. Ainsi, toujours dans les *Fragments* : « X... m'expliquait très bien, d'une voix précise, aux phrases formées [...], qu'il souhaitait parfois s'évanouir [...] ; mais en même temps, il substituait à cette force défaillante une autre force, une autre affirmation : *j'assume envers et contre tout un déni de courage* [...] : c'est ce que disait la voix de X...³ ». Dans d'autre cas, le sens, accordé à son énonciation, est au contraire d'une telle pureté qu'il en devient douloureux :

X... me rapporte une rumeur désagréable qui me concerne. Cet incident retentit en moi de deux manières : d'une part, je reçois à vif l'objet du message [...] ; d'autre part, je perçois bien le petit mouvement d'agressivité qui a poussé X... – sans qu'il le sache trop lui-même – à me rapporter une information blessante. [...] J'écoute *complètement*, en état de conscience totale : je ne peux m'empêcher de tout entendre, et c'est la pureté de cette écoute qui m'est douloureuse : qui pourrait supporter sans souffrir un sens multiple et cependant purifié de tout « bruit » ? Le retentissement fait de l'écoute un vacarme intelligible.⁴

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.51.

2 On se rappelle ces mots de John Cage, cités par Barthes dans *La Préparation* : « J'ai découvert que ceux qui n'insistent que très peu de temps sur leurs émotions savent bien mieux que les autres ce qu'est une émotion » (p.127, séance du 24 février 1979) : l'émotion est aussi brève et intense que le geste de son énonciation.

3 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.39.

4 *op. cit.*, p.249.

Mélisande, elle aussi, mourait « *sans bruit* » (au sens « cybernétique » du terme¹), tant l'émoi était purement et complètement transmis, sans aucune perte, ni aucune surcharge expressive, qui l'eût forcément atténué. Par son écoute, l'amoureux est renvoyé à sa douleur, qui s'avère comme celle de Schumann d'une « pureté inouïe » ; ainsi le trajet semble avoir été fait d'un corps à un autre : surgi d'un indicible (le mouvement d'agressivité de X...), le sens éclate à l'oreille de l'amoureux et le pénètre jusqu'à le laisser lui-même sans voix ; ou plutôt, dit-il, « l'écoute elle-même entre en état d'énonciation : en moi, c'est l'oreille qui parle ». Autrement dit son affect est devenu actif, et la coïncidence extérieure s'est produite : comme dans « *Rasch* », « l'auditeur *exécute* ce qu'il entend² ».

Dans les cas où le corps accompagne à ce point les mots prononcés, l'expression « vouloir dire » acquiert tout son sens. On lisait dans « *Rasch* » que le geste du corps naissait d'une « *envie* », au sens « physiologique »³ ; de même le style, dans le *Degré zéro*, était « le produit d'une poussée, non d'une intention⁴ », avec ce que le terme aurait supposé de préméditation et de conscience réflexive (l'intention, en somme, aliène le sens à une démarche logique supérieure). Le sens, lorsqu'il advient, est donc *désiré*, il y a eu continuité parfaite entre la parole et le dire : on a « voulu dire ».

Par conséquent le chant de Panzéra, par son absence même d'expressivité, est de tous le plus riche de sens. « Cette voix était toujours [...] animée d'une force quasi métallique de désir – *aufgeregt* (mot schumannien)⁵ ». Chez Panzéra, aucune « intention » expressive qui eût transformé le sens en son propre signe : toute l'intensité réside dans la prononciation immédiate de la langue. Son art atteint à une forme de pureté venue tout droit, selon Barthes, de la chanson populaire⁶ :

Car si la chanson populaire se chantait traditionnellement à *voix nue*, c'est parce qu'il importait qu'on *entendît bien l'histoire* : quelque chose est raconté, qu'il faut que je reçoive à nu : rien que la voix et le dire : voilà ce que veut la chanson populaire ; voilà ce que veut – quels que soient les détours imposés par la culture – Panzéra.⁷

1 « Le grain de la voix », OC IV, p.154.

2 « *Rasch* », OC IV, p.830.

3 *art. cit.*, OC IV, p.828.

4 *Le Degré zéro*, OC I, p.178.

5 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.527.

6 De la même façon, Barthes préconise pour jouer Schumann une certaine « *innocence* de la technique » (« Aimer Schumann », OC V, p.722).

7 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.528.

L'histoire, le récit, le livret de l'opéra ont été récupérés. Il a fallu originer pleinement la voix dans le corps pour la réconcilier avec le sens ; désormais les événements racontés seront vécus, la « musique successive des jours » ayant rempli le dire. Le roman-opéra, dont Barthes avait emprunté l'idée à Proust, s'apprête à devenir possible.

Mais plusieurs points restent à éclaircir. Jusqu'ici, nous n'avons pas quitté le terrain de la métaphore. Il va de soi que le roman n'est pas musique : la voix et le chant ont donné une idée de la manière dont le corps pouvait se faire entendre, mais il reste à voir comment le phénomène s'applique à l'écriture proprement dite. Par ailleurs, cette plénitude de sens que la chair prête au signifiant linguistique ne doit pas être comprise comme une simple valeur de clarté. Le sens vécu n'a rien de tautologique ; il ne s'agit pas d'une assertion pure, d'un triomphe du « premier degré ». Bien au contraire, il est empreint de cette ineffable qualité de chair qui le retient dans le domaine du sensible et l'empêche de prendre une forme purement idéelle, où il s'appauvrirait considérablement¹. Grâce au corps, le sens, dans son infinie richesse, reste en état d'ébullition permanente dans le creuset de la langue : « *il y a du sens*, mais ce sens ne se laisse pas “prendre” ; il reste fluide, frémissant d'une légère ébullition [...] : un immense et perpétuel bruissement anime des sens innombrables qui éclatent, crépitent, fulgurent sans jamais prendre la forme d'un signe tristement alourdi de son signifié² ». L'écriture, on va le voir, permettra au mieux de fixer ce phénomène de production perpétuelle.

b. Pour une écriture pleine

On sait que l'écriture, aussi bien que l'exécution musicale (instrumentale) ou le chant, est un geste originé dans le corps. Au piano, le corps produisait une signifiante pure, sans risquer

1 De nouveau par référence à *L'Imaginaire* de Sartre, on peut dire que le sens, une fois advenu, est affecté de la « pauvreté essentielle » de l'image mentale : il perd l'inépuisable et imprévisible diversité du réel, et n'a plus d'autres caractéristiques que celles que l'on peut concevoir *a priori* (il n'*apprend* plus rien, étant devenu tautologique). Lors de son séminaire sur *Sarrasine*, Barthes repère quelque part dans le texte de Balzac l'image d'une « maigreur essentielle » : probablement songait-il, comme le suggèrent Claude Coste et Andy Stafford dans leurs annotations, aux termes de Sartre (*Sarrasine*, p.355, séance du 5 décembre 1968).

2 Roland Barthes par Roland Barthes, « Le frisson du sens », OC IV, p.674.

de se compromettre dans le champ du sens ; le chant, quant à lui, réussit la transition entre le corps et le sens en investissant la musique dans la langue. L'écriture semble laissée pour compte : le corps n'y dispose que de la langue, sans la musique pour la faire vivre, forcé apparemment de ne laisser subsister dans le texte qu'un fantôme de lui-même. Au mieux, dans le haïku, théâtre d'une « lutte contre le sens », le geste se laissait percevoir négativement, par un renoncement au langage. Tout ce qu'a dit Barthes sur la voix trouvera pourtant à s'appliquer à l'écriture, et le corps, dans ce domaine également, sera réconcilié avec le sens et y laissera sa marque (il va « revenir à l'écriture », comme il « revenait à la musique » grâce aux *Kreisleriana*¹). L'écriture lui permettra d'ailleurs, au point de vue de l'expression linguistique, de se faire entendre bien plus durablement que par la voix, et de prendre peu à peu la route du roman.

Relevons d'abord que Barthes, à la fin du « Grain de la voix », affirme que « le “grain”, c'est le corps dans la voix qui chante » mais aussi « dans la main qui écrit² ». Il admet donc d'emblée la transposition du grain sur le plan de l'écriture, ce qui nous ramène à la notion de « Timbre » de *La Préparation* : la création commence lorsque l'on fait le vide.

Dans la deuxième partie du séminaire, Barthes apporte quelques éléments supplémentaires, propres à nous faire comprendre où il veut en venir. Lors de la séance du 1er décembre 1979 :

il semble – c'est ce que je veux indiquer maintenant – qu'*Écrire* ait d'abord été intégré à un Désir de l'Objet (écrire *telle* ou *telle* chose), mais qu'à un certain moment, il y ait eu rupture, décrochage ; que l'Objet soit devenu secondaire au profit de la Tendance : *écrire quelque chose* → *écrire*, tout court [...] Remarquer que comme *Tendance*, *Écrire* coïncide facilement avec l'image d'un Besoin naturel, physiologique, comme indépendant de la délibération, de la visée du sujet.³

D'une part, l'écriture reste bien une activité du corps : vingt-six ans après le *Degré zéro*, on retrouve en substance la définition biologique du « style » (« produit d'une poussée, non d'une intention », ni « d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature⁴ »), et ce corps, qui plus est, ressemble fort à celui de Schumann (avec son « envie physiologique » d'intermezzo). D'autre part, le vide est fait : comme chez Schumann encore, le corps parle mais ne dit rien, écrit mais n'écrit rien. Pour reprendre le titre d'un article de Barthes daté de 1970, « écrire »

1 « *Rasch* », OC IV, p.834.

2 « Le grain de la voix », OC IV, p.155.

3 *La Préparation*, p.199-200.

4 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.178.

est devenu un verbe intransitif¹. Mais, sur cette base, il acquerra un pouvoir de transitivité presque infini (sur le modèle de la voix).

Il faut prêter attention ici à un court texte de 1976, « Écrire ». Le geste scriptural y ressemble en tous points à l'activité d'un instrumentiste : « Je me suis souvent demandé pourquoi j'aimais écrire (manuellement, s'entend), au point que dans bien des occasions l'effort souvent ingrat du travail intellectuel est racheté à mes yeux par le plaisir d'avoir devant moi (telle la table du bricoleur) une belle feuille de papier et une bonne plume² ». « Écrire n'est pas seulement une activité technique, c'est aussi une pratique corporelle de jouissance », ajoute Barthes, qui paraît retrouver, plume à la main, les mêmes gestes et les mêmes sensations qu'au piano, jouant Schumann. On relève d'ailleurs que le corps, avant d'être producteur de sens, assure la plénitude d'un signifiant graphique : « Ce plaisir doit être ancien : on a retrouvé, sur les parois de certaines cavernes préhistoriques, des suites d'incisions régulièrement espacées. Était-ce déjà de l'écriture ? Nullement. Ces traits, sans doute, ne voulaient rien dire ; mais leur rythme même dénotait une activité consciente, probablement magique³ », etc. À la façon du *quasi parlando* schumannien, nous sommes ici à un stade de quasi-écriture. Ces traits qui ne veulent rien dire ont la valeur de signifiants purs ; comme la note isolée chez Schumann (par exemple « l'énigmatique *si* naturel qui ouvre le lied *Mondnacht* et qui vibre en nous d'une manière surnaturelle⁴ »), ils n'expriment ni la souffrance ni la jouissance, mais « l'inouï de la pureté ». Or, comme on l'a vu pour la voix, c'est au cœur de cette signifiante matérielle que va pouvoir germer l'infinité du sens. On lit encore ceci : « dans l'écriture, mon corps jouit de tracer, d'inciser rythmiquement une surface vierge (le vierge étant l'infiniment possible)⁵ ». Voilà en somme le géno-texte kristevien : « l'espace où les significations germent “du dedans de la langue et dans sa matérialité même”⁶ » ; le « grain » a donc bien son équivalent dans l'écriture.

Mais il nous reste à voir comment l'écriture va prendre le relais de la musique. Barthes en ressent visiblement la nécessité à plusieurs reprises, notamment dans « Le grain de la voix » : « Il faut que le chant parle, ou mieux encore, *écrive*, car ce qui est produit au niveau

1 « Écrire, verbe intransitif ? », OC III, pp.617-626.

2 « Écrire », OC IV, p.983.

3 *Ibid.*

4 « Aimer Schumann », OC V, p.723.

5 « Écrire », OC IV, p.983.

6 « Le grain de la voix », OC IV, p.150.

du géno-chant est finalement de l'écriture¹ ». Dans ce contexte, la phrase reste énigmatique. Faut-il que le chant, et le sens qu'il produit, soient fixés par l'écriture ?

Un passage des *Fragments d'un discours amoureux* apporte un début de réponse. Barthes y médite sur la manière dont le chant peut faire entendre l'amour : « Le chant est le supplément précieux d'un message vide, [...] car ce que je donne en chantant, c'est à la fois mon corps (par ma voix) et le mutisme dont tu le frappes. [...] *Le chant ne veut rien dire*² ». Comme pour pallier ce manque, le chant va tendre vers l'écriture (Barthes se réfère ici aux *Noces de Figaro*) : « Impuissant à s'énoncer, à énoncer, l'amour veut cependant se crier, s'écrier, *s'écrire* partout³ ». La trop grande volatilité de la parole, de l'énonciation orale, appelle-t-elle l'écriture pour prendre une consistance matérielle durable et laisser au sens le temps de germer et de se déployer ?

Dans « La musique, la voix, la langue », Barthes reviendra plus explicitement sur cette qualité de chair dont la voix doit charger le discours ; il écrit dans les dernières lignes de l'article :

Toute relation « réussie » – réussie en ce qu'elle parvient à dire l'implicite sans l'articuler, à passer outre l'articulation sans tomber dans la censure du désir ou la sublimation de l'indicible – , une telle relation peut être dite à juste titre *musicale*. Peut-être qu'une chose ne vaut que par sa force métaphorique ; peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore.⁴

La voix supplée au sens en l'imprégnant de cet indicible même qui lui échappe nécessairement. Elle lui apporte une qualité de réel impossible à restituer littéralement : c'est la « métaphore »⁵. Or ce réel, comme on l'a vu dans un fragment du *Roland Barthes* cité plus haut⁶, est inépuisable : il ressemble à un geyser de significations dont la vérité dernière se situerait au-delà d'elles toutes. Autrement dit, cette impulsion corporelle que Barthes plaçait à l'origine de l'écriture ne serait nullement étrangère au sens, mais au contraire le contiendrait dans toute sa richesse et le dépasserait. L'en-deçà du sens devient son au-delà ; en témoigne cet autre fragment (« L'exemption de sens ») : « Le concret, c'est ce qui est supposé résister au sens. Cependant, pour lui [Barthes], il ne s'agit pas de retrouver un pré-sens, une origine du

1 *art. cit.*, OC IV, p.153.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.107.

3 *op. cit.*, OC V, p.108. C'est nous qui soulignons.

4 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.528.

5 Le terme apparaissait déjà dans la définition du style du *Degré zéro* : « le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée) » (OC I, p.178).

6 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Le frisson du sens », OC IV, p.674.

monde, de la vie, des faits, antérieure au sens, mais plutôt d'imaginer un après-sens : il faut traverser [...] tout le sens, pour pouvoir l'exténuer, l'exempter.¹ ». Voilà donc en quoi consistaient la « métaphore » de la voix, et l'exemption du sens qui définissait le « Timbre » dans *La Préparation*. Mais sans doute faut-il du temps pour accomplir consciemment cette traversée du sens, de sorte que le caractère durable du signifiant linguistique écrit relaye utilement l'énonciation vocale, condamnée à l'instantanéité.

Recouvrir une voix d'un adjectif, c'est-à-dire d'un sens unique et définitif, revenait d'après Barthes à lui imposer une « *réduction expressive*² ». Il ajoutera, dans « La musique, la voix, la langue » :

La voix humaine est en effet le lieu privilégié (éidétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix.³

Ce reste indéfinissable est naturellement le « Timbre ». Le signifiant écrit, corporellement produit lui aussi, mais gravé, contrairement à la voix, dans le marbre du texte, aura tout le temps nécessaire pour épuiser le sens, les sciences, et se désigner finalement lui-même. Relisons « *Rasch* » :

Ces figures du corps, qui sont figures musicales, je ne parviens pas toujours à les nommer. Car pour cette opération, il faut une puissance métaphorique [...] : *mon royaume pour un mot ! ah, si je savais écrire !* [...] Lorsque l'écriture triomphe, elle prend la relève de la science, impuissante à restituer le corps : seule la métaphore est exacte ; et il suffirait que nous soyons *écrivains* pour que nous puissions rendre compte de ces êtres musicaux, de ces chimères corporelles, d'une façon parfaitement *scientifique*.⁴

La véritable « science » (le terme est sans doute à prendre au sens fort : savoir, connaissance) est acquise quand toutes les autres sciences ont été épuisées, congédiées. C'est la réalité première du corps, revenue en dernier lieu après que l'on a traversé le sens et bouclé la boucle. L'« écrivain » est donc celui qui a réussi ce parcours initiatique. L'idée reparaitra explicitement lors du séminaire sur *La Préparation*, où Barthes l'exposera en termes de

1 *op. cit.*, OC IV, p.665.

2 « Le grain de la voix », OC IV, p.152.

3 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.524.

4 « *Rasch* », OC IV, p.834.

philosophie zen.

Une parabole Zen dit, dans un premier temps : les montagnes sont des montagnes ;
deuxième moment (disons de l'initiation) : les montagnes ne sont plus des montagnes ;
troisième moment : les montagnes redeviennent des montagnes → Ça revient, en spirale →
On pourrait dire : premier moment : [...] moment de la tautologie [...] ; deuxième
moment : celui de l'interprétation ; troisième moment : [...] le *retour de la lettre*¹

« Comme *diction simple*, la lettre est difficile », confirme Barthes, faisant écho au « Grain de la voix » (« C'est, d'un mot très simple mais qu'il faut prendre au sérieux : la *diction* de la langue² »), là même où il estimait que la voix produisait de l'écriture. On peut maintenant comprendre pourquoi. La lettre engendre perpétuellement des significations et ne laisse entrevoir sa vérité que dans leur totalité accomplie et dépassée ; son état idéal sera donc, finalement, la fixité, seule à même d'assurer une production permanente de sens qui tournerait « en spirale ». Il faut *écrire* la lettre.

De l'écriture, nous étions revenus à la musique pour retrouver le corps. Désormais, la musique retourne à l'écriture pour étendre le domaine du corps. On peut faire ici un détour par l'article « Théorie du texte », rédigé par Barthes pour l'*Encyclopaedia Universalis* de 1973 :

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le *produit* d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Le texte travaille quoi ? La langue.³

La musique, sous la forme du chant, avait l'avantage d'être une production de langue, le moyen de « trouver » le temps, « sur-le-champ » (par la « *fruition* immédiate du sensible »). Mais l'écriture, comprise elle aussi comme une activité du corps, fixe cette production sous la forme d'une productivité. Le texte est un foyer de production, une source perpétuelle de musique ; la vérité y est partout et nulle part à la fois, dans ce « travail » même de la langue qui vise à en épuiser le sens. Celui qui écrit et celui qui lit doivent chacun l'investir de leur propre « grain », c'est-à-dire le maintenir en état de productivité permanente et « traverser l'interprétation » continuellement, sans jamais lui imposer de « *réduction expressive* ». De

1 *La Préparation*, p.126. Séance du 24 février 1979.

2 « Le grain de la voix », OC IV, p.151.

3 « Texte (théorie du) », OC IV, p.448.

cette manière seulement ils atteindront à la pureté de la lettre.

Revenons aux *Fragments d'un discours amoureux*, pour voir comment y prend forme la véritable écriture du corps. L'amoureux écrit à son destinataire avec son « grain », cherchant à établir avec lui non une « correspondance », mais une « relation » (au sens précis que Barthes donnera à ce terme dans « La musique, la voix, la langue » : une relation « musicale », à valeur métaphorique). « La lettre, pour l'amoureux, n'a pas de valeur tactique : elle est purement *expressive*¹ ». Barthes observera également une absence de « valeur tactique » dans la musique de Schumann, deux ans plus tard : « Le rythme, chez Schumann, est une violence [...] ; mais (comme pour la douleur) cette violence est pure, elle n'est pas “tactique”² ». Les coups donnés parmi le rythme sont pulsionnels, ils forment une signifiante « pure », remplie par le corps ; mais puisqu'il s'agit de musique, aucun sens n'entre en jeu. Pour l'amoureux des *Fragments*, en revanche, la lettre devient « *expressive* » dans la mesure même où elle n'a pas de valeur tactique. On sait désormais ce que cela signifie : par le corps, et en l'absence d'une visée intentionnelle qui en limiterait la portée, l'écriture fait surgir le sens à profusion jusqu'à ce qu'il s'exténue et laisse entrevoir son imparable noyau de réalité³. « Vous êtes partout, votre image est totale, écrit de diverses façons Werther à Charlotte⁴ » : par le « grain », l'écriture a épuisé le sens de l'amour. Mieux : comme il était dit dans « *Rasch* », elle en a donné la seule définition « *scientifique* » possible⁵.

Il est temps désormais de revenir à *La Préparation* et d'envisager, d'après ce que l'on vient de voir sur le corps, l'écriture et le sens, la mise en route du roman. On a vu plus haut que Barthes définissait l'écriture comme une « tendance », un geste absolu et intransitif dont le sens était à chercher en lui-même plutôt qu'en une fin transcendante. Flaubert lui paraissait le meilleur représentant possible de cette pratique (« Flaubert, le témoin le plus explicite de cet état viscéral de l'Écrire⁶ »), et c'est précisément lui qui donnera idée par la suite de ce que doit

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.198.

2 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

3 Voir *Sarrasine*, p.260.

4 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.198.

5 Dès le début des *Fragments*, on trouvait d'ailleurs : « *Adorable* est la trace futile d'une fatigue, qui est la fatigue du langage. De mot en mot, je m'épuise à dire autrement le même [...] : voyage au terme duquel ma dernière philosophie ne peut être que de reconnaître – et de pratiquer – la tautologie. *Est adorable ce qui est adorable.* » (OC V, p.49). Barthes anticipe manifestement la parabole zen qu'il évoquera dans *la Préparation* : la tautologie est ici la vérité de la lettre, la sagesse acquise au bout du voyage initiatique à travers le sens.

6 *La Préparation*, p.200. Séance du 1er décembre 1979.

être le roman barthésien. Lors de la séance du 5 janvier 1980 : « la “forme” [...] est un éventail des *présentations* possibles du volume = de la “structure” (Mallarmé) au “grain” de l’écriture (Flaubert)¹ ». La « structure » n’est que la constitution extérieure du roman, et relève d’une pure contingence ; nous y reviendrons. Le « grain » en est la musique interne, et la vérité absolue : grâce à lui, le « livre sur rien » fantasmé un jour par Flaubert² (c’est-à-dire un livre sans « Objet ») se comprend comme un « livre sur tout », dont la lettre mettrait à nu l’essence des choses après en avoir épuisé l’apparence. « Dire “Ah, la violette” signifie qu’il n’y a rien à dire de la violette : son être repousse tout adjectif → phénomène absolument antipathique à la mentalité occidentale qui veut toujours interpréter³ » (*La Préparation*, séance du 24 février 1979) : pourvu que le mot soit dit, entendu, écrit ou lu avec grain, la violette n’est plus rien d’autre qu’une violette (les adjectifs n’ont plus cours, comme quand il s’agissait de désigner une voix), car la réalité en est atteinte.

Les références à *Bouvard et Pécuchet* sont fréquentes sous la plume de Barthes ; ne retenons que celle-ci, dans « La mort de l’auteur », où Barthes compare l’écrivain à « ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l’écriture⁴ ». Dans une perspective encore structuraliste (« La mort de l’auteur » date de 1968), l’écriture est soumise au règne du signifié, des codes, des unités logiques prédéfinies, de sorte qu’elle se réduise à un vain et absurde brassage encyclopédique, semblable effectivement à l’entreprise des deux comparses du roman de Flaubert. Mais à relire « La mort de l’auteur » à la lumière des acquis de la dernière période de Barthes (celle de *La Préparation* et des articles sur la musique), tout se comprend différemment : sur le mode de la musique, de la voix et du grain, l’écriture concentre cette infinité de sens dans la matière du signifiant, et *Bouvard et Pécuchet* se joue tout entier, instantanément, au cœur de la lettre. Il était dit dans « La musique, la voix, la langue », que tous les discours scientifiques possibles s’épuisaient à essayer de définir la voix jusqu’à ce que son ultime et ineffable réalité se désigne par elle-même. Ainsi l’auteur, confronté directement, par le corps, à la matière signifiante de la lettre (dont on sait à quel point elle obsédait Flaubert), passe en revue la somme de connaissance accumulée par Bouvard et Pécuchet, la totalise et la dépasse ; au terme de cette traversée du savoir ne se trouve pas l’absurde ou le néant, mais l’être au-delà des apparences, le référent auquel s’étaient substitués tant de signifiés. Barthes définissait la

1 *op. cit.*, p.241.

2 Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852. « Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière », écrit Flaubert (*Correspondance II*, Paris : Gallimard, Pléiade, 1980. p.31). Entendons que la matière a quitté le domaine imaginaire du signifié textuel pour s’accumuler dans la strate signifiante.

3 *op. cit.*, p.123.

4 « La mort de l’auteur », OC III, p.43.

voix comme le lieu « éidétique » de la différence et de la singularité¹. L'écriture ayant pris le relais de la voix (puisque l'une et l'autre s'originent communément dans le corps), elle atteint à l'essence des choses et devient la seule science éidétique digne de ce nom. Ainsi peut se comprendre l'écriture telle que Barthes la réinvente, à caractère phénoménologique, et sur la base de quoi le roman va bientôt se construire².

Il reste à voir comment le corps, pour Barthes, peut investir *a priori* du sens dans de la matière, sonore ou graphique. Il ne s'agit pas d'un postulat cratyliste, au nom duquel le signifiant linguistique serait magiquement lié à ses signifiés : une telle naturalisation de la culture représenterait pour Barthes le mécanisme exact du mythe. On verra que le corps, à l'inverse, tend à s'imprégner de sa culture, mais sans jamais abdiquer sa singularité.

Mais avant d'y arriver, il nous faudra encore déterminer quels sont pour Barthes les rapports de l'écriture et de la lecture, comme pratiques, avec l'exécution et l'écoute musicales. Le coup donné ponctuellement par le corps assure la plénitude signifiante de l'instant (d'écriture ou de lecture) ; mais il faut maintenant restituer à cette activité sa dimension chronologique, suivie, qui est proprement celle d'un travail, comme celui du musicien à son instrument. Cet engagement du corps se fait d'ailleurs de part et d'autre, en sorte que l'auteur et le lecteur, au sein du texte, puissent atteindre à cette coïncidence affective qui se refusait à eux jusque là.

1 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.524.

2 À la fin d'un entretien télévisé daté de 1978, publié ensuite sous le titre « Encore le corps », Barthes déclarait : « cet ordre de subtilité, tout ce domaine immense de l'intersubjectivité du corps, évidemment ce n'est pas la science qui peut y atteindre, le percevoir : sans doute en partie la psychanalyse, qui est la seule science psychologique qui se soit vraiment aujourd'hui occupée du corps. Mais ce monde de la subtilité et de la fragilité du corps humain, pour moi, il n'y a vraiment que la littérature qui puisse en rendre compte » (OC V, p.569. Texte établi par Antoine Compagnon).

3. Geste d'exécution et médiation corporelle

Barthes a indiqué la marche à suivre pour devenir un écrivain au plein sens du terme : il faut imiter le geste d'exécution musicale et investir dans le signifiant produit toute la réalité vécue de l'affect ; de cette manière, les signifiés jaillissent, imprégnés de la pure qualité sensible de leur référent. En d'autres termes, la fonction analytique du langage s'inverse en une restitution de la réalité synchrétique des choses, et les concepts prennent corps, reconstituant cette valeur concrète et singulière qu'ils avaient réduite au néant de l'abstraction et de la généralité : « Lorsque l'écriture triomphe, elle prend la relève de la science, impuissante à restituer le corps [...] ; et il suffirait que nous soyons *écrivains* pour que nous puissions rendre compte de ces êtres musicaux, de ces chimères corporelles, d'une façon parfaitement *scientifique*¹ ».

Tant que l'on envisageait la langue dans sa pure dimension sémiologique, en donnant au signifié la primauté logique sur le signifiant, elle ne pouvait donner qu'une illusion de durée : le temps était capté, conceptualisé, anéanti dans l'imaginaire du sens. Mais le modèle de la musique nous a permis de repenser l'écriture à partir du signifiant. Les significations germent au cœur de cette matière, d'abord instantanément, hors de toute temporalité ; il a été nécessaire de dissiper l'illusion de durée, pour se concentrer sur la plénitude vécue de l'instant. Or, maintenant que le sens s'est imprégné de la réalité concrète du signifiant, on peut rétablir le temps : il devra être compris, lui aussi, non au niveau signifié du texte mais sur le plan de la signifiante proprement dite. Il aura ainsi la garantie d'être vécu, comme une réalité synthétique. Tous les sens de l'énoncé linguistique se sont résorbés dans le geste de l'énonciation et confondus avec lui² ; par conséquent, la durée elle-même, en tant que signifié, doit passer dans l'énonciation. On se rappelle d'ailleurs que dans *La Préparation*, le but avéré de l'écriture du roman était de « *trouver* » le temps. Tout est donc prêt pour que le geste d'écriture se temporalise, et puisse être comparé en tous points à celui de l'exécution musicale. Et, logiquement, l'équivalence devrait s'appliquer à leurs corollaires respectifs que

1 « *Rasch* », OC IV, p.834.

2 Voir un fragment du *Roland Barthes*, « L'autonymie » : « Mlle M., dactylographe d'âge, ne peut écrire sans rature le mot "rature" ; [...] c'est l'autonymie : [...] quelque chose comme une anagramme, une surimpression inversée, un écrasement de niveaux » (OC IV, p.629) ; ou ce passage des *Fragments d'un discours amoureux* : « L'objet donné se résorbe dans le dire somptueux [...] ; le don s'exalte dans la seule voix qui le dit, si cette voix est *mesurée* (métrique) ; ou encore : *chantée* (lyrique) » (OC V, p.107).

sont la lecture et l'écoute, guidées elles aussi par le corps.

Commençons là encore par consulter le séminaire sur *La Préparation*. Le point de départ sera cette phrase du 2 février 1980 : « Il faut toujours penser l'Écriture en termes de musique ». De là peut être déduite, comme on le sait, toute la conception barthésienne du roman. Pour l'instant, ce précepte a permis de réintroduire le corps dans l'écriture et dans la langue, de façon à réconcilier le sens avec la réalité vécue, à faire coïncider tant que possible le signifiant, le signifié et le référent dans un même événement linguistique. Mais voyons maintenant ce que Barthes ajoute à la suite : « Il me faut travailler comme un pianiste¹ ». Les articles de Barthes sur Schumann disent assez dans quelle mesure le geste de l'écrivain ressemble à celui d'un pianiste. Mais Barthes ne s'était pas arrêté sur la question du « travail » de l'instrument, essentielle pour le praticien (quoiqu'un peu triviale, sans doute, au point de vue de l'art ?), et qui réintroduit dans le geste une idée de durée, de répétitivité, de productivité. On se rappelle pourtant ce passage, dans l'article de 1973 sur la théorie du texte : « Le texte est [...] le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte “travaille”, à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production² ». Autrement dit, le texte n'existe qu'en état d'activité. Le « travail » doit d'ailleurs être fait de part et d'autre, comme si le lecteur assumait lui aussi le rôle actif d'un exécutant³.

Barthes poursuit, dans *la Préparation* : « Pourriez-vous apprendre du piano ou du chant sans travailler *tous les jours* ? Le *par à-coups* n'est absolument pas rentable⁴ ». Il semble que l'écrivain ne se contente plus des « coups » donnés ponctuellement par son corps et cherche à devenir véritablement productif. L'écriture, la pratique du piano ou du chant doivent non seulement durer, mais aussi être reprises « *tous les jours* » ; Barthes se souvient certainement du roman-opéra dont il avait parlé le 16 décembre 1978, et dont le but était de faire entendre la « musique successive des jours ». Le passage de la forme brève (haïku, intermezzo) à la forme longue (roman) est en train de se faire. « On peut “penser” par inspiration, on ne peut écrire que par *labeur*⁵ », conclut Barthes. L'inspiration n'est rien d'autre que le « *tilt* », le

1 *La Préparation*, p.321. La phrase est empruntée à Tolstoï.

2 « Texte (théorie du) », OC IV, p.448.

3 Pour Barthes, cela ne fait aucun doute ; voir notamment ce passage du *Plaisir du texte* : « Sur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur) ; il n'y a pas un sujet et un objet » (OC IV, p.227). On reviendra sur la question avec *S/Z*.

4 *La Préparation*, p.321.

5 *Ibid.*

« C'est ça ! » du haïku ; la pensée, ici, ne se distingue pas d'une humeur, ni l'âme du corps. Quant au « labeur », il nous oblige à quitter le domaine de l'instantanéité, pour concevoir l'activité d'écriture dans la durée et la comparer pleinement à celle de l'exécution musicale. Seul un pianiste laborieux peut écrire un roman, et un auditeur de longue haleine le lire. Voyons comment leurs deux corps vont agir de concert et se rencontrer dans le texte et dans le temps, jusqu'à entrevoir l'instant idéal de la coïncidence.

a. Style, pratique et pianistique

Si l'on reprend le texte de *La Préparation*, toujours à la séance du 2 février 1980, Flaubert apparaît de nouveau, et avec lui les notions cruciales d'écriture, de pratique et de style. En mettant au point son programme de travail, Barthes observe la nécessité de s'accorder des pauses ; Flaubert lui servira d'exemple.

Horaires réguliers avec, à certains moments, des arrêts, des suspensions, des changements →
Pourquoi ces *pauses* ? Parce qu'il faut périodiquement reconstituer en soi l'*envie de travailler*. Flaubert [...] : « Je vais me mettre à travailler, enfin ! enfin ! J'ai envie. »¹

C'était déjà lui, lors de la séance du 1^{er} décembre 1979, qui incarnait l'écriture, dans son sens barthésien de geste absolu et intransitif : « remarquer que comme *Tendance*, *Écrire* coïncide facilement avec l'image d'un Besoin naturel, physiologique, comme indépendant de la délibération, de la visée du sujet [...] : fonction organique pour certains êtres (du type Flaubert)² ». Tout nous incite à remonter jusqu'au *Degré zéro*, pour fonder cette équivalence entre écriture et pratique musicale sur la notion de « style » (dont Flaubert, naturellement, est l'apôtre en langue française). Relisons le passage : « Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention » ; « Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il

¹ *op. cit.*, p.321. La citation est extraite d'une lettre à Maxime du Camp, datée du 7 avril 1846.

² *op. cit.*, p.200.

est la transmutation d'une Humeur¹ ». Les termes sont bien les mêmes que vingt-six ans plus tard, dans *La Préparation* : origine biologique et humorale, absence de visée intentionnelle. Mais entre-temps, le style (sans être désigné sous ce nom) aura fait un détour par la musique, dans « *Rasch* » : « Le corps schumannien [...] est un corps pulsionnel, qui pousse et repousse », et marche à l'« envie », au sens « physiologique » ; avec lui, le texte musical est un « *big-bang* continu² » (c'est le phénomène germinatif du style). Ce corps, qui plus est (on passe ici à « Aimer Schumann »), « multiplie les “humeurs” (autre notion importante de l'esthétique schumannienne : “humoresques”, “*mit Humor*”)³ ». D'où, en termes pratiques d'exécution pianistique, ces multiples gestes (de nouveau « *Rasch* ») : « Qu'est-ce que le corps fait [...] ? [...] mon corps frappe [...], il explose, il se coupe, il pique, [...] il s'étire, il tisse légèrement⁴ ».

L'année suivante (1976), dans le bref article « Écrire », Barthes transpose de nouveau cette gestuelle sur un plan scriptural : « je sens ma main agir, tourner, lier, plonger, se lever [...] ou faire éclater la ligne, agrandir l'espace jusqu'à la marge⁵ », etc. Elle acquiert parfois la régularité métronomique du jeu du pianiste (« mon corps jouit de tracer, d'inciser rythmiquement une surface vierge⁶ »), au point que même les parois des anciennes cavernes semblent avoir été traitées comme du papier à musique : « On a retrouvé, sur les parois de certaines cavernes préhistoriques, des suites d'incisions régulièrement espacées. [...] Leur rythme même dénotait une activité consciente, probablement magique [...] : la trace, dominée, organisée, sublimée (peu importe) d'une pulsion⁷ ». Pour comprendre ce fait singulier, il faut retourner du côté du Schumann : « Le rythme, chez Schumann, est une violence », mais « cette violence est pure, elle n'est pas “tactique”. Le rythme schumannien [...] s'impose comme une texture de coups plus que de battements⁸ ». Dans les deux cas, le corps sublime et canalise ses pulsions dans un système arithmétique régulier, préconçu, qui lui sert d'alibi. Mais on n'obtient encore qu'un champ de signifiante pur, fermé à l'éclosion du sens. La syntaxe rythmiquement ébauchée par le corps n'est pas linguistique. De même que Schumann se tient dans le *quasi parlando*, les premiers calligraphes en restaient au stade du « *quasi scrivendo* » (« Était-ce déjà de l'écriture ? Nullement⁹ », précise Barthes). L'essentiel

1 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.178.

2 « *Rasch* », OC IV, p.828.

3 « Aimer Schumann », OC V, p.725.

4 « *Rasch* », OC IV, p.832.

5 « Écrire », OC IV, p.983.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

9 « Écrire », OC IV, p.983.

est que le geste scriptural se soit d'ores et déjà conçu comme une « pratique corporelle de jouissance¹ », étendue dans le temps sous la forme d'une continuité rythmique. Schumann investit chacun de ses coups dans une pulsation : l'affect a beau être pur, et valoir pour un instant absolu de jouissance, il ne peut plus se comprendre indépendamment de la durée dans laquelle il s'inscrit et s'engage, par principe, au nom du rythme. Le corps doit suivre le cours de la mesure, et le « *par à-coups* » s'étendre dans la durée jusqu'à prendre les dimensions d'un « labeur » quotidien – c'est la musique successive des jours.

Ainsi de l'écriture. La phrase, manuellement produite, est une durée *signifiante* avant d'être, ou non, une durée signifiée ; ce qui est le cas aussi, à plus forte raison, du texte et du roman. « Il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée² », signalait Barthes dans *Le Degré zéro*, en parlant du style : l'écrivain est donc bien dans la posture du pianiste, qui, choisissant la carrure rythmique de son jeu, s'engage dans le temps pour une certaine durée. Mais cette durée est-elle déterminée par avance ? Le geste d'exécution musicale se temporalise par définition : en ce sens, rythme et durée sont ses caractéristiques immanentes, sans tenir compte du « résultat » de l'exécution, de *ce qui est joué*. Le pianiste qui interprète une œuvre donnée, s'il a choisi un *tempo* et s'y tient, peut bien prévoir en théorie la durée exacte de son exécution selon le nombre de mesures que compte la partition ; mais alors son geste devient transitif, et s'aliène à l'avance à un objet transcendant. L'énonciation musicale est de nouveau victime d'une illusion de contenu. Or, n'oublions pas que pour Barthes, l'exécution musicale, et sur son modèle le geste d'écriture, se comprennent avant tout de manière intransitive : « il semble [...] que l'Objet soit devenu secondaire au profit de la Tendance : *écrire quelque chose* → *écrire*, tout court » (*La Préparation*, 1er décembre 1979³). L'écriture est une pratique, un travail quotidien. Cette mise entre parenthèse de l'objet, comme on le sait, est le moyen de restituer toute leur valeur au geste et à la signifiance proprement dite.

Le « Discours amoureux », tel que Barthes le simule dans les *Fragments*, est par excellence le lieu d'une énonciation par le corps, d'une écriture pensée en termes de musique (« c'est l'amoureux *au travail*⁴ », indique Barthes en introduction). Parfois, l'amoureux se met à discourir (ou à écrire) à volonté, sous le coup d'une impulsion, peu soucieux de ce qu'il dit :

1 *Ibid.*

2 *op. cit.*, OC I, p.178.

3 p.199-200.

4 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.29. C'est nous qui soulignons.

c'est la « loquèle » (terme emprunté à Loyola). Barthes en donne idée ainsi :

Souvent, l'enfant autistique regarde ses propres doigts en train de tripoter des objets (mais il ne regarde pas les objets eux-mêmes) : c'est le *twiddling*. Le *twiddling* n'est pas un jeu ; c'est une manipulation rituelle, marquée par des traits stéréotypés et compulsifs.¹

Le modèle est à coup sûr la musique, encore une fois. Une page plus tôt, l'amoureux était comparé au joueur de vielle qu'évoque Schubert dans le lied « *Der Leiermann* » de son *Voyage d'hiver*² ; quant au *twiddling*, il correspond à peu près à la musique jouée dont il était question en 1970, dans « *Musica Practica* » (on en retrouve les aspects manuel et « autistique ») : « La musique que l'on joue relève d'une activité peu auditive, surtout manuelle », « tout risque de théâtre, toute tentation hystérique [sont] éloignés », « c'est comme si le corps entendait – et non pas “l'âme” », « [le corps] fabrique du son et du sens : il est scripteur³ », etc. En prise à la « loquèle », l'enfant tripote divers objets sans les regarder, son attention étant captée par le geste qu'il fait. En d'autres termes, le *twiddling* est à moitié transitif ; dans *la Préparation*, Barthes imaginait entre « écrire quelque chose » et « écrire tout court » un état intermédiaire, « écrire des trucs » : l'enfant autistique en est là, qui dirige ses pulsions successives vers différents bibelots. Son geste est enfin une « manipulation rituelle, marquée par des traits stéréotypés et compulsifs ». On ne définirait pas autrement le travail de l'instrumentiste, avec ses exercices codifiés et quotidiennement répétés, parfois jusqu'à la manie (voir comment Barthes, lors de *La Préparation* – séance du 2 février 1980 notamment – s'interroge sur les règles et les horaires de travail de l'écrivain⁴).

On ne cesse donc de passer de l'écriture à la pratique musicale, et inversement ; l'impression que l'on a est que chez Barthes, du moins dans sa dernière période, les deux questions ne font qu'une. La preuve en est qu'un certain fragment du *Roland Barthes*, consacré au jeu pianistique (« Au piano, le doigté »), va nous permettre d'en revenir directement au roman. Pour le pianiste, l'indication du doigté (c'est-à-dire le fait de déterminer à l'avance quel doigt devra jouer chaque note d'une partition) est une manière d'alléger les contraintes techniques de l'exécution pour s'approcher autant que possible de la perfection et de la « vérité » de l'œuvre interprétée⁵. Mais Barthes, au piano lui-même, refuse de se prêter au jeu

1 *op. cit.*, OC V, p.202.

2 *Winterreise*, D.911, sur des poèmes de Wilhelm Müller.

3 « *Musica Practica* », OC III, p.447.

4 p.318-319 : il donne en exemple les horaires très rigoureux de quelques auteurs : Balzac, Kafka, Schopenhauer ; et aussi, fait significatif, ceux d'un musicien : Liszt.

5 Dans « Le grain de la voix », Barthes observe que la pratique professionnelle du piano est soumise toujours davantage au principe de la « perfection technique » et y perd cette qualité d'engagement corporel singulier qui faisait le « grain » : « il semble y avoir aujourd'hui [...] un aplatissement de la technique ; cet aplatissement est

de cette préméditation digitale.

La raison en est évidemment que je veux une jouissance sonore immédiate et refuse l'ennui du dressage, car le dressage empêche la jouissance – il est vrai, dit-on, en vue d'une jouissance ultérieure plus grande [...]. Le morceau, dans la perfection sonore qu'on lui imagine sans jamais l'atteindre réellement, agit alors comme un bout de fantasme : « *Immédiatement !* », fût-ce au prix d'une perte considérable de réalité.¹

Ce qui compte, dans le jeu pianistique, c'est le geste lui-même (le « coup ») et la jouissance qui lui correspond. Si l'on « dresse » le geste par le doigté, c'est que l'on veut en faire le moyen inessentiel d'une fin transcendante à l'exécution elle-même : l'œuvre, vue dans l'abstrait, comme un pur irréel (« on l'imagine sans jamais l'atteindre réellement »). « Jouer » se comprend alors comme un verbe transitif, et une illusion d'objet vient recouvrir l'énonciation musicale. Barthes ne l'entend pas ainsi. Son travail n'est pas sans but pour autant : le « morceau » est bien là, au bout de son geste, mais comme un *fantasme*. Il faut revenir à l'écriture. Le roman projeté, dans *La Préparation*, se définit lui aussi comme tel : (5 janvier 1980, « L'œuvre comme forme fantasmée ») « Il me semble [...] que ce que je fantasme, c'est la *fabrication d'un objet*² ». Le morceau et le roman ont exactement le même statut. Qu'il joue du piano ou qu'il écrive, Barthes assume le caractère fantasmatique et irréel de l'œuvre, pour désaliéner d'elle le geste instantané de la signifiante et lui restituer sa valeur absolue (« *Immédiatement !* »)³. Ce que l'objet perd de réalité, le geste le récupère. Mais l'œuvre reste là, comme prétexte : elle permet à la pratique de durer, jusqu'à devenir un travail répété quotidiennement ; de cette manière le temps romanesque sort de l'imaginaire pour investir la signifiante même de l'écriture, et la « musique successive des jours » est bel et bien restituée. L'écriture du roman ayant acquis une valeur immanente, sans plus être contrainte extérieurement par les nécessités réelles d'une forme, elle peut se poursuivre sur sa lancée corporelle, telle une improvisation, *ad libitum*.

Si l'écriture, comme chez Flaubert, était une « fonction » (organique), le roman était donc sa valeur asymptotique : elle *tend* vers le roman, comme une courbe mathématique en progression perpétuelle vers une valeur idéale qu'elle n'atteindra jamais, car si cela devait se

paradoxal : tous les jeux sont aplatis *dans la perfection* : il n'y a plus que du phéno-texte » (OC IV, p.156).

1 Roland Barthes par Roland Barthes, « Au piano, le doigté », OC IV, p.649.

2 *La Préparation*, p.240.

3 Voir *La Préparation*, p.38, séance du 9 décembre 1978 : « Le Fantasme = “reste” irréductible de toutes les opérations de réduction méta-romanesque ». Le geste d'écriture est bien le dernier noyau de réalité du roman, mis à nu après l'épuisement des discours, des savoirs, du roman lui-même (*Bouvard et Pécuchet*).

produire, l'écriture deviendrait (ne serait-ce que rétrospectivement) le simple moyen de cette fin et y perdrait son essentialité. Peut-être est-ce une manière de comprendre cette formule de Barthes, au début des *Fragments d'un discours amoureux* : « aucun roman (mais beaucoup de romanesque)¹ ». Le roman se confond avec le romanesque, qui est en somme l'acte contingent et temporalisé de son énonciation, mu par un fantasme.

Repardons de la définition du style. « Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art² », estimait Barthes ; en tant que surgissement absolu et instantané, il « n'a qu'une dimension verticale³ ». Pourtant, celui qui écrit au gré de son style, par gestes, construit « un espace qui est tout simplement celui de l'art⁴ » (« Écrire »), et de même l'amoureux, parlant avec son corps lui aussi, tient un « discours horizontal⁵ ». Autrement dit, le style s'éploie dans l'espace et dans le temps et marque par là le commencement de l'écriture et de l'art. Il a suffi de travailler : comme l'affirmait Barthes dans *La Préparation*, « on peut “penser” par inspiration, on ne peut écrire que par *labeur* ». Le corps « pense » dans l'instant, par pulsion, et transmue cette pensée (qui est une « figure » musicale) en matière linguistique signifiante par un travail durable. Ainsi l'amoureux, que l'on sait être « au travail⁶ », se met à « parler par paquets de phrases⁷ ».

À partir de là, il est possible d'articuler la définition barthésienne du style (constitution biologique, impulsivité) avec sa définition courante (rythme de la phrase, tournures, etc.) : la seconde est l'exécution temporalisée de la première. Barthes en donne déjà un exemple dans l'article de 1979, « Ça prend » : « Proust [...] a toujours écrit, comme il dit, “au galop” (et ce rythme manuel n'est peut-être pas sans rapport avec le mouvement de sa phrase)⁸ ». Le fait prendra même des airs de théorie, un peu plus tard, dans *la Préparation* :

Préciser s'il existe deux types de « main » et, partant, peut-être, deux types de « style » :
1) Toute l'œuvre de Proust, sa prolixité, le caractère quasi infini de ses phrases [...], tout cela implique que Proust écrivait manuellement très vite [...]. Proust reconnaissait [...]

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.32. C'est également le *Scripturire*, ou « Vouloir-Écrire », principe générateur du roman proustien, récit d'un désir d'écrire. Voir *La Préparation*, pp.32 à 34, séance du 2 décembre 1978.
2 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.179.
3 *op. cit.*, OC I, p.178.
4 « Écrire », OC IV, p.983.
5 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.32.
6 « La figure, c'est l'amoureux au travail » (*op. cit.*, OC V, p.29).
7 *op. cit.*, OC V, p.32.
8 « Ça prend », OC V, p.655.

qu'il écrivait *au galop* → Le « galop » suppose une sorte d'approche asymptotique du manuel (du muscle) et du mental (de l'affectif) : la main semble directement branchée sur le mental [...]. 2) ≠ L'écriture lente : [...] celle qui, par homologie avec une certaine attitude mentale, a besoin d'*appuyer*, de faire pression sur le papier.¹

Ces deux manières d'écrire correspondent naturellement à deux manières de jouer pour le pianiste, selon la morphologie de sa main. Dès le début du séminaire, Barthes reconnaissait d'ailleurs : « je peux voir tout de suite en moi une certaine faiblesse constitutive, une certaine impuissance à faire un roman (cf. un sujet à qui sa constitution ne permettrait pas de faire du sport, ou *la petitesse de sa main, du piano*, etc.) = faiblesse d'un organe → Je vais dire lequel : la Mémoire² ». Comme on le savait, la chair et la pensée, chez Barthes, ne se comprennent pas l'une sans l'autre. Tout le sens possible se loge directement dans la matière engendrée par le geste de la main (voir la partie précédente). Le « travail » du style doit donc être compris comme une pratique, une répétition du geste d'écriture dans la durée, et non comme un retour permanent sur la lettre (qui implique une suspension du temps de la signifiante), sous prétexte de « perfectionnisme ». On trouve déjà cela dans « La mort de l'auteur » :

Le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire [...] que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer son retard et « travailler » indéfiniment sa forme.³

La main, loin d'être l'outil imparfait ou la servante capricieuse de la « pensée » (ou de la mémoire), en est pour ainsi dire l'organe même. Chaque mot qu'elle trace a donc immédiatement valeur d'absolu. Que l'on songe au pianiste, là encore : lorsque la note, la phrase ou le passage ont été joués, impossible pour lui de rattraper son coup ; il pourra bien les répéter, au cours de son « travail », en vue de leur conférer une perfection (toute chimérique), chaque exécution imparfaite n'en aura pas moins eu lieu, réellement et irrémédiablement (toujours dans « La mort de l'auteur » : « il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*⁴ »). Il lui reste donc à imiter Panzéra ou le pianiste Dinu Lipatti, qui chacun font « confiance à la matière immédiatement définitive de la musique⁵ ».

Car enfin cette qualité de rythme que l'auteur prête directement à la phrase par sa main

1 *La Préparation*, p.338-339. Séance du 9 février 1980.

2 *op. cit.*, p.42. Séance du 9 décembre 1978. C'est nous qui soulignons.

3 « La mort de l'auteur », OC III, p.43.

4 *Ibid.*

5 *Mythologies*, OC I, p.804.

n'est rien d'autre que son « grain ». Comme le style, le grain existe avant le langage (« quelque chose est là [...] qui est au-delà (ou en-deçà) du sens des paroles¹ ») mais s'y imprègne (« aucune voix n'est brute ; toute voix se pénètre de ce qu'elle dit² »). Dès lors que le musicien vise à la perfection technique pour assurer la clarté de « ce qui est dit », il subordonne son geste à son résultat, l'énonciation à son objet ; il fait taire son grain et son corps. Prenons un exemple donné par Barthes dans les *Mythologies*, celui du strip-tease. S'il est trop bien exécuté, avec la précision d'une professionnelle, le spectacle perd toute dimension érotique à force d'imposer vis-à-vis du corps dénudé un recul esthétique : « quelques atomes d'érotisme, désignés par la situation même du spectacle, sont en fait absorbés dans un rituel rassurant qui efface la chair aussi sûrement que le vaccin ou le tabou contiennent la maladie ou la faute³ ». Comme dans « Le grain », c'est le triomphe du géno-chant, « art qui vaccine la jouissance (en la réduisant à une émotion connue, codée)⁴ ». La *catharsis* du strip-tease a par ailleurs l'effet d'annuler le temps, puisque chaque étape en est programmée, calculée d'après les modalités du rituel, comme si pour l'écrivain, le temps signifié de l'imaginaire faisait disparaître le temps signifiant de l'écriture : le rythme de la phrase n'est plus celui du corps. Par conséquent, le strip-tease redevient érotique lorsqu'il est imparfaitement exécuté, par des amatrices, et que resurgissent la contingence et l'imprévisibilité du réel. Barthes observe dans ces cas-là « un embarras “technique” [...] qui donne aux gestes du dévoilement une importance inattendue, refusant à la femme l'alibi de l'art et le refuge de l'objet », et « qui rétablit incontestablement le pouvoir érotique du spectacle⁵ ». Autrement dit, le geste intransitif d'écriture retrouve sa primauté, le rythme de la phrase correspond de nouveau à celui de la main, et le « grain », éminente valeur de sensualité (« mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue [...] est érotique⁶ »), est rétabli.

Le roman vaut comme une chimère esthétique, dont l'écriture est la seule réalité. Lui et l'œuvre musicale doivent chacun se comprendre comme l'activité durable et laborieuse d'un corps, qu'ils ont motivée à la manière d'un fantasme. Ils n'existent donc que dans l'imaginaire. Or Barthes souhaite l'assomption pure et simple de cet imaginaire dans le corps, de sorte que tout le roman, et en son sein chaque phrase, soient imprégnés de chair et de grain. Le roman

1 « Le grain de la voix », OC IV, p.150.

2 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.524.

3 *op. cit.*, OC I, p.785.

4 « Le grain de la voix », OC IV, p.152.

5 *op. cit.*, OC I, p.786.

6 *art. cit.*, OC IV, p.155.

se ramène au temps vécu de l'écriture, considéré en soi, sans les délimitations extérieures et négatives d'une forme réelle que l'écriture viserait à constituer : elle tire son sens du roman, mais comme n'existant pas.

Rappelons-nous maintenant ces quelques mots de l'article de Barthes sur la théorie du texte : « Le texte est [...] le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ». Le lecteur, donc, devrait se comporter vis-à-vis du roman comme le fait l'auteur, et vivre sa lecture sur le rythme de son corps, à l'écoute de la musique successive des jours. C'est ce que l'on s'apprête à voir.

b. Lecture, écoute et jouissance

Parlant de Flaubert, Barthes déclarait le 1er décembre 1979, lors du séminaire sur *la Préparation* : « ici, *écrire* est détaché de *lire*, [...] et, par une sorte de "perversion" historique, devient une fonction autonome¹ ». Il citait à l'appui une lettre à Louise Colet : « J'écris pour moi seul, comme je fume et comme je dors² ». Écrire, comme jouer du piano, est un besoin physiologique. D'où le caractère intransitif de l'activité, que l'on pratique « pour soi seul », « en gaspillage³ ». L'écriture, puisqu'elle n'a plus d'objet transcendant (le roman étant passé dans l'irréel), renonce apparemment aussi à s'adresser à un lecteur (« *écrire* est détaché de *lire* »). Cette attitude relève selon Barthes d'une « perversion historique » : l'expression a beaucoup de sens, et demande qu'on s'y attarde un instant.

Le texte de jouissance, écrivait Barthes quelques années avant *La Préparation*, est celui qui « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur⁴ ». La jouissance barthésienne correspond à la transgression des valeurs culturelles et idéologiques d'une société à une époque donnée : là est la « perversion historique ». Le rôle social de

1 *La Préparation*, p.200.

2 *Ibid.* Lettre du 16 août 1847.

3 *La Préparation*, p.84. Séance du 27 janvier 1979.

4 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.226.

l'écrivain est de produire un livre ; s'il choisit l'écriture intransitive, pour lui seul, il cesse par conséquent d'honorer le contrat qui le lie à la société, ainsi qu'au lecteur, consommateur présumé du livre. La *jouissance* de l'écrivain est solitaire, onanistique en quelque sorte (voir « La coïncidence », du *Roland Barthes* : le corps se satisfait lui-même, par la musique). Le geste d'écriture est pour lui une pure pratique, sans finalité productrice réelle puisque l'objet dont elle tire son sens, le roman, a été réduit à l'état de fantasme.

Mais comparons de nouveau l'écrivain à un musicien – à Panzéra, par exemple. Le « grain » de Panzéra est sa singularité, la marque de sa chair, et ce par quoi l'auditeur pourra le reconnaître à coup sûr. Ce grain n'a pourtant pas de « personnalité », ni d'« état civil¹ » ; Barthes le perçoit comme quelque chose d'anonyme. Il faut comprendre que la voix de Panzéra est celle d'un corps, non celle d'un chanteur (le terme ne désigne qu'une identité sociale). Il en va du chanteur comme de l'auteur, d'après l'article de 1968² : tous deux sont « morts » socialement, mais renaissent en tant que corps-chantant ou que corps-écrivain. L'un et l'autre cessent d'appartenir à la culture et à l'histoire pour devenir objet d'une appréciation strictement individuelle, *corporelle*, de la part de l'auditeur ou du lecteur, qui de ce fait se sentent plus que jamais concernés : « J'ai moi-même un rapport amoureux à la voix de Panzéra³ », avoue par exemple Barthes⁴. Il a suffi de quitter le terrain de la socialité pour que le lien entre le musicien et l'auditeur soit rétabli sur le plan de l'intime. « Cette voix était toujours *tendue*, animée d'une force quasi métallique de désir », écrit Barthes à propos de Panzéra : « c'est une voix dressée – *aufgeregt* (mot schumannien) – ou mieux encore : une voix bandée – une voix qui bande⁵ ». On sait que le chanteur et le musicien, comme l'écrivain, sont mus par le désir. Mais à qui ce désir s'adresse-t-il ? Barthes en donne un début de réponse dans un article de 1977, « Le chant romantique » :

L'espace du lied est affectif, il est à peine socialisé [...]. Je m'adresse en moi-même à une Image : image de l'être aimé, en laquelle je me perds, et d'où me revient ma propre image, abandonnée. Le lied suppose une interlocution rigoureuse, mais cette interlocution est imaginaire, enfermée dans ma plus profonde intimité. [...] Tout lied est secrètement un

1 « Le grain de la voix », OC IV, p.150.

2 « La mort de l'auteur »

3 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.524.

4 Voir également ce passage essentiel du *Plaisir du texte* : « Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne » (OC IV, p.235).

5 *art. cit.*, OC V, p.527.

Tout cela peut s'appliquer à l'écrivain. Si l'écrivain conçoit son activité comme le simple moyen pratique de la production du roman, alors il se socialise pleinement (au sens où il remplit son rôle social d'écrivain), et son interlocution ne se fera qu'avec un lectorat collectif, sans intimité aucune, dans le cadre institutionnel de la culture. Si comme Barthes, à l'inverse, il *fantasme* le roman, l'écriture reprend pour lui sa valeur absolue et instantanée de jouissance ; l'interlocuteur, quant à lui, sera un être imaginaire mais intimement désiré : en écrivant « pour lui seul », l'auteur s'adressait en fait à un dédicataire inconnu et fantasmatique (« image de l'être aimé, en laquelle je me perds »...). Cette attitude est résumée en une phrase, quelque part dans *Le Plaisir du texte* : « Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le “dague”), *sans savoir où il est*² ».

Lorsqu'il entendait la voix de Panzéra, Barthes sentait le désir y affleurer (c'était une « voix qui bande »). Son impression est la même face au texte, où il semble lire la chair troublée de l'auteur : « Le texte est un fétiche et *ce fétiche me désire*³ ». Il importe donc que l'auteur et le lecteur se retrouvent, et réalisent la « coïncidence » tant espérée de leurs deux corps. Comme l'affirmait Barthes dans « *Rasch* », il existe un « lieu du texte musical où s'abolit toute distinction entre [...] l'interprète et l'auditeur⁴ » : c'est le lieu précis de la coïncidence. Et il s'agit maintenant d'en trouver l'équivalent au sein du texte littéraire. Pour cela, le lecteur devra essayer de *vivre* pleinement sa lecture, comme il vivrait une écoute musicale.

On a vu que l'écriture du roman, selon Barthes, devait se comprendre comme une activité vécue, temporelle, répétée comme le travail quotidien d'un pianiste. Ce temps, qui est celui de la signifiante et du corps, est à considérer comme une succession d'instantanés valant par eux-mêmes ; si l'on s'avise d'en faire la totalisation conceptuelle, le temps absolu de la signifiante redevient le temps relatif et inessentiel de la production d'un objet : l'écriture est de nouveau perçue comme transitive et perd sa valeur d'expérience vécue. La lecture, par conséquent, doit se faire de même. Elle aussi est une pratique temporelle, motivée par les désirs et les affects du corps. Il faudrait à vrai dire considérer le verbe « lire » comme aussi intransitif que le verbe « écrire ». Comme Barthes le rappelle au début de son séminaire sur *Sarrasine*, le

1 « Le chant romantique », OC V, p.306.

2 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.220.

3 *op. cit.*, p.234.

4 « *Rasch* », OC IV, p.830.

roman, sous les impératifs de la société moderne, tend à devenir un pur objet de consommation : « Notre image : l'œuvre littéraire [...] est un objet que l'on consomme une fois, le soir, au coin du feu (roman policier, le "bon roman" + pipe + feu de bois, etc.). [...] Le texte est ce qu'on mange une fois et qui s'en va comme de l'argent¹ ». Le roman, vu comme un tout, est un objet consommable. Mais il faudrait envisager plutôt le temps de la lecture, en soi, comme s'il s'agissait du temps d'une audition musicale dont chaque instant est essentiel et pleinement vécu. Comme l'écrivain, le lecteur devrait rejeter la totalité de l'œuvre dans l'imaginaire, comme un fantôme ; ainsi sa lecture n'aurait plus pour but une assimilation globale du sens du texte², mais une dégustation progressive de sa signifiante, comme si l'essence du roman était entièrement contenue dans la lettre (c'est l'assomption du roman dans le romanesque – voir les *Fragments d'un discours amoureux* –, ou du morceau dans chaque note – « Au piano, le doigté », dans le *Roland Barthes*).

Le corps de l'auteur, lui aussi, est contenu dans la lettre, où il a laissé sa marque. C'est d'ailleurs pour ce corps que le lecteur a du désir, et réciproquement ; mais comment garantir la coïncidence exacte du corps de l'auteur et de celui du lecteur à un endroit localisé du texte ? D'un côté l'auteur s'adresse au lecteur « *sans savoir où il est*³ », de l'autre le lecteur s'efforce de retrouver l'auteur, « perdu au milieu du texte⁴ » lui aussi. Il ne se trouve pas « *derrière* [le texte] à la façon d'un dieu de machinerie⁵ », puisque le texte, on l'a vu, n'est pas un dispositif fixé, constitué une fois pour toutes, mais le lieu d'une écriture perpétuellement en train de se faire, le corps de l'auteur y étant engagé de l'intérieur, partout et à chaque instant. Or, ce « travail » temporalisé de la matière signifiante se fait de part et d'autre, comme l'affirmait Barthes dans son article de 1973 sur la théorie du texte. L'idéal sera donc que l'auteur et le lecteur, comme s'il s'agissait de musique, là encore, travaillent *au même rythme*.

Pensons à Proust. Barthes a plusieurs fois répété que son style – la longueur et le coulé de ses phrases, en particulier – était dû au mouvement de sa main : le rythme caractéristique de ses périodes correspond donc purement et simplement à un rythme corporel, biologique. Proust lui-même appelait cela l'écriture « au galop ». Pour le lecteur, adapter son corps à celui de l'auteur consistera par conséquent à ajuster sur lui son rythme de lecture.

1 *Sarrasine*, p.82. Séance du 15 février 1968.

2 Ce qui est une « perversion historique », puisque le lecteur se détourne du modèle culturellement et socialement imposé d'une lecture « assimilatrice » (« La lecture est une phénoménologie de la dévoration, de l'assimilation, de l'introjection évacuatrice » ; *Sarrasine*, *ibid.*). Il prend donc vis-à-vis du texte le point de vue de la *jouissance*.

3 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.220.

4 *op. cit.*, OC IV, p.234.

5 *op. cit.*, OC IV, p.234.

Il faut ici prêter attention à un article de Barthes paru en 1977, « Question de tempo »¹. Barthes s'adresse dans ces lignes à l'essayiste Lucette Finas, auteure alors d'un récent ouvrage sur la lecture (*Le bruit d'iris*) : « Cette lecture-là, que vous fondez et pratiquez, est une lecture *totale* – et non le terme d'arrivée d'un sage procès de communication », écrit-il, « elle met amoureusement (voire agressivement) ses pas dans les pas de l'écriture, elle ne fait plus qu'un avec elle, et même la déborde, l'emporte² ». Déjà l'écriture et la lecture se sont rejointes en une sorte de joute sensuelle entre l'auteur et le lecteur. Mais soyons plus précis, et abordons la question du « tempo » proprement dit. On lit un peu plus loin dans l'article : « Les romans de Dumas, par exemple, suscitent (du moins chez moi) ce que j'appellerai une “lecture-chevauchée” : on dévore le terrain, on saute tout ce qui retarde la course³ ». Cette lecture en forme de course hippique, avec sauts d'obstacles, s'applique aussi bien à Proust, comme on peut le voir dans *Le Plaisir du texte* : « c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : [...] bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages⁴ ». La « lecture-chevauchée » s'impose comme le corollaire logique de l'écriture « au galop » : les corps ont au moins l'assurance de coïncider rythmiquement, de se suivre (l'un met ses pas dans ceux de l'autre), sinon de se rencontrer, de se rattraper à un endroit précis : les passages que le lecteur saute et ceux sur lesquels il s'attarde ne sont jamais les mêmes ; ainsi sans doute de l'auteur, dont la concentration doit elle aussi fluctuer. Le pianiste qui interprète les *Kresleriana* distribuera ses « coups » d'une manière imprévisible, changeante selon les exécutions. Et l'auditeur, à son tour, voudra entendre des accents à divers endroits du texte musical, sans garantie de coïncidence avec ceux de l'interprète. Mais si au moins le *tempo* choisi par l'interprète est le même que celui désiré par l'auditeur, leurs deux corps, étant donné qu'ils avanceront à la même vitesse, pourront se suivre, et leurs coups, pour ainsi dire, se croiser, s'alterner au cours de la pièce. Comme l'affirmait Barthes dans « *Rasch* », il existe sous le texte musical écrit et objectif de la partition un texte second, qui est celui des coups donnés par le corps du pianiste lors de l'exécution. Il doit donc exister aussi un tel texte pour l'auditeur, dont l'écoute est active (« tout auditeur *exécute* ce qu'il entend⁵ ») et comporte également ses propres accents. D'où une confrontation entre les deux corps, que l'on retrouve à l'identique, selon Barthes, dans le champ de l'écriture et de la lecture :

1 Il va de soi qu'en musique, les mots « rythme » et « tempo » ont des sens très différents ; mais Barthes lui-même, lorsqu'il les applique à la lecture, les emploie librement comme des équivalents.

2 « Question de tempo », OC V, p.335.

3 *art. cit.*, OC V, p.338.

4 *op. cit.*, OC IV, p.224.

5 « *Rasch* », OC IV, p.830.

En faisant du tempo un élément constituant du sens, on fait de la lecture elle-même un texte : « la lecture comme échange entre la *figure des forces* du texte lu et la *figure des forces* du texte lecteur ».¹

Lors de *La Préparation*, Barthes voudra pratiquer une lecture qui cible les « moments forts » d'une œuvre², tout en précisant que ces moments forts sont « un fait de lecture, et non un fait d'écriture³ ». Il faut comprendre que l'expérience existe aussi pour l'écrivain, mais que les pics d'intensité affective ne seront pas les mêmes pour lui que pour le lecteur : il y a une confrontation de leurs corps sur le terrain de la signifiante. L'essentiel est qu'ils s'entendent sur le *tempo*, de sorte qu'ils puissent mener la course côte à côte et ne jamais se perdre de vue. Chaque auteur semble indiquer le tempo à suivre, selon son « style » ; et le lecteur, d'après l'expérience qu'il fait du texte, saura dire s'il va trop vite, trop lentement, ou s'il est bien ajusté :

Si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n'est fascinée par aucune *perte* verbale [...]. Lisez lentement, lisez *tout*, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite, lisez par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours* : ce qui « arrive », ce qui « s'en va », [...] l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés.⁴

Le texte, en tant qu'il est écrit, doit donc effectivement se comprendre comme une énonciation, temporelle et vécue, une production *rythmée* de la matière signifiante, à une certaine vitesse : plus rien ne le différencie d'une exécution musicale. Et le lecteur ne le goûtera que s'il sait y adapter son écoute, sans vouloir s'attarder sur le détail quand le débit est rapide, ni au contraire survoler le texte quand le tempo en est lent et la signifiante chargée. En tant que corps, l'auteur est présent dans le langage (la matière) et non dans le discours (qui est le sens, dans sa globalité). Il faut donc se garder de négliger la matière, dispersée, au profit de la totalité conceptuelle du sens⁵ ; en lisant Jules Verne sur un tempo rapide, par exemple,

1 « Question de tempo », OC V, p.338.

2 *La Préparation*, p.160. Séance du 10 mars 1979.

3 *op. cit.*, p.156. Même date.

4 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.225.

5 D'où, certainement, le peu de goût qu'avait Barthes pour le *rubato* en musique. Le *rubato* est un léger artifice expressif par lequel l'interprète, un pianiste par exemple, ralentit ponctuellement le tempo, le retient un instant avant de le rétablir. Aux yeux de Barthes, c'est une manière de « tricher » avec la signifiante au profit de l'expressivité, de semer le corps du lecteur. Il écrit quelque part, à propos du *rubato* : « Ce vol de l'objet au profit de l'attribut »

Barthes sacrifie du discours pour pouvoir suivre le cours de la signifiante du corps. Et sa façon de lire Proust est à peu près la même : là aussi, il adapte son corps à celui de l'auteur pour tirer du texte toute sa valeur de sensualité.

Une fois de plus, l'écriture et la lecture chez Barthes ont dû se comprendre sur le mode de la musique. Mais le texte littéraire n'en garde pas moins ses caractères propres, que la musique n'a pas, et dont il faut pleinement tirer parti : en premier lieu le fait d'être gravé, éternisé dans le volume d'un livre. Si l'on ne dispose que de la musique ou de la voix, toutes deux volatiles, la perte de signifiante, entre l'émetteur et l'auditeur, est irrécupérable. Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, par exemple :

Cette écoute fuyante, que je ne puis capturer qu'à retardement, m'engage dans une pensée sordide : attaché éperdument à séduire [...], je croyais, en parlant, étaler des trésors d'ingéniosité, mais ces trésors sont appréciés avec indifférence ; je dépense mes « qualités » pour rien [...], comme si – pensée coupable – ma qualité excédait celle de l'objet aimé, comme si j'étais *en avance* sur lui. Or, la relation affective est une machine exacte ; la coïncidence, la *justesse*, au sens musical, y sont fondamentales ; ce qui est décalé est aussitôt *de trop* : [...] ce qui ne se consomme pas dans le moment (dans le mouvement) et va au pilon.¹

L'écrivain, de même, devait « draguer » son lecteur « sans savoir où il était ». Mais le lecteur, s'il lit le texte à un mauvais tempo (Zola trop lentement et le livre lui tombe des mains, un texte moderne trop vite et il n'en retient rien, etc.), a toute liberté de se reprendre, d'ajuster son débit de lecture et de récupérer ce qu'il a manqué ; si son tempo est bon, mais rapide et qu'il doit sauter des passages, il y aura des ellipses mais elles ne seront jamais les mêmes à chaque relecture (voir ce que Barthes disait de Proust) ; le texte restera toujours là, en état de productivité permanente, prêt à livrer tous ses « trésors d'ingéniosité ». Écrire, pour fixer la signifiante de son corps, et s'assurer que rien ne doive aller au pilon, s'avérera vite indispensable pour Barthes.

D'autant plus que l'audition et la lecture sont presque toujours pour lui une incitation à changer de rôle, c'est-à-dire à passer au piano ou à prendre la plume – qu'elles soient ou non source de jouissance. Lors du séminaire sur *La Préparation* (séance du 1er décembre 1979), il rapporte avoir entendu un jour à la radio une exécution au clavecin d'une pièce de Bach

(*rubare* signifie « voler » en italien). Roland Barthes par Roland Barthes, « L'amateur », OC IV, p.632.

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.209-210.

(Courante de la *Partita n°IV*), que lui-même a l'habitude de jouer, au piano. L'interprétation l'avait très peu satisfait, notamment pour une question de *tempo* : « la claveciniste [...] joue trois ou quatre fois plus vite [que moi] » ; « toujours je me débats avec le *Tempo* des œuvres, y accrochant mon accord ou désaccord d'interprétation → tous les caractères [de l'œuvre] ont disparu ; ils sont *perdus*, comme dans une trappe » ; « un chant s'est tu, et avec lui le Désir¹ », etc. Si le corps de l'interprète et celui de Barthes, qui écoute, suivent des rythmes aussi différents, tout se perd, tout va au pilon ; pire encore, Barthes ne se sent pas désiré, « dragué ». Sa seule envie est de jouer l'œuvre à son tour, « *pour lui* » : « Pour que l'œuvre de l'autre passe en moi, il faut que je la définisse en moi comme écrite *pour moi* et qu'en même temps je la déforme, que je la fasse *Autre* à force d'amour (défi à la vérité philologique)² ». Il écrivait notamment à propos de Schumann : « on dirait qu'à chaque fois le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue³ » ; et de Panzéra : « il ébranlait en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de *faire* cette musique-là⁴ ». Or, la musique et le chant tendent chacun vers l'écriture, comme on l'a vu : le corps du pianiste produit systématiquement lors de l'exécution un « texte »⁵, ainsi que le corps du chanteur, qui « écrit » par sa voix⁶. Pour Barthes, passer du piano ou du chant à la table d'écriture semble un mouvement naturel.

Certains auteurs suscitent chez lui, comme Panzéra, d'une part des émotions sensuelles, d'autre part un désir de « *faire* », d'écrire à son tour. Il y a entre ces auteurs et lui une « filiation inconsciente », prétend-t-il au cours du séminaire sur *La Préparation* : « Passer du lire amoureux à l'Écrire, c'est [...] décoller de l'Identification imaginaire au texte, à l'auteur aimé (qui a séduit)⁷ ». Le texte ainsi responsable de son désir d'écrire est appelé par lui une « Lecture de Joie (comme on disait : *Fille de joie*)⁸ », tout comme son rapport à la voix de Panzéra était d'ordre « prostitutionnel ». L'écriture va pouvoir commencer, par une sorte de mimétisme amoureux. Barthes en donnait déjà idée dans *Le Plaisir du texte* :

Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance* : vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en »

1 *La Préparation*, p.191-192.

2 *op. cit.*, p.191.

3 « Aimer Schumann », OC V, p.722. Beaucoup d'œuvres pour piano de Schumann (dont les *Kreisleriana* et les *Scènes d'enfants*) sont d'ailleurs de beaux exemples historiques de dédicace amoureuse : le compositeur les destinait à sa fiancée, la pianiste Clara Wieck, qui en fut la première interprète.

4 « *Musica Practica* », OC III, p.448.

5 cf. « *Rasch* »

6 « Ce qui est produit au niveau du géno-chant, c'est finalement de l'écriture » (« Le grain de la voix, OC IV, p.153).

7 *La Préparation*, p.195. Séance du 1er décembre 1979.

8 *Ibid.*

lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance.¹

Ce besoin urgent d'écrire resurgira sous la même forme dans *La Préparation*. Le passage à l'écriture se fera là aussi sous le coup d'un désir, et en vue d'exprimer ce désir. Barthes se mettra donc dans la posture d'une interlocution imaginaire avec un être aimé absent, comme pour chanter le *lied* ; l'œuvre consistera pour lui en un discours amoureux, mais sous la forme éternisée d'un texte écrit. « Ce que je cherche, ce que je veux, dans l'œuvre que je désire, c'est qu'il se passe quelque chose : [...] une conjonction amoureuse, où chacun va déformer l'autre par amour et de la sorte créer un troisième terme : ou le rapport lui-même, ou l'œuvre nouvelle, *inspirée* par l'ancienne² ».

On comprend désormais ce que signifie pour Barthes l'écriture du roman. Il parlait tantôt d'un besoin physiologique d'écrire qui prenait la forme d'une fonction autonome, détachée de l'activité de lecture, par « perversion historique ». En réalité cette impulsion d'écrire était un geste éminemment amoureux, motivé par une lecture et destiné à retrouver un lecteur ; seulement, tout se fait en dehors du temps de l'histoire, en dehors du « livre » comme objet institutionnel définitivement constitué, par la confrontation de deux corps singuliers et anonymes, au sein d'un texte toujours vivant et vécu, temporalisé mais sans date : « aimer la littérature, c'est, au moment où on lit, dissiper toute espèce de doute sur son présent, son actualité, c'est croire, c'est voir que c'est un homme vivant qui parle, comme si son corps était à côté de moi³ ». Celui qui parle et celui qui écoute ont eu tous deux jusqu'ici un *fantasme* de roman : mais il va falloir maintenant écrire ce roman pour de bon – au prix, malgré tout, de quelques compromis avec la culture. Nous allons voir lesquels.

1 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.231.

2 *La Préparation*, p.192. Séance du 1er décembre 1979.

3 *op. cit.*, p.353. Séance du 16 février 1980.

II. « LA JOUISSANCE DE L'IDÉOLOGIE »

(Roland Barthes par Roland Barthes, « *La phrase* », OC IV, p.680.)

Au point où nous en sommes, nous avons une idée assez complète de la manière dont l'écrivain produit « musicalement » son écriture : il la *vit*, comme une expérience temporalisée, dont chaque instant possède une intensité signifiante plus ou moins grande selon l'humeur qui est la sienne ponctuellement, et fait ainsi entendre son corps dans la trame du langage ; et le lecteur, ensuite, retraverse activement cette écriture de son propre corps pour le confronter à celui de l'auteur. Mais pendant ce temps-là nous avons laissé de côté bon nombre de questions essentielles. Il était nécessaire, assurément, de rendre à l'écriture l'aspect d'un geste, vécu de manière immédiate, dans un instant présent constamment renouvelé (« c'est un homme vivant qui parle, comme si son corps était à côté de moi », etc.). Ainsi la *jouissance* est-elle pour le corps le surgissement perpétuel de l'inconnu. Mais alors, ne s'est-on pas ôté les moyens de comprendre comment le corps pouvait à tout instant « vouloir dire » ce qu'il dit, comme on l'a laissé entendre ? S'il redécouvre un mot à chaque fois qu'il l'écrit, comment se peut-il qu'il fasse toujours « germer » en lui un sens identique, ou ne serait-ce qu'approchant – et d'ailleurs, si le lecteur marche lui aussi à la jouissance, comment l'écrivain et lui ont-ils une chance de s'entendre sur la valeur des signifiants, qui se renouvelle sans cesse ?

Il faut revenir un instant à la définition du style, dans le *Degré zéro* : il y est dit que l'écriture va constamment chercher dans une certaine « mythologie personnelle¹ » de l'auteur, dans la « familiarité de son propre passé² ». Sans nous avancer plus (ce serait anticiper par trop sur ce que l'on compte montrer plus loin), notons que la question de la *mémoire* du corps vient de se poser. Si le corps s'est en effet rendu capable de restituer dans toute sa pureté une expérience vécue sous la forme d'un mot, cela implique non seulement qu'il ait pu établir un lien affectif d'un genre ou d'un autre entre l'expérience et le mot en question, mais encore qu'il garde en mémoire les vocables de sa langue : elle-même était ainsi dans le *Degré zéro* un

1 *Le Degré zéro*, OC I, p.177.

2 *op. cit.*, OC I, p.178.

« horizon humain qui installe au loin une certaine *familiarité*¹ ».

Mais on voit là encore tout ce qui est impliqué d'un seul coup : si la langue est vécue par le corps comme une expérience globale, mémorisable en tant que telle, c'est qu'il est parvenu à se familiariser avec une *forme*. La langue est un système ; et Barthes, au départ, nous la présentait à ce titre comme le moyen d'une aliénation du corps, d'une censure imposée à l'instantanéité brute de son expression : c'était un « fascisme ». En nous laissant guider par le modèle de l'expression par les sons, en musique, on a pu dans un premier temps défaire la forme de la langue et retrouver la pureté de la jouissance à l'échelle de chacun de ses fragments de matière isolés. Mais il est impossible de rester à ce stade : si les mots sont pour le corps le lieu d'une jouissance, c'est dans la mesure même où ils ont pour lui du sens, qu'ils possèdent à ses yeux un caractère de « familiarité » ; le corps doit donc être doté d'une mémoire affective, ce qui veut dire que le langage est perçu par lui sous les espèces d'une totalité. Nous voilà donc obligés, sans doute, de repenser la langue dans des termes que l'on avait évités jusque là : développement, discursivité, système, etc. C'est une reconstruction synthétique de la langue elle-même qu'il s'agit d'entreprendre à partir de maintenant.

Et la musique va encore nous guider tout du long. Par elle, on a pu mettre à nu la jouissance en remontant au stade de l'instant signifiant. Mais comme la langue, la musique est un système : elle organise ses signifiants selon des lois de construction, de succession, de superposition, qui tout en laissant au musicien, dans leur cadre même, sa liberté créatrice, n'en exercent pas moins sur son geste un contrôle théorique ; elle est un ensemble d'impératifs formels. La question est donc de savoir si la *forme* de la musique peut faire elle-même l'objet d'une appréciation sensible de la part du corps : ainsi la jouissance, qui semblait un phénomène strictement localisé (à l'échelle du fragment de matière), pourrait s'étendre dans le temps et assurer l'emprise du corps sur la continuité même de son expression. Et puisque musique et langage sont deux expériences communément ancrées dans la chair de l'artiste, avec un peu de chance, la maîtrise acquise sur l'un des deux terrains se transmettra sur l'autre, de sorte qu'il devienne possible pour l'écrivain de produire *dans sa jouissance* tout ce qui paraissait jusque là, précisément, le contraire de la jouissance : phrases, discours suivis, développements rhétoriques.

Il y a plus : Barthes affirmait que « nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient, complète

1 *op. cit.*, OC I, p.177.

et unie¹ » ; et en effet une langue, en tant qu'elle est forgée par une Histoire, n'est pas qu'un pur et simple dispositif technique : on l'avait dit, elle est l'assomption de toute une culture, avec ses valeurs, ses objets et ses mythes – tout ce que Barthes a tendance à réunir sous le terme général de « code », dont l'usage deviendra fréquent à partir de *S/Z*. Y aura-t-il donc la possibilité pour l'écrivain, toujours grâce à la musique, d'arriver à une « jouissance de l'idéologie » (on emprunte la formule à Barthes), de faire entendre son corps par le moyen même du code ? On se doute que oui ; mais il reste à voir comment on en arrive jusque là.

1 *Ibid.*

1. Travail du code par le corps

Déjà dans le *Degré zéro*, le corps ne pouvait faire autrement que se heurter au code. Son geste impulsif premier, indicible surgissement de réalité, devait se sublimer aussitôt dans l'imaginaire structuré du langage, et imprimer sa marque quelque part sur la « vaste et longue toile peinte d'illusions, de leurres et de choses inventées¹ » qu'est le roman. La verticalité du style (« phénomène d'ordre germinatif² ») est comme absorbée, désarmée par la continuité horizontale du discours. Et l'« écriture », proprement dite, n'est rien d'autre que le résultat de ce processus : « La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage [...] : c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture³ ». L'écrivain, en somme, s'engage dans la langue au nom de son style – c'est-à-dire de son corps.

Il en résulte le phénomène de la signifiante, qui est la langue en tant qu'elle vit, le sens en tant qu'il est « produit sensuellement ». On a vu que le corps pouvait rendre la lettre signifiante ponctuellement, hors de toute syntaxe (car le signifiant linguistique, pris en soi, isolément, est le véritable lieu de la transmutation du style). Mais dès lors que la parole dure, et que l'écriture prend une dimension extensive, l'horizontalité de la langue s'impose à elle et la syntaxe réapparaît, le geste du corps étant contraint de la déployer lui-même : l'écrivain n'a d'autre choix que d'investir ses humeurs dans le système organisé d'une langue. « La vertu allusive du style n'est pas un phénomène de vitesse, comme dans la parole, où ce qui n'est pas dit reste tout de même un intérim du langage », continue Barthes, « mais un phénomène de densité, car ce qui se tient droit et profond sous le style, rassemblé durement ou tendrement dans ses figures, ce sont les fragments d'une réalité absolument étrangère au langage⁴ ». La parole, temporalisée, avance à une certaine vitesse ; quant au style, il ne se comprend qu'en termes de force instantanée. Mais justement : l'écrivain répartit ses impulsions dans le temps et mène son geste à la vitesse exacte de sa parole (on a vu l'exemple de Proust et de son *tempo* rapide). En d'autres termes, le corps s'efforce de reprendre la syntaxe en main. Il faut que le geste d'écriture suive le rythme prévu de la langue, en sorte que le signifiant linguistique soit

1 *La Préparation*, p.161. Séance du 10 mars 1979.

2 *Le Degré zéro*, OC I, p.178.

3 *op. cit.*, OC I, p.179.

4 *op. cit.*, OC I, p.178.

toujours plein, écrit avec la chair, au lieu d'être seulement dicté à l'écrivain par les nécessités théoriques du discours tandis que son corps désirerait autre chose ; l'écrivain règle la cadence de son geste sur la syntaxe de sa langue. Ce qui n'est pas s'y soumettre (la langue n'est plus « fasciste »), mais au contraire se l'approprier : ce processus peut être appelé le « travail » de la langue, pour reprendre un terme déjà employé.

Dans cette perspective, la musique s'avérera encore une fois le modèle tout indiqué de l'écriture. Car en musique également, le corps doit s'accommoder de ce que l'on peut appeler une langue, ou une syntaxe. Barthes achevait le séminaire sur *la Préparation* en annonçant son désir d'« écrire une œuvre en Ut Majeur¹ » : or, quoi ressemble plus à une langue ou à une syntaxe, en musique, que le système tonal ? Paradigme de toute la musique occidentale savante pendant plus de deux siècles², la tonalité organise les notes de la gamme (qui sont les signifiants musicaux) selon une hiérarchie complexe, prévoit leur superposition ou leur juxtaposition en fonction des lois précises de l'harmonie et du contrepoint, impose au terme de chaque section de développement une cadence (sorte de clausule rhétorique), et enfin permet le procédé de la modulation, soudaine redistribution de la hiérarchie des notes, dont résulte un changement d'atmosphère : à chacun de ces éléments, Barthes trouvera un équivalent dans le champ du langage.

Pour commencer, relisons « *Rasch* » et attardons-nous sur un passage que nous avons laissé de côté jusque là, consacré précisément à la question de la tonalité. Les multiples coups donnés par le corps, dans les *Kreisleriana*, empêchaient le « discours », tel que le définissent les lois de la musique tonale, de prendre (« je n'entends [...] aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens³ », assurait Barthes). Pourtant ces pièces, comme toutes celles de Schumann, et comme toute la musique romantique, n'en respectent pas moins rigoureusement la syntaxe tonale. Voyons comment Barthes appréhende la question :

Et le système tonal, qu'est-ce qu'il devient dans cette sémantique du corps musical, dans cet « art des coups » que serait au fond la musique ? Imaginons à la tonalité deux statuts contradictoires (et cependant concomitants). D'un côté, tout l'appareil tonal est un écran pudique, une illusion, un voile *maya*, bref une *langue*, destinée à articuler le corps, non selon ses propres coups (ses propres coupures), mais selon une organisation connue qui ôte au sujet toute possibilité de délirer. D'un autre côté, contradictoirement – ou

1 *La Préparation*, p.383. Séance du 23 février 1980.

2 Schématiquement, le XVIIIème et le XIXème. La tonalité aura donc recouvert la fin de la période baroque, le classicisme et le romantisme, pour disparaître avec la modernité.

3 « *Rasch* », OC IV, p.827.

dialectiquement –, la tonalité devient la servante habile des coups qu'à un autre niveau elle prétend domestiquer.¹

La tonalité correspond bien donc bien à la « langue » du *Degré zéro de l'écriture* : elle est un « cercle abstrait de vérités² », un horizon qui « enferme toute la création³ », etc. ; elle ressemble beaucoup à la « toile peinte d'illusions » du roman, qu'évoquait Barthes dans *La Préparation*. Lorsqu'elle « empêche le sujet de délirer », elle agit d'ailleurs exactement à la manière des lois du phéno-chant, dans « Le grain de la voix » (« art qui vaccine la jouissance (en la réduisant à une émotion connue, codée) et réconcilie le sujet avec ce qui, dans la musique, *peut être dit*⁴ »).

C'est pourtant elle qui permettra au corps de distribuer ses coups, comme si l'espace purement restrictif de la langue devenait soudain celui de l'infini de la jouissance. Le corps va manifestement pouvoir s'épanouir au cœur de la syntaxe, non plus en s'efforçant de la malmener, comme il faisait dans le haïku, mais au contraire grâce à elle et aux procédés qu'elle lui offre, dans une tranquille euphorie créatrice. Il a fait d'elle sa « servante habile » : la langue est donc reprise en main. Reste à voir comment ce phénomène, observé en musique avec le système tonal, trouve son équivalent dans le champ de l'écriture proprement dite.

a. Les humeurs du langage

La tonalité offre au corps musical bien des possibilités. Barthes en énumère quelques-unes : « par la dissonance, elle permet au coup, ici et là, de “tinter”, de “tilter”⁵ », affirme-t-il par exemple. Or le « tintement » et le « tilt », on s'en souvient, étaient aussi des éléments caractéristiques du haïku ; ils étaient précisément pour Barthes ce que le haïku a de *musical*. Lors de *La Préparation* : « l'art privilégié de l'instant, c'est la musique [...]. D'où une métaphore justifiée [...] : le haïku, c'est ce qui fait *tilt*, une sorte de *tintinnabulation* brève,

1 *art. cit.*, OC IV, p.835.

2 *Le Degré zéro*, OC I, p.177.

3 *Ibid.*

4 « Le grain de la voix », OC IV, p.152.

5 « *Rasch* », OC IV, p.835.

unique et cristalline qui dit : je viens d'être touché par quelque chose¹ ». Le *tilt* était dans « *Rasch* » le fait d'une dissonance. Techniquement, la dissonance se définit comme une brève entorse aux lois établies de l'harmonie tonale. Elle suppose donc l'existence de ces lois ; pas de transgression possible sans règle à enfreindre : il n'y a de dissonance qu'en musique tonale. Par conséquent, les haïkus (pour peu que Barthes file sa métaphore) doivent eux aussi être *tonaux*, obéir à un équivalent linguistique ou poétique de tonalité, pour que le *tilt* de la dissonance puisse avoir lieu en leur sein. Cet équivalent semble effectivement exister, dans ce que Barthes appelle le « code des saisons », sorte de paradigme auquel se conformaient certains haïkus. Il faut revenir à une séance antérieure du séminaire :

Dans les haïkus les plus anciens, toujours une allusion à la saison : le *Kigo*, ou *Mot-Saison* ; ce peut être, ou le dénotant lui-même : chaleur d'été, vent d'automne, ou une métonymie claire et codée : *fleur de prunier* ≡ printemps. Le *Kigo* : note de base, comme la *tonique* du haïku. Dans le haïku, il y a toujours quelque chose qui vous dit où vous en êtes de l'année, du ciel, du froid, de la lumière [...]. Toujours, vous *sentez* la saison : à la fois comme une effluve et comme un signe.²

La saison haïkesque agit en tous points sur le poème comme fait une tonalité en musique. La « tonique » est la note-pôle du ton dans lequel on se trouve, le point de référence de la hiérarchie des sons ; c'est bien elle qui nous dit toujours où on en est dans le paradigme tonal. Tous les éléments du texte musical – mélodie, harmonie, etc. – sont déterminés par la tonique et par le rapport qu'ils entretiennent avec elle. Cette « note de base » sous-tend tout le discours et se *laisse entendre* en lui : on peut dire qu'elle hante la musique, comme le corps hante le texte écrit, dans les conceptions de Barthes. La tonalité, qui consiste sur le plan théorique en une rigoureuse organisation des signifiants musicaux (une syntaxe), se traduit dans l'exécution par une *atmosphère* concrète et sensible (elle s'éprouve « à la fois comme une effluve et un signe »). Par la tonalité, le corps est parvenu à introduire sa chair dans la syntaxe elle-même.

Mais pour confirmer qu'il y a bien équivalence entre le code des saisons haïkesque et le système tonal, il faut nous assurer que le temps (météorologique) fait lui aussi l'objet d'une expérience affective du corps, qu'il est bien l'origine charnelle du geste d'écriture. « Le haïku suscite des saisons *franches*³ », observe Barthes. Il ajoute qu'« autrefois, les Saisons étaient

1 *La Préparation*, p.85. Séance du 27 janvier 1979.

2 *La Préparation*, p.66. Séance du 13 janvier 1979.

3 *op. cit.*, p.69.

franches » et que « régnait la Différence¹ ». Le terme de « différence » est un de ceux qui lui servent de façon récurrente à désigner la singularité qualitative du corps musical, par exemple dans « La musique, la voix, la langue » (« la voix humaine est [...] le lieu privilégié (éidétique) de la *différence*² ») ou dans « *Rasch* » (« pas de modèle au texte [...] parce qu'il est "*différent*"³ »). La saison du haïku a donc ceci de commun avec la musique qu'elle relève d'un affect, singulièrement éprouvé. Mais le corps doit-il en faire l'expérience isolément, hors de toute interlocution ? La saison n'a-t-elle pas, elle aussi, ce pouvoir sensuellement et amoureuxment communicatif qui caractérisait l'écriture et la pratique musicale ? Dans la suite du séminaire, Barthes nous garantit que si : « temps-qu'il-fait = phatique exemplaire », « la communication se faisant à travers un vide [...] d'énoncé » ; « le *Temps qu'il fait* est alors un *en-deçà* du langage (du discours) qui est l'enjeu même de l'amour⁴ », etc. On entend à la fois des échos du *Degré zéro* (le style comme phénomène biologique situé en-deçà du langage) et des *Fragments d'un discours amoureux* (le chant est vide d'énoncé, mais il exprime l'amour). Il ne fait maintenant plus de doute que la saison haïkesque soit une impulsion affective, située à l'origine du geste d'écriture ou d'exécution musicale.

Ce qui nous permet de reprendre le fil de la comparaison entre le code des saisons et le système tonal. « *Le Temps qu'il fait est une Langue*⁵ », affirme Barthes – comme il le disait déjà de la tonalité, dans « *Rasch* ». En tant que telle, cette langue doit être envisagée sous deux aspects : « 1) un code (une loi) : la Saison + 2) une performance (une parole, un discours) qui accomplit le code : le *Temps qu'il fait* = le code *parlé* par le moment, le jour, l'heure, l'individuation de l'existence, c'est-à-dire qui accomplit, ou qui *déjoue*⁶ ». Les mêmes termes s'appliquent à la musique tonale : la tonalité existe d'abord abstraitement, en tant que système, puis sous la forme d'une « performance » (exécution), *vécue*, temporalisée, etc. (c'est la « musique successive des jours », qui donne vie aux événements du livret). La musique, écrivait Barthes dans « *Rasch* », est un « champ de signifiante » et non un « système de signes⁷ » : on peut dire maintenant que la musique, en tant qu'elle est tonale, est un système de signes converti en un champ de signifiante par le corps du pianiste. De même, l'écrivain « performe » sa langue, la fait vivre, en déploie la syntaxe au rythme de son geste, et la rend

1 *Ibid.*

2 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.524. C'est nous qui soulignons.

3 « *Rasch* », OC IV, p.830. C'est nous qui soulignons.

4 *op. cit.*, p.71-72. Séance du 20 janvier 1979.

5 *op. cit.*, p.72.

6 *op. cit.*, p.72-73.

7 « *Rasch* », OC IV, p.834.

signifiante. Il *travaille* sa langue.

Comment réintroduire dans tout cela le « coup » précisément localisé de la jouissance ? Barthes l'a déjà indiqué : grâce à des procédés comme la dissonance, permis et prévus par la syntaxe tonale elle-même. Dans le haïku, la dissonance (le « *tilt* ») doit s'opérer vis-à-vis de la règle des saisons, qui tient lieu ici de tonalité. En voici un exemple : « j'ai froid en juin (performance : mon épiderme, la lumière que mes yeux voient), et cependant il y a des pivoines (code)¹ ». On voit que la dissonance ne met nullement en doute la tonalité installée ; elle la confirme, au contraire (au sens où l'on dit que l'exception confirme la règle), puisqu'elle est permise par cette tonalité et se produit dans son cadre, relativement à elle. Cette entorse faite à la règle est pourtant faite *en règle* : ainsi la jouissance s'obtient en douceur, sans la perte de repères du sujet auditeur, qui en est souvent le prix. « On peut lire ici à livre ouvert la dialectique du code et de la performance – l'écart entre le code et le sujet² », fait remarquer Barthes. Mais cette opposition dialectique a trouvé le moyen de se résoudre dans une synthèse : le sujet se disperse, s'écarte de lui-même, mais sans se désagréger, car il se tient toujours dans les limites rassurantes du code. La dissonance est « ce qui choque l'oreille et la sensibilité dans les limites et les conventions d'une époque et d'une culture données », selon la compositrice Michèle Reverdy³ ; on retrouve bien ici la définition barthésienne du texte de jouissance, qui « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs », et « met en crise son rapport au langage⁴ ». Mais ce déséquilibre, permis et mesuré par les lois de la tonalité, peut maintenant avoir lieu dans l'espace même du texte de plaisir, « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable*⁵ ». Ici commence peut-être à se préciser l'idéal barthésien de l'écriture : le travail corporel d'une langue tonale, quelque chose comme de la jouissance enrobée de plaisir.

Nanti de la tonalité, dont il a fait sa « servante habile » (« *Rasch* »), le corps-écrivain va pouvoir reprendre en main cette unité discursive organisée qu'est la phrase, et la constituer librement, au gré de son geste et de son humeur, sans plus la vivre comme une contrainte. Par la musique, l'écrivain avait appris à considérer le signifiant linguistique (le mot) isolément, comme un pur événement de langage, situé hors de toute continuité logique ou syntaxique. Il

1 *op. cit.*, p.73.

2 *Ibid.*

3 MASSIN Jean & Brigitte (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 1983. p.77.

4 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.226.

5 *Ibid.*

s'ôtait apparemment les moyens de constituer une phrase, puisqu'il faut pour cela réintégrer les signifiants à une structure d'ensemble qui mette chacun d'eux sous la dépendance des autres et le prive de sa valeur absolue. Mais la musique, pour peu qu'elle soit *tonale*, va lui permettre de concilier les deux aspects.

La « phrase », au sens musical, se comprend comme la juxtaposition mélodique de plusieurs notes, dont chacune ne vaut que relativement à l'ensemble. Mais, en vertu de la logique tonale, toutes les notes se caractérisent également par le lien hiérarchique qu'elles entretiennent avec une même note-repère : la tonique. Ainsi, les notes de la phrase tiennent ensemble non seulement par un lien d'interdépendance horizontale et chronologique, mais aussi parce que chacune d'elles, *isolément*, tire sa valeur de la tonique, de sorte qu'elles soient toutes liées verticalement à une origine commune ; on le disait plus haut, la tonique hante la musique, comme si tout surgissait d'elle, et lui assure une parfaite cohérence auditive : cette impression de confort et de familiarité d'écoute est le « plaisir » même du code de la tonalité. Or qu'est-ce que la tonique, selon Barthes ? Le marqueur d'un affect, d'une humeur corporelle (la saison haïkesque). Cette humeur va fonctionner comme la *tonique* de l'écriture, et définir pour elle ce qu'on peut appeler un « régime de signifiante »¹. Chaque mot de la phrase, en fonction de l'état affectif global du corps (la tonalité où l'on se trouve), aura un sens relatif (dissonant, par exemple, si l'on dit : « j'ai froid en juin »), et cependant absolument éprouvé, car tous les signifiants n'en restent pas moins des événements de langage, individuellement vécus : ils surgissent du corps « comme une effluve » (Barthes employait l'expression à propos des saisons haïkesques) ; on « entend » le corps en chacun d'eux, comme on entend la tonique en chaque note.

La phrase était conçue d'abord comme la juxtaposition horizontale d'unités signifiantes selon un rapport de pure extériorité, déterminé à un niveau transcendant par les impératifs théoriques de la syntaxe. Mais le corps, s'il s'exprime de manière tonale, récupère l'ensemble de la phrase par en-dessous et lui assure la cohérence interne d'un seul et même surgissement vertical. Il engendre la phrase, sur le mode « germinatif » du style, dans l'unité de son geste. La raison en est qu'il a pu *structurer* son humeur, de manière tonale. Il réussit donc une synthèse de relatif et d'absolu : chaque unité de la phrase dépend d'un système global (l'humeur du corps), mais possède, à ce titre même, le caractère absolu de la signifiante. Un passage de « La musique, la voix, la langue » illustre assez bien cette idée :

¹ Le phénomène s'observe aussi chez Schumann : « dans bien des morceaux schumanniens, l'étalement tonal a la valeur d'un seul son qui vibre infiniment jusqu'à nous affoler ; la tonique [...] pèse, insiste, impose sa solitude jusqu'à l'obsession » (« Aimer Schumann », OC V, p.724).

l'articulation est le contraire du *legato* ; elle veut donner à chaque consonne la même intensité sonore, alors que dans un texte musical, une consonne n'est jamais la même : il faut que chaque syllabe, loin d'être issue d'un code olympien des phonèmes, donné en soi et une fois pour toutes, soit sertie dans le sens général de la phrase.¹

L'« articulation », c'est la syntaxe phrastique vue comme un mécanisme, le totalitarisme du langage qui impose au corps son fonctionnement théorique et l'oblige à s'exprimer à l'aide d'unités signifiantes figées, issues d'un « code olympien » (néant de la généralité). Le *legato*², en revanche, assure la fluidité organique de la phrase et lui permet d'apparaître d'une seule coulée, dans un même geste humoral qui prête à l'ensemble une valeur de signifiante immanente. Ici, certes, l'unité signifiante est la syllabe et non le mot : chaque syllabe correspond en fait à une note, de sorte que la « phrase », quand elle est chantée, soit un phénomène plus musical que linguistique (étant donné que l'unité y est la note plutôt que le mot) ; essayons donc de revenir à l'écriture proprement dite, pour que l'unité signifiante redevienne le mot et qu'à cette échelle réapparaisse le sens (car en musique, « aucun son, en soi, n'a de sens », rappelle Barthes dans « *Rasch* »³). La phrase linguistique a un sens global, mais aussi, en vertu du processus de signifiante, une multitude de sens localisés, qui correspondent à chaque mot et sont pleinement vécus pour eux-mêmes. « Les sons ne sont pas des signes⁴ », mais les mots, si : il faut donc regagner le terrain sémiologique du langage.

On a vu que l'organisation « tonale » de la phrase permettait l'assomption du discours dans une humeur du corps. Elle prévoit par conséquent aussi la dissonance, pour que le corps puisse donner un « coup » inattendu sans mettre à mal la logique structurelle de la phrase. Reprenons un exemple que donnait Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux*, tiré de *Pelléas et Mélisande* de Debussy : « PELLÉAS : Qu'as-tu ? Tu ne me sembles pas heureuse. / MÉLISANDE : Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste⁵ ». Ici, pas de difficulté : la tristesse de Mélisande, dissonante, produit un léger « *tilt* » sans mettre en doute sa joie. La phrase peut se déployer dans un geste tonal uniforme, comme quand l'amoureux, à la même page, déclare : « Je suis à la fois et contradictoirement heureux et malheureux⁶ ». Les deux mots, en tant que signifiants, sont *liés* par le paradigme du corps, à tel point qu'ils

1 « La musique, la voix, la langue », OC V, p.526-527.

2 En musique, désigne le fait de jouer – ou de chanter – en liant les notes les unes aux autres, sans séparation, pour assurer la continuité du phrasé.

3 « *Rasch* », OC IV, p.837.

4 *Ibid.*

5 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.51.

6 *Ibid.*

s'interpénètrent dans une même expérience. La musique atonale, et notamment le dodécaphonisme sériel, paraissent *a contrario* manquer de cette unité organique. Barthes en fait mention, lors du séminaire sur *La Préparation* : « Schönberg se souciait du mouvement d'un son à l'autre », dit-il, avant d'ajouter, citant John Cage : « “La méthode consiste à marcher avec le pied droit, puis le gauche : on peut marcher ainsi avec les douze sons, n'est-ce pas ?”¹ ». La série dodécaphonique, telle que la pratiquait Schönberg, fait se suivre les douze sons de l'échelle chromatique dans un ordre arbitraire, conçu extérieurement, sans les intégrer à une organisation systémique et hiérarchique, comme fait la tonalité. Or, l'amoureux des *Fragments* éparpille parfois tellement ses humeurs qu'il en perd lui aussi la cohérence du paradigme : « “réussir” ou “échouer” n'ont pour moi que des sens contingents, passagers [...] ; je suis retiré de toute finalité, je vis selon le hasard² ». Son corps est devenu *sériel* : il fonctionne mot après mot, note après note ; il a perdu la rassurante unité organique et la valeur de nécessité interne que le système tonal prêtait à l'ensemble de ses humeurs. Car enfin, d'après ce que l'on a vu, la tonalité fonctionne en tous points à la manière d'un *organisme* vivant³ : l'impulsion de la tonique (cf. le haïku) sert de principe vital originel (c'est le phénomène germinatif du style, le « *big-bang* » de l'humeur, dans les *Kreiseriana*, etc.), et tous les autres sons y sont liés par un rapport fonctionnel hiérarchique, en tirant d'elle leur propre vie relative, tels des organes. Ici s'impose un bref détour par *S/Z*, et plus précisément par le passage que Barthes, à l'occasion de la scène de l'opéra dans la nouvelle de Balzac, consacre à la voix. « La qualité [...] de cette musique », écrit-il, « c'est le pouvoir de *lubrification* ; le lié, c'est l'organique, le “vivant”⁴ ». Le contraire même du sérialisme, qui veut faire se succéder les sons d'après des lois extérieures, mécaniques. Le chant, continue Barthes, est lié « à un sensualisme interne, musculaire et humoral⁵ » : par là, on se rapproche du geste d'écriture, tel que Barthes l'a plusieurs fois défini (activité musculaire, sensuellement motivée). Il conclut : « L'antonyme du *lubrifié* [...], c'est le discontinu, le divisé, le grinçant, le composite, le bizarre : tout ce qui est rejeté hors de la plénitude liquide du plaisir, tout ce qui est impuissant à rejoindre le *phrasé*, valeur précieusement ambiguë, puisqu'elle est à la fois linguistique et musicale⁶ ». La « phrase » est donc bien un geste tonal : le lié, en elle, n'est

1 *La Préparation*, p.252. Séance du 5 janvier 1980.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.51-52.

3 Ce qui ne signifie pas, évidemment, que le système tonal soit issu de la « nature ». Rien n'est plus culturel que la tonalité, et c'est bien pour cela qu'elle procure le confort du code, le *plaisir* (« ce qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle » – *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.226). Mais justement : le corps va s'introduire dans le code et le faire sien, pour insuffler de la vie à l'intérieur de la culture, de la jouissance à l'intérieur du plaisir. On reviendra sur ce point dans une prochaine partie.

4 *S/Z*, OC III, p.209.

5 *op. cit.*, OC III, p.209-210.

6 *op. cit.*, OC III, p.210.

pas forcément à comprendre comme une valeur *expressive* (équivalente au *legato*, en musique¹), mais plus essentiellement comme l'homogénéité organique, humorale, du mouvement qui l'a engendrée.

Maintenant que le corps, en reprenant à son compte le fonctionnement syntaxique de la langue, s'est rendu les moyens de produire une phrase, on peut revenir à *La Préparation* et voir comment Barthes, fort de cet acquis, remet l'écriture en marche. On a vu dès la première partie de cette étude que la langue, pour Barthes, n'avait de réelle valeur signifiante que si elle était *vécue*, sur le mode impulsif du style. Or, maintenant que la tonalité, véritable principe de « vie », a permis au corps de se réapproprier la langue jusque dans sa dimension phrastique, systémique, on ne s'étonnera pas d'entendre Barthes employer lors de la séance du 10 mars 1979 cette intéressante formule : « La vie en forme de phrase ». L'instant vécu donnait lieu au départ à la « Notation », éclat de langage situé en-deçà de la phrase. Mais désormais : « le surgissement de la Notation est le surgissement d'une Phrase → pulsion, jouissance de Noter = pulsion, jouissance de produire une phrase² ». L'impulsion de la jouissance, phénomène d'abord intensif, se déploie de manière extensive dans la phrase et lui insuffle de part en part la signifiante, valeur de vie. La *Notatio*, dit encore Barthes, est l'« articulation directe du sujet pensant sur le sujet phrasant³ ». On l'a vu précédemment, la « pensée » relève de l'impulsif et de l'instantané tandis que la continuité temporelle de la phrase ne s'obtient que par un travail (« on peut “penser” par inspiration, on ne peut écrire que par *labeur*⁴ ») ; ici, donc, le travail est *inspiré*, il étale la pensée dans le temps sans la trahir : la phrase, tonale, surgit tout entière d'une pensée tonale.

Le processus est le même dans les *Fragments d'un discours amoureux*, où le sujet aimant parvient lui aussi, sporadiquement, à transmuier son impulsion en une parole suivie : « par hasard, je produis en moi une phrase “réussie” (dans laquelle je crois découvrir l'expression juste d'une vérité)⁵ ». Le « moment de vérité » du roman était le lieu du texte où le corps portait un coup ; or tout semble indiquer que cette phrase de l'amoureux, qu'il produit « en

1 Dans l'écriture, le phrasé peut très bien rester « tonal » sans avoir le coulé du *legato* (de même qu'une série dodécaphonique, strictement atonale, peut être exécutée à l'instrument de façon liée, dans un *legato* irréprochable). Le *Kireji* du haïku, par exemple, marque dans le cours de la parole une brusque interruption (« Oh ! », « Ah ! ») comparable à un effet de *staccato* – le contraire du *legato*. Il ne compromet pas pour autant l'homogénéité humorale du haïku. (*La Préparation*, p.104-105. Séance du 10 février 1979)

2 *La Préparation*, p.147.

3 *op. cit.*, p.139. Séance du 3 mars 1979.

4 *op. cit.*, p.321. Séance du 2 février 1980.

5 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.201.

lui », surgit effectivement de son corps, par le phénomène de « sensualisme interne » dont il était question dans *S/Z*. Il s'ensuit que la phrase doit être tonale. On lisait, toujours dans *S/Z*, que « le discontinu, le divisé, le grinçant, le composite, le bizarre » étaient « impuissants à rejoindre le *phrasé* » : la série dodécaphonique, de ce point de vue, est en effet une suite de signifiants discontinue, composite ; elle ressemble à une phrase balbutiante, qui avance d'un mot à l'autre sans savoir où elle va (cf. le passage de *la Préparation* sur Schoenberg, cité plus haut). Cette phrase-là n'est assurément pas « réussie ». La phrase tonale, en revanche, s'unifie dans la « plénitude liquide du plaisir » et tire sa vérité d'elle-même, d'un caractère de nécessité interne qui renvoie directement à la *tonique*, au corps dont elle a surgi¹. « Trouver le bon mot est euphorique² », ajoute l'amoureux. La phrase réussie semble donc bien issue d'un texte de plaisir, comme le définit Barthes : « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie³ » ; c'est une phrase qui « emplit », de la manière dont la voix, dans *S/Z*, « inonde de plaisir⁴ ». Mais elle n'en a pas moins la valeur de jouissance d'un coup, porté par le corps. La tonalité, appliquée à l'écriture, nous aura menés à cette conclusion : la phrase barthésienne, c'est la jouissance donnée sous la forme du plaisir.

b. Écriture et figures

Revenons un moment sur le terrain de la musique proprement dite. Au début de cette étude, on admettait l'équivalence de la *Notatio* (la « note ») et de la « figure » schumannienne des *Kreisleriana* comme gestes impulsifs du corps. La *Notatio* est devenue maintenant, pour l'écriture, l'acte générateur d'une phrase. La figure du corps, chez Schumann, correspond-elle donc rigoureusement à une phrase musicale elle aussi ?

1 Preuve que la « vérité » romanesque au sens barthésien ne relève en rien d'un réalisme mimétique : la phrase ne tire pas sa valeur d'un référent objectif, extérieur à l'énonciation, qu'elle chercherait à décrire au mieux, mais de l'expérience vécue par le corps qui écrit cette phrase, au moment où il l'écrit ; comme Barthes l'a assez dit dans « *Rasch* », l'énonciation linguistique n'a d'autre vérité qu'elle-même. Ainsi la phrase tonale a une valeur immanente, puisqu'elle est habitée par la tonique. La série dodécaphonique, à l'inverse, n'est que le résultat d'un assemblage de signifiants selon des critères extérieurs.

2 *Ibid.*

3 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.226.

4 *S/Z*, OC III, p.207.

Dans « *Rasch* », après avoir mis en évidence et tenté de décrire les figures qu'il repérait dans chacune des *Kreisleriana*, Barthes conclut :

Telles sont les *figures du corps* (les « somatèmes »), dont le tissu forme la signifiante musicale (et dès lors plus de grammaire, finie la sémiologie musicale : issue de l'analyse professionnelle – repérage et agencement des « thèmes », « cellules », « phrases » –, elle risquerait de passer à côté du corps [...]).¹

De fait, les figures (d'après les extraits de la partition que Barthes fait figurer dans l'article) correspondent tantôt à une véritable « phrase » musicale, tantôt à un motif (morceau de phrase, qui possède déjà une cohérence signifiante) ; parfois même, par enjambement, elles se situent à la transition de deux phrases différentes, comme pour profiter d'un effet de rupture (« le corps se pelote pour mieux s'étirer ensuite² », dit par exemple Barthes, à propos d'un passage de la deuxième *Kreisleriana*). Le corps est capricieux, imprévisible, on ne peut attendre de lui qu'il conforme exactement ses mouvements à des unités de discours prédéfinies. Et pourtant, il suit toujours le mouvement mélodique et phrastique de la musique : il *tend* vers la phrase, mais sans subir ses strictes limitations – c'est ce que l'on peut appeler le *phrasé*. On se rappelle que le corps-écrivain, par son geste quotidiennement répété, tendait vers le roman, mais sans chercher à le réaliser, ce qui eût été tomber dans le piège d'une écriture transitive : on désignait cela comme l'assomption du roman dans le romanesque. De même, il se produit en musique une assomption de la phrase dans le phrasé ; le corps avance au rythme de la phrase, il en connaît la valeur signifiante mais pas les bornes théoriques. Dans les deux cas, en écriture comme en musique, un texte est constitué³. Mais alors, le corps-écrivain n'est-il pas autorisé lui aussi à oublier le cadre de la phrase, pour suivre librement le cours du phrasé ?

Il faut en fait considérer que le texte possède deux niveaux d'existence. Comme l'affirme Barthes dans « *Rasch* », la musique n'est pas un « système de signes » mais un « champ de signifiante⁴ ». Mais on a vu qu'elle était d'abord, abstraitement, un système de signes, que le corps convertit ensuite en un champ de signifiante lors de l'exécution. Autrement dit, les *Kreisleriana* sont d'abord un texte purement sémiologique (la partition de Schumann), conçu dans les lois de la tonalité, comme une suite de phrases⁵ ; jusque là, la

1 « *Rasch* », OC IV, p.833.

2 *art. cit.*, OC IV, p.832.

3 Barthes le rappelle plusieurs fois, les figures du corps forment un « tissu » signifiant. « Par la musique, nous comprenons mieux le Texte comme signifiante », écrit-il en conclusion de l'article (*art. cit.*, OC IV, p.838).

4 *art. cit.*, OC IV, p.838.

5 Aussi hétérogènes et irrégulières soient-elles : de toute manière, les figures du corps ne leur correspondent jamais

musique n'est qu'un système de signes. Exécutée par le corps, elle *vit* et devient champ de signifiante : le corps, qui fonctionne lui aussi de manière tonale (voir précédemment), suit le *phrasé* de la partition mais pas exactement ses phrases : les unités signifiantes ne sont pas tenues de correspondre aux unités sémiologiques. C'est là que se fait entendre le « texte second » des figures, dont parle Barthes, un texte vivant, qui ne respecte pas nécessairement le discours (d'où le décalage que l'on a relevé entre les figures et les phrases, dans les *Kreisleriana*). On se rappelle ce passage du *Plaisir du texte* : « si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n'est fascinée par aucune *perte* verbale [...] ; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours*¹ ». En lisant le texte – c'est-à-dire en le vivant et en le temporalisant, comme une exécution musicale –, Barthes le malmène dans sa dimension sémiologique (le discours) pour actualiser sa valeur signifiante. Mais il n'en suit pas moins le *phrasé* du texte, sa continuité². Comme en musique, le texte conceptuel (sémiologique) de l'œuvre est travaillé par l'exécution, qui engendre un « texte second » d'unités signifiantes, les figures.

Est-il possible alors de fragmenter un texte littéraire en unités signifiantes, exactement comme a fait Barthes avec les *Kreisleriana*, c'est-à-dire en suivant la linéarité du texte – son *phrasé* – tout en désignant, sous le dessin sémiologique des phrases, des mouvements de signifiante perçus à l'exécution ? Il semble bien que Barthes lui-même ait entrepris de le faire à un moment donné, dans un ouvrage que l'on a cité plus haut, et sur lequel on va revenir maintenant : *S/Z*. Parue en 1970³, cette étude d'une nouvelle de Balzac (*Sarrasine*, 1830) a été conçue dans la période structuraliste de Barthes, donc avant que la notion de corps-écrivain n'ait encore pris chez lui toute son importance. Si pourtant on y revient après avoir lu les textes ultérieurs de Barthes sur la musique et l'écriture, alors les « lexies », fragments de discours qu'il avait délimités à l'époque dans le texte de Balzac, apparaissent rétrospectivement comme des *figures* signifiantes, équivalentes à celles du corps musical, décrites dans « *Rasch* ». C'est du moins ce que l'on va s'efforcer de montrer ici.

Un premier survol de *S/Z* permet de remarquer l'inégalité de longueur des lexies, et leur façon de se situer par rapport aux phrases du texte : une lexie peut correspondre à une phrase,

exactement.

1 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.225.

2 « Nous sommes [...] semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, *mais dans l'ordre*, en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite » (*op. cit.*, p.224). On s'apprête à voir que la linéarité du texte (et de son exécution) est une caractéristique dont on retrouve l'équivalent dans la musique tonale.

3 Mais préparée dès 1968-1969, lors du séminaire donné par Barthes à l'École pratique des hautes études.

parfois moins (une proposition, quelques mots), parfois plus (deux ou plusieurs phrases, dans certains cas un paragraphe entier), ou même faire un enjambement et se répartir sur deux phrases différentes, en prenant la fin de l'une et le début de l'autre¹. Les lexies travaillent le texte de l'intérieur ; elles en suivent le phrasé sans respecter forcément la dimension des phrases, semblables en cela aux figures du corps dans les *Kreiseriana*. Après avoir parcouru et fragmenté ainsi la première page de la nouvelle, Barthes fait d'ailleurs cette remarque : « L'espace du texte [...] est en tout point comparable à une partition musicale (classique). Le découpage du syntagme (dans son mouvement progressif) correspond au découpage du flot sonore en mesures (l'un est à peine plus arbitraire que l'autre)² ». On sait qu'une partition est un texte musical laissé à l'état de système de signes, avant qu'une exécution ait pu lui donner vie et le convertir en un champ de signifiante. Dans « *Rasch* », Barthes prenait en main la partition des *Kreiseriana* et indiquait dans le texte les figures signifiantes qu'il entendait à l'exécution. Sa démarche est la même dans *S/Z* : le texte de Balzac, pris d'abord comme un système sémiologique, est une partition, mais la lecture en fait l'*exécution* et met en évidence les lexies, unités signifiantes. Cette exécution suit le phrasé du texte (son « mouvement progressif »), de sorte que sa continuité simplement *logique* devienne une véritable continuité temporelle, vécue, comme de la musique jouée³.

La délimitation des lexies revient selon Barthes à un découpage « arbitraire » du flot sonore en mesures. Mais si l'on veut faire correspondre les lexies à des figures signifiantes du corps, cette affirmation doit être reconsidérée. On sait ce qu'est la mesure, en musique : un découpage purement arithmétique et *a priori* du temps musical, ou plutôt un *espace* abstrait (celui, graphique, de la partition) qui préexiste au texte musical et lui sert de cadre. En soi, la mesure est quelque chose de mort : c'est le temps fractionné, conceptualisé, figé ; en un mot, le temps aboli. Elle est donc le contraire même de l'exécution, cet événement concret par quoi le temps musical se met à exister. En quelque sorte, toute exécution se fait *contre* la mesure puisqu'elle crée de la signifiante là où il n'y avait qu'un signe. La lexie, en tant que mouvement vécu du corps, n'est donc pas un découpage théorique, une mesure arbitrairement

1 Quelques exemples. Lexie n°4 : « Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Élysée-Bourbon. » = une phrase. Lexies n°9 : « Puis, en me retournant de l'autre côté... » et 10 : « ...je pouvais admirer la danse des vivants ! » = une proposition. Lexies n°151 : « “Parlez.” » et 152 : « “J'obéis.” » = très brèves, stichomythies. La diversité de mouvement et de longueur des lexies les apparente bien à des figures musicales.

2 *S/Z*, OC III, p.141.

3 « Le texte classique est [...] tabulaire (et non pas linéaire), mais sa tabularité est vectorisée, elle suit un ordre logico-temporel », écrit Barthes, toujours dans le paragraphe consacré au texte comme partition (*op. cit.*, OC III, p.142). À l'époque de *S/Z*, Barthes considère encore le texte comme un pur système sémiologique (une partition) et pas comme une expérience temporellement vécue par le corps : il aurait dans ce cas déclaré le texte réellement linéaire, comme il l'a fait d'ailleurs plus tard, dans *Le Plaisir du texte*, « Question de tempo », etc. Mais nous sommes justement en train de voir que dès *S/Z*, les lexies, si on les perçoit comme des figures du corps, rétablissent la temporalité vécue du texte.

imposée – d'autant plus que les unités de temps désignées par la mesure sont strictement régulières, contrairement bien sûr aux figures, imprévisibles comme des humeurs. Il est utile ici de se reporter en outre au texte du séminaire consacré par Barthes à *Sarrasine* en 1968-1969, et qui fut à l'origine du livre achevé. Barthes déclarait alors, à propos de la fragmentation du texte en lexies :

La division, comme *barre*, est une censure. D'où la démangeaison de la lever (comme la barre de mesure en musique). Le peut-on ? Pourrait-on parler d'un texte sans le diviser [...] ? Cela dépend des textes : il y a des textes condamnés à la division. Lesquels ? Précisément, ceux qui ont du sens, car il n'y a pas de sens sans discontinu, sans division, sans barre – et donc sans l'aliénation de la barre.¹

À cette date, Barthes considère encore que l'unité de sens soit une contrainte formelle et une limite extérieurement imposées par le système de la langue au geste de la parole, donc l'aliénation de ce geste. Mais admettons que l'unité de sens, la lexie, corresponde bien à un mouvement suscité par une humeur du corps. Dans ce cas, on peut dire qu'elle résulte d'un *big-bang* ponctuel, analogue à celui qui se produit sans cesse dans les *Kreisleriana*² ; elle est donc à elle seule un plein épanouissement, et ne souffre aucune limitation extérieure : le geste corporel de l'énonciation n'a d'autre limite que lui-même (tout comme il est à lui-même sa propre vérité). Inutile par conséquent de vouloir lever une barre ; le corps a librement ouvert son plein espace de parole, à sa *mesure*.

Finissons de nous assurer que les lexies de *S/Z* correspondent bien aux figures de « *Rasch* ». Ces figures, on le sait, apparaissent chaque fois qu'un système de signes (une partition) passe à l'état champ de signifiante lors d'une exécution. Or, on observait déjà un tel processus dans l'écriture du haïku, quand était en vigueur le code des saisons. Barthes en parlait lors du séminaire sur *la Préparation*. Il y avait, selon lui : « 1) un code (une loi) [...] + 2) une performance (une parole [...]) qui accomplit le code³ ». Il ajoutait, peu après : « l'Instant, pris dans un code (la Saison, le Temps qu'il fait) – qui échapperait au Code ? – est relayé par le sujet parlant → les divisions du *Temps-Time* deviennent des divisions du *Temps-Weather* → les unités naturelles deviennent des effets de sujet, des effets de langage⁴ ». Autrement dit, l'humeur suscitée par le temps (qu'il fait) donne lieu à une parole qui s'étend

1 *Sarrasine*, p.177. Séance du 7 mars 1968.

2 « *Rasch* », OC IV, p.828.

3 *La Préparation*, p.72. Séance du 20 janvier 1979.

4 *op. cit.*, p.74.

dans la durée, appelée par Barthes un « effet de langage ». L'unité de « *temps-weather* » relève d'un code, mais elle n'en est pas moins habitée par le corps lorsqu'elle est exécutée sous la forme d'une unité de « *temps-time* » (qui sera la lexie). Tout se passe comme avec le système tonal : l'humeur se déploie dans le temps et dessine un *phrasé*, par le moyen d'un code qu'elle a fait sien. Et justement, dans *S/Z*, l'unité de sens contenue dans chaque lexie est également issue d'un code. C'est là le parti pris de l'ouvrage : tout texte de littérature, *Sarrasine* comme n'importe quel autre, n'est qu'un assemblage d'éléments déjà connus, tous empruntés à une sorte d'encyclopédie collective de l'écriture. Cette posture est aussi à l'origine de « La mort de l'auteur », rédigée contemporanément : « Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, [...] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur¹ ». Dans *S/Z*, les citations peuvent relever de cinq « codes » différents² (l'un d'eux correspond à l'ensemble des séquences narratives du récit – les actions, un autre regroupe toutes les diverses références culturelles disséminées dans le texte, etc.), et comme dit Barthes, « elles sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été *déjà* lu, vu, fait, vécu : le code est le sillon de ce *déjà*³ ». Une lexie est constituée chaque fois que l'on reconnaît ainsi dans le cours du texte l'*exécution* d'au moins un des cinq codes, c'est-à-dire quand une de ces lois a donné lieu à un « effet de langage » concret et temporalisé. Le lecteur réagit donc aux lexies exactement comme aux *figures*, dans les *Fragments d'un discours amoureux* : « Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire : “Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage”⁴ ». On reconnaît du « *déjà lu* », du « *déjà vécu* », dans la mesure où cette scène de langage relève d'un code, a été tirée de l'encyclopédie globale et familière du discours amoureux. Les *Fragments* font d'ailleurs largement écho à « La mort de l'auteur » : « Le *discursus* amoureux [...] tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective (chez l'amoureux, quelque chose de Bouvard et Pécuchet⁵) ». On peut donc le dire, la *figure* amoureuse correspond à une lexie de *S/Z*. Or cette figure naît d'un geste impulsif originel, d'un « travail » intérieur du code par le corps de l'amoureux (« La figure, c'est l'amoureux au

1 « La mort de l'auteur », OC III, p.43.

2 Il en existe cinq : 1) le code *proaïrétique* (séquences narratives) ; 2) le code *sémique* (valeurs, caractères dénotés ou connotés par la narration) ; 3) le code *culturel* (références à divers domaines du savoir) ; 4) le code *herméneutique* (« énigmes » soulevées par le récit) ; 5) le code *symbolique* (éléments permettant une lecture « symbolique » du texte : psychanalytique, par exemple). Il est intéressant de remarquer que lors du séminaire sur *Sarrasine* donné par Barthes à l'École pratique des hautes études, et dont *S/Z* est le résultat, ces cinq codes n'ont été que tardivement définis ; ce qui n'empêche pas que la méthode de lecture consistant à approcher le texte comme un tissu de citations ait été adoptée dès le départ.

3 *S/Z*, OC III, p.135.

4 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.30.

5 *op. cit.*, OC V, p.32.

travail¹ ») ; Barthes insiste sur l'aspect purement gestuel de la production des figures : « Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique », « c'est [...] le geste du corps saisi en action » ; « ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense² », etc. Le corps de l'amoureux est bien le même que celui qui joue les *Kreiseriana* : « le corps schumannien ne tient pas en place (gros défaut rhétorique)³ », « mon corps frappe, mon corps se ramasse, il explose, il se coupe, il pique⁴ », « le corps, si l'on peut dire, accumule sa dépense, la signifiante prend l'emportement⁵ ». Par le moyen du système tonal, le corps, sous le coup d'une humeur, esquisse un mouvement *phrasé* tout en actualisant un code. Ce mouvement donne à la fois un sentiment de familiarité et de « vérité », du fait de sa cohérence interne, proprement organique (c'est un phrasé tonal, « réussi »), et forme une unité signifiante. La figure musicale de « *Rasch* » n'est pas autre chose qu'une lexie de *S/Z*.

On s'explique désormais mieux plusieurs faits, que l'on avait soulevés précédemment ; par exemple la liberté de mouvement des lexies par rapport au cadre des phrases, identique à celle des figures du corps vis-à-vis des phrases musicales. Voyons d'abord quelles raisons Barthes en donnait lui-même, lors du séminaire sur *Sarrasine* ayant préparé l'écriture de *S/Z*. À ce moment-là, il admettait la primauté du signifié sur le signifiant : l'écriture n'était donc pas conçue sur le modèle de l'exécution musicale, et le texte apparaissait encore comme un système de signes plutôt que comme un champ de signifiante. Par conséquent :

COMMENT DÉCOUPER LES LEXIES ? [...] J'ai dit déjà : notre objet ici est le signifié, non le signifiant. Donc la lexie est une unité de discours qui, ici, ne relève pas de la méthodologie mais de la pure pratique. [...] L'apparence d'arbitraire, de désinvolture du découpage tient à ce que nous ne tenons pas forcément compte de la division naturelle des phrases. [...] Il faut sans cesse opposer le discours (dont les limites sont les phrases, avec leurs objets derrière) et le texte, tissu, tresse de codes, sans aucun objet référé, terminal. Or nous essayons d'atteindre le texte – au besoin en malmenant la structure phrastique du discours.⁶

La lexie, dit Barthes, correspond à une unité de sens, elle se délimite en fonction du

1 *op. cit.*, OC V, p.29.

2 *Ibid.*

3 « *Rasch* », OC IV, p.828.

4 *art. cit.*, OC IV, p.832.

5 *art. cit.*, OC IV, p.838.

6 *Sarrasine*, pp.175-177. Séance du 7 mars 1968.

signifié. Seulement ce signifié n'appartient pas au « discours » global de l'œuvre, il ne constitue qu'un emprunt ponctuel au vaste dictionnaire de l'écriture. Or, la lexie étant comme on le sait maintenant une figure du corps, elle actualise le code sous la forme d'un *geste signifiant* : quand Barthes isole un signifié (codique) pour délimiter une lexie, au prix, dit-il, de découper arbitrairement le flux signifiant du texte, il ne fait donc que rendre au signifié l'unité signifiante qui lui correspond naturellement¹. Chaque lexie est un plein événement signifiant, valant par soi ; le texte est pour cette raison fragmenté, comme le discours amoureux, comme les *Kreiskleriana*. La lexie n'a pas d'« objet référé », puisque sa vérité ne réside qu'en elle-même, dans le geste de son énonciation. En cela elle s'oppose aux phrases, unités purement sémiologiques, dont chacune possède un objet « derrière ». Cet objet appartient au « discours », c'est-à-dire à la totalité de sens de l'œuvre, à l'histoire racontée. La valeur signifiante du texte, elle, est tout entière contenue dans les lexies, qui sont chacune un fragment de code isolé, indépendant en tant que tel du récit proprement dit². Pour les mettre en évidence, il faut donc parfois « malmener la structure phrastique du discours », car les unités signifiantes, fragments valant chacun par soi, ne sont pas tenues de coïncider avec les unités sémiologiques, toutes subordonnées à la totalité transcendante du récit. Elles peuvent le faire (il est fréquent qu'une lexie corresponde à une phrase), mais c'est par contingence. On se rappelle que le texte possède deux niveaux d'existence : il est d'une part un système global de signes, formant un récit, d'autre part un champ de signification, *tissu* empirique de figures isolées, constitué par un travail du corps.

Un aspect encore demande à être éclairci. La lexie, comme son nom l'indique, est une unité de lecture, pas d'écriture. Le projet de *S/Z* consistait bien d'après Barthes à « exécuter » la nouvelle de Balzac par une lecture (donc à « écrire la lecture », pour reprendre le titre d'un article paru dans la foulée³). Il répétera d'ailleurs dans *La Préparation* que le « moment de vérité » romanesque est un « fait de lecture, non d'écriture ». Et on sait que *S/Z* s'inscrit dans la mouvance de « La mort de l'auteur » (« la naissance du lecteur doit se payer de la mort de

1 Il est donc exact que la délimitation des lexies relève d'une « pure pratique », mais à condition de l'entendre dans un sens qui n'est pas tout à fait celui de Barthes ici : les lexies sont *empiriques* et sans forme prédéfinie, non parce qu'elles correspondent à un signifié que l'on doit s'efforcer de retrouver dans chaque cas, au détriment de la structure signifiante, mais parce qu'elles surgissent d'elles-mêmes comme un geste imprévisible du corps.

2 Par exemple, la lexie n°414 de la nouvelle : « Il l'embrassa, » n'est qu'un début de phrase, et ne donne pas idée à elle seule de ce qui se passe réellement à ce moment-là du récit, sans la seconde partie de cette phrase (« ...malgré les efforts que fit Zambinella pour se soustraire à ce baiser passionné »). Mais, isolément, elle forme déjà un fragment de code, une « scène de langage » bien connue : le baiser, poncif de tout récit de fiction, qui sort du strict cadre de *Sarrasine*. Il ne nous renvoie pourtant pas à la généralité abstraite du code, mais bien à l'instant concret et absolu de l'énonciation, de l'actualisation du code par le corps-écrivain.

3 « Écrire la lecture », OC III, pp.602-604.

l'Auteur¹ »). On a vu pourtant que l'activité de lecture et celle d'écriture étaient corollaires : si l'on peut dire devant une lexie, à la façon du destinataire du discours amoureux, « *Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage* », c'est bien qu'un travail a déjà été fourni et se situe à l'origine de la figure. « Lire [...] est un travail de langage. [...] Je passe, je traverse, j'articule, je déclenche² », écrit Barthes au début de *S/Z*. Il va de soi que l'écrivain en fait autant de son côté. Mais certes, les figures de l'un ne sont pas garanties d'être exactement les figures de l'autre (la lexie, on l'aura compris, est une figure du corps lecteur) ; le processus d'écriture-lecture est la confrontation de deux corps différents sur le terrain de la signifiante textuelle. Barthes affirmait dans l'article « Question de tempo » : « en faisant du tempo un élément constituant du sens, on fait de la lecture elle-même un texte : “la lecture comme échange entre la *figure des forces* du texte lu et la *figure des forces* du texte lecteur³” ». Les figures engendrées à la lecture forment un texte, et *S/Z*, dont le projet consistait précisément à « écrire une lecture », est ce texte. Les lexies de *S/Z* ne sont donc pas les figures de Balzac, mais bien celles de Barthes ; elles représentent l'instant où, comme dans « *Rasch* », « l'auditeur exécute ce qu'il entend⁴ ». Dans « Écrire la lecture », l'article paru consécutivement à *S/Z*, il déplorait que la critique traditionnelle « cherche à établir *ce que l'auteur a voulu dire*, et nullement *ce que le lecteur entend*⁵ » (on a vu dans une précédente partie que « vouloir dire » signifiait en somme parler par le corps, donc, ici, produire des figures). La lecture de Balzac, ou d'autres auteurs appréciés ou aimés, l'incite par conséquent à prendre le rôle de l'exécutant, à écrire à son tour. Mais *S/Z*, un essai, n'est certes pas l'œuvre idéale envisagée ; cette œuvre-là ne sera conçue qu'une dizaine d'années plus tard, avec *La Préparation*.

On en revient à la question du mimétisme amoureux, que l'on connaît déjà pour l'avoir soulevée précédemment. Barthes disait de la voix de Panzéra, pour lui objet d'amour, qu'elle « ébranlait en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de *faire* cette musique-là⁶ ». Même phénomène en littérature, comme il le laissait entendre dans *La Préparation* : il faut à un moment donné « passer du lire amoureux à l'Écrire », et « décoller de l'Identification imaginaire au texte, à l'auteur aimé (qui a séduit)⁷ ». *S/Z* est le fruit d'une lecture « amoureuse » de Balzac, c'est-à-dire une lecture qui s'attache à entendre et à reproduire des

1 « La mort de l'auteur », OC III, p.45.

2 *S/Z*, OC III, p.127.

3 « Question de tempo », OC V, p.338.

4 « *Rasch* », OC IV, p.830.

5 « Écrire la lecture », OC III, pp.603.

6 « *Musica Practica* », OC III, p.448.

7 *La Préparation*, p.195. Séance du 1er décembre 1979.

figures, comme dans les *Fragments d'un discours amoureux*. Mais Barthes entend bien devenir créateur à son tour et pratiquer une écriture *littéraire*, romanesque, objectif annoncé de *La Préparation*. Il écrivait tantôt, à propos du texte de jouissance : « Vous ne pouvez parler “sur” un tel texte, vous pouvez seulement parler “en” lui, à *sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu¹ ». *S/Z* fut donc un projet significatif, puisque Barthes, en s'efforçant de parler « sur » un texte, a finalement parlé « en » lui, l'a parcouru de son corps pour y faire apparaître ses propres figures. Son écriture, par mimétisme, consistera donc elle aussi en un tissage de figures, exécutions ponctuelles de codes, assemblage de savoirs que la seule lecture lui avait déjà fait convoquer. Balzac a produit sur lui l'effet de la jouissance, mais en même temps *Sarrasine* a tous les attributs d'un texte de plaisir, classique : « celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture² » ; « un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'*intégrité* du texte³ » (parce que l'on malmène le discours pour restituer la signification), etc. Cette fois, donc, le texte de jouissance ne fait rigoureusement plus qu'un avec le texte de plaisir.

On a désormais une idée plus claire de ce à quoi devrait ressembler l'écriture barthésienne du roman : en adoptant le système tonal, le corps s'est donné les moyens d'insuffler ses humeurs dans le langage, de déployer son geste au rythme de la syntaxe de la langue et de constituer des phrases, ou du moins un phrasé, « réussi », dont la qualité d'unité organique tient à ce qu'il surgit tout entier, « comme une effluve⁴ », de la tonique ; fort de cela, il peut produire des figures de langage, unités signifiantes analogues à celles que Barthes entendait dans la musique de Schumann, dont chacune est une exécution concrète et temporalisée du code culturel⁵ par un geste du corps – et dont les lexies de *S/Z* sont autant d'exemples. Nous venons de cerner, semble-t-il, l'aspect proprement *littéraire* de l'écriture souhaité par Barthes. Car il reviendra sur la question lors de la toute dernière séance du séminaire sur *La Préparation* et en donnera une vision synthétique, aussi résumée que possible, et tout à fait conforme à ce qu'il avait déjà mis en évidence dans *S/Z*. Voici la

1 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.231.

2 *op. cit.*, OC IV, p.226.

3 *op. cit.*, OC IV, p.224.

4 *La Préparation*, p.66. Séance du 13 janvier 1979.

5 Jusqu'ici on n'a évoqué qu'un seul code pour la musique (le système tonal), alors que l'écriture, dans *S/Z*, en comporte cinq. Mais comme on le verra plus loin, les cinq codes de *S/Z* correspondent en fait à différents paramètres de la musique tonale : il y a cinq codes en un. La métaphore de l'« écriture tonale », puisqu'elle comprend les cinq codes de *S/Z* à la fois, nous suffit donc pour l'instant.

définition qu'il donne (s'appuyant sur des citations de Mallarmé) :

Ce que Mallarmé appelle (pour le défendre et l'incarner) l'*état essentiel* = l'état absolument littéraire de l'écriture. [...] Je veux seulement rappeler que, aux yeux de Mallarmé, cette « langue essentielle » périmé l'opposition de la Prose et de la Poésie. La Prose essentielle est Vers : « Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification » et « Mais en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus ». Et encore : « Toute prose d'écrivain fastueux [...] vaut en tant qu'un vers rompu » → Cela ne veut pas dire que l'écriture *essentielle* procède par alexandrins cachés. Cela veut dire [...] qu'il y a une écriture fondée en ellipses et en *formules*.¹

On n'est pas plus clair. Le prosateur est en réalité le tenant d'une écriture fragmentaire, succession de formules essentielles dont chacune vaut comme l'exécution localisée d'un paradigme culturel. Le romancier « fastueux », tel Balzac, débite des vers-lexies : prose et poésie n'ont plus de raison d'être distinguées, puisque l'une et l'autre procèdent du *style*, terme auquel il faut donner ici sans réserve son sens barthésien d'écriture par le corps. Cette écriture est « fondée en ellipses », affirme présentement Barthes. On le comprendra mieux si l'on se réfère à un fragment du *Roland Barthes*, intitulé précisément « L'ellipse » :

Quelqu'un l'interroge : “Vous avez écrit que *l'écriture passe par le corps* : pouvez-vous vous expliquer ?” Il s'aperçoit alors combien de tels énoncés, si clairs pour lui, sont obscurs pour beaucoup. Pourtant, la phrase n'est pas insensée, mais seulement elliptique [...]. L'ellipse, figure mal connue, trouble en ceci qu'elle représente l'effroyable liberté du langage, qui est en quelque sorte *sans mesure obligée* [...] ; le texte n'est pas opératoire : il n'y a pas d'*antécédent* aux transformations qu'il propose.²

La lexie, formule produite par le corps, est donc une ellipse : elle manifeste le code, mais hors de toute « *mesure obligée* », sans que l'on puisse trouver d'« *antécédent* » formel à cette manifestation empirique. La figure est elliptique en ce que toute la culture y est contenue *en puissance* ; il s'agit bien du phénomène « intensif » du style. Mais alors se pose un nouveau problème. Comment, en effet, la culture peut-elle ainsi être contenue dans une humeur ? Comment le corps a-t-il pu s'approprier le code à ce point, tout en restant libre, c'est-à-dire sans que cette appropriation ne puisse être confondue avec un simple conditionnement ? Barthes dénonçait jadis le « fascisme » de la langue, dont le propre était selon lui d'« obliger à dire ». Mais on vient de voir que le corps est finalement parvenu à disposer de la langue avec

1 *La Préparation*, p.372. Séance du 23 février 1980.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.657.

une « effroyable liberté », et que cette liberté réside justement dans l'*ellipse*. Il s'est donc produit une étonnante reprise en main de la langue, et plus généralement de la culture (dont fait partie le système tonal), par le corps, et c'est cette question qui va nous occuper maintenant.

2. La musique, la culture, la langue

L'écrivain s'exprime donc en vers, et à chacun de ses gestes produit une « *formule* » où se loge magiquement sa culture tout entière. On a vu que chez Barthes, le mot, comme signifiant linguistique isolé, était le lieu d'une continuelle production de sens (« un immense et perpétuel bruissement anime des sens innombrables qui éclatent, crépitent, fulgurent¹ ») qui tendait vers une forme de totalisation : « il faut traverser, comme le long d'un chemin initiatique, tout le sens, pour pouvoir l'exténuer, l'exempter² ». En chaque mot se produit une formidable ellipse, comme si l'écrivain y déposait la somme de son savoir, de ce qui peut pour lui *être dit*, et que dans cette somme se tenait la vérité même de son corps, que l'on croyait indicible. Tout le sens a été rêvé, fantasmé par le corps ; on se souvient que pour Barthes, le roman est avant tout un objet de fantasme, comme l'est le morceau qu'il joue, chaque fois qu'il se met au piano³. L'objet culturel, laissé à l'état d'irréel, se résorbe dans le désir qui tend vers lui. Sans doute est-ce la manière dont le corps *vit* sa culture : il la possède en imaginaire, de sorte qu'il puisse jouir d'elle en chacune de ses humeurs éparses tout en échappant à ses prescriptions extérieures réelles. Il préserve sa liberté.

Ce qui se produit à l'échelle d'un mot doit également pouvoir se produire à l'échelle de la figure, unité signifiante plus étendue, tant qu'elle surgit d'un seul et même geste du corps, sans subir davantage de contrainte extérieure. Chacune de ces figures est une lexie, ou un « Vers », au sens mallarméen que l'on vient de voir. Barthes affirmait à ce propos : « il y a une écriture fondée en ellipses et en *formules* (mot référant à la fois à l'énonciation poétique et magique)⁴ ». La figure a bien une valeur magique, dans la mesure où le code tout entier qu'elle se charge de manifester ponctuellement y est contenu, par ellipse. Rappelons-nous ce que Barthes écrivait dans *S/Z*, à propos des lexies : « elles sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été *déjà* lu, fait, vécu : le code est le sillon de ce *déjà*⁵ ». La figure éveille le code et fait immédiatement resurgir l'ensemble du connu, du « *déjà* » (lu, fait, vécu). Mais

1 Roland Barthes par Roland Barthes, « Le frisson du sens », OC IV, p.674.

2 *op. cit.*, « L'exemption de sens », OC IV, p.665.

3 « Le morceau, dans la perfection sonore qu'on lui imagine sans jamais l'atteindre réellement, agit alors comme un bout de fantasme : je me sou mets joyeusement au mot d'ordre du fantasme : « *Immédiatement !* », fût-ce au prix d'une perte considérable de réalité » (*op. cit.*, « Au piano, le doigté... », OC IV, p.649).

4 *La Préparation*, p.372. Séance du 23 février 1980.

5 *S/Z*, OC III, p.135.

le « déjà » se réfère-t-il à une véritable expérience individuelle, donc à un corps, ou seulement à la généralité de la culture collective et anonyme ? C'est sur cette question que Barthes, entre la période de *S/Z* et celle de *La Préparation*, semble avoir le plus évolué. L'origine du code « “se perd” dans la masse perspective du *déjà-écrit*¹ », estime-t-il encore dans *S/Z* ; « l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel² », assurait-il déjà dans « La mort de l'auteur ». L'écrivain, en somme, n'est plus qu'un nom : la culture elle-même semble parler directement par sa main et lui ôter toute initiative individuelle. « L'écriture, c'est ce neutre [...] ou vient se perdre toute identité, à commencer par celle du corps qui écrit³ », lit-on au début de l'article. Certes, la dissolution du sujet deviendra plus tard la condition indispensable de la jouissance, et de la libération du corps vis-à-vis du code. Mais pour l'instant, elle ne signifie rien d'autre que la négation de la singularité de l'auteur, au nom de la généralité anonyme de la culture. Tout se passe comme si l'œuvre n'était qu'une simple émanation du code, une manifestation spontanée de l'essence platonicienne de littérature sous la forme d'un objet contingent. On a vu que l'écriture, dans la dernière période de Barthes, pouvait se comprendre comme une réalisation du code, surgie tout entière du corps « comme une effluve ». Dans « La mort de l'auteur », il y a bien si l'on veut une émanation de ce type, mais elle se fait d'en haut, directement depuis le ciel des idées intelligibles, mettant hors-jeu la singularité concrète du corps-écrivain. L'auteur est « mort », dans la mesure où il n'est plus qu'un prête-nom passager du code littéraire.

Qu'en est-il du lecteur, néanmoins ? Son corps est-il engagé d'une façon ou d'une autre dans le processus de lecture ? Pour lui le texte, dans la mesure où il provient du code et se conforme à des habitudes de lecture (le « *déjà lu* »), appartient à la catégorie du « lisible ». Le texte lisible est globalement l'équivalent de ce que Barthes appellera deux ans après *S/Z* le texte de plaisir : « celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture⁴ ». Balzac est sans contredit un auteur de plaisir. Le texte lisible, classique, a pour effet de renforcer le « sujet » du lecteur. Mais ce sujet ne renvoie qu'à son être de culture constitué, indépendamment de la singularité de son corps : le *déjà lu* du texte lisible n'appartient donc pas à l'expérience vécue d'un lecteur individuel, mais à la pure généralité du code. « Le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie⁵ », conclut Barthes. Mais alors, d'où vient qu'il puisse « reconnaître une scène de

1 *Ibid.*

2 « La mort de l'auteur », OC III, p.43.

3 *art. cit.*, OC III, p.40.

4 *Le Plaisir du texte*, OC IV, p.226.

5 *art. cit.*, OC III, p.45.

langage » de manière aussi vive, comme on l'a vu dans les *Fragments d'un discours amoureux* ? D'autant plus que cette scène de langage est censée contenir en elle toute l'essence du code qu'elle manifeste, et doit donc correspondre pour le lecteur à la résurgence d'une totalité d'expérience vécue ? Chaque figure fait l'objet d'une reconnaissance sensible, elle est éprouvée par le corps. Et le lecteur, guidé par sa seule chair, retrouve dans la figure toute une somme de connaissances familières, issues de la culture ; c'est là le plaisir même, qui s'est logé dans la jouissance. Il y a donc une mémoire du corps : pour être ainsi possédé en imaginaire, le code doit avoir été acquis, assimilé, mais sans jamais que le corps n'ait renoncé à sa libre singularité. Il a repris la culture à son compte. D'où la possibilité de reconstituer une biographie individuelle de chaque lecteur, et de chaque écrivain ; mais il s'agira dans ce cas de l'histoire d'un corps. Si l'on se reporte au *Degré zéro*, on s'aperçoit que le style « plonge dans le souvenir clos de la personne », et que « ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé¹ ». Notre objet sera donc de revenir sur le « passé » biologique du corps-écrivain et du corps-lecteur, et de voir comment ils ont pu s'approprier ainsi une culture dans leur chair.

Dans *S/Z*, Barthes fait à un moment donné cette importante déclaration : « le texte lisible est un texte *tonal* (dont l'habitude produit une lecture tout aussi conditionnée que notre audition : on peut dire qu'il y un *œil lisible*, comme il y a une oreille tonale, en sorte que désapprendre la lisibilité est du même ordre que désapprendre la tonalité)² ». On sait déjà que le corps a pu grâce au système tonal produire des phrases dotées d'une parfaite unité organique. Mais ce système n'avait rien de naturel pour autant ; il a bien dû faire l'objet d'un apprentissage, comme Barthes le confirme ici. Or, le désir avoué de Barthes – c'est le dernier mot de tout le séminaire sur *La Préparation* –, est d'« écrire une œuvre en ut majeur³ », comme si son corps refusait expressément de désapprendre sa culture. Un peu plus tôt, lors de l'avant-dernière séance du séminaire, il annonçait d'ailleurs : « Ce qui affleure maintenant à la conscience – ou semi-conscience – collective, c'est un certain *archaïsme* de la littérature, et donc une certaine marginalisation [...]. Or c'est là notre problème : cette “archaïsation” de la littérature est co-présente (concomitante) à un Désir fort de cette même littérature⁴ ». Ici, le code littéraire est *singulièrement* désiré : preuve que le corps n'est pas conditionné par les valeurs culturelles en place, ou plus exactement qu'il manifeste sa liberté en allant se choisir un conditionnement particulier dans les mânes de l'histoire. « Tournons-nous vers le passé, ce

1 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.178.

2 *S/Z*, OC III, p.142.

3 *La Préparation*, p.384. Séance du 23 février 1980.

4 op. cit., p.351. Séance du 16 février 1980.

sera un progrès¹ », ajoute Barthes, citant un mot de Verdi. On sait pourquoi Barthes demeure attaché à la tonalité : elle lui permet de mener ses phrases au rythme de ses humeurs. Mais comment son corps en a fait l'apprentissage, et surtout, comment la musique lui permet de garder dans sa chair la mémoire de toute une culture littéraire, telles sont les questions qu'il faut maintenant nous poser.

a. Mémoire tonale

Pourquoi chez Barthes ce désir d'une littérature devenue « archaïque » ? On a pu voir de toute manière que le texte s'écrivait, se lisait en dehors du temps de l'Histoire, et n'avait de temporalité que celle vécue par un corps singulier, isolé : « aimer la littérature, c'est, au moment où on lit, dissiper toute espèce de doute sur son présent, [...] son immédiateté, c'est croire, c'est voir un homme vivant qui parle, comme si son corps était à côté de moi² », etc. L'archaïque, le démodé sont des valeurs caduques. Seul compte le temps du corps, qui existe d'abord et fondamentalement hors de la culture : ses désirs ont toujours une valeur de réalité présente. « En fait, le *présent* = notion distincte de l'*actuel* ; le *présent* est toujours vivant (je suis en train de le créer moi-même) ≠ l'*actuel* peut n'être qu'un *bruit*³ ». Le corps de Barthes oriente ses désirs vers un certain code (la littérature classique, lisible), mais dans la mesure même où il est inactuel, hors temps. Pourquoi, malgré tout, le corps parviendrait-il à s'approprier un code mieux qu'un autre ? L'un d'entre eux se prêterait-il « naturellement » à l'expression fidèle de ses affects ? Aux dires de Barthes, la littérature « lisible » qu'il désire « ne dépasse guère Proust, c'est-à-dire un écrivain – peut-être le dernier – totalement intégré au concept de littérature (en fait, Romantique [...])⁴ ». Et le premier de ces romantiques semble être Chateaubriand, souvent cité comme inspiration lors du séminaire, presque au même titre que Proust. L'univers littéraire que s'est choisi Barthes correspond donc historiquement au romantisme musical, dont les jalons, schématiquement, sont Beethoven et Debussy, contemporains respectifs de Chateaubriand et de Proust, et souvent mentionnés dans

1 *op. cit.*, p.381. Séance du 23 février 1980.

2 *op. cit.*, p.353. Séance du 16 février 1980.

3 *Ibid.*

4 *op. cit.*, p.352. Même date.

l'œuvre de Barthes¹. Dans « *Rasch* », il était dit de manière générale au sujet de la musique romantique :

« Âme », « sentiment », « cœur » sont les noms romantiques du corps. Tout est plus clair, dans le texte romantique, si l'on traduit le terme effusif, moral, par un mot corporel, pulsionnel – et il n'y a à cela aucun dommage : la musique romantique est sauvée, dès lors que le corps lui revient – dès lors que par elle, précisément, le corps revient à la musique.²

Il semblerait que le romantisme, tout en étant un fait général de civilisation, donne les moyens au corps de se faire entendre dans sa singularité. « Âme », « sentiment » et « cœur » sont littéralement des « noms de code » sous lesquels chacune de ses humeurs est fidèlement préservée. À l'état premier, hors culture, le corps ne tient pas en place (comme celui de Schumann), ses humeurs se dispersent et, surtout, chacune d'elles est un surgissement absolu et *sans précédent*, dans la mesure où le corps ne connaît que l'instant. Pourtant, il reconnaît dans toutes ses figures une totalité de culture assimilée (dans chaque lexie, par exemple), comme si cette totalité faisait l'objet d'une mémoire sensible instantanée. De là l'infinité de sens qui est contenue dans chaque unité signifiante, qu'il s'agisse d'un mot isolé, d'une lexie ou davantage : l'écriture est toujours *elliptique*. Relisons ce fragment du *Roland Barthes* : « *L'écriture passe par le corps [...]. La phrase n'est pas insensée, mais seulement elliptique. [...] L'ellipse, figure mal connue, trouble en ceci qu'elle représente l'effroyable liberté du langage, qui est en quelque sorte sans mesure obligée [...]* : il n'y a pas d'*antécédent* aux transformations qu'il propose³ ». Comme on le disait, le corps possède à chaque instant le langage tout entier dans sa chair et peut en faire ce qu'il veut ; chaque instant de signifiante, quelle qu'en soit la « mesure », restituera pour lui une totalité d'expérience acquise. Les figures qu'il produit dans la musique romantique, comme dans les *Kreisleriana*, doivent donc avoir le même effet que les figures signifiantes linguistique et réveiller une mémoire sensible globale du corps. Mais si le corps est d'abord sans culture, pourquoi cette musique-là, qui correspond comme n'importe quelle autre à des codes historiquement situés, serait-elle plus facilement mémorisable pour lui ?

Ce sont [...] les « coups » – seuls éléments structuraux du texte musical – qui font la continuité transhistorique de la musique, quel que soit le système (lui, parfaitement

1 Il est question de Beethoven dans « *Musica Practica* » et de Debussy (*Pelléas et Mélisande*) dans « Le grain de la voix ». L'œuvre des deux compositeurs est régulièrement évoquée ailleurs chez Barthes, notamment dans les *Fragments d'un discours amoureux* ou dans *La Préparation*.

2 « *Rasch* », OC IV, p.834.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « L'ellipse », OC IV, p.657.

historique) dont le corps battant s'aide pour s'énoncer.¹

Le système dont le corps « se sert », chez Schumann et dans l'ensemble de la musique romantique, est la tonalité. Or, dans le cadre du système tonal, toute la musique – en tant qu'elle dure dans le temps – découle et tire sa cohérence d'une seule note, d'un seul instant signifiant : la tonique. Le corps peut investir un « coup » dans une note isolée, puisqu'elle constitue déjà un événement signifiant : « donner à écouter un son pur, c'est un acte musical tout entier, dont la musique moderne tire souvent profit [...] : Marcel Beaufils signale très justement l'énigmatique *si* naturel qui ouvre le lied *Mondnacht* [de Schumann] et qui vibre en nous d'une façon surnaturelle² ». Mais alors l'affect reste isolé, sans s'inscrire dans une totalité sensible cohérente. Le corps pourra bien reproduire ce son tel quel, puisqu'il a déjà en soi une valeur signifiante, mais en aucun cas construire une véritable phrase musicale et déployer son humeur dans le temps, par le moyen d'un *développement*. Pour cela, on le sait, il lui faut la tonalité. Grâce à elle seulement, plusieurs signifiants sonores peuvent appartenir à un même « régime de signifiante » du corps et se ramener ainsi à une unité sensible. « Pour bien des morceaux schumanniens, l'étalement tonal a la valeur d'un seul son qui vibre infiniment jusqu'à nous affoler ; la tonique [possède] une masse qui pèse, insiste, impose sa solitude jusqu'à l'obsession³ ». Toute la pièce a la valeur d'un seul son : on pourrait appliquer cette définition à la musique tonale dans son ensemble. Les *Kreisleriana* ont donc plus de cohérence que Barthes ne le laisse entendre ; certes, elles ne comportent pas de « développement » au sens rhétorique précis que prend le terme lorsqu'il s'applique aux grandes formes traditionnelles de la musique occidentale classique (la sonate, par exemple, pour s'en tenir au domaine du piano), mais elles n'en sont pas moins développées, à une échelle moindre : chaque figure, en tant qu'elle comporte plusieurs sons, est déjà un développement tonal. Et à plus forte raison, la pièce entière en est un également ; dans chaque cas, il se fait « *sans mesure obligée* ».

On voit par là que toute musique tonale est le développement d'un code, qui a en même temps la valeur d'une essence sensible, mémorisable par le corps. Car la tonalité ne fait pas que s'étaler dans la durée, elle peut aussi bien s'éprouver instantanément, par l'harmonie : superposées selon des règles précises, les notes forment des accords où l'oreille (le corps) reconnaîtra l'atmosphère sonore caractéristique du système tonal. Étant donné que toute la

1 « *Rasch* », OC IV, p.836.

2 « Aimer Schumann », OC V, p.723.

3 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

musique tonale se déroule dans cette même atmosphère, on commence à comprendre comment fait le corps pour garder en lui toute une culture (musicale, du moins) sous la forme d'une seule mémoire sensible instantanée. N'importe quel air entendu pour la première fois, pour peu qu'il soit tonal, sera reconnu par l'auditeur exactement comme l'est une lexie de *S/Z* par le lecteur, c'est-à-dire comme la manifestation d'une réalité déjà connue, issue de la culture, mais pourtant toujours nouvelle, car la tonalité fonctionne comme le langage : avec une « effroyable liberté », sans qu'il y ait d'« *antécédent* » possible à chacune de ses exécutions¹. C'est une langue possédée tout entière par le corps dans sa chair.

Certes, la tonalité est un système arithmétique, de pure convention. Mais son substrat auditif n'en a pas moins une qualité sensible, située hors de toute analyse. Barthes insistait sur le fait que la voix humaine, quand tous les discours rationnels possibles (physiologique, esthétique, psychanalytique, etc.) se seront épuisés à essayer de la définir, gardera une valeur concrète et singulière dont il est impossible de rendre compte, que l'on ne peut qu'éprouver. Ainsi de la tonalité : elle peut être étudiée, analysée à tout point de vue (techniquement, historiquement, acoustiquement), aucun discours n'aura totalement prise sur elle et ne cernera l'expérience sensible que le corps en fait. À ce titre, on comprend que Barthes, dans *La Préparation*, ait pu comparer la sensation tonale avec celle du temps – au sens météorologique. « Toujours, vous *sentez* la saison² », disait-il ; « le temps qu'il fait [...] met en jeu le *sentir-être* du sujet, la pure et mystérieuse sensation de la vie³ ». Barthes considérait donc que lorsqu'un haïku exprimait une saison, il avait une tonalité (une *atmosphère* tonale). Jusque là, l'équivalence est rigoureuse et à peu près sans métaphore : le temps et la tonalité s'éprouvent tous deux par les sens, par le corps, de façon humorale. Mais de nouvelles questions se posent, dès lors que l'on envisage un changement de l'humeur. Admettons que la sensation du temps soit pure, et se détermine tout à fait indépendamment de la culture de l'individu⁴. Dans ce cas, chaque saison, chaque nouvelle condition climatique éprouvée doit être un absolu ; le corps pourra garder un souvenir sensible de l'une ou de l'autre, mais comme autant de réalités isolées, impossibles à réunir sous un critère supérieur commun de comparaison, pour tenter de réduire leur multiplicité à celle des différents modes d'un paradigme. Ses changements d'humeur seront semblables à ceux du corps schumannien : « S'agit-il d'un contraste ? Ce serait bien commode de le dire : on pourrait alors tirer la nappe de la structure paradigmatique, [...] celle qui fait surgir le sens des oppositions d'unités. Mais

1 *op. cit.*, « L'ellipse », OC IV, p.657.

2 *La Préparation*, p.66. Séance du 13 janvier 1979.

3 *op. cit.*, p.72. Séance du 20 janvier 1979.

4 Le point de vue est bien sûr discutable, mais prenons-le pour l'instant et voyons où cela nous mène.

le corps connaît-il des contraires ?¹ » etc.

Or, si le corps éprouve le temps comme une tonalité, que signifie pour lui ce que l'on appelle une modulation, c'est-à-dire le passage d'une tonalité à une autre (une note différente de la gamme reprend le rôle de la tonique, et toutes les autres se réorganisent en conséquence) ? La vivra-t-il, de même, comme un renouvellement absolu de son « *sentir-être* » et de sa perception humorale de la musique ? Assurément, non : il y a une atmosphère tonale unique et reconnaissable, la tonique provisoirement en vigueur ne faisant que déterminer un « centre de gravité » relatif. La modulation n'entraîne aucune perte de repère, dans la mesure où les rapports de force établis entre les sons restent les mêmes ; seule la note-pôle a changé. On éprouve la transition, comme une montée ou une descente sur l'échelle de hauteur des sons, mais l'atmosphère tonale elle-même est toujours préservée². Dans « *Rasch* », Barthes consacre quelques mots à ce phénomène :

La tonalité fournit au corps la plus forte, la plus constante des figures oniriques : la montée (ou la descente) de l'escalier : il y a, on le sait, une échelle des tons, et en parcourant cette échelle (selon des humeurs très diverses), le corps vit dans l'essoufflement, la hâte, le désir, l'angoisse, la lumière, la montée de l'orgasme, etc.³

Le système tonal, tout en constituant une règle (c'est un « écran pudique », un « voile *maya* », écrit Barthes quelques lignes avant), permet la dispersion des humeurs du corps. On se rappelle ce qu'est la dissonance : au sein d'une certaine tonalité, qui vaut pour l'humeur actuelle du corps, un décalage s'entend ponctuellement sans compromettre la constance de cette humeur. La modulation est en quelque sorte le même phénomène, qui se produit à un niveau plus fondamental : la tonalité change, et l'humeur du corps avec elle, mais sans quitter le système tonal en général ; c'est donc lui qui assure la permanence de la sensation d'être du corps, comme si tous ses modes possibles (les humeurs) y étaient compris, subsumés. Mais alors nous ne sommes plus dans un fonctionnement « naturel ». Le système tonal est une « *langue*, destinée à articuler le corps, non selon ses propres coups (ses propres coupures), mais selon une organisation connue qui ôte au sujet toute possibilité de délirer⁴ », rappelle Barthes. Le corps, néanmoins, choisit délibérément cette langue et la reprend à son compte, il

1 « *Rasch* », OC IV, p.828.

2 Pour s'en donner une idée, il suffit d'écouter une mélodie une fois, puis une seconde fois à une hauteur différente, c'est-à-dire transposée dans un autre ton : la mélodie n'a pas changé, mais on perçoit la modulation. L'impression est la même si l'on écoute ainsi un accord, successivement dans différentes tonalités (la modulation peut donc aussi bien s'éprouver instantanément, par l'harmonie ; c'est l'*atmosphère* tonale qui module).

3 « *Rasch* », OC IV, p.835.

4 *Ibid.*

fait d'elle sa « servante habile¹ » et y investit sa jouissance, ses « coups », ses humeurs. On connaît la raison de ce choix : la tonalité permet au corps de totaliser sa culture musicale sous la forme d'une seule mémoire sensible instantanée.

Tant qu'il s'agit de musique, donc, le corps peut moduler à volonté sans jamais trahir l'unité organique « tonale » de sa sensation d'être. Mais qu'en est-il si l'on revient à la question du *temps-qu'il-fait*, que Barthes disait éprouver de la même façon qu'une tonalité ? « Le temps qu'il fait [...] met en jeu le *sentir-être* du sujet, la pure et mystérieuse sensation de la vie² », lisait-on dans le texte de *La Préparation*. Cette fois, le corps éprouve le monde ; c'est une expérience absolue, qui excède largement le cadre d'une mémoire auditive musicale. La « sensation de la vie » affecte le corps, comme peut le faire l'ambiance caractéristique de la musique tonale, mais l'infinie diversité des modes possibles de cette sensation (qu'il s'agisse d'une saison, d'un lieu, d'un quelconque moment vécu qui se définisse par une combinaison de plusieurs affects) ne peut en aucun cas être ramenée à un éventail de tonalités³, qui d'ailleurs, comme on le sait, sont uniformes entre elles. Les impressions de la vie, *a priori*, ne sont pas réductibles à celles de l'art.

Et pourtant : vers la fin du séminaire sur *La Préparation*, Barthes dit avoir périodiquement le désir d'une « rupture », d'un renouvellement radical de sa sensation de la vie (d'une « *Vita Nova* », pour reprendre un de ses termes) ; et cette expérience, lorsqu'elle advient, semble être éprouvée par lui exactement comme une modulation en musique. Voici le passage :

J'ai ce fantasme d'un lieu absolument retiré, abrité, au sein d'une grande ville [...] ; c'est pour cela que Paris me convient : ville aux modulations rapides, hardies, entre des lieux centraux et des lieux provinciaux ; entre Saint-Germain-des-Prés et ma rue (provinciale), la place Saint-Sulpice (quelques mètres) est une modulation aussi difficile et réussie que de passer du *do* majeur au *fa* dièse mineur.⁴

On n'imagine pas une modulation plus hardie, en effet, que celle qui ferait passer de *do* majeur à *fa* dièse mineur. Mais toute modulation est forcément « réussie », puisqu'elle maintient le paradigme tonal et en préserve l'atmosphère auditive. Si Barthes semble avoir ainsi une perception synesthésique des lieux de Paris, c'est qu'il doit en garder une mémoire sensible globale, comme il en garde une de toute la musique tonale qu'il a pu entendre.

1 *Ibid.*

2 *op. cit.*, p.72. Séance du 20 janvier 1979.

3 Il en existe en tout vingt-quatre.

4 *op. cit.*, p.282. Séance du 19 janvier 1980.

Nous sommes donc ramenés à la question de la mémoire. L'important est pour Barthes de pouvoir totaliser une multiplicité d'expériences passées sous la forme d'un instantané perceptible, identifiable à coup sûr par le corps (c'est de cette manière, par exemple, que l'on reconnaît une lexie de *S/Z*, « éclat de ce quelque chose qui a toujours été *déjà* [...] vécu¹ », etc.). Et on se souvient que Barthes, au début de *La Préparation*, se déclarait incapable d'écrire un roman précisément par manque de mémoire, comme quelqu'un à qui « la petitesse de sa main » empêcherait de jouer du piano². Comment faire alors pour accumuler dans sa chair la mémoire de sa vie, sinon justement en se comparant à un pianiste, qui possède en lui sous la forme d'une unique sensation tonale toute la musique qu'il a entendue ? Et dans ce cas, comment peut-on « écouter » sa vie comme si elle avait la même uniformité sensible que la musique tonale ?

Un début de réponse est donné par Barthes dans un court article de 1980, contemporain du séminaire sur *La Préparation*, intitulé « Piano-souvenir ». Le titre nous interpelle déjà ; quant au contenu, il va nous éclairer sur bien des points. Lisons quelques lignes :

[...] je veux seulement faire entendre ici la note ténue du souvenir : dire ce qui fait ou a fait du piano, dans ma vie, une sorte de substance sélective, une nourriture chérie de ma mémoire éparse.

Le piano fut, dans mon adolescence, un son continu et lointain ; j'avais une tante qui l'enseignait, en province, à B. : de ma chambre, ou mieux, rentrant à la maison à travers le jardin, j'entendais des gammes, des bribes de morceaux classiques [...] ; on aurait dit que le piano se préparait à devenir souvenir ; car chaque fois que j'entends de loin un piano qu'on travaille, c'est toute mon enfance, notre maison de B., et jusqu'à la lumière du Sud-Ouest qui font irruption dans ma sensibilité ; pour cette remontée dans le temps, cette plongée dans l'affect, je n'ai pas besoin d'une « petite phrase » comme celle de Vinteuil : une gamme y suffit : il y a un charme de gammes, comme si elles faisaient entendre un chant second, supérieur à leur dessin tonal.³

On comprend désormais mieux pourquoi Barthes, dans *La Préparation*, parlait de piano lorsqu'il était question de sa mémoire. Admettons que le piano soit sa madeleine de Proust et provoque chez lui une mise en marche de la « mémoire involontaire » ; le son de l'instrument fait alors surgir avec lui une infinité de perceptions, autres qu'auditives : des lieux (« notre maison de B. »), des atmosphères (« la lumière du Sud-Ouest »), ainsi que des images, à caractère parfois graphique, scriptural (« par la partition, il y a [...] une dimension visuelle de

1 *S/Z*, OC III, p.135.

2 *La Préparation*, p.42. Séance du 9 décembre 1978.

3 « Piano-souvenir », OC V, p.898.

l'art du piano : [...] c'est aussi un texte¹ »), et des impressions tactiles (« la sensation pour ainsi dire incomparable (je pourrais la reconnaître entre mille) que donne le contact de ses touches d'ivoire² »). C'est toute une mémoire du corps qui s'éveille d'un seul coup. « En termes un peu pédants, je dirai que la richesse métonymique du piano est très grande³ », conclut Barthes. Mais le plus remarquable est sans doute ce qu'il dit des gammes. Ce sont elles qui enclenchent le processus de la mémoire, comme si tout devait partir de la sensation précise de tonalité qu'elles éveillent. Barthes assure entendre en elles un « chant », plutôt qu'un simple « dessin tonal », mais justement : il paraît donner à cette essence perceptible de tonalité la valeur d'un fétiche, comme Swann à la phrase de Vinteuil.

On sait que le corps peut totaliser dans une seule impression tonale l'ensemble de sa mémoire musicale. Or, si la mémoire musicale cristallise tous les autres aspects de la mémoire du corps, ne pourrait-elle pas leur transmettre son uniformité tonale et totaliser ainsi l'expérience vécue du corps dans une seule impression sensible, au pouvoir métonymique presque infini ? Dès lors l'idée d'écouter sa vie comme de la musique prendrait un certain sens, et l'on s'expliquerait, par exemple, que tous les lieux de Paris aient une homogénéité tonale secrète. Au début du séminaire sur *La Préparation* (décembre 1978), Barthes se désole de n'avoir qu'une mémoire éparse et fragmentaire :

Sans doute ai-je quelques souvenirs-éclairs, des flashes de mémoire, mais ils ne prolifèrent pas, ils ne sont pas associatifs (« torrentueux ») ≠ Proust. Ils sont immédiatement épuisés par la forme brève [...], d'où l'impression de « romanesque » qu'on peut avoir, mais aussi, précisément, ce qui le sépare du Roman.⁴

Il manque encore à Barthes la possibilité d'une uniformisation sensible de sa mémoire et, par là, d'une « association » naturelle de ses souvenirs entre eux. L'essence de tonalité, contenue dans les gammes, n'est-elle pas le *liant* dont il a besoin ? Tout semble indiquer, à la fin du séminaire (février 1980), qu'il en ait pris conscience et qu'il ait décidé d'écouter sa vie comme de la musique tonale. Mais voyons comment il y arrive. « Ce qui est attendu (je l'ai dit), c'est un déclic, une occasion, une mutation : une *nouvelle écoute* des choses⁵ ». Son intention est donc bien de se mettre à l'« écoute » de la vie. Cela reste vague, mais il va peu à peu nous faire comprendre que cette écoute doit être « tonale ». Il semble que Nietzsche,

1 *art. cit.*, OC V, p.899.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *op. cit.*, p.43. Séance du 9 décembre 1978.

5 *op. cit.*, p.384. Séance du 16 février 1980.

avant lui, ait fait cette singulière expérience et que, suite à une « *modification soudaine et radicale de son goût en musique*¹ », il ait pu concevoir une de ses œuvres majeures (*Ainsi parlait Zarathoustra*). Trouver ainsi l'inspiration nécessaire pour créer un grand œuvre, tel est bien le désir de Barthes. Mais il lui faudrait pour cela renouveler son écoute globale des choses, quand Nietzsche, pour écrire son *Zarathoustra*, a seulement eu besoin de renouveler son écoute de la musique. Y a-t-il une différence, pourtant ? Barthes a bien dit que pour lui, la mémoire auditive musicale, par une sorte de synesthésie, concentrait en elle tous les autres aspects de la mémoire du corps (c'est donc une synesthésie *métonymique*), de sorte que modifier son écoute de la musique revienne à réinventer son rapport global au monde. Et de là devrait venir l'inspiration qu'il lui faut pour passer à l'écriture du roman. Car comme il l'affirmait un peu plus tôt dans le séminaire (19 janvier 1980), l'écrivain doit « *faire de sa vie une œuvre, son Œuvre*² », ce qui signifie que sa « vie se donne à lire comme tout entière dirigée vers la constitution de l'œuvre³ » : voilà qui peut se comprendre, maintenant que l'on sait que le geste d'écriture, pour Barthes, convoque et restitue des expériences assimilées par le corps-écrivain au cours de son existence. Et puisque le souhait de Barthes est d'écrire une œuvre « *en ut majeur* », donc tonale, c'est que toute sa vie doit être entendue, perçue par lui comme de la musique tonale ; voilà où il voulait en venir. « J'attends donc [...] une transformation de l'Écoute – et peut-être me viendra-t-elle, sans métaphore, par la musique, que j'aime tant⁴ », lit-on dans les dernières lignes du texte du séminaire. On comprend bien qu'il n'y ait aucune métaphore : comme on l'a vu dans « Piano-souvenir », la perception de la musique est reliée chez lui à une infinité d'autres affects (visuels, charnels, tactiles), tous inscrits dans la mémoire du corps ; il y a donc une équivalence bien réelle, ancrée dans la chair, qui n'a rien de métaphorique. Il suffit dès lors que Barthes renouvelle son écoute de la musique en se focalisant sur son caractère tonal (les gammes de piano, brefs éclats perceptibles de tonalité, semblent l'y inciter) pour que tout à coup, l'ensemble de ses affects bénéficie par métonymie d'une uniformité sensible et que toute sa vie puisse être perçue par lui comme une vaste œuvre musicale tonale, « *en ut majeur* ».

Ainsi Barthes aura fait de sa vie son œuvre. Ses multiples « flashes de mémoire », disait-il, ne proliféraient pas, n'étaient pas « associatifs », ce qui les empêchait de se constituer en roman. Mais maintenant que Barthes dispose de la tonalité comme d'un liant, il va pouvoir

1 *Ibid.*

2 *op. cit.*, p.275.

3 *op. cit.*, p.278.

4 *op. cit.*, p.384.

prêter à sa mémoire entière une cohérence perceptible et faire de sa vie le roman qu'elle doit être¹. On savait que pour Barthes, le texte (du moins classique) s'éprouvait comme de la musique tonale. Et on peut désormais en dire autant de la vie elle-même : tout y semble empreint de cette uniformité sensible nouvellement acquise. À ce titre, un certain passage de *Sollers écrivain* (1978) va nous intéresser :

Toute la musique tonale est liée à l'idée de construction (de « composition »). Or, la lisibilité de l'œuvre peut être assimilée d'une certaine manière à la tonalité : même règne et même éclatement ; une nouvelle audition, une nouvelle lecture se cherchent, commencent, toutes deux atonales. Et ce qui est bouleversé dans les deux cas, c'est le développement (du thème, de l'idée, de l'anecdote, etc.), c'est-à-dire la mémoire : le texte est sans mémoire, et la figure sensuelle de cette amnésie souveraine, c'est le timbre.²

Tant que les souvenirs épars de Barthes échouaient à s'associer entre eux, toute forme de « développement » ou de « composition » à partir de contenus de sa mémoire lui restait impossible. La tonalité lui manquait encore. Mais maintenant qu'il est parvenu à écouter sa vie, sur le mode tonal, sa mémoire va enfin pouvoir « prendre » et son écriture, par voie de conséquence, se développer et tendre vers le roman. On pense ici au cas de Schumann : bien que ses pièces brèves soient dénuées de développement rhétorique, son langage n'en reste pas moins tonal (l'écriture de Sollers, elle, n'est dépourvue de « graisse rhétorique » que parce qu'elle est atonale) ; c'est qu'en réalité, comme on l'a vu, chacune de ses figures est une exécution brève et ponctuelle du code tonal, que son corps garde en mémoire – cette musique fragmentaire apparaissant donc comme une succession de micro-développements.

La tonalité est synonyme de mémoire ; sans elle règne l'amnésie du « timbre », dit Barthes, dans *Sollers écrivain*. Déjà lorsqu'il parlait de Schumann dans « *Rasch* », il opposait la tonalité au timbre : Schumann, au XIX^{ème} siècle, s'exprime dans le langage tonal, tandis que les compositeurs modernes, au XX^{ème}, choisissent de valoriser le timbre, c'est-à-dire la valeur qualitative de chaque son, considéré isolément, hors de tout agencement. Dans tous les

1 C'est ainsi par exemple que Paris deviendra pour lui une ville-roman, dont les multiples lieux, pour divers et dissemblables qu'ils soient, s'apparenteront simplement à des tonalités (Saint-Germain-des-Prés est en *do* majeur, Saint-Sulpice en *fa* dièse mineur) mémorisables par le corps sous la forme d'une seule et même essence tonale. Barthes est donc parvenu à prêter à ses souvenirs un caractère associatif, typique selon lui de la mémoire proustienne. Proust lui-même, néanmoins, craignait que le souvenir perceptible qu'il gardait des lieux de sa vie ne disparaisse de sa mémoire, comme en témoignent ces très belles dernières lignes de *Du côté de chez Swann* : « Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années » (Gallimard, Paris : 1998. p.419-420).

2 *Sollers écrivain*, OC V, p.608.

cas – à toutes les époques – le musicien cherche à faire parler son corps par les sons, « quel que soit le système (lui, parfaitement historique)¹ » dont il s'aide pour cela. Mais la tonalité, contrairement à la « timbralité » (le néologisme est de Barthes) qui traite les sons comme autant d'événements isolés, a l'insigne avantage de permettre au corps d'unifier sa mémoire, lui donnant à la fois l'aspect d'un « règne » et d'un « éclatement » (*Sollers écrivain* toujours) ; les deux termes ne sont pas sans rappeler la musique de Schumann, que Barthes trouvait « à la fois dispersée et unaire² » (« Aimer Schumann ») : d'où vient en effet l'unité d'une telle musique, faite des mouvements d'humeur successifs d'un corps versatile, sinon de l'atmosphère tonale où elle évolue, sans jamais la quitter ? Schumann perçoit le monde d'une façon éparse, morcelée (d'où sa prétendue « folie »), mais pourtant « son univers est sans lutte³ », comme dit Marcel Beaufils, tous ses divers fragments de réalité s'unifiant dans ce que Barthes appelle « l'ombre lumineuse de la Mère⁴ ». Ainsi de sa musique : le corps porte des coups en tous sens, imprévisibles, mais se tient perpétuellement dans le cadre du système tonal, qui prête à l'ensemble une homogénéité sensible. Schumann fait de la musique et du monde une même expérience, l'un et l'autre étant comme recouverts du « voile *maya*⁵ » de la tonalité pour que son corps puisse en garder une mémoire uniforme et les posséder tout entiers en imaginaire. Il existe bien « un point de fusion où se rejoignent son destin (la folie), sa pensée et sa musique⁶ », affirme Barthes. Tout se passe comme si Schumann avait délibérément *fait le choix* de la tonalité, pour préserver l'unité de sa mémoire et de sa perception du monde. Et, du même coup, il est parvenu à faire de sa vie une œuvre musicale. C'est bien là que Barthes voulait en arriver lui-même, lorsqu'à la fin du séminaire sur *La Préparation* il disait attendre une « *nouvelle écoute* des choses », susceptible de lui venir, « sans métaphore », par la musique ; il espérait pouvoir faire comme Schumann une expérience unitaire, *tonale*, du monde.

La musique de Schumann comporte quelque chose de radical, qui en fait une expérience existentielle plus que sociale ou morale. Cette radicalité n'est pas sans rapport avec la folie, même si la musique de Schumann est continûment « sage », dans la mesure où elle se soumet docilement au code de la tonalité et à la régularité formelle des mélismes. La folie est ici en germe très tôt, dans la vision, l'économie du monde avec lequel le sujet Schumann entretient un rapport qui le détruit peu à peu, cependant que la musique, elle, essaye de se

1 « *Rasch* », OC IV, p.836.

2 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

3 Marcel Beaufils cité par Barthes (*ibid.*).

4 *art. cit.*, OC V, p.725.

5 « *Rasch* », OC IV, p.835.

6 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

Ne faudrait-il pas plutôt dire que le corps schumannien, loin de se « soumettre » au code de la tonalité, le choisit librement comme manière d'écouter le monde, et que le « sujet Schumann », au lieu de se détruire, se construit, précisément sous la forme d'une mémoire sensible tonale, peu à peu accumulée dans sa chair ? « Détruis-toi... afin de te transformer en celui que tu es² », se propose Barthes, à la fin de *La Préparation* (il cite Kafka) : ainsi le sujet Schumann, qui se « détruit » apparemment à force de subir un flot intarissable d'expériences diverses (c'est la « folie »), canalise en réalité ces expériences au sein d'une mémoire corporelle qu'il a choisie *tonale* et se construit progressivement, en même temps que sa musique s'élabore ; de même, Barthes voudrait pouvoir écouter le monde de façon tonale, « devenir celui qu'il est » en ramenant toutes ses expériences à une unité sensible, et enfin créer à partir de là une « œuvre en *ut* majeur ».

Telle est donc cette « *nouvelle écoute* des choses » que Barthes souhaitait adopter : une écoute du monde par le corps, qui se fasse à travers le voile uniforme de la tonalité. Puisque la mémoire musicale, chez Barthes, cristallise tous les autres aspects de la mémoire du corps (ce qu'on a vu dans « Piano-souvenir »), il lui a suffi de *choisir* la tonalité pour rendre harmonieuse par métonymie toute sa perception du monde. Il est certain que Schumann a fait lui-même cette expérience. Barthes disait encore de lui : « Le monde, pour Schumann, n'est pas irréel, la réalité n'est pas nulle. Sa musique [...] réfère sans cesse aux choses les plus concrètes : saisons, moments du jour, paysages, fêtes, métiers. Mais cette réalité est menacée de désarticulation, de dissociation³ ». Pour Barthes aussi, la musique réfère aux choses les plus concrètes (des lieux, des atmosphères, des sensations familières) ; et, pour lui comme pour Schumann, le risque de désarticulation et de dissociation des souvenirs est évité grâce au liant de la tonalité, qui permet à la réalité de « prendre ». La sensation de la vie se confond chez eux avec la sensation tonale : c'est pour cela que chaque figure, dans la musique de Schumann, est l'expression d'un affect précis sous la forme d'une exécution ponctuelle du code tonal : quelle que soit leur diversité, tous ces affects sont surgis d'un même corps qui, puisque sa chair est imprégnée de tonalité, fait de la vie une expérience unitaire.

1 *art. cit.*, OC V, p.722.

2 *La Préparation*, p.384. Séance du 23 février 1980.

3 *art. cit.*, OC V, p.725.

Ainsi avons-nous essayé de retracer cette histoire biologique singulière du corps musical ou écrivain, située d'après Barthes à l'origine du « style ». On en revient au *Degré zéro* : « le style n'[est] que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde¹ ». C'est bien une métamorphose de ce genre que Barthes voudrait susciter en lui, lorsqu'à la fin du séminaire sur *La Préparation* il décide de réinventer, grâce à la musique, son rapport au monde : la tonalité serait ici l'« infra-langage » qui s'élabore peu à peu, à mesure que sa chair fait l'expérience du monde, en l'écoutant. « Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire² », dit encore Barthes à propos du style. Schumann, homme de son temps, s'est « biologiquement » formé à la tonalité quand celle-ci était le code musical en vigueur ; on peut donc dire que l'histoire singulière de son corps est en prise avec l'Histoire générale de la musique. Barthes, en revanche, fait le choix de la tonalité alors que les compositeurs qui lui sont contemporains l'ont délaissée : son corps désire une musique *archaïque* – aussi archaïque que l'est la littérature classique, dont il disait vouloir tirer son inspiration. Quoi qu'il en soit, le cas de Barthes, comme celui de Schumann, nous apprend que le corps ne peut pas rester sans culture : il s'approprie le code, l'assimile, le possède dans sa chair ; on ne peut donc pas dire qu'il y soit soumis, mais il en est pétri de part en part, il s'est formé avec lui, par lui. Dans le *Degré zéro*, il semblait y avoir d'une part l'impulsivité première du style, et d'autre part la langue, sorte d'entrave culturelle qui s'imposait à la liberté du corps. Mais cette fois, la synthèse est faite : le style n'est rien d'autre que la langue elle-même, en tant que le corps se l'est appropriée. Barthes et Schumann ont manifestement accoutumé leur chair à une même langue, la tonalité. Compositeur, Schumann a pu produire de la musique tonale. Écrivain, Barthes souhaite lui aussi écrire une œuvre en *ut* majeur ; un roman n'est pourtant pas de la musique : y a-t-il métaphore ? Barthes récuse le terme, comme on l'a vu. Il y a plutôt métonymie, dans la mesure où le corps de Barthes, formé à la tonalité, va tout percevoir comme de la musique, y compris le langage verbal – qui après tout est un ensemble de perceptions mémorisables, d'affects et de « choses concrètes » tels que la musique les assimile et les exprime. Comment le corps peut s'approprier ainsi les mots et la langue *par la musique*, c'est ce que nous allons voir désormais.

1 *Le Degré zéro de l'écriture*, OC I, p.178.

2 *Ibid.*

b. Le corps et son langage

L'enfance de Barthes passée à Bayonne fut perpétuellement bercée par un chant tonal (les gammes de piano), ce qui lui a permis de garder en mémoire, par le relais de la musique, une multitude d'affects éprouvés à l'époque par son corps, dont il donne quelques exemples dans « Piano-souvenir ». Un fragment du *Roland Barthes*, que l'on a cité précédemment (« Noms propres »), contient apparemment un autre exemple de ce type : « Une partie de son enfance a été prise dans une écoute particulière : celle des noms propres de l'ancienne bourgeoisie bayonnaise, qu'il entendait répéter à longueur de journée par sa grand-mère, éprise de mondanité provinciale¹ » (Barthes parle de lui à la troisième personne). « Je me les rappelle très bien : pourquoi ? », s'interroge-t-il. La réponse paraît claire : son corps les a gardés en mémoire par la musique, comme cela s'était produit pour d'autres perceptions de son enfance : la lumière du Sud-Ouest, le contact des touches d'ivoire du piano. Ces noms propres (Barbet-Massin, Delay, Voulgres, Poques, Léon, Froisse...) « formaient une guirlande de signifiants étranges à mes oreilles », ajoute Barthes, qui dit entretenir avec eux un « rapport amoureux ». Chacun d'eux est un objet perceptible tiré d'une totalité d'expérience vécue (l'enfance de Barthes) et considéré isolément. Ils sont en somme des *notes*, prises dans le vaste flot de musique que représente la vie affective de Barthes, et que son corps a choisi de valoriser individuellement. Mais l'important est d'observer que Barthes n'a pu tomber amoureux de ces noms que parce qu'ils appartenaient d'abord à cette totalité. Car, comme il le précise dans *Les Fragments d'un discours amoureux*, « nous aimons d'abord *un tableau* », dont l'objet ou l'être aimé sont un élément. « De tous les arrangements d'objets, c'est le tableau qui semble le mieux se voir pour la première fois : un rideau se déchire : ce qui n'avait été encore jamais vu est découvert dans son entier [...] : l'immédiat vaut pour le plein² ». Ensemble d'impressions sensorielles unifiées dans une totalité perceptible harmonieuse, le « tableau » est l'image même de la musique tonale (où « l'immédiat vaut pour le plein » puisque l'essence de tonalité se trouve tout entière à l'état condensé en chaque point du flot sonore), il représente ni plus ni moins que la vie du corps. Le corps tombe amoureux d'un être ou d'un objet situé dans un tableau, et le laisse, après-coup seulement, s'en extraire, pour le

1 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Noms propres », OC IV, p.630.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.237.

considérer de façon indépendante et isolée :

« La première fois, je vis X... à travers une vitre d'auto : la vitre se déplaçait, comme un objectif qui cherchait dans la foule *qui aimer* ; et puis, immobilisé par quelle *justesse* de mon désir ? je fixais cette apparition-là, que j'aillais dès lors suivre, pendant des mois ; mais l'autre, comme s'il voulait résister à cette peinture, dans laquelle il se perdait comme sujet, chaque fois qu'il avait ensuite à apparaître dans mon champ [...] tenta[i]t de se désencadrer. »¹

Barthes est séduit par des noms, objets perceptibles inclus dans le tableau général de son enfance bayonnaise, au sein d'une « foule » d'autres impressions, et qu'il va « suivre » quotidiennement, à mesure que sa grand-mère les lui fait entendre en les répétant. Et peu à peu ces noms vont se « désencadrer » du tableau et prendre la valeur de souvenirs isolés ; ils seront en définitive ce qui lui *reste* de son enfance, de même qu'il ne lui reste de certains romans lus dans le passé que quelques passages, les « moments de vérité », ceux où son corps avait été touché. De la totalité de l'œuvre il ne garde que des fragments, mais cela n'empêche pas que la totalité (le « tableau ») ait une valeur première : c'est précisément parce qu'il entend sa vie comme de la musique tonale que Barthes a pu isoler en son sein les noms, sortes de notes (« signifiants étranges à mes oreilles ») auxquelles correspondent un « coup » de jouissance, pic d'intensité dans le flux sonore, comme en musique (d'où, là aussi, un effet de désencadrement ; Barthes trouve un exemple de note ainsi isolée dans un *lied* de Schumann : « l'énigmatique *si* naturel qui ouvre le lied *Mondnacht* et qui vibre en nous d'une façon surnaturelle² »).

Or, les noms, que Barthes assimile comme des sons musicaux dans sa mémoire corporelle, sont des bouts de langage. Chaque nom est un mot, qui, sans avoir de « signification » sur un plan notionnel, a du moins un référent, désigne quelque chose – ou, dans le cas d'un patronyme, quelqu'un. Mais quand Barthes retient un nom dans son corps, cela ne signifie pas qu'il y associe le souvenir charnel de l'être qui le portait (« Comment peut-on avoir un rapport amoureux avec des noms propres ? », s'interrogeait-il. « Aucun soupçon de métonymie : ces dames n'étaient pas désirables, ni même gracieuses³ »). Le corps refuse la logique du signe, comme si un mot ne devait renvoyer qu'à lui-même, ou plutôt, comme s'il n'associait à ce mot que des impressions liées à sa pure matérialité sensible. Le corps, pourtant, dans son apprentissage du langage, va bien prêter à chaque mot un certain sens ;

1 *Ibid.*

2 « Aimer Schumann », OC V, p.723.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Noms propres », OC IV, p.631.

mais il s'agira d'un sens affectif, organiquement lié à son signifiant à un moment donné de l'histoire biologique de ce corps – si bien que signifiant et signifié entreront en correspondance d'une manière sensuelle, synesthésique, déjouant l'arbitraire du signe.

« Comment le mot devient-il valeur ? Au niveau du corps¹ », lit-on dans un fragment du *Roland Barthes*, qui pour illustrer cette assertion nous renvoie au *Michelet* de 1954 : « La théorie du mot charnel est donnée dans le *Michelet* : le vocabulaire de cet historien, le tableau de ses mots-valeurs est organisé par un frémissement physique, le goût ou l'écœurement de certains corps historiques ». Comme les dames de l'ancienne bourgeoisie bayonnaise pour Barthes, les corps historiques de Michelet sont des noms (Robespierre, Marat, Vendôme, etc.), éléments saisis au cœur d'une totalité que le corps perçoit de façon harmonieuse et unifiée, comme de la musique tonale : dans le cas de Michelet, cette totalité, c'est l'Histoire elle-même. Aux yeux de Barthes, Michelet est un homme qui a littéralement *fait corps* avec l'histoire : il l'a « mangée » (tout en se laissant « manger » par elle), il y a investi son corps tout entier : « l'histoire [est] un habitat nourricier où toute faiblesse est assurée d'être valeur, les migraines y sont transportées, c'est-à-dire sauvées, douées de signification² ». L'histoire devient pour lui un formidable champ de signifiante, lieu privilégié de la sensibilité et de l'expression du corps, à l'image de la musique. Michelet a mis son corps à l'écoute de l'histoire, comme Barthes et Schumann ont mis le leur à l'écoute de la vie. Et l'histoire présente elle aussi une rassurante uniformité tonale, qui la rend globalement mémorisable, sous la forme de « tableaux » :

La nutrition idéale, c'est celle qui est proposée par le tableau. Les tableaux historiques [...] ne manquent pas chez Michelet, et ils sont toujours porteurs d'une euphorie, car ils rassasient [...]. Le tableau (le survol) place Michelet à peu près dans la position de Dieu, dont le pouvoir majeur est précisément de tenir rassemblés dans une perception simultanée, des moments, des événements, des hommes et des causes qui sont humainement dispersés à travers des temps, des espaces ou des ordres différents.³

Réunion d'éléments disparates au cœur d'un instantané perceptible, impression de rassasiement et d'euphorie (on se rappelle, dans *La Préparation* et dans *S/Z*, la phrase dite *réussie*, tonale, dont le propre est d'« emplir » et de donner de l'euphorie) : l'histoire-tableau micheletiste possède indubitablement l'unité organique de la tonalité. Pour cette raison, certains objets, les « corps historiques » dont parlait Barthes, vont pouvoir prendre un relief

1 *op. cit.*, « Le mot transitionnel », OC IV, p.705.

2 *Michelet*, OC I, p.302.

3 *op. cit.*, OC I, p.305.

particulier (ils correspondront à un pic de signifiante), jusqu'à se désencadrer du tableau. Il y a chez Michelet, d'après Barthes, « un frémissement physique, le goût ou l'écœurement de certains corps historiques ». Par exemple (dans le *Michelet*) : « Marat est du type batracien, il dégoûte comme figure du gras et du glacé », « Vendôme est spongieux, entraîné dans le dégoût de l'imbibé », Mme de Pompadour est « fade, molle, blanchâtre¹ ». Ces êtres ne sont toutefois pour Michelet que des *noms*, de sorte que la qualité d'attrait ou de répulsion attachée à leur chair soit investie dans un mot, plutôt que dans le corps réel d'une personne depuis longtemps disparue, que Michelet n'a évidemment pu connaître. De la même façon, Barthes entretient des rapports affectifs avec des noms, indépendamment des corps auxquels ces noms renvoyaient. C'est que le signifiant, en tant qu'objet perceptible, appartient d'abord à une totalité d'expérience vécue (« le tableau *consacre* l'objet que je vais aimer² », écrivait Barthes) et s'investit de cette totalité, comme en musique, où chaque note est investie de l'essence tonale. L'histoire livresque de Michelet est une totalité d'expérience vécue, de même que l'enfance bayonnaise de Barthes. L'une et l'autre sont hantées par des noms, qui vont devenir les dépositaires de la mémoire du corps et concentrer en eux le souvenir de la totalité perceptible dont ils sont issus, par l'effet d'*ellipse* que l'on a évoqué précédemment : c'est en ce sens que l'objet est « consacré » par le tableau, et que les noms entendus par Barthes dans son enfance demeurent pour lui, bien plus tard, « le dernier soupir qui reste des choses³ ». Les mots s'imprègnent de l'imaginaire du corps, et prennent pour lui, de cette manière, du sens. Tout cela est dit dans le fragment du *Roland Barthes* que l'on a cité, qui nous renvoyait à Michelet (« Le mot transitionnel ») :

Comment le mot devient-il valeur ? Au niveau du corps. [...] Il se crée ainsi, à travers des relais d'une complication variable, des mots « chéris », des mots « favorables » (au sens magique du terme) [...]. Comme pour les enfants, ces mots chéris font partie de l'aire de jeu ; et comme les objets transitionnels, ils sont de statut incertain ; c'est au fond une sorte d'absence de l'objet, du sens, qu'ils mettent en scène : [...] ils cherchent à devenir des fétiches.⁴

Le mot chéri est issu d'un tableau (d'une « aire de jeu ») dont il garde en lui le souvenir perceptible global, tirant de là sa valeur de fétiche. Quant à l'absence de sens dont Barthes parle ici, il s'agit tout simplement de ce qu'il avait appelé ailleurs l'« exemption de sens » : « il

1 *op. cit.*, OC I, p.355.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.237.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.631.

4 *op. cit.*, OC IV, p.705.

faut traverser, comme le long d'un chemin initiatique, tout le sens, pour pouvoir l'exténuer, l'exempter¹ » : le contact du signifiant fétiche fait resurgir tout un imaginaire, concentré dans la mémoire du corps, jusqu'à l'épuiser. Par où l'on voit que la mémoire affective du corps s'est tout entière investie dans le langage, et que les mots, à ce titre, sont bien devenus les dépositaires de son imaginaire. « Si vous aimez les mots au point d'y succomber, vous vous retirez de la loi du signifié² », dit Barthes. Il faut comprendre que les mots ont du sens non plus par le fait de l'arbitraire du signe, mais parce que le corps leur a prêté une certaine valeur affective. Barthes illustre le phénomène par un exemple :

Ce jour, je découvre sur ma langue une plaque rouge qui fait figure d'excoriation – indolore, de plus, ce qui va, je crois, avec le cancer ! Mais vu de près, ce signe n'est qu'une légère desquamation de la pellicule blanchâtre qui recouvre la langue. Je ne peux jurer que tout ce petit scénario obsessionnel n'ait pas été monté pour user de ce mot rare, savoureux à force d'exactitude : une *excoriation*.³

Cette plaque rouge sur la langue de Barthes est éprouvée par lui comme un ensemble de perceptions corporelles, formant à elles toutes un *tableau* : l'aspect visuel de la desquamation se joint à un caractère étrangement indolore, associé dans la mémoire du corps à l'image d'un cancer ; et de là surgit le terme d'excoriation, mot-fétiche, consacré par le « petit scénario obsessionnel » qui lui a donné lieu. Là est donc la vérité du langage selon Barthes : à ne prendre en compte que son strict signifié linguistique, le mot « excoriation », ici, est impropre ; mais le signifiant lui-même a été adoubé par le corps, investi de son imaginaire et de sa mémoire affective. Rappelons-nous ce qu'écrivait Barthes dans « *Rasch* » : le corps s'exprime par *métaphore*, usant tantôt de la musique, tantôt du langage. Le pouvoir métaphorique du signifiant, qu'il soit musical ou linguistique, vient de ce que le corps transmet son affect en lui ; et à ce moment-là, nous dit Barthes, on atteint à une forme d'expression « parfaitement *scientifique*⁴ ». C'est ce qui s'est produit avec la plaque rouge sur sa langue : sans doute ne s'agissait-il pas d'une « excoriation », au sens clinique du terme, et pourtant le mot est *scientifiquement* exact, car émis par le corps, et investi par lui d'une valeur métaphorique.

« Mon corps lui-même (et pas seulement mes idées) peut *se faire* aux mots, être en quelque sorte créé par eux⁵ », signale Barthes à cet endroit. Car en effet, son corps a fait des

1 *op. cit.*, OC IV, p.665.

2 *op. cit.*, « Quel raisonnement ? », OC IV, p.725.

3 *Ibid.*

4 « *Rasch* », OC IV, p.834.

5 *op. cit.*, OC IV, p.725.

mots les dépositaires de sa mémoire et de son imaginaire. On ne peut plus dire que ses perceptions aient un caractère brut, naturel et pré-langagier : elles sont d'emblée langage, étant organiquement liées, dans sa mémoire, à des signifiants-fétiches. On ne sait si le terme d'excoriation a surgi comme un souvenir, sollicité par le tableau d'impressions que formait la plaque rouge sur sa langue, ou si c'est le mot lui-même, inversement, qui était là en premier lieu et a donné à ses perceptions du sens, les a réunies et organisées en un tableau cohérent, sur le modèle d'un « scénario » connu, tiré de sa mémoire affective (« notre rêve attrape les mots qui lui passent sous le nez et en fait une histoire »). Pétri de mots-fétiches, son corps s'est fait langage et a *pris sens*. Un phénomène comparable s'est manifestement produit avec le corps de Michelet :

Le travail – entendez l'histoire – étant un habitat nourricier où toute faiblesse est assurée d'être valeur, les migraines y sont transportées, c'est-à-dire sauvées, douées de signification. Le corps entier de Michelet devient le produit de sa propre création, il s'établit une sorte de symbiose entre l'historien et l'Histoire.¹

Rappelons que l'Histoire, pour Michelet, est un univers essentiellement livresque, donc en définitive langagier. Michelet était un écrivain, qui a fait corps avec l'histoire en tant qu'elle se présente comme un récit ; en ce sens, on peut dire qu'il a fait de sa vie de son œuvre (son corps est devenu le « produit de sa propre création »), précepte que Barthes se propose lui-même de suivre à la fin de *La Préparation*. Mais Michelet ressemble aussi par certains égards à Schumann. En choisissant de percevoir le monde en musique, Schumann, lui aussi, a prêté à chacune des humeurs de son corps une signification, en l'investissant dans un signifiant musical fétiche, élément d'une totalité perceptible harmonieuse. Michelet, de la même façon, lie ses dégoûts, ses migraines, à des événements ou à des corps historiques, éléments tirés du tableau général de l'Histoire.

Qu'il s'agisse du langage, de la musique, ou de la vie elle-même, tout est donc perçu à l'aune du corps, qui se charge d'établir entre les différents domaines de sa mémoire des rapports d'ordre synesthésique. Mais la musique semble garder un rôle premier, puisque c'est elle qui possède, avec la tonalité, un caractère d'uniformité sensible dont vont bénéficier par extension tous les autres aspects de la mémoire du corps. Ainsi chaque mot fait-il figure de signifiant isolé, doté d'un sens affectif précis, tout en appartenant à une totalité, le langage, à la manière d'une note qui possède sa propre valeur sensuelle au cœur de l'univers sonore de la

¹ Michelet, OC I, p.302.

musique tonale. Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, le même phénomène se produisait sur le plan de la perception visuelle quand l'être aimé apparaissait soudain au milieu d'une scène, d'un « tableau », qui allait le consacrer. Mais voici ce que Barthes ajoutait :

Toujours visuel, le tableau ? Il peut être sonore, le cerne peut être langagier : je puis tomber amoureux d'une phrase qui m'est dite : et non seulement parce qu'elle me dit quelque chose qui vient toucher mon désir, mais à cause de son tour (de son cerne) syntaxique, qui va m'habiter *comme un souvenir*¹.

L'être aimé aperçu au milieu du tableau avait le même rôle affectif qu'un mot ou qu'une note. Mais on sait que dans le domaine du langage, comme dans celui de la musique, il existe une unité signifiante plus étendue : la *phrase*, ou plus exactement la figure (au sens de « *Rasch* » et de *S/Z*), qui possède un caractère phrasé, avec la fluidité organique de la tonalité. La phrase (ou la figure) nous habite effectivement « *comme un souvenir* », elle appartient au déjà-lu, au déjà-vu, au déjà-entendu du corps qui la perçoit. « *Je reconnais cette scène de langage* », disait l'amoureux, dans les *Fragments* ; il est capable aussi bien de reconnaître une figure musicale, au sein de laquelle une note peut se détacher comme signifiant privilégié, de même que la « scène », le tableau, où lui était apparu l'être aimé.

La note de musique et le corps désiré sont des objets sensuels perceptibles, des fétiches, de dimension irréductible : ils sont pour ainsi dire des unités signifiantes élémentaires, comme l'est un mot. C'est pour cela qu'il ont tendance à se désencadrer du tableau pour s'individualiser, et qu'il est impossible, en les prenant isolément, de leur faire subir un développement. En parlant du mot que le corps a fétichisé, Barthes affirme ceci : « ce mot-objet est à la fois *investi* (désiré) et *superficiel* (on en use, on ne l'approfondit pas)² ». La figure, en revanche, est extensible à volonté. On l'a vu à propos des lexies de *S/Z* : chacune d'elles se déploie sous le coup d'une humeur et s'étend dans la durée, librement, « *sans mesure obligée*³ ». La forme et les dimensions sont aléatoires, mais le corps, ce faisant, manifeste à chaque fois un code, c'est-à-dire un fragment de la totalité de connaissance qu'il garde en mémoire dans sa chair. C'est en somme l'équivalent de ce que l'on appelle en musique tonale un *thème* : une phrase ou une figure existant d'abord sous une forme canonique, figée, mais destinée à subir au gré de l'exécution des développements et des variations. La notion de thème est abordée dans un fragment du *Roland Barthes*, intitulé « Le mauvais objet ». « La

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.237.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Passage des objets dans le discours », OC IV, p.709.

3 *op. cit.*, « L'ellipse », OC IV, p.657.

Doxa », commence par dire Barthes, « n'est qu'un “*mauvais objet*” : aucune définition par le contenu, rien que par la forme, et cette forme mauvaise, c'est sans doute : la répétition¹ ». La Doxa doit être comprise ici comme un aphorisme ou une maxime : une phrase bien connue, répétée à l'envi, que l'on retient comme une pure forme sensible. C'est donc l'équivalent du *tableau* tel que Barthes le définissait dans les *Fragments d'un discours amoureux*, harmonieux assemblage d'objets (ici, de mots) que le corps préserve dans sa mémoire. Selon Barthes la Doxa est pourtant un « *mauvais objet* », parce qu'il s'agit d'une « répétition morte, qui ne vient du corps de personne² ». Barthes écrit cela avant que la notion de corps-écrivain ait été bien définie chez lui ; il nous a fait comprendre depuis que le code est au contraire investi et possédé par le corps. Mais on peut retenir que la phrase-Doxa forme un « objet », unique et compact, car, bien qu'elle soit constituée d'une multitude d'éléments (de mots), elle possède un tel caractère figé qu'elle ne vaut plus que pour un seul, à la manière d'une phrase musicale, ancrée dans la mémoire et si souvent répétée sous la même forme qu'elle en devient aussi irréductible qu'une note seule. C'est qu'elle n'est pas encore perçue comme un thème. Barthes ajoute ceci : « Mais ce qui se répète est parfois bon ? Le *thème*, qui est un bon objet critique, c'est bien quelque chose qui se répète ? – Est bonne la répétition qui vient du corps³ ». On peut donc parler de thème lorsque le corps garde la matérialité de la phrase en mémoire comme une essence perceptible instantanée, au point de pouvoir la restituer ensuite sous une forme et dans des dimensions différentes, imprévisibles, en un mot « *sans mesure obligée* » ; lorsque la forme première de la phrase est devenue une sorte de matière (un « contenu ») que l'on peut développer à volonté. De là une parfaite uniformité sensible dans l'expression linguistique, empruntée directement à la musique tonale : la valeur sensuelle de l'objet isolé (le mot ou la note) s'étend aux dimensions de la phrase, qui, devenue thème, se répète et se développe ensuite sous des formes aussi variées que reconnaissables entre elles ; l'élément renvoie à la totalité, l'unité se maintient dans la dispersion, le langage est tout entier possédé par le corps comme l'est la musique tonale. Barthes va pouvoir écrire son œuvre en *ut* majeur.

Mais rappelons-nous que l'écriture, pour lui, est le fruit d'un mimétisme amoureux, et que la langue apprise par son corps est avant tout celle de ses auteurs aimés. Il s'agit de la langue française classique, celle de la littérature « archaïque » dont Barthes disait avoir le désir, à la fin de *La Préparation*. Historiquement, cette littérature semblait correspondre à la période du romantisme, au sens le plus large, allant de Chateaubriand à Proust ; mais d'autres

1 *op. cit.*, OC IV, p.649.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

éléments donnés par Barthes laissent entendre que la langue d'autres auteurs, plus éloignés ou plus proches de lui dans le temps, s'est elle aussi ancrée dans sa mémoire affective. C'est le cas notamment de la langue de Pascal, dont il déclare, lors d'une des dernières séances de *La Préparation* : « ces mots anciens (par exemple “Misère de l'homme”, “Concupiscence”, etc.) expriment parfaitement les choses présentes qui sont en moi¹ ». Ces termes pascaliens sont autant de signifiants fétiches, dépositaires de la mémoire du corps et investis par lui d'une valeur *métaphorique*, exactement comme l'était le mot « excoriation », dans le passage du *Roland Barthes* que l'on citait plus haut. Admettons qu'ils aient été véritablement des fétiches pour Pascal. Dans ce cas, si l'on en croit Barthes, le corps même de Pascal a dû « se faire » à ces mots. Et, puisque chaque objet ainsi isolé tire sa valeur du tableau dans lequel il s'inscrit, l'élément doit renvoyer à la totalité : c'est donc le corps tout entier de Pascal, avec l'ensemble de ses humeurs, de ses goûts et de ses dégoûts, qui s'est transmué dans son langage. Puis, par le mimétisme amoureux que l'on sait, Barthes fétichise à son tour les mots « Misère de l'homme », « Concupiscence » et perçoit en eux la totalité du corps-langage de Pascal.

Barthes entretient le même rapport avec des auteurs plus tardifs, des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles (Nietzsche, Brecht, Sartre, Sollers), dont certains lui sont contemporains, et qui constituent ce qu'il appelle son « intertexte ». Mais, précise-t-il, « l'intertexte n'est pas forcément un champ d'influences ; c'est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots ; c'est le signifiant comme *sirène*² ». Tous les termes qu'il emploie ici ont beaucoup de sens pour nous : on sait en effet que le langage est semblable à la musique et s'exécute comme elle sous la forme de figures, et que les signifiants, dotés d'une valeur dite métaphorique, constituent des pensées-mots, des objets sensuels rattachés par le corps à une totalité de mémoire affective. Lorsque Barthes compare le signifiant à une « sirène », sans doute faut-il entendre le mot dans ses deux acceptions : d'une part, ce qui agit comme une sorte de signal et frappe soudain la perception, d'une manière reconnaissable ; d'autre part, ce qui séduit et attire irrésistiblement, par le *chant* qu'il produit³. Barthes notait d'ailleurs à propos de Nietzsche (dans un autre fragment du *Roland Barthes*, « Qu'est-ce que l'influence ? ») qu'il gardait de lui en mémoire « une sorte de musique », et s'explique ainsi :

J'avais la tête pleine de Nietzsche, que je venais de lire ; mais ce que je désirais, ce que je

1 *La Préparation*, p.353. Séance du 16 février 1980.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Phases », OC IV, p.719.

3 On retrouve ici en somme la définition de ce que Barthes appelait ailleurs les phrases « sexy » : « des phrases troublantes par leur isolement même, comme si elles détenaient la promesse qui nous est faite à nous, lecteurs, d'une pratique langagière, comme si nous allions les chercher en vertu d'une jouissance *qui sait ce qu'elle veut* » (*op. cit.*, « Le sexy », OC IV, p.737).

voulais capter, c'était un chant d'idées-phrases : l'influence était purement prosodique.¹

Nous sommes ramenés sur le terrain de la musique et du chant, comme si Barthes avait avec le corps de Nietzsche le même rapport de sensualité qu'avec celui de Panzéra. Le terme de prosodie suggère par ailleurs celui de vers, au sens que Barthes lui donnait à la fin de *La Préparation*, en s'inspirant de Mallarmé : chacune de ces idées-phrases est bien une formule, ou une figure, magiquement investie la totalité de connaissance et de culture accumulée dans le corps de celui qui la produit. Qui dit prosodie dit enfin rythme ; et cette fois, on en revient à ce que l'on a vu plus haut sur la pratique d'écriture et de lecture : chaque auteur possède un certain rythme corporel, que le lecteur s'efforce de suivre pour que puisse se produire la coïncidence de leurs deux corps.

On a donc idée maintenant de ce qu'est la culture littéraire d'un individu. Le lecteur éprouve chaque texte, chaque auteur comme une musique ou un chant émis sous la forme d'unités signifiantes bien identifiables et qu'il garde en mémoire pour leur tournure et leur rythme particuliers (on se rappelle que le rythme ou *tempo* d'écriture d'un auteur est un aspect essentiel de son « style »). Toutes ses lectures seront bien sûr évaluées à l'aune de son propre corps : d'une part il ne retiendra dans sa chair que les figures signifiantes ajustées à son désir (« la relation affective est une machine exacte ; la coïncidence, la *justesse*, au sens musical, y sont fondamentales² », lisait-on dans les *Fragments d'un discours amoureux*), d'autre part toutes ces figures, pour peu qu'il ait choisi de les écouter de manière tonale, posséderont quelle que soit leur diversité une uniformité sensible fondamentale, présente en chaque parcelle de leur matérialité. C'est par la tonalité, on l'a bien vu, qu'un corps peut unifier sa mémoire et sa culture. Tout cela est à peu près résumé dans un fragment du *Roland Barthes*, intitulé « Du choix d'un vêtement » :

Ce sujet va dans une bibliothèque, lit tout, comme on palpe des vêtements, et choisit [ce] qui lui convient le mieux, s'apprêtant à tenir dès lors le discours de la vérité à partir d'une économie qui est celle de son corps.

(Ceci pourrait être une scène inédite de *Bouvard et Pécuchet* – si précisément Bouvard et Pécuchet ne changeaient de corps à chaque bibliothèque qu'ils explorent.)³

Bouvard et Pécuchet « changent de corps » et redécouvrent la culture à chaque nouveau livre lu car ils n'ont pu unifier leur mémoire affective par le moyen de la tonalité. Schumann,

1 *op. cit.*, OC IV, p.683.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.209-210.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.730.

contrairement à eux, a un corps tonal : pour cette raison sa culture est à la fois dispersée et unaire, pour reprendre les mots de Barthes, et assimile d'ailleurs dans une même mémoire corporelle la musique, le langage et la littérature. On sait que Schumann fut poète, avant de se consacrer à l'art des sons. Puisque ces deux formes d'expression consistent chacune à produire des figures signifiantes rythmées, on imaginera aisément que pour Schumann, comme pour Barthes, mémoire poétique et mémoire musicale soit mêlées. D'où l'indication *quasi parlando* présente dans beaucoup de ses pièces pour piano, et dont Barthes avait souligné l'importance. Il écrivait d'ailleurs dans « *Rasch* » :

Tous ces *quasi parlando* qui marquent tant d'œuvres pianistiques, viennent de la culture poétique ; aussi ce que ses poètes ont donné à Schumann, plus encore peut-être que leurs poèmes, c'est le geste d'une voix ; cette voix parle pour ne rien dire d'autre que la mesure (le mètre) qui lui permet d'exister – de sortir – comme signifiant.¹

Les figures musicales de Schumann lui venaient donc du chant des poètes qu'il fréquentait amoureusement (et dont certains lui ont fourni des textes pour ses *lieder* : Goethe, Heine, Rückert, etc.) ; il a reçu d'eux une influence « prosodique », semblable à celle que Barthes recevait de Nietzsche, leurs vers ayant la valeur d'unités signifiantes particulièrement conformes à son désir. Pour reprendre les termes employés par Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Schumann a été séduit par des phrases qui lui étaient dites et a gardé en lui « *comme un souvenir* » leur cerne, leur tournure et leur rythme. Il a pu ensuite les reproduire aussi bien dans sa musique que dans sa propre poésie, puisque dans les deux cas, il s'exprimait d'un même corps, en convoquant une seule et même mémoire affective.

On se rappelle par ailleurs que chacune de ces phrases forme un tableau, au sein duquel se démarque un signifiant privilégié. C'est de cette manière que Barthes avait appris à valoriser certains mots : « Misère » et « Concupiscence », récurrents dans la prosodie pascalienne, « excoriation », les patronymes bourgeois déclamés par sa grand-mère lorsqu'il était enfant. On peut imaginer que Schumann a appris ainsi sa propre langue, et que les mots ont pris pour lui également la valeur de fétiches, investis par son corps d'une mémoire sensuelle : cela expliquerait par exemple qu'il ait si souvent annoté ses partitions de termes issus de sa langue maternelle, placés en exergue de telle ou telle pièce – fait particulièrement important aux yeux de Barthes. « L'irruption de la *Muttersprache* dans l'écriture musicale », songe-t-il, « c'est vraiment la restitution déclarée du corps, comme si, au seuil de la mélodie, le corps se découvrait, s'assumait dans la double profondeur du coup et du langage [...] : le mot indicateur

1 « *Rasch* », OC IV, p.833.

est le réceptacle de la signifiance¹ ». Autrement dit, Schumann a gardé de ses poètes non seulement leurs vers mais aussi leurs mots, consacrés par les vers, et qui tiraient d'eux leur valeur et leur sens affectif ; d'où sa tendance à écrire le mot, expression *scientifiquement* exacte de l'affect que la musique va ensuite dire en figures (en vers). Toute une pièce surgit d'un seul mot, qui lui donne sa valeur signifiance globale : on reconnaît là le principe tonal. Car le mot, perçu à l'intérieur d'un vers, et par extension à l'intérieur d'un poème (l'élément renvoie à la totalité), est bien l'équivalent de la note entendue dans une figure, ou, par extension là aussi, dans le morceau entier, constitué de figures. Les pièces de Schumann sont hantées par le mot indicateur (*Rasch, Innig, Bewegt*) qu'il a inscrit à côté d'elles sur la partition, comme elles le sont par la tonique (on se souvient ici du mot-saison, qui faisait office de « tonique » dans le haïku). Dans « Aimer Schumann », Barthes observera d'ailleurs ceci : « pour bien des morceaux schumanniens, l'étalement tonal a la valeur d'un seul son qui vibre infiniment jusqu'à nous affoler² ». La tonique pèse de son poids sur toute la pièce. Le même phénomène se produit avec un mot, dans la troisième *Kreisleriana*, où une extraordinaire tension, contenue selon Barthes dans le terme *Aufgeregt*, se maintient d'un bout à l'autre.

On voit en somme dans « *Rasch* » comment Barthes éprouve le corps de Schumann – qu'il y a lieu d'appeler désormais un « corps-langage »³. Il faut pourtant noter que Barthes et Schumann ne parlent pas *la même langue* : l'un s'exprime en français, l'autre en allemand. D'où entre leurs deux corps un nécessaire hiatus. On pourrait certes croire que chaque individu, puisqu'il fait de sa langue un apprentissage purement affectif, vit une expérience linguistique radicalement isolée, et que, de ce fait, deux locuteurs d'une même langue n'ont pas de raison de voir leurs corps coïncider davantage que s'ils parlaient deux langues différentes. Mais on s'aperçoit bien vite que si : étant donné que le corps de chacun « se fait » aux mots, le lexique d'une langue apparaîtra comme le terrain d'entente naturel des êtres qui la partagent. Barthes et Pascal, par exemple, ont des mots-fétiches commun. L'essentiel est que cette langue ait pour tous un caractère *maternel*. C'est ce que l'on voit clairement dans le fragment « La langue maternelle » du *Roland Barthes* : « parfois, entendant des Français dans la rue », écrit Barthes, « [je suis] étonné de les comprendre, de *partager avec eux une partie de [mon] corps*⁴ ». Bien que chacun d'entre eux possède sa propre biographie corporelle (on

1 *art. cit.*, OC IV, p.836-837.

2 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

3 Terme qu'emploie Barthes dans le séminaire sur *La Préparation* : « l'Auteur, comme corps-langage, est de plus en plus séparé » (p.372, séance du 23 février 1980).

4 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.691. C'est nous qui soulignons.

peut dire son propre « style »), tous ont eu l'occasion d'investir leurs affects et leur imaginaire dans un même ensemble de signifiants, à valeur collective. Barthes se montre encore plus précis sur ce point lors du séminaire sur *La Préparation*, où l'on peut lire, dans le texte de la séance du 16 février 1980 :

Caractère ambivalent de la langue d'écriture : langue du *dehors* et du *dedans*, langue héréditaire et cependant à chaque fois « *self made* », spontanée, construite : particulière et universelle, dans la mesure où l'on est persuadé que cette *langue de groupe* détient une *essentialité*.¹

Toute langue existe de manière à la fois institutionnelle (c'est un *code*) et empirique, dans l'expérience et l'usage singuliers qu'en font ses locuteurs. Et, loin que le code linguistique agisse de façon prescriptive et s'aliène les corps de ceux qui le pratiquent, auquel cas la langue garderait le caractère totalitaire et « fasciste » que lui prêtait Barthes à une époque², ce sont les locuteurs qui, au contraire, se l'approprient dans leur chair et la vivent, sur un mode fantasmatique. Les corps s'entendent par le relais du code, ils placent en lui en se le transmettant une même « *essentialité* ». Barthes se demande pourquoi il a « si peu de goût et, ou si peu d'aptitude pour les langues étrangères³ » ; pour lui, la réponse est claire : elles ne possèdent aucun caractère de vérité qui soit venu de son corps.

D'où sa façon curieuse de percevoir les mots allemands placés par Schumann sur la partition des *Kreiseriana*. Admettons que le compositeur ait écrit ces mots en raison de la valeur affective qu'ils avaient pour lui. Si Barthes, francophone pour sa part, les éprouve ensuite par son propre corps, rien d'étonnant à ce qu'il se produise entre Schumann et lui une sorte de malentendu affectif :

Rasch : cela, disent les éditeurs, ne signifie que : *vif, rapide (presto)*. Mais moi qui ne suis pas allemand et qui devant cette langue étrangère n'ai à ma disposition qu'une écoute stupéfiée, j'y ajoute la vérité du signifiant : comme si j'avais un membre emporté, *arraché* par le vent, le fouet, vers un lieu de dispersion précis mais inconnu.⁴

Barthes nous laisse entendre apparemment que le fait de ne pas connaître l'allemand lui

1 *La Préparation*, p.367.

2 En 1953, *Le Degré zéro* s'ouvrait sur ces mots : « On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque [...] : elle est comme un cercle abstrait de vérités » (OC I, p.177). On relève pourtant déjà la présence du mot « corps », comme si Barthes pressentait le statut particulier qu'allait prendre pour lui la langue dans les années à venir.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « La langue maternelle », OC IV, p.691.

4 « *Rasch* », OC IV, p.837.

procure un avantage, celui de percevoir le mot *rasch* indépendamment de la logique arbitraire du signe, et de retrouver une certaine signification qu'il aurait naturellement ou magiquement. Mais il ne fait qu'écouter l'allemand à l'aune du français : pour lui, *rasch* se confond comme signifiant avec *arracher*, et en prend la valeur affective et fantasmatique. On aura compris que pour Barthes, il n'existe aucun cratylisme dans l'absolu : toute langue est culture et n'a en soi qu'une valeur relative (« [je] ne croi[s] à la précellence d'aucune langue », insiste-t-il¹) ; et pourtant, chacun d'entre nous est cratyliste vis-à-vis de sa propre langue et associe à la matérialité du signifiant la réalité de sa perception, investissant les mots d'une vérité et d'une exactitude *littérales* – liées à la lettre. D'où l'attitude de Barthes en face des vocables schumanniens : « *Innig* : vous vous portez tout au fond de l'intérieur, [...] votre corps s'intériorise, il se perd en dedans² », car *innig* est *inhibé* ; « *Aufgeregt* : quelque chose s'éveille, se lève, se dresse [...] et bien évidemment : quelque chose bande³ », parce que *aufgeregt* est *érectile*. Le phénomène se produit à l'identique chez Michelet, si l'on en croit un article que lui consacre Barthes en 1973 (« Aujourd'hui, Michelet »⁴) : l'historien perçoit par exemple Napoléon, en raison de son nom (*Buonaparte*) qui signifie littéralement la « bonne part » (le gros lot), comme un être marqué du sceau du destin et de la fortune⁵. « Ce sont les lettres du Nom qui fondent le récit michelétiste ; ce récit est donc véritablement un *rêve*⁶ », résume Barthes. Ainsi des *Kreisleriana* : les termes indicateurs d'expressivité inscrits sur la partition ont pour Barthes une signification purement sensuelle et fantasmatique, liée à leur forme littérale, et, partant de là, toute la pièce devient un développement de l'affect en question dans une succession de figures. Le mot agit bien comme la *tonique* de la pièce.

Reste que le corps de Barthes et celui de Schumann ne se sont pas formés aux mêmes mots. Lors du séminaire sur *La Préparation*, le 19 janvier 1980, Barthes fait d'ailleurs cette confidence : « j'ai eu l'envie très forte d'écrire une biographie, mais comme je voulais que ce fût celle d'un musicien, et nommément Schumann, et comme je ne sais pas l'allemand, j'ai renoncé⁷ ». On comprend pourquoi : la langue d'un individu, le rapport particulier qu'il entretient avec ses signifiants, la charge de mémoire affective qu'il a investie en eux, forment sa biographie corporelle ; on peut donc dire que connaître un homme, c'est connaître sa langue, c'est « partager avec lui une partie de son corps », comme peut le faire Barthes avec

1 *op. cit.*, OC IV, p.691.

2 « *Rasch* », OC IV, p.837.

3 *Ibid.*

4 OC IV, pp.317-328.

5 OC IV, p.320.

6 OC IV, p.321.

7 *La Préparation*, p.277.

les locuteurs du français qu'il a l'occasion d'entendre tous les jours dans la rue, mais pas avec Schumann. Pourtant, Barthes et Schumann ont chacun appris leur langue de la même façon : comme une langue *maternelle*. La figure de la mère, chez Barthes, est synonyme d'harmonie, d'unité de la mémoire, de réconciliation du corps avec lui-même. Elle représente en un mot le confort de la tonalité. « C'est une musique à la fois dispersée et unaire, continûment réfugiée dans l'ombre lumineuse de la Mère¹ », écrivait Barthes, à propos de l'œuvre de Schumann. Pareillement, la musique de Schubert lui semble « liée à un climat maternel² » dans la mesure où, par un usage fréquent des modulations, elle parvient à de saisissants contrastes expressifs tout en maintenant l'unité sensible de l'atmosphère tonale. Pour cette raison même, Barthes a choisi d'écouter et de vivre sa langue sur le mode de la tonalité, et peut-être est-ce justement de là que cette langue tient son caractère « maternel » : ainsi Schumann, Schubert et lui partageraient-ils, à un niveau encore plus premier que leurs idiomes respectifs, la tonalité, qui garantirait pour chacun d'eux l'unité de leur mémoire affective. La tonalité ne serait donc pas tant une langue à proprement parler, que la *forme* de toute langue. Quelle que soit la valeur qu'il leur attribuera individuellement, le corps est disposé d'emblée à percevoir tous les signifiants linguistiques comme liés entre eux, et formant une musique harmonieuse et mémorisable dont le souvenir global se concentre localement à l'intérieur de chacun d'eux.

Telle est donc la « forme » tonale de la langue : unité, cohérence perceptible, présence du tout dans la partie. Après cela peut venir le « contenu », qui sera la charge de mémoire sensuelle associée à chaque mot, autrement dit, son sens. Rien ne garantit par exemple que Barthes et Schumann, qui ne parlent pas la même langue, s'entendent sur la valeur intrinsèque du mot *rasch*. Mais, formellement, il sera pour l'un et l'autre le mot indicateur de la signifiante dans toute la pièce, l'unité dont va surgir le développement, mené sous forme de figures. Rappelons-nous ici ce qu'indiquait Barthes, dans « Le mauvais objet », sur la différence entre « Doxa » et thème. La Doxa est désincarnée, elle n'a pas de signification pour le corps, elle est précisément selon Barthes une forme sans contenu. Sacrifier à la Doxa eût été pour Schumann employer le mot italien *presto*, issu de la terminologie musicale traditionnelle, plutôt que *rasch*, emprunté à sa langue maternelle, qui a pour lui un véritable contenu affectif. Le mot a en quelque sorte la valeur d'un thème, au sens où l'entendait Barthes dans « Le mauvais objet » : venant du corps, il constitue un « bon » objet de répétition et se prête à des développements et à des variations, qui se manifesteront sous la

1 « Aimer Schumann », OC IV, p.724-725.

2 « Sur Schubert », OC V, p.555.

forme des figures. On sait pourtant que les *Kreisleriana* sont dépourvues de ce que l'on appelle, en bonne technique compositionnelle, un développement thématique. Car dans ces pièces, la répétition et l'amplification se font à partir d'une unité signifiante élémentaire : tout surgit de la tonique – c'est-à-dire d'un seul mot, et non d'une séquence plus étendue, comme une phrase, qui aurait pu être appelée un « thème ». Tout cela explique l'infinie diversité des figures schumanniennes. Leur unité (leur caractère « unaire ») est assurée pour ainsi dire dès la racine, au niveau de la tonique, instantané perceptible qui se répercute dans toute la musique et la hante d'un bout à l'autre. Libre à elles par conséquent de prendre n'importe quelle forme ou dimension : elles proviendront de toute manière de la même source. Si en revanche elles s'étaient présentées comme le développement d'un thème, c'est-à-dire d'une phrase-modèle déjà constituée, elles en auraient pris une certaine régularité formelle, propre à donner à toute la pièce l'apparence d'un discours cohérent et suivi – précisément ce qu'elle est n'est pas. Mais puisque l'unité signifiante élémentaire reste dans tous les cas la note, ou le mot, et que sa valeur affective se déploie dans l'espace de la phrase, chacune d'elles peut être conçue par le corps aussi bien comme la répétition variée d'une forme déjà connue que comme l'engendrement spontané d'une forme inédite, *inouïe* (au sens propre) : elle aura toujours le caractère de surgissement absolu qui définit la jouissance, comme le « *big-bang* » des figures schumanniennes. Ainsi le corps s'est-il pleinement approprié sa langue, par la musique, et sur son modèle.

3. L'origine des voix

Le corps de l'écrivain possède sa langue, sa culture, il les garde en mémoire et les reproduit comme une musique familière : en résumé, et c'est Barthes qui le disait, le corps d'un écrivain *est* une langue. Barthes s'imprègne de Nietzsche comme d'un chant, ou d'une prosodie, son écriture lui paraît une succession de figures mémorables (d'« idées-phrases ») avec lesquelles se confond l'objet proprement dit du discours. Il entretient naturellement un rapport semblable avec tous les écrivains ; et vers la fin du séminaire sur *La Préparation*, il donnera à cette posture une valeur générale, presque théorique :

La littérature, c'est une langue, une certaine langue → Un écrivain, raisonnablement, s'il réfléchit un peu, doit donc penser son éternité, ou du moins sa vie posthume, sa postérité, non en termes de contenu ou d'esthétique (car ceux-ci peuvent être repris, en spirale, par des modes ultérieures), mais en termes de langue¹.

Vient un jour où la langue d'un écrivain quel qu'il soit « n'est plus *entendue*² », ajoute Barthes, rappelant par là que cette langue ne pouvait faire l'objet que d'une appréciation véritablement sensorielle et affective. « Ce qui est dit » par l'écrivain ne se distingue pas de la forme prosodique de son énonciation, qui en tant que telle, si l'on oublie le geste singulier qui la produit, n'est qu'une succession de fragments de code empruntés à une culture littéraire collective (on l'a longuement vu avec l'exemple de *S/Z*). « Voudrait-il [l'auteur] *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la “chose” intérieure qu'il a la prétention de “traduire”, n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé³ », signalait déjà Barthes dans « La mort de l'auteur ». Mais il considérait à cette date que le code littéraire n'avait qu'une existence institutionnelle, éthérée, indépendante de toute origine personnelle et incarnée, un peu comme le « code olympien » dont il parlera plus tard, dans « La musique, la voix, la langue ». On sait pourtant maintenant que les fragments de code qui composent le texte proviennent de l'origine la plus incarnée qui soit : le corps de l'auteur, et qu'elles surgissent au gré d'un geste d'écriture imprévisible, mu par les affects d'un être singulier. Les humeurs du corps-écrivain sont éparses, mais unies par le caractère tonal de sa mémoire. « Le scripteur moderne naît en

1 *La Préparation*, p.369. Séance du 16 février 1980.

2 *Ibid.*

3 « La mort de l'auteur », OC III, p.44.

même temps que son texte », dit encore Barthes ; et puisque le « scripteur moderne » n'est jamais qu'un corps, on peut en conclure que le texte progressivement constitué s'apparente, dans sa totalité, à une image ou à une projection de ce corps (qui serait donc la « chose intérieure » globale que l'auteur s'efforçait de traduire). De là le caractère de « fétiche » attribué au texte, que l'on connaît déjà. Mais on s'apprête à voir plus en détail comment le corps de l'écrivain se figure à l'intérieur du texte, en *tissant* ensemble les différentes voix qu'il emprunte au grand dictionnaire de la culture selon un geste humoral unifié (car tonal), de telle manière que la cohérence et la plénitude de ce tissu ne tiennent plus à ce qu'il « représente » (la teneur du propos, le récit, la totalité signifiée) mais bien à ce qu'il « figure » (le corps lui-même, en tant que langage) ; distinction qui semble définie au mieux dans un fragment du *Roland Barthes*, intitulé « La littérature comme mathésis » :

Il est faux de dire que la notion de « texte » redouble la notion de « littérature » : la littérature *représente* un monde fini, le texte *figure* l'infini du langage : sans savoir, sans raison, sans intelligence.¹

Car le langage d'un corps est le dépositaire de sa mémoire affective, dans toute son étendue et par-delà les limites organisées de ce que l'on pourrait appeler l'intelligence ou la raison², tandis que la littérature (entendue en l'occurrence comme récit) a pour effet de récupérer le langage et de neutraliser son pouvoir signifiant, en l'asservissant à un signifié diégétique objectif et bien délimité. Les figures empruntées au dictionnaire de l'écriture, plutôt que de représenter un univers fictif au niveau transcendant du récit, vont esquisser l'image d'un univers corporel au niveau immanent du texte.

Encore une fois, il faudra ici recourir sans réserve au modèle de la musique. Barthes a suffisamment montré dans « *Rasch* » que les *Kreisleriana* de Schumann, au lieu de former un « discours » d'ensemble qu'une simple lecture de la partition suffirait à mettre en évidence, font se suivre des figures signifiantes disparates dont la forme n'apparaît distinctement qu'à l'exécution et dont l'unité ne réside que dans le corps de celui qui les joue, de sorte que le *sens* de ces pièces doit être compris comme une image perceptible donnée de lui-même par le corps de l'exécutant au moyen de ces figures. Et, la sémiologie musicale traditionnelle ne prenant pour objet que des signes identifiables en tant que tels sur la partition (notes, rythmes,

¹ *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.694.

² Au point de vue de la raison, la plaque rouge sur la langue de Barthes n'était pas une excoriation. Mais dans le *langage* de Barthes – dans sa mémoire affective, le mot « excoriation » était exactement celui qui recouvrait l'expérience sensible qu'il faisait de cette plaque rouge.

harmonies), Barthes imagine une « sémiologie seconde » qui se donnerait pour but de cerner les véritables unités signifiantes produites à l'exécution, ces phrases et morceaux de phrases à valeur de fétiches, qu'il appelle des figures, et qui sont la projection audible des humeurs du corps du pianiste. Tout cela s'observe aussi comme on le disait sur le plan de l'expression linguistique, quand Barthes, lors d'une des dernières séances du séminaire sur *La Préparation*, décrit l'attitude de certaines personnes qui, si elles ont sous la main des « stéréotypes », parviennent naturellement à faire parler leur corps. On aura compris que le « stéréotype » est l'équivalent de la formule toute faite que l'écrivain va puiser dans sa mémoire corporelle, dans la mesure où elle appartient pour lui à l'univers familier du déjà lu ou du déjà entendu. Il est retenu par le corps comme un chant, ou comme une « idée-phrase »¹, et possède pour lui une valeur signifiante en soi : en un mot, il appartient à la *langue* de l'individu. D'où cette conclusion de Barthes :

Une bonne linguistique, une linguistique fine, ne dissocierait pas la langue du discours !
Parler avec une langue fluide, souveraine, c'est avoir accès non au trésor des linguistes,
mais au trésor des stéréotypes : le stéréotype n'est pas seulement un fait idéologique, c'est
un fait *absolument* linguistique.²

Pour Barthes, les formules et les figures favorites d'un écrivain forment sa langue proprement dite. D'où le caractère « *absolument* linguistique » du stéréotype : c'est bien sous cette forme (sous la forme d'unités signifiantes) qu'un corps possède sa langue, avant même de pouvoir l'envisager comme un pur système de signes – qui constituerait, lui, le « trésor des linguistes »³. Comme dans « *Rasch* » où Barthes suggérait l'existence possible d'une « sémiologie seconde » qui mettrait en évidence les unités signifiantes produites par le corps musical, on peut donc imaginer ici une linguistique seconde, qui prendrait pour objet les stéréotypes et les formules. Barthes ajoute d'ailleurs que cette linguistique-là « ne dissocierait pas la langue du discours » : comprenons par là que le corps, en tenant un apparent discours (dans le cas de l'écriture du roman, il s'agirait d'un récit), ne fait que mettre en scène sa langue, c'est-à-dire *lui-même* – puisque pour Barthes, un corps est une langue ; par conséquent le discours ne développera jamais qu'une seule image, celle du corps dont il provient. Il suffit de voir ce que disait Barthes en 1978, à l'occasion d'une conférence sur Proust : « dans *La*

1 Barthes à propos de Nietzsche (*Roland Barthes par Roland Barthes*, « Qu'est-ce que l'influence ? », OC IV, p.683).

2 *La Préparation*, p.370. Séance du 16 février 1980.

3 On l'a vu au chapitre précédent : le corps mémorise d'abord des phrases, des formules signifiantes, après quoi seulement « le tableau consacre l'objet » et la valeur signifiante se transmet au mot inclus dans la phrase, qui lui, constitue un signe linguistique proprement dit.

Recherche, il y a bien “du récit” (ce n'est pas un essai), mais ce récit n'est pas celui d'une vie [...]. Ce que Proust raconte, ce qu'il met en récit (insistons), ce n'est pas sa vie, c'est *son désir d'écrire*¹ » : le roman proustien est l'histoire d'un corps en état d'écriture.

Tout porte à croire d'ailleurs que l'on peut en dire autant de *Sarrasine*, de Balzac – du moins si l'on adhère au point de vue que Barthes porte sur ce texte, aussi bien dans *S/Z* que dans le séminaire sur l'œuvre qu'il a donné à l'École pratique des hautes études en 1968-1969, et dont *S/Z* est le résultat. Là aussi, et nous allons nous efforcer de le montrer, la langue se confond avec le discours, et Balzac, sous la forme d'un récit, ne fait que projeter une image de son propre corps (constituée par un tissage de figures : les lexies, que l'on connaît déjà).

Notons d'abord que le stéréotype, tel qu'on vient de le voir défini par Barthes ci-dessus, ressemble assez à la « Doxa » (dans le fragment « Le mauvais objet », du *Roland Barthes*) qui aurait pris valeur de « thème » : issu d'abord d'une sorte d'encyclopédie universelle de formules éculées, il est repris à son compte par le corps et devient un objet de répétition idéal, au potentiel de développement infini. Quel sera donc le *thème* principal de *Sarrasine* ? Sans même avoir lu *S/Z*, on peut déjà le dire : c'est l'identité de Zambinella, mystérieux personnage dont on apprend à la fin de l'histoire seulement qu'il s'agit d'un castrat. Autrement dit, ce thème qui hante la nouvelle d'un bout à l'autre sans jamais – ou presque – être explicitement mis au jour, est de nature *corporelle*, puisque l'attribut définitoire du castrat est sa constitution biologique altérée. Lors de son séminaire portant sur la nouvelle, Barthes met à un moment donné en exergue, à l'intérieur d'une des lexies qu'il a délimitées, les mots « ce corps étrange », appliqués au personnage de Zambinella (dont on ignore encore que c'est un castrat). « Il y a énigme », signale-t-il alors, ajoutant : « le sujet (le thème) de l'énigme est précisé : c'est le corps² ». Comme le mot « thème », le mot « sujet » a une acception musicale : il désigne le segment mélodique à partir duquel se bâtit une *fugue*, composition polyphonique formée d'une superposition de voix, semblable à une accumulation de figures signifiantes. Or, justement, Barthes aura recours dans *S/Z* à cette comparaison. « Le déroulement d'une énigme est bien celui d'une fugue », observera-t-il, ne serait-ce que dans la mesure où « l'une et l'autre contiennent un *sujet*³ ». Ainsi toutes les figures déployées par Balzac dans *Sarrasine* formeraient-elles une sorte de tissu polyphonique « fugué », compris comme le développement d'un thème (ou d'un sujet) *corporel* fondamental, et qui

1 « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », conférence donnée au Collège de France le 19 octobre 1978, OC V, p.464.

2 *Sarrasine*, p.356. Séance du 5 décembre 1968.

3 *S/Z*, OC III, p.142.

esquisseraient à elles toutes une image du corps de l'exécutant. Ce qui ne signifie évidemment pas que Balzac soit le castrat : le personnage n'est que « représenté » par le discours, sur un plan référentiel ; le corps de l'écrivain, lui, est « figuré » par le langage même, dans chacune des figures signifiantes qu'il produit successivement et qui sont le fruit de ses humeurs. On peut considérer que dans tout cela le mot « corps » (relevé dans « ce corps étrange ») sert de tonique, un peu comme le *rasch* de Schumann, et tient lieu de pôle autour duquel gravitent toutes les figures, unies par leur cohérence tonale ; il serait le mot-fétiche, dépositaire des affects de l'écrivain¹, dont a surgi toute la nouvelle.

Mais avant de nous pencher sur *Sarrasine* dans le détail, et de voir exactement comment le corps-écrivain de Balzac y donne une image de lui-même, on observera plus généralement que le corps, chez Barthes, étant donné qu'il « s'est fait » à son langage et à sa culture et qu'il a investi en eux son imaginaire, tend systématiquement à se projeter et à se figurer sous la forme d'un assemblage – ou d'un tissage – de fragments de code dont chacun a un caractère de *stéréotype*, mais qui tous s'incarnent et tirent une cohérence secrète du corps tonal qui les a émis ; en d'autres termes, que la « fugue » est un phénomène essentiel. On saisira mieux après cela comment le corps de Balzac, dans *Sarrasine*, se donne véritablement à déchiffrer.

a. Polyphonie corporelle

L'énigme principale de *Sarrasine* concerne un corps : celui du castrat Zambinella au point de vue du récit, mais celui de Balzac au point de vue du *texte*, du geste de l'écriture (on verra néanmoins quel genre de rapports, subtils, il existe entre le corps diégétique du personnage et le corps réel de l'écrivain). Or Barthes lui-même, à un endroit de son œuvre, entreprend de mettre ainsi son corps « en énigme ». Le passage en question est un fragment célèbre du *Roland Barthes*, intitulé « J'aime, je n'aime pas » : dans deux listes présentées l'une à la suite de l'autre, hétéroclites et sans logique apparente, Barthes énumère des objets, des

1 A moins qu'il ne soit celui des affects du lecteur Barthes, qui considère le mot « corps » comme son « mot-mana » : « un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout » ; « à la fois reste et supplément, signifiant occupant la place de tout signifié » (*Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.704).

sensations, des auteurs, des musiques, pour lui sources d'agrément ou de répulsion, puis conclut par ce commentaire :

Cela n'a aucune importance pour personne ; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : *mon corps n'est pas le même que le vôtre*. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une *énigme corporelle*, appelant complicité ou irritation.¹

Voilà donc l'« énigme » que l'on annonçait, esquissée sous la forme d'un assemblage d'éléments disparates, dont le corps de Barthes doit être le lien secret, ou pour ainsi dire, le centre de gravité ; et pourtant ce corps ne peut se faire entendre et donner une image de lui-même que par eux, à travers eux. Balzac ne s'y prend pas autrement, qui conduit l'énigme de son propre corps comme un tissage de figures, empruntées à sa mémoire littéraire. Le « J'aime, je n'aime pas » de Barthes est également à rapprocher de ses articles sur la musique. On pense en premier lieu à « La musique, la voix, la langue », où Barthes affirmait que la voix d'une personne était l'essence perceptible de son corps, et appelait, à ce titre, soit à l'amour soit à la répulsion. Les deux listes du « J'aime, je n'aime pas » doivent elles aussi donner une image sensible globale du corps de celui qui les a constituées, puisqu'elles appellent à peu près comme la voix à la « complicité » ou à l'« irritation ». Barthes nommait d'ailleurs la voix le « lieu éidétique de la *différence* » ; on ne s'étonnera donc pas que les listes de ses goûts et de ses dégoûts soient également pour lui une manière de dire : « *mon corps n'est pas le même que le vôtre* ». Et naturellement, « J'aime, je n'aime pas » fait penser à « *Rasch* » à bien des égards. Par l'énumération successive et arbitraire de ses agréments et de ses rejets, Barthes s'efforce de faire entendre son corps. Il ne se passe pas autre chose dans les *Kreisleriana*, où Barthes dit percevoir, sous le tissage anarchique des figures, l'activité du corps de l'exécutant (« ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat² »).

Les éléments énoncés par Barthes dans ses deux listes ont exactement la même valeur que les figures signifiantes produites par Balzac dans *Sarrasine* : dans les deux cas, il s'agit d'objets sensibles appartenant à la mémoire d'un corps, rendue une et harmonieuse par le phénomène de la perception « tonale » que l'on a évoquée précédemment, à propos de l'article « Piano-souvenir » par exemple. Beaucoup de ces objets d'affection de Barthes sont d'ailleurs

1 Roland Barthes par Roland Barthes, p.692. C'est nous qui soulignons « énigme corporelle ».

2 « *Rasch* », OC IV, p.827.

des écrivains (Sartre, Brecht, Verne, Fourier), de sorte que l'on puisse dire que sa mémoire, ici, retient des figures, des « idées-phrases », toute une prosodie, et que son corps, après en avoir fait des fétiches, se fait entendre par leur moyen : Barthes est alors presque dans la même posture que Balzac, qui déroule l'énigme de son corps à l'aide de figures connues et gardées dans sa mémoire. Barthes nous fait part également de ses goûts en musique (il aime ainsi Glenn Gould, Haendel, le piano et « toute la musique romantique », mais pas Satie, Bartók, Vivaldi, Arthur Rubinstein et les concertos de Chopin) : là encore il s'agit de figures, de rythmes et de qualités matérielles sensibles particulières, dont le souvenir, gardé dans le corps, se transmue et se reproduit sur le plan du langage, par le même phénomène qui faisait que Schumann, dans sa musique, produisait des figures analogues aux vers qu'il avait retenus de ses poètes préférés (« *Rasch* »). Barthes évoque enfin des scènes, des *tableaux*, dont il peut aimer certains (« marcher en sandales le soir sur de petites routes du Sud-Ouest ») et ne pas aimer d'autres (« les soirées avec des gens que je ne connais pas ») ; or on a vu dans les *Fragments d'un discours amoureux* que les « tableaux » ainsi mémorisables par le corps correspondaient facilement pour lui à des tableaux sonores ou langagiers, et qu'ils avaient tôt fait de se changer en phrases, sous forme de mots ou de notes.

Bref, ce que Barthes met en scène dans son « J'aime, je n'aime pas », c'est sa mémoire corporelle, sa culture, autrement dit son corps, sous forme d'énigme. On ne peut toutefois pas dire qu'il ait constitué un *texte*, faute de développements : chaque élément de la liste, qui se réduit à un mot isolé, ou tout au plus à un groupe de quelques mots (« le coude de l'Adour vu de la maison du docteur L. », « le serrano à sept heures du matin en sortant de Salamanque »), ressemble à une tonique ou à un *thème* dont aurait pu surgir un développement, mais laissé en l'état – ce qui différencie le « J'aime, je n'aime pas » de *Sarrasine*, texte plus ou moins conçu comme un développement dont la tonique serait le mot « corps ». Et si l'on se reporte au « Mauvais objet », du *Roland Barthes*, on se souvient que le thème n'est jamais qu'un fragment de la « Doxa » (donc un *stéréotype*) repris à son compte par le corps. En d'autres termes, ces objets d'affection énumérés par Barthes ont tous premièrement une valeur impersonnelle et stéréotypée, comme s'ils étaient eux aussi tirés d'un code : le piano, qu'il aime et qu'il pratique, est dans l'imaginaire collectif un attribut de jeune fille bourgeoise¹ avant de devenir pour lui, dans son expérience affective individuelle, « une sorte de substance sélective, une nourriture chérie de [sa] mémoire éparse² » ; quant à son goût pour les poires ou

1 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « La jeune fille bourgeoise », OC IV, 632. Le qualificatif « bourgeois » s'applique en général comme un marqueur idéologique à l'ensemble de la culture musicale et littéraire classique chérie de Barthes, précisément tant qu'elle n'est pas envisagée sous un angle affectif, comme l'objet d'élection d'un corps singulier – point de vue qui déjoue l'idéologie.

2 « Piano-souvenir », OC V, p.898.

les cerises, il appartient selon lui à un certain code de la « francité » (dans un fragment du *Roland Barthes*, il se dit ainsi « français par les fruits »¹), nonobstant l'aspect purement sensible, incommunicable, de l'expérience qu'il a dû faire de la saveur de ces deux fruits (notons que les patronymes bourgeois entendus lors de son enfance bayonnaise, autres objets de son affection, s'inscrivent eux aussi dans le code de la francité à ses yeux²). Son rapport à la voix de Panzéra est du même ordre : il existe en premier lieu l'image sociale d'un chanteur, auréolée de sa mythologie, mais Barthes, reclus dans son appréciation individuelle et solitaire, n'entend qu'un « grain », qui est la marque d'un corps, débarrassé de son habillage social et institutionnel.

Où donc Barthes veut-il en venir, dans son « J'aime, je n'aime pas » ? Il s'efforce de nous faire entrevoir la vérité de son corps, et s'y prend pour cela exactement comme l'écrivain classique : en juxtaposant des stéréotypes. On a encore à l'esprit ce passage de « La mort de l'auteur » : « [l'écrivain] voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la “chose” intérieure qu'il a la prétention de “traduire”, n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé ». Il y a une assomption des stéréotypes par le corps, qui donne à leur liste apparemment arbitraire une cohérence sous-jacente ; le phénomène correspond en somme à l'expérience « à la fois dispersée et unaire » que Schumann faisait du monde. On relève d'ailleurs, dans l'article « Aimer Schumann », cette phrase : « pour [Schumann], le monde extérieur est différencié, mais selon les à-coups superficiels du Carnaval³ ». La notion de carnaval, d'une grande importance chez Schumann⁴, trouve aussi à s'appliquer chez Barthes : on peut dire en effet que le corps, lorsqu'il brandit l'un après l'autre des morceaux d'imaginaire empruntés à la culture collective, ne fait que revêtir des costumes successifs ; et c'est précisément de cette manière qu'il parvient à se montrer (encore que sous forme d'*énigme*). Dans un fragment du *Roland Barthes*, « Le livre du Moi », on peut lire ceci :

L'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personæ*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière).⁵

Chaque humeur du corps est un surgissement aussi radical qu'un « big-bang » : c'est

1 *op. cit.*, « Français », OC IV, p.673.

2 « Ces noms étaient très français, et dans ce code même, néanmoins souvent originaux » (*op. cit.*, « Noms propres », OC IV, p.630).

3 « Aimer Schumann », OC V, p.725.

4 En témoigne entre autres son recueil de pièces pour piano daté de 1835, *Carnaval*, op. 9.

5 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.695.

comme si quelqu'un d'autre, et de nouveau, prenait sans cesse la parole, et que le corps se faisait entendre ainsi par une vaste polyphonie – on voit que l'idée de *fugue* se précise peu à peu. La multiplicité des voix émises par le corps avait pour effet de détruire la cohérence du « sujet » parlant, disait Barthes (notamment dans « Le grain de la voix » et dans « *Rasch* ») ; mais cette fois, et pour rester dans la métaphore de la fugue, on peut dire que le *sujet*, toujours gardé intact, apparaît et réapparaît constamment, se répercutant dans chacune des voix de la fugue : car le corps s'investit tout entier dans chacun des masques qu'il prend (c'est pour cela qu'il n'y a personne « derrière »), faisant de ce masque un fétiche, dépositaire de son imaginaire et source possible d'un développement infini. Chacun des objets d'agrément ou de répulsion énumérés par Barthes dans le « J'aime, je n'aime pas » (qui sont autant de stéréotypes, de « masques » qu'il prend) a la valeur d'une tonique ou d'un thème, et contient en lui une somme de mémoire corporelle ; et, puisque le corps de Barthes fonctionne sur le mode global de la tonalité, chacune de ces toniques est encore subsumée par le système tonal dans son ensemble : lorsqu'il passe d'un objet affectif à un autre, autrement dit lorsqu'il change de masque, le corps *module*, il se renouvelle radicalement tout en restant le même, le paradigme tonal et l'unité de sa mémoire étant préservés.

Sur ces bases va pouvoir commencer la « fugue » de l'écriture. Et c'est de cette manière, on va le voir, que Balzac esquissera l'énigme de son propre corps, en constituant le texte de *Sarrasine* à partir de thèmes et de figures réparties sur des voix différentes, dont toutes seront des masques, investis de son imaginaire. Mais remarquons d'abord que Barthes lui-même, dans *La Préparation*, emploie à un moment donné le terme de « fugue » à propos de son œuvre à venir.

On a parlé précédemment du thème de la « *Vita Nova* », sorte de fantasme décrit par Barthes d'un renouvellement radical de sa perception de la vie, qui motiverait l'acte d'écriture (*Vita Nova* fut d'ailleurs le titre envisagé pour son projet de roman). Cette expérience prend la forme d'une *modulation*, permise par exemple quand Barthes passe d'un lieu de Paris à un autre : Saint-Germain-des-Prés est en *do* majeur, Saint-Sulpice en *fa* dièse mineur, tel café parisien dans une autre tonalité encore. Chacun de ces lieux représente une part de l'imaginaire corporel de Barthes, et ouvre un développement tonal possible ; leur défilement, sous forme d'images sensibles successives, donne à percevoir « en énigme » la constitution charnelle de Barthes, comme dans le « J'aime, je n'aime pas » où Barthes citait des lieux dotés pour lui d'une valeur affective particulière, tantôt positive (les « petites routes du Sud-Ouest », le coude de l'Adour), tantôt négative (les villas). Il s'agit chaque fois d'un nouvel espace tonal,

à l'intérieur duquel va pouvoir se faire entendre une multitude de voix : ou, pour reprendre les termes qu'employait Barthes lui-même dans le fragment « Le livre du Moi », le lieu est la « scène » de l'imaginaire, où Barthes se projettera sous l'aspect de différentes « *personæ* » selon les multiples figures qu'il y produira. Reprenons l'exemple du café parisien dont nous parlions à l'instant. Et voyons quelle sorte de polyphonie Barthes va déployer dans cet espace tonal :

Ce soir-là, un dimanche vers 8 heures au café, des jeunes gens populo, l'un plein de breloques à son cou, l'autre d'énormes favoris ; un accordéon, genre autrefois ; au bout du comptoir, deux vieilles femmes, genre concierge, et un vieil homme à casquette, tous trois éméchés, heureux [...] ; à côté, un père fait jouer son gosse au juke-box → Thème de la *Fugue*, qui est l'esquisse d'une *Vita Nova*.¹

Voilà donc la fugue : sur une même scène tonale (le café où se déroule l'épisode), Barthes perçoit chacune des visions qu'il énumère (toutes ayant le caractère figé et presque photographique d'un *stéréotype*) comme une figure signifiante ou comme une *voix* distincte. Le jeune homme aux breloques, celui aux rouflaquettes, l'accordéoniste, etc., sont perçus par son corps d'une façon particulière et suscitent chez lui différents affects, si bien que pour chacun d'entre eux, c'est le surgissement radical d'une nouvelle humeur qui se produit d'un seul coup et qui conduit Barthes à enfiler un nouveau « masque », à se figurer sous les traits d'une nouvelle *persona*. Non pas que Barthes, évidemment, *soit* les personnages qu'il décrit (pas plus que Balzac n'est Zambinella, le sculpteur Sarrasine, ou tout autre personnage de la nouvelle) ; il n'est pas présent dans l'espace référentiel du récit, mais dans le « texte » proprement dit, chacune des figures signifiantes qu'il engendre ayant la valeur d'un fétiche, empreint de sa chair. Quand Barthes écrit « des jeunes gens populo » ou « un père fait jouer son gosse au juke-box », il produit l'équivalent d'une figure schumannienne : l'humeur momentanée de son corps est exactement – « scientifiquement » – exprimée, sous la forme d'une phrase ou d'un morceau de phrase à la sonorité familière, qui ouvre un pan de son imaginaire. Toujours par comparaison avec Schumann, on peut dire que le texte est un *carnaval* ; non parce qu'il représente une multitude de personnages différents dans le récit, mais parce qu'un seul corps y porte une succession de masques, dont chacun reflète adéquatement son état humoral ponctuel. Le corps *s'est fait* aux mots, on s'en souvient, ses humeurs s'investissent dans le langage : et puisque toute son expérience affective et linguistique s'inscrit dans une mémoire globale tonale, chacune de ses humeurs-langage

¹ *La Préparation*, p.283. Séance du 19 janvier 1980.

renvoie à cette totalité de mémoire et, par conséquent, ouvre sur l'imaginaire.

Tout est désormais prêt pour que l'on puisse aborder *Sarrasine* : la nouvelle elle-même, le séminaire que Barthes lui a consacré, ainsi que *S/Z*, et voir que Balzac, comme Barthes, conduit l'énigme de son corps à la manière d'une fugue en faisant l'assemblage d'une multitude de figures, qui toutes lui serviront de masques. Et il importera, comme le laisse présager tout ce que l'on vient de voir à propos de l'expérience de Barthes, de distinguer le *récit*, qui est la représentation de personnages fictifs sur un plan purement référentiel, du *texte*, qui est la figuration d'un seul et même corps, réel, à la surface du langage – mais aussi de se pencher sur les rapports complexes qui peuvent exister entre les deux.

b. Genèse et diégèse

« Il faut sans cesse opposer le discours (dont les limites sont les phrases, avec leurs objets *derrière*) et le *texte*, tissu, tresse de codes, sans aucun objet référé, terminal¹ », déclare Barthes le 7 mars 1968, lors d'une séance de son séminaire sur *Sarrasine*. Les fragments de code littéraire dont est constitué le texte sont les masques successifs du corps-écrivain, seul véritable « objet référé » (qui n'est donc pas terminal, mais au contraire initial, originel) ; là encore le parallèle avec la musique se fait naturellement : « dans la musique, [...] le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps² » (« *Rasch* »). D'où cette distinction à maintenir entre le niveau *diégétique* du texte (l'ensemble des objets qu'il représente, dans le cadre du récit) et le niveau que l'on appellera *génétique* (successions de figures signifiantes, qui n'ont pour seul référent que le corps-écrivain).

D'un bout à l'autre de *Sarrasine*, Balzac file une « énigme » concernant le corps du castrat Zambinella, qui est un corps fictionnel, diégétique, mais ce faisant, dans le tissage de voix et de figures qui en résulte, c'est son propre corps (génétique) que Balzac donne à percevoir. Ce qui ne signifie pas que le corps de Balzac se manifeste uniquement sous le

1 *Sarrasine*, p.177.

2 « *Rasch* », OC IV, p.834.

masque de Zambinella : la chair de l'auteur est partout dans le texte, elle *est* en quelque sorte le texte lui-même (c'est un référent « inoubliable ») ; chaque personnage, comme chaque objet, ne figure qu'une part de son imaginaire. Ainsi le corps d'un autre personnage que Zambinella va-t-il pouvoir faire l'objet d'un genre d'énigme. Et le passage en question nous permettra de saisir au mieux la nature des rapports qui existent entre genèse et diégèse.

Dans les premières pages de la nouvelle nous est présentée Marianina, jeune fille d'une beauté canonique, dont le portrait occupera un paragraphe entier. Sur le plan du discours, il s'agit pour Balzac de représenter, en le décrivant, un corps gracieux ; mais sur le plan du *texte*, donc du geste de l'écriture, c'est son propre corps que Balzac doit faire entendre. Ce qui explique la façon particulière dont la beauté, ici, sera dite. Il y a « assertion [de la beauté], non description : c'est le régime de l'*ineffable*, de l'*indescriptible*¹ », observe Barthes. Le constat est à peu près le même que celui qu'il faisait dans les *Fragments d'un discours amoureux* : le chant se contente de dire l'amour en l'affirmant, il n'a pas besoin de le prendre pour *référent* et de le décrire – car le seul référent en présence est le corps qui s'exprime. La beauté de Marianina sera néanmoins suggérée, par un recours très significatif à des modèles culturels (procédé balzacien par excellence), autrement dit à des *stéréotypes*. Comme le fait remarquer Barthes, « cette aphasie est tournée, désignée par le recours au modèle culturel : les bras de Vénus, un visage à la Raphaël, etc. Le code d'imitation permet en quelque sorte de se débarrasser de la beauté, de la renvoyer pour ce qu'elle est : non pas absente, mais absence² ». Car enfin le seul corps qui soit donné ici à percevoir est celui de Balzac ; mais sous forme d'énigme, comme le corps de Barthes dans le « J'aime, je n'aime pas » : la singularité de sa constitution charnelle se laisse entrevoir dans la multiplicité des objets d'agréments qu'il énumère, dont tous n'ont en eux-mêmes qu'une valeur générale de stéréotype. Dans l'expérience de Balzac, la beauté renvoie à une totalité de mémoire, à une « culture » corporelle ; et c'est cette culture qui est déployée ici, dans une polyphonie qui tire sa cohérence non d'un quelconque référent terminal (censément le corps de Marianina, assemblage de ces multiples éléments), mais de la chair qui l'a émise.

Le corps de Zambinella sera représenté de la même manière³. Décrit sous les traits

1 *op. cit.*, p.192. Séance du 14 mars 1968.

2 *Ibid.*

3 Le personnage apparaît pour la première fois sous les traits d'un vieillard, au début de la nouvelle. Mais peu après commence, pris en charge par le personnage-narrateur, le récit de la vie du sculpteur Sarrasine, situé environ trois quarts de siècles avant la scène initiale de la nouvelle, à l'époque où Zambinella est encore un jeune castrat. Sarrasine fait au cours de ce récit la rencontre de Zambinella, sous l'apparence d'une femme ; et, la narration prenant le point de vue de Sarrasine, abusé par le déguisement, tout laisse croire au lecteur qu'il s'agit bien d'une femme – car il ignore par ailleurs que Zambinella est le même personnage que ce vieillard dont il était question quelques pages auparavant. C'est de cette deuxième apparition de Zambinella que nous allons parler maintenant.

d'une femme lorsque le sculpteur Sarrasine le voit chanter pour la première fois, sur la scène de l'opéra, le personnage est doté lui aussi d'une morphologie « en patchwork » (Barthes employait le terme dans « *Rasch* », à propos du tissage des figures musicales), juxtaposition de morceaux de corps, d'aspect stéréotypé : la « rondeur prestigieuse du cou », les « lignes harmonieusement décrites par les sourcils », l'« ovale parfait du visage », la « pureté de ses contours vifs », les « voluptueuses paupières »¹, etc. Barthes conclut que « la femme n'est qu'un dictionnaire d'objets-fétiches² ». À l'époque de *S/Z* et de « La mort de l'auteur », ce « dictionnaire » ne représente encore pour Barthes que la généralité anonyme et désincarnée de la culture, et les figures que l'on en tire ne sont que des fragments de code vides. Mais le terme de « fétiche » est déjà là, comme pour anticiper ce que Barthes écrira plus tard sur la valeur sensuelle prise par ces fragments de code pour le corps-écrivain. Même procédé, donc, qu'avec Marianina : le seul corps figuré ici dans toute sa cohérence et son unité est celui qui écrit – le corps *génétique* de Balzac, plutôt que le corps *diégétique* de Zambinella ou de Marianina, qui paraissent justement désincarnés en raison du caractère stéréotypé des morceaux de code censés les représenter. Pour en revenir à Marianina, Barthes notait d'ailleurs à son sujet, dans le séminaire sur *Sarrasine*, qu'il y avait une « juxtaposition de parties, d'organes, de membres, *qui ne prennent pas entre eux*³ », pas plus que ne « prennent » entre elles les figures schumanniennes, dans « *Rasch* » ; il n'y a unité qu'à partir du moment où l'on considère les figures comme ayant surgi d'une même *tonique*, la tonalité étant la marque de la présence du corps-écrivain à l'intérieur du texte.

Penchons-nous à nouveau sur le portrait de Marianina. La jeune fille n'a pas pour seul attribut sa beauté, mais également son talent pour le chant – hyperbolique lui aussi. On peut dire que cet aspect du portrait de Marianina, comme sa beauté, concerne son corps, puisque pour Barthes un chanteur (à l'instar de Panzéra) n'est jamais qu'un corps-chantant, reconnaissable à son constitution charnelle. Comment donc Balzac va-t-il « décrire » le chant de Marianina ? Pour ce qui est de sa beauté, il s'y était pris en reproduisant des modèles issus de sa culture et tous dotés par son corps d'une valeur de sensualité : il y avait donc la projection fantasmatique d'un corps génétique unitaire, celui de Balzac, sous la forme d'un corps diégétique fragmentaire, celui de Marianina. Pour donner idée du chant de la jeune fille (autrement dit, pour nous faire entrevoir ce que son propre corps perçoit sensuellement comme un chant parfait), il suivra visiblement la même démarche :

1 *S/Z*, OC III, p.212.

2 *op. cit.*, OC III, p.211.

3 *Sarrasine*, p.198. Séance du 21 mars 1968. C'est nous qui soulignons.

Son chant faisait pâlir les talents incomplets des Malibran, des Sontag, des Fodor, chez lesquelles une qualité dominante a toujours exclu la perfection de l'ensemble ; tandis que Marianina savait unir au même degré la pureté du son, la sensibilité, la justesse du mouvement et des intonations, l'âme et la science, la correction et le sentiment.¹

Balzac cite Malibran, Sontag et Fodor, trois modèles de cantatrices de l'époque romantique, en évoquant la voix de Marianina, comme il aurait parlé de Raphaël ou de Botticelli au sujet de sa beauté corporelle. Admettons qu'il s'agisse de noms-fétiches, investis pour lui de toute une mémoire corporelle musicale (un peu comme les noms des dames bayonnaises pour Barthes) : dans ce cas le seul fait de les écrire, avec la valeur signifiante qui est la leur, suffirait à donner une image perceptible cohérente de son corps – ou du moins de l'humeur, de la sensualité musicale qui le motive ponctuellement. Et pourtant, non : Balzac précise que le chant de Marianina possède contrairement à tous ceux qu'il a pu citer la « perfection de l'ensemble », comme s'il avait échoué à donner une perception unitaire de son corps génétique et qu'il tentait, en quelque sorte, de se rattraper sur le plan diégétique, en donnant « explicitement » au corps de Marianina l'unité qui n'est pas perceptible sur le plan de l'écriture proprement dite. Mais alors, il y a disqualification du corps-écrivain : le texte a perdu toute sa valeur de signifiante, si bien que le caractère d'*unité perceptible*, qui était lié à la présence constante du corps dans les signifiants, est cette fois simplement informé par le signifié, donc rejeté sur le plan diégétique du récit. En un mot, l'écriture a cessé d'être une exécution musicale. « Un même objet, la voix chantée, est divisé en “qualités partielles” (en objets partiels), qui ne “prennent”, comme voix totale (objet total d'amour), qu'au niveau du corps diégétique² », résume Barthes. Et pourtant, c'est la « voix » de Balzac que l'on aurait dû entendre, au cœur de la signifiante textuelle, « objet d'amour » au même titre que la voix de Panzéra. Mais les fragments de codes au moyen desquels Balzac pouvait donner à percevoir son corps comme une énigme ne sont plus maintenant que des bouts de « Doxa » désincarnés, privés de sensualité immanente, et ne valant que par ce qu'ils *représentent* à eux tous, en tant que purs signes, sur le plan transcendant du récit.

On a établi dans un précédent chapitre que les « lexies » (les figures de *Sarrasine*) prenaient leur valeur signifiante à partir du moment où le texte de Balzac était envisagé comme une exécution, plutôt que comme une partition : la partition est un « système de signes », dont la cohérence ne tient qu'à leur construction d'ensemble, tandis que dans

1 *op. cit.* (texte de Balzac cité par dans le séminaire de Barthes), p.186. Séance du 14 mars 1968.

2 *op. cit.*, p.198. Séance du 21 mars 1968.

l'exécution, le corps se manifeste tout entier à l'échelle de chaque figure, qui a valeur de fétiche. Or Barthes, dans son séminaire sur *Sarrasine* (1968-69) aussi bien que dans *S/Z* (1970), compare explicitement le texte de Balzac à une *partition*, sans parler encore d'exécution (le rôle du corps-écrivain et son identité avec le corps musical ne se préciseront que dans les années suivantes, à partir de « *Rasch* », 1973). Sa position est plus ou moins analogue à celle qu'il prend dans « *Musica Practica* », un article contemporain de *S/Z*, portant sur la musique de Beethoven. À en croire Barthes, la complexité des dernières œuvres de Beethoven est telle que le musicien, par son seul geste d'exécution, ne peut la maîtriser ; il doit au lieu de cela se confronter à la partition de l'œuvre et en effectuer une sorte de saisie mémorielle globale, comme d'un ensemble de signes :

L'image fantasmatique (c'est-à-dire corporelle) qui guidait l'exécutant était celle d'un chant (que l'on « file » intérieurement) ; avec Beethoven, la pulsion mimétique (le fantasme musical ne consiste-t-il pas à se situer soi-même, comme sujet, dans le scénario de l'exécution ?) devient orchestrale ; elle échappe donc au fétichisme d'un seul élément [...] : le corps veut être total [...]. L'opération qui permet de saisir ce Beethoven [...] ne peut plus être ni l'exécution ni l'audition, mais la lecture. Ceci ne veut pas dire qu'il faut se placer devant une partition de Beethoven et obtenir d'elle une audition intérieure [...] ; ceci veut dire que, saisie abstraite ou sensuelle, peu importe, il faut se mettre à l'égard de cette musique dans l'état, ou mieux dans l'activité, d'un *performateur*, qui sait déplacer, grouper, combiner, en un mot (s'il n'est pas trop usé) : structurer.¹

On retrouve quelques idées familières : le corps veut « filer » le texte comme un chant, pour le garder en possession dans sa chair d'un bout à l'autre ; car le fantasme qui consiste à « se situer soi-même, comme sujet, dans le scénario de l'exécution » correspond à la manière dont le corps génétique de l'écrivain se projette sur le plan diégétique du récit : dans *Sarrasine*, on a vu pourquoi, le seul personnage constamment présent au cœur du texte est Balzac lui-même (en tant que corps-écrivain). L'exécutant est celui qui « structure » le texte, précise encore Barthes dans « *Musica Practica* ». On sait en effet que la structure secrète des « textes » en apparence les plus décousus (le « J'aime, je n'aime pas » de Barthes, les *Kreisleriana* de Schumann) tient à ce qu'ils proviennent d'un même corps et que tous les fragments qui le composent possèdent de ce fait une uniformité sensible. Chacun d'eux a la valeur d'un *fétiche*. Dans « *Musica Practica* », pourtant, il faudrait renoncer au « fétichisme d'un seul élément », qui semble-t-il empêche le corps d'être « total ». Comme si l'élément ne valait plus pour la totalité, et que le corps cessait de se manifester *tout entier* dans chacune des

¹ « *Musica Practica* », OC III, p.449-450.

figures qu'il produit. Ce qui fait encore défaut à l'époque de « *Musica Practica* » (et de *S/Z*), c'est donc la notion de mémoire tonale : elle seule, on le sait, garantit la cohérence des perceptions et des humeurs du corps par-delà leur multiplicité. Grâce à la tonalité, la valeur absolue attribuée à chaque instant isolé n'empêche pas que la musique possède une homogénéité sensible dans la durée. Dans « *Musica Practica* », l'exécution musicale pure et simple paraît ne pas permettre au corps de maîtriser le texte musical dans sa totalité, pour la raison que ce corps, privé de mémoire affective, percevrait chaque élément du texte (chaque figure) comme un fétiche isolé dans le temps, au moyen duquel il ne pourrait manifester qu'une partie de lui-même. Il ne lui reste d'autre choix que de supprimer la durée, en saisissant le texte d'un seul coup, dans son ensemble, comme un système de signes (la partition).

Voilà pourquoi Balzac n'a visiblement pas confiance non plus en sa mémoire corporelle et en la cohérence signifiante du texte de *Sarrasine*. Peut-être les fragments de code qu'il tisse entre eux ont-ils chacun pour lui, isolément, une valeur de fétiche ; mais faute du principe tonal qui lui aurait permis de les réconcilier entre eux et d'esquisser par leur moyen une image totale et cohérente de son corps, il doit se résigner à *représenter* la totalité sur le mode d'un simple signe, en la déléguant au corps diégétique de Marianina : la voix de la jeune fille possède la « perfection de l'ensemble », affirme-t-il explicitement, les noms juxtaposés de la Malibran, de la Sontag et de la Fodor n'ayant décidément pas suffi à faire éprouver dans toute sa cohérence la voix qui résonnait sensuellement à l'intérieur de son propre corps.

Imaginons alors que Balzac, dans *Sarrasine*, se sente radicalement privé de signifiante, qu'il perçoive son geste d'écriture comme vide de sensualité (« *donnez-moi un corps !* », voudrait-il peut-être s'écrier, pour reprendre une parole de Kierkegaard citée par Barthes dans *Sollers écrivain*¹). Dès lors il ne peut plus croire à la qualité matérielle du signifiant, et doit recourir à l'objectivité figée du signe (« la forme définitive d'un signe tristement alourdi de son signifié² », lisait-on dans un fragment du *Roland Barthes*) : c'est choisir la partition au lieu de la musique elle-même. De cette manière sans doute faut-il comprendre un certain passage de *Sarrasine*, que voici :

– *Addio, Addio !* disait-elle avec les inflexions les plus jolies de sa jeune voix. Elle ajouta sur la dernière syllabe une roulade admirablement bien exécutée, mais à voix basse, et comme pour peindre l'effusion de son cœur par une expression poétique.³

1 *Sollers écrivain*, OC V, p.593.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Le frisson du sens », OC IV, p.674.

3 *Sarrasine* de Balzac, cité dans *S/Z*, OC III, p.313.

Barthes observe que le passage *dénote* la musicalité. Ce qui veut dire que la musicalité, ici, est totalement rejetée dans la diégèse, avec la pirouette vocale de Marianina, décrite par la narration ; or il va de soi que si Balzac avait eu confiance en son corps-écrivain, la seule « figure » exécutée aurait été son geste d'écriture (voir les *Fragments d'un discours amoureux*, ou « *Rasch* »). Bref, cet extrait de la nouvelle est à comprendre comme une partition, où la musique est simplement indiquée, sur le mode du signe, au lieu que l'écriture même soit la musique. Notons que le fait de « peindre l'effusion de son cœur par une expression poétique » a tous les airs d'un poncif romantique, d'un *stéréotype* de l'expressivité. Ce n'est pourtant pas ici, en soi, une figure signifiante qui aurait été produite par le corps-écrivain, mais plutôt l'équivalent d'une de ces indications expressives conventionnelles et codifiées, que l'on trouve souvent sur les partitions musicales romantiques : « *poétique* », « *avec expression* », etc. Barthes remarque d'ailleurs que cette « partition » est tout bonnement inexécutable en l'état, et que la « roulade » vocale de Marianina semble en effet ne pas correspondre à quoi que ce soit de réalisable ; preuve que la musicalité, dans le passage, n'existe bien qu'à l'état de *sens* : elle est intelligible, mais en aucun cas perceptible. Le corps de Balzac a irrémédiablement disparu.

Il s'est produit sur le plan de l'écriture à peu près le même phénomène que Barthes avait jadis entendu se produire sur le plan du chant, et qui avait donné lieu à un article dans ses *Mythologies*, « L'art vocal bourgeois ». Barthes appelait ainsi une manière de chanter propre à certains artistes qui, contrairement à Panzéra, et un peu comme Balzac dans le passage que l'on a vu, cherchent à gommer la signifiante qui proviendrait de leur corps. « Cet art est essentiellement *signalétique* », explique Barthes, « il n'a de cesse d'imposer non l'émotion, mais les signes de l'émotion¹ ». L'exemple que prenait Barthes était celui du baryton Gérard Souzay, qui, à ses yeux, mettait en scène le langage, l'accompagnait d'une sorte de gymnastique élocutoire, pourvue en somme du même aspect démonstratif que la roulade de Marianina, dans *Sarrasine*. Le rapprochement paraît difficile, puisque le chant de Gérard Souzay reste quoi qu'il en soit une *exécution*, vécue et temporalisée, tandis que celui de Marianina est rejeté dans l'abstraction de la diégèse et n'existe qu'à l'état de signe, comme s'il s'agissait d'une partition. Mais justement : Souzay prête à ses artifices vocaux un tel caractère figé qu'il semble vouloir rendre son chant aussi aisément « déchiffrable » qu'un système de signes, débarrassé précisément de sa dimension vécue, contingente et marquée d'aléas, qui était le propre de l'activité du corps-chantant. En d'autres termes, les *figures* de Souzay ne sont pas pour lui des fétiches : elles n'ont que le sens qui leur est attribué dans le dictionnaire

1 *Mythologies*, OC I, p.802.

impersonnel des artifices vocaux, sans que Souzay les ait réellement faits siens, en les investissant de sa sensualité et de sa mémoire corporelle. Chez Souzay, ce n'est donc pas *un corps* qui chante. Il fallait pourtant, comme le rappelle Barthes, « faire surgir la nuance d'une zone interne de la musique », c'est-à-dire d'une figure-fétiche que le corps posséderait, « et à aucun prix ne l'imposer de l'extérieur comme un signe purement intellectif¹ » : ce qu'a fait Balzac dans *Sarrasine* en rejetant la musicalité sur le plan de la diégèse, et ce que fait Souzay dans son chant, en désincarnant ses propres figures pour en faire tant que possible de purs signes, pareils aux indications expressives que l'on eût trouvées sur la partition.

Si les mots et les phrases de la langue, faute d'être possédés par un corps qui assure entre eux tous une liaison signifiante secrète (grâce à sa mémoire tonale), se voient attribuer chacun un sens figé, on risque encore de manquer ce fait essentiel : « l'art est [...] une ambiguïté, il contredit toujours, en un sens, son propre message, et singulièrement la musique, qui n'est jamais, à la lettre, ni triste ni gaie² ». On sait qu'elle tend à être les deux à la fois, pour peu que le corps parle dans le langage de la tonalité : « Je suis heureuse, mais je suis triste », disait Mélisande dans un même geste harmonieux, car tonal de part en part. En l'absence de cette mémoire corporelle unificatrice, l'opposition elle-même doit prendre la forme d'un « signe purement intellectif » : celui du paradoxe, de l'opposition, de l'union des contraires. On avait lu, dans le portrait de Marianina, que son chant alliait « l'âme et la science, la correction et le sentiment ». L'union des contraires est ici un procédé rhétorique ; elle assure seulement l'unité du corps *diégétique*, comme lorsque Balzac, après avoir énuméré plusieurs modèles pour Marianina, devait ajouter (rhétoriquement) que la jeune fille possédait la « perfection de l'ensemble ». L'unité du corps diégétique n'est qu'intelligible, tandis que celle, visiblement manquante, du corps génétique, doit être *perceptible*, garantie par l'homogénéité signifiante des éléments cités entre eux. L'union des contraires est donc un sens intellectif qui au lieu de provenir d'une « zone interne » du langage, est « greffé » sur lui, comme dans le chant de Souzay.

Mais voici ce que l'on peut lire dans un fragment du *Roland Barthes*, intitulé « L'œuvre comme polygraphie » : « chaque texte ne peut-il se définir par le nombre des objets disparates (de savoir, de sensualité) qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïté [...] ?³ » Un tel texte s'apparenterait à une « *encyclopédie* », précise Barthes. On a compris : les objets, les figures doivent se juxtaposer sans aucune forme de transition rhétorique

1 *op. cit.*, OC I, p.804.

2 *op. cit.*, OC I, p.803.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.722.

(comme le paradoxe), qui s'imposerait comme un sens extérieur, surajouté ; c'est la définition même du « texte » barthésien, dont les *Kreisleriana* sont le meilleur exemple possible en musique. La cohésion de l'ensemble est assurée au niveau immanent du texte, tous ses éléments ayant surgi d'un même corps. Si donc Barthes affirme que cette juxtaposition d'objets est l'« antistrukture » de l'œuvre, cela signifie pas que l'œuvre soit déstructurée : car le corps, lit-on dans un autre fragment du *Roland Barthes* (« Tel Quel »), est « le principe de toute structuration¹ » ; il est le langage tonal, qui assure *a priori* la cohérence du texte, quelles que soient la forme et les dimension qu'il prendra lors de l'exécution. Barthes abandonne la « structure » au profit de la « structuration » : la « structure » est figée, définitive, et peut se comprendre comme une totalité conceptuelle, devenue indépendante des objets concrets sensibles qui la constituent, tandis que la « structuration » est un procédé actif, elle est perpétuellement *en train de se faire* et chaque nouvel objet qu'elle met en scène, tout en s'harmonisant nécessairement avec les autres puisque le corps parle tonal, surgit de manière inattendue ; il n'était pas « déjà là », inclus dans l'ensemble figé de la structure, et prend de ce fait lors de son apparition une valeur absolue. En résumé, la structure est une *partition* et la structuration une *exécution*. Que l'on repense à « *Musica Practica* », où Barthes estimait que le musicien, pour posséder dans son ensemble et dans toute sa cohérence telle œuvre de Beethoven, devait renoncer à l'exécuter et ne se confronter qu'à la partition seule. Le but était vraisemblablement de garder la musique à l'état de *structure*, en l'envisageant d'un seul coup comme une totalité de signes. Mais naturellement le pianiste ne pourra esquisser une image de son corps (vivant, changeant, évolutif) que s'il joue la sonate de Beethoven et qu'il en fait une *structuration* temporalisée, dont chaque élément surgira avec la nouveauté imprévisible d'une humeur. Ainsi de Balzac : le texte de *Sarrasine* n'aura la valeur d'une projection sensible de son corps-écrivain que si la « fugue » est véritablement jouée par lui, et que les figures signifiantes sont produites librement, au gré de ses inflexions affectives ; l'unité se maintiendra au niveau des objets eux-mêmes, qui tous porteront la marque tonale de cette chair dont ils proviennent.

Dans l'exécution, ce sont donc les objets qui possèdent un caractère de nécessité, et leur ensemble un caractère de contingence : les éléments préexistent à la totalité, comme si l'écriture était une improvisation et qu'il n'existait pas de partition (de *structure*) indépendamment d'elle. Mais on se rappelle que Barthes, à l'époque de *S/Z*, se définit encore comme « structuraliste » et qu'il considère le texte sous les espèces d'une partition, plutôt que d'une exécution. Un fragment remarquable du *Roland Barthes*, intitulé « Le vaisseau Argo »,

1 *op. cit.*, OC IV, p.747.

reste apparemment tributaire de ces conceptions : Barthes y compare le texte à ce navire dont les Argonautes pouvaient changer les pièces à volonté, jusqu'à ce qu'il ne reste plus une de celles qui le constituaient au départ, sans qu'il cesse d'être le même navire, car, comme le texte, il n'est qu'une forme, qu'un « objet éminemment structural¹ » : en un mot une partition, totalité abstraite de signes existant avant et indépendamment des figures signifiantes qui constitueront l'œuvre lors de l'exécution. « Le système prévaut sur l'être des objets² », résume Barthes. Et tout cela nous permet d'en revenir à *Sarrasine*. On a vu que lorsqu'il était question du chant de Marianina, Balzac commençait par citer des noms à valeur de fétiches : « Malibran », « Sontag », « Fodor » (suivant à peu près jusque là le précepte de l'œuvre comme « polygraphie », juxtaposition encyclopédique d'objets signifiants, sans aucun procédé de liaison rhétorique), mais ajoutait aussitôt que le talent de Marianina possédait au-delà de ces modèles « la perfection de l'ensemble » ; pareillement, lors de la scène où apparaissait Zambinella sous les traits d'une femme, l'énumération séparée des membres de son corps ne pouvait se comprendre qu'à l'aune de leur totalité diégétique, représentée par le récit mais apparemment impossible à *figurer* par le langage. Dans les deux cas, Balzac néglige l'« être des objets » au profit du « système », et Marianina, Zambinella, sont les clés de voûte structurelles qui assurent la cohésion de ces éléments, en eux-mêmes inessentiels. Abstraites, ces deux entités diégétiques auraient pu être représentées par d'autres objets ou d'autres modèles, infiniment substituables, comme le vaisseau Argo dont on peut à volonté changer les pièces sans jamais altérer son existence formelle.

On voit que le caractère de nécessité revient à la diégèse plutôt qu'à la genèse, et que le texte ne trouve sa cohérence qu'au niveau transcendant du récit, l'ayant perdue au niveau immanent de l'écriture. « Il ne reste plus rien de l'*origine*³ », affirmait Barthes dans « Le vaisseau Argo » : car effectivement la diégèse, abstraction figée, est totalement détachée du corps-écrivain qui avait constitué le texte et n'en donne en aucun cas une image perceptible. Et pourtant, il suffit de peu pour que « Le vaisseau Argo » puisse être compris tout autrement. Dès lors que l'on admet que la constance de l'ensemble est garantie par son « *origine* », qui est le corps, le navire cesse d'être une structure figée et devient une *structuration* perpétuelle, production successive d'éléments constitutants dont tous peuvent être « changés » puisqu'ils correspondent à des figures aléatoires improvisées par le corps-écrivain ; et, quelle que soit la forme qu'il aura prise ainsi, le texte restera toujours *le même* car il ne sera que l'image

1 Roland Barthes par Roland Barthes, OC IV, p.626.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

renouvelée d'un corps unique¹.

On repasse donc encore de la diégèse à la genèse. Les objets énumérés dans le texte, dotés chacun de leur valeur signifiante propre, ne sont plus « récupérés » par le récit et subordonnés à l'être d'un personnage fictif, qu'ils ont pour fonction de désigner. Ils appartiennent désormais à une *voix*, certes culturelle (les noms de cantatrices sont empruntés à l'histoire de l'opéra, les membres du corps de Zambinella sont issus d'une sorte de code de la perfection sculpturale), mais possédée à ce titre par la mémoire du corps-écrivain. Et chacune de ces voix, constitutives de la *fugue* de l'écriture, tend à surgir ici et là dans le texte, migrante, sans jamais être accaparée par un objet diégétique particulier : le code de l'opéra intervient ainsi de façon récurrente, appliqué tantôt à Marianina, tantôt à Zambinella, tantôt à diverses situations du récit ; de multiples codes littéraires (le fantastique, l'amour) surviennent eux aussi, de manière tout aussi éparse et variée. On s'aperçoit donc qu'il existe, tout à fait indépendants des personnages diégétiques décrits, des *personnages génétiques* : car le corps-écrivain, comme l'expliquait Barthes dans « Le livre du Moi » (fragment du *Roland Barthes* que l'on a cité précédemment), se manifeste sous l'apparence de différentes « *personæ* » selon les voix empruntées à sa culture qu'il fait parler ponctuellement. Comme dans le *Carnaval* schumannien, le corps-écrivain change constamment de masque et d'humeur, au point que la polyphonie de l'écriture atteint parfois à la confusion. On se demande ainsi *qui* parle – et à partir de là, l'« énigme » textuelle quitte le plan diégétique (la question n'est plus de savoir qui est le personnage de Zambinella) pour rejoindre enfin le plan génétique. Barthes écrivait dans le texte de son séminaire sur *Sarrasine* :

Se représenter l'énonciation comme un va-et-vient imperceptible, un changement souple, subtil, subreptice de longueurs d'onde, comme une sorte de *fading* entre les voix du discours, ou mieux, peut-être, de *modulation*, de moire très changeante, à la Fauré (instabilité tonale).²

Apparaît ici, pour la première fois dans le séminaire, la notion essentielle de tonalité. On sait bien que le corps, lorsqu'il change d'humeur, donc de voix, module : il se métamorphose tout en restant le même, passe d'un pan à un autre de son imaginaire, qu'il garde tout entier unifié dans sa mémoire tonale. Le phénomène de modulation, que Barthes observe dans *Sarrasine*, est sans doute pour cette raison la meilleure preuve possible de la présence du

1 On peut aussi reprendre l'exemple du « J'aime, je n'aime pas » : Barthes aurait pu citer à l'infini d'autres objets, et même rallonger ou raccourcir la liste (donc modifier sa forme), sans rien enlever de sa cohérence.

2 *Sarrasine*, p.233-234. Séance du 28 mars 1968.

corps-écrivain au cœur du texte (on se rappelle les propos de Barthes sur la musique de Schubert, qui selon lui « baigne dans une sorte de climat constant de sensualité¹ » du fait des modulations). Cela signifie-t-il que Balzac, finalement, a eu confiance en sa mémoire tonale et qu'il a pleinement pris en charge par son corps l'écriture de la nouvelle ? Revenons un instant au « Livre du Moi », et voyons ce qu'ajoutait Barthes à propos de l'écriture corporelle polyphonique : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs² ». On aura compris que le corps-écrivain, dans la mesure où chacune des voix qu'il prend selon son humeur du moment correspond à toute une part de son imaginaire, considère que ces voix sont des personnages « de roman » : mais des personnages *génétiques*, et non pas *diégétiques*, qu'il a pu rencontrer au cours de ses propres lectures et auxquels il s'identifie maintenant. On suppose donc que dans *Sarrasine* également, tous les personnages situés à l'origine de l'énonciation ne seront que des voix, prises au niveau génétique par le corps-écrivain balzacien.

Mais non : il semble que là encore, Balzac ait manqué de confiance en son corps et qu'il ait rejeté la (ou plutôt les) voix de l'énonciation à l'intérieur du récit proprement dit, en les confiant à des personnages diégétiques. Le corps-écrivain se défausse, choisissant de *représenter* ses voix plutôt que de les *figurer* par son geste d'écriture même. On a cité plus haut le passage où Marianina disait « *Addio, Addio !* » en exécutant une roulade vocale : à ce moment-là, par exemple, c'était le corps diégétique de Marianina qui chantait à la place du corps génétique de Balzac. Or le même procédé s'observe aussi à une échelle beaucoup plus vaste, sur l'ensemble de la nouvelle. Toute la partie centrale de *Sarrasine* (celle qui relate l'histoire du sculpteur, et sa rencontre avec Zambinella) consiste en un récit enchâssé, pris en charge par le personnage-narrateur du récit cadre. Ce qui signifie que Balzac, non seulement délègue déjà la responsabilité globale de l'énonciation à un personnage diégétique (le narrateur), mais va jusqu'à mettre en abyme le processus lorsque ce personnage, face à une interlocutrice (diégétique également), prend la parole et entame un récit second, subsumé par le premier qu'il était déjà en train de mener. « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », nous prévenait Barthes à propos de sa propre énonciation ; mais Balzac, de son côté, prend pour ainsi dire la formule à la lettre et confie son énonciation à un véritablement personnage « de roman » (de nouvelle, plus exactement), sur le plan de la diégèse. Et, comme dans la scène du « *Addio, Addio !* » de Marianina, le corps-écrivain se débarrasse du geste d'exécution en se contentant de le représenter dans le récit.

1 « Sur Schubert », OC V, p.554.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.695.

« Le fantasme musical ne consiste-t-il pas à se situer soi-même, comme sujet, dans le scénario de l'exécution ? » écrivait Barthes dans « *Musica Practica* ». Mais lorsqu'il joue, le corps musical éparpille ses humeurs dans le temps et ne peut jamais s'exprimer d'une seule voix, qui serait celle d'un « sujet » cohérent. Le musicien devait donc renoncer à exécuter la pièce et ne l'envisager que sous la forme d'une partition, totalité figée de signes détachés de son corps. C'est en somme ce que fait Balzac, dans *Sarrasine* : faute d'« exécuter » le texte lui-même au gré des inflexions affectives changeantes de son corps-écrivain, il se représente dans le « scénario de l'exécution » sous les traits du narrateur et donne au récit enchâssé la forme d'une totalité cohérente, comme s'il s'agissait précisément d'une *partition* à exécuter, par des moyens signalétiques (les guillemets de dialogue encadrant le récit) qui ont pour simple fonction d'indiquer que tout a été dit par un même « sujet » – en l'occurrence un « personnage de roman ». Et puisque l'auteur a été projeté dans le texte sous une forme diégétique, le lecteur, son partenaire sensuel, l'a été aussi ; car tout le récit enchâssé est raconté par le narrateur à une jeune femme dont il espère en échange de cette histoire obtenir les faveurs. Le texte comme enjeu d'un face à face érotique entre celui qui l'émet et celui qui le reçoit, voilà qui nous rappelle certaines conceptions de Barthes que l'on connaît déjà : il était dit notamment dans *Le Plaisir du texte* que l'auteur devait « draguer » son lecteur, ou encore dans « La musique, la voix, la langue » et dans *La Préparation* que le rapport entretenu par les deux êtres était d'ordre « prostitutionnel » – comme l'est clairement le marché que la jeune femme a conclu avec le narrateur. La narration a donc bien la valeur d'un geste sensuel, mu par les affections et les désirs d'un corps. Mais Balzac a dû en faire la démonstration sur le plan de la diégèse, comme si sa propre écriture était dénuée de cette sensualité qu'il n'a pu encore une fois que *représenter*, au lieu de la *figurer*.

Est-il pourtant si sûr que le corps de Balzac ait renoncé à prendre en charge le texte de *Sarrasine*, comme signifiante ? Le fait que le geste de la narration ait été représenté dans le récit implique-t-il forcément que Balzac, pendant ce temps, ait négligé de donner une image perceptible de son propre corps par le moyen des fragments de langage qu'il déployait ? Notons que même si toutes les figures signifiantes du texte sont censées être émises par la seule voix du narrateur, l'« instabilité tonale » dont parlait Barthes, marque de la multiplicité des points de vue de l'énonciation et de la fluctuation qui s'exerce entre eux, n'en demeure pas moins, comme si l'apparition de chacun de ces personnages génétiques continuait à garder une valeur absolue, isolée, sans que le personnage diégétique à qui elles sont attribuées parvienne

à les réconcilier structurellement. D'autant plus que ces mêmes voix, qui migrent dans le texte en toute liberté, peuvent aussi bien surgir dans le discours d'autres personnages diégétiques que le narrateur – les deux plus notables étant sans doute Mme de Rochefide, la jeune femme convoitée par lui, et le sculpteur Sarrasine. Autrement dit, toutes les voix que l'on peut entendre dans la nouvelle ne trouvent leur origine *qu'en elles-mêmes* : ce sont des personnages génétiques, qui apparaissent en tant que fragments de langage sur le plan du *texte*, et non sur le plan du récit. L'essentialité revient donc aux objets textuels signifiants, plutôt qu'aux entités diégétiques (les personnages, les paroles qu'ils prononcent) dont ils sont indépendants. *Sarrasine* redevient par conséquent l'équivalent du « J'aime, je n'aime pas » de Barthes : tous les objets affectifs qui y sont énumérés, quels que soient la forme, les dimensions et l'organisation de la liste (dans *Sarrasine*, il s'agirait par exemple des guillemets encadrant les figures et les attribuant à la parole de tel ou tel personnage diégétique), ne peuvent tirer leur valeur que d'un seul principe unificateur, présent *partout* car situé au niveau génétique du texte – le corps-écrivain.

Les objets signifiants n'ont risqué de perdre leur essentialité que dans les cas où ils étaient subordonnés à un référent diégétique : considérés en eux-mêmes, les modèles culturels de la Malibran, de la Sontag et de la Fodor surgissaient absolument, comme des événements de langage, proférés par la voix du code de l'opéra (même s'ils étaient attribués au personnage-narrateur) ; mais en tant qu'ils s'appliquaient à un référent diégétique (le chant de Marianina), ils perdaient cette valeur et devenaient les simples indices parfaitement remplaçables d'un objet conceptuel indépendant d'eux (comme les pièces du vaisseau Argo). Or on sait depuis le début que tout le texte, tout cet entrelacs de voix et de figures, en un mot toute cette *fugue* qu'est *Sarrasine* se présente aux yeux de Barthes comme une « énigme » progressivement menée, concernant un corps : celui, diégétique, du castrat Zambinella si l'on s'en tient strictement à ce qui est dit dans *S/Z*, ou celui, génétique, de Balzac si l'on relit *S/Z* à la lumière des déclarations ultérieures de Barthes sur le corps-écrivain et sur l'écriture comme musique. Faut-il donc choisir de considérer que toute la nouvelle a surgi du corps de Balzac, et que toutes les figures qui y sont déployées possèdent de ce fait une pleine valeur signifiante, indépendamment de l'univers diégétique qu'elles représentent ? Ou bien faut-il s'en tenir à ce qui était dit mot pour mot dans *S/Z*, à savoir que la nouvelle tire sa cohérence du seul pôle diégétique que serait le corps de Zambinella – auquel cas tout le texte ne serait plus qu'une *structure* aux objets inessentiels et permutables, car tous subordonnés à un référent abstrait et figé ? On s'appête à voir qu'il est possible, au point où nous en sommes, d'arriver à une sorte de synthèse de ces deux positions.

Il est aisé de remarquer que le personnage de Zambinella, infiniment énigmatique, est pris pour référent au cours de la nouvelle par presque toutes les « voix » possibles. Ces voix – génétiques – ont beau être prises en charge par différents personnages diégétiques (le narrateur, Mme de Rochefide, Sarrasine), on sait que toutes ne renvoient en fin de compte qu'à l'imaginaire corporel de Balzac. Mais le plus important est d'observer que la véritable identité diégétique de Zambinella (sa nature de castrat) n'est dévoilée en tant que telle qu'à la fin de la nouvelle (puisqu'il s'agissait d'une énigme). L'identité de Marianina, par exemple, est rapidement établie et délimitée : c'est une jeune fille dont la beauté et le talent pour le chant possèdent une parfaite unité cohérente sur le plan diégétique, au-delà de la multiplicité des modèles culturels qui sont énumérés à son sujet sur le plan génétique. Zambinella, en revanche, apparaît tout au long de la nouvelle sous l'aspect de plusieurs personnages, dont on ne sait même pas qu'ils ne font qu'un avant le dénouement du récit : on voit d'abord un étrange vieillard lors de la première scène, située dans un salon mondain ; un bel éphèbe, représenté sur un tableau, dans un boudoir adjacent au salon ; une cantatrice, vue par les yeux de Sarrasine, lors du récit enchâssé. On comprendra ensuite que cette cantatrice était un castrat déguisé en femme, que le tableau était un portrait d'Adonis peint à l'image de ce castrat, et que le vieillard du début était ce même castrat, devenu centenaire. Mais dans le cours du texte, avant que la solution de l'énigme ait été apportée, tout se passe comme si le personnage de Zambinella n'avait *pas d'unité diégétique* (à l'inverse de Marianina), et qu'il n'était *rien d'autre* que les figures et les fragments de code émis par les différentes voix de l'énonciation – d'où son aspect pluriel, morcelé. « C'était un homme¹ », dit par exemple le narrateur au début de la nouvelle, à propos du vieillard qui vient d'apparaître. La voix (génétique) que l'on entend ici est selon Barthes soit celle de la neutralité et de la généralité anthropologique, soit celle de la « phénoménologie » (il n'y a que ce qui apparaît : autrement dit, que la *voix qui parle*). Un peu plus tard, Mme de Rochefide déclare face au tableau représentant l'Adonis : « Il est trop beau pour être un homme² ». On entend cette fois une voix symbolique : le code de la beauté androgyne, de l'ambiguïté sexuelle. Lors du récit enchâssé apparaîtra enfin la cantatrice, perçue par Sarrasine selon tous les codes de la féminité – beauté sculpturale, coquetterie, fragilité. Dans tout cela, naturellement, aucune vérité diégétique : le castrat n'est ni un homme, ni une femme, ni un être hermaphrodite. Il n'y a finalement que des voix, que des figures et des modèles culturels (on peut dire des *stéréotypes*), sans aucun référent diégétique

1 *Sarrasine*, p.232. Séance du 28 mars 1968.

2 *op. cit.*, p.421. Séance du 16 janvier 1969.

terminal qui serait situé au-delà d'eux, indépendant d'eux. Ce personnage multiple ne se laisse cerner ni épuiser par aucun code, mais en même temps n'est rien d'autre que les codes par lesquels il est manifesté.

En résumé, le corps de Zambinella est le pendant diégétique du corps-écrivain de Balzac : présent dans le texte de la nouvelle à titre d'énigme, il se laisse percevoir « tout entier » dans chacune de ses figures sans jamais être définitivement représenté par aucune d'elles. Tant que l'« énigme » (Zambinella est diégétiquement un castrat) n'est pas résolue, le texte peut être prolongé par Balzac à volonté puisque toutes les figures qu'il produira, comme dans une exécution musicale, contribueront à esquisser une libre image de son propre corps. Souvenons-nous de ces mots de « *Rasch* » : « dans la musique, champ de signifiante [...], le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps¹ ». Preuve que le référent dans *Sarrasine* n'est pas à chercher sur le plan diégétique mais bien sur le plan génétique. Les différents « masques » sous lesquels apparaît Zambinella ne sont jamais que ceux portés par le corps-écrivain de Balzac, selon ses inflexions sensuelles du moment : « c'était un homme » vaut pour la neutralité ; « il est trop beau pour être un homme », parole féminine (venant de Mme de Rochefide), sonne comme l'aspiration à une sexualité sororale ; quant à l'amour de Sarrasine, c'est bien celui d'un homme envers une femme. On peut à ce propos citer un fragment du *Roland Barthes*, où il est question de la nouvelle :

Dans *Sarrasine*, Zambinella déclare qu'elle veut être, pour le sculpteur qui l'aime, « un ami dévoué », démasquant, par ce masculin, son sexe d'origine ; mais son amant n'entend rien : il est abusé par le stéréotype : [...] combien de fois le discours n'a-t-il pas employé cette expression : « un ami dévoué » ?²

Barthes lit le passage en ayant à l'esprit l'identité diégétique de Zambinella. Mais il faut le percevoir en termes de genèse : dans la mémoire corporelle de Balzac, cette formule stéréotypée est celle employée par une femme à l'adresse d'un homme dont elle refuse les avances ; ce qui veut dire que Zambinella, à cet endroit du texte, n'est *rien d'autre* qu'une femme (à preuve, le stéréotype même). Car à ce moment-là l'« énigme » de *Sarrasine* n'est pas encore résolue. Il faut d'ailleurs noter que le terme de « castrat » – qui eût été pourtant le fin mot de l'énigme – n'apparaît jamais dans la nouvelle, étant manifestement tu lorsque l'on s'attend à l'entendre, comme si la narration le censurait. Car faire figurer le mot eût été donner à Zambinella une identité diégétique définitive et, ce faisant, épuiser la signifiante du texte en

1 « *Rasch* », OC IV, p.834.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « La fatigue et la fraîcheur », OC IV, p.667.

annulant la valeur sensuelle propre de tous les stéréotypes qui le constituent au profit d'une seule vérité intelligible qui serait transcendante à eux tous (comme quand Balzac, en précisant que le chant de Marianina avait la « perfection de l'ensemble », ôtait leur valeur aux différents modèles cités). La solution de l'énigme, néanmoins, se « laisse deviner » : il se passe en un sens la même chose que dans le « J'aime, je n'aime pas », où l'*énigme* esquissée par Barthes de son propre corps, impossible à résoudre à l'aide d'un seul mot qui cernerait la vérité définitive de ce corps (elle est indicible), laisse pourtant percevoir son unité signifiante dans la succession de ses figures.

Quel rapport y a-t-il donc exactement entre le corps génétique de Balzac et le corps diégétique de Zambinella ? Lequel des deux est véritablement le sujet de l'énigme de *Sarrasine* ? Dans « Le chant romantique » (1977), Barthes écrit ceci : « c'est *précisément* lorsque les castrats disparaissent de l'Europe musicale que le lied romantique apparaît et jette tout de suite son plus brillant éclat : à la créature publiquement châtrée, succède un sujet humain complexe, dont la castration imaginaire va s'intérioriser¹ ». On sait que chez Barthes, le geste d'écriture par le corps a pour modèle le chant. Or le castrat (*Sarrasine* l'a bien montré) est un être privé de corps propre, dont la vérité réside tout entière dans le masque que l'on veut bien lui faire porter. Si donc Balzac a « intériorisé » la castration, c'est qu'il est parvenu à faire siens dans une mémoire unifiée tous ces masques, toutes ces *personæ*, et qu'il s'est rendu capable de manifester la vérité de son corps en les brandissant l'une après l'autre, à volonté. Balzac est bien présent, en tant que corps-écrivain, dans le texte de *Sarrasine* ; mais c'est comme si, craignant d'assumer son corps jusqu'au bout, il avait cherché à limiter la valeur signifiante de son écriture en rejetant à l'horizon du texte un « signifié dernier² », qui serait la représentation intelligible et définitivement figée de ce corps multiforme. Dans cette quête imaginée par Barthes, consistant pour l'écrivain à donner l'essentialité à son geste d'écriture au prix de rendre contingent l'objet de son récit, Balzac s'est arrêté à mi-chemin.

1 « Le chant romantique », OC V, p.304.

2 « La mort de l'auteur », OC III, p.44.

III. « ÉCRIRE UNE ŒUVRE EN *UT* MAJEUR »

(La Préparation, p.384. Séance du 23 février 1980.)

En résumé, voilà l'écrivain devenu maître de sa culture et de son langage. Il ne lui reste donc plus qu'à mettre la première main à cet objet fantasmé depuis le début, qu'à lancer la réalisation d'un projet dont toutes les bases semblent désormais avoir été jetées : bref, il se tient enfin au seuil de la *Préparation du Roman*. Mais en quoi ce « Roman » doit-il consister au juste ? La réponse, on l'imagine, ne se trouve nulle part ailleurs que dans le séminaire lui-même, et c'est de là qu'il faudra partir. Néanmoins, il n'est pas inutile avant cela de retourner jeter un œil à ce que Barthes écrivait sur la forme roman, bien auparavant, à l'époque du *Degré zéro*. Ce qu'il appelait alors « l'écriture du Roman », c'était ceci : « la construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes¹ » ; en un mot, la restitution totale par l'écrivain de son imaginaire corporel – notons d'ailleurs que dès cette époque, la chair de l'écrivain avait pour Barthes ses « profondeurs mythiques », son « langage autarcique » et ses « fragments de réalité » privilégiés².

Mais on voit que la question qui va se poser maintenant essentiellement, c'est celle de la *totalité*, donc de l'achèvement. Le roman, de quelque manière qu'on cherche à le définir, est avant tout une forme ; c'est pourquoi il est indispensable que l'écriture, si elle veut tendre vers lui, puisse « fabriquer elle-même ses dimensions et ses limites ». Au début de sa carrière, Barthes dénonçait le Roman comme un artefact de la société bourgeoise, ce par quoi toute une culture (classique) cherchait à se totaliser sous une forme achevée, définitive, qui soit en même temps son affirmation et son triomphe. Mais puisque, depuis, la culture est devenu le bien individuel d'un corps, on comprendra que l'écrivain reprenne le Roman à son compte comme la pierre de touche d'un accomplissement personnel, comme le moyen de restituer dans toute sa plénitude sa singularité : « c'est l'*intime* qui veut parler en moi, faire entendre

1 *Le Degré zéro*, OC I, p.189.

2 *op. cit.*, OC I, p.177.

son cri, face à la généralité¹ », déclarera Barthes devant son auditoire du Collège de France, quelques semaines avant de commencer *La Préparation*. Pendant le séminaire lui-même, il passera son temps à dire en substance la même chose.

On s'aperçoit aussi que l'écrivain est parvenu à contrecarrer le sort qui était encore le sien dans « La mort de l'auteur » : à ce moment-là, à force de pratiquer cette langue littéraire classique qui est typiquement celle du Roman, il finissait par disparaître sous son propre mythe ; c'était alors la culture elle-même, dans tout son anonymat, qui se mettait à parler à sa place. « On retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne² », notait pourtant déjà Barthes dans *Le Degré zéro* : car en effet l'écrivain – c'est là tout son objectif – va tirer parti du caractère même de généralité et de *stéréotype* de son écriture (c'est-à-dire ce qui le faisait « mourir ») pour assurer sa vie posthume, en laissant de lui, sous la forme d'un Roman, une image fidèle et achevée de son imaginaire corporel. Mais alors il lui faudra trouver à la fois les « dimensions et les limites » d'une telle œuvre, pouvoir faire durer son écriture suffisamment tout en sachant à quel moment y mettre fin ; on imagine que c'est la tonalité, encore une fois, qui le lui permettra : il est bien temps pour lui d'écrire son « œuvre en *ut* majeur ».

1 « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », OC V, p.465.

2 *op. cit.*, OC I, p.194.

1. Vers la forme longue

Les bases de cette forme longue que doit être le « Roman » barthésien, c'est donc dans *La Préparation* elle-même qu'il faut aller les chercher. En matière de forme romanesque, Barthes a cité plus d'une fois Proust comme modèle absolu – et il est vrai que l'exemple de *La Recherche* nous éclairera souvent. Mais un autre auteur, Mallarmé, lui tient lieu également de source d'inspiration, presque au même titre que Proust. Un passage précis va retenir notre attention pour le moment, correspondant à la séance du 5 janvier 1980 du séminaire, dans lequel Barthes s'en réfère à Mallarmé pour esquisser une opposition entre deux formes : le « Livre » et l'« Album ». Comme on peut s'en douter, le Roman sera du côté du « Livre ». L'« Album », pour sa part (qui consiste en somme en une libre production de figures par le corps-écrivain, au jour le jour, selon ses humeurs changeantes), ne comporte aucun aspect qui ne nous soit pas encore familier. Mais l'écriture du Roman ne sera lancée que lorsque le corps-écrivain se sera donné les moyens de passer de l'Album au Livre. Barthes fait observer que Mallarmé lui-même, auteur assez clairement situé du côté de l'Album (par ses formes courtes), a passé une partie de sa vie à vouloir franchir ce cap, en vue de constituer une sorte de grand œuvre final (« *Livre total* : idée vers 1866 ; vers 1867, pense à une œuvre de synthèse¹ », « s'y remet en 1892-1893² », etc.). Il s'agissait dans son cas d'un « fantasme de contraste³ », d'après Barthes. Mais on imagine déjà qu'en vertu du phénomène de la mémoire tonale du corps, la transition va pouvoir se faire naturellement et sans « contraste » aucun, le Livre étant en quelque sorte contenu dans l'Album. Il nous reste à voir néanmoins pourquoi l'écriture barthésienne, telle qu'on l'a décrite jusqu'ici, ressortait presque exclusivement du genre de l'Album, et ce qui lui manquait au juste pour tendre vers le Livre.

Voyons en quelques lignes comment Barthes définit cette notion, qui va nous occuper à partir de maintenant :

Le Livre-Somme

Désir, à un moment de la vie [...], d'un livre où l'on va mettre *Tout* : le *Tout* de sa vie, de ses souffrances, de ses joies, et donc, bien sûr, le *tout* de son monde et peut-être le *tout* du

1 *La Préparation*, p.246. Séance du 5 janvier 1980.

2 *op. cit.*, p.247.

3 *op. cit.*, p.246.

monde → Somme de Savoirs : encyclopédie transcendée par un *sens* qu'on donne au monde et à son propre travail, c'est-à-dire, selon moi, par une écriture ; ce *sens*, c'est comme la *couleur* du livre – car tout savoir est coloré [...].¹

Rien dans cette définition qui nous soit inconnu à première vue : le « *Tout* » de l'existence de l'écrivain est contenue dans son langage, mémorisé sur le mode de la musique tonale. Barthes introduit un terme qui pourra paraître nouveau, celui de « *couleur* » – le livre doit être « coloré » ; mais on voit bien qu'il s'agit d'une manière de plus de désigner la tonalité, puisque c'est elle qui donne à l'ensemble du langage de l'écrivain une uniformité perceptible (il est habituel de comparer les tonalités à des couleurs, les deux notions ayant d'ailleurs une parenté étymologique, suggérée par le mot « ton »). Proust est mentionné au passage, comme une sorte de modèle inévitable, complémentaire de celui de Mallarmé. « Proust ? [...] en un sens, c'est un livre-somme, mais, dans un sens supérieur, c'est essentiellement un *livre initiatique*, l'histoire d'une initiation – ce qui est différent, car il s'agit ici d'un savoir de l'âme² ». Là encore la musique est la clé. Il suffit de repenser à des articles comme « Piano-souvenir », et au fragment du *Roland Barthes* « Les noms propres » pour se souvenir que tous les savoirs font l'objet d'une forme d'« initiation », lorsque le corps prête aux mots une valeur de *fétiche* équivalente à celle que possède la tonique en musique.

Par certains aspects, le Livre ressemble nettement à l'Album (ce qui nous permettra d'ailleurs de mettre en évidence les autres aspects, par lesquels précisément il s'en distingue). Barthes en donne comme illustration l'œuvre de Chateaubriand : « *Les Mémoires d'outre-tombe* : une somme mais, par l'art de Chateaubriand, une somme d'objets concrets : figures historiques, lieux, vêtements, objets symboliques (mousquet du soldat, bâton du voyageur, bourdon du pèlerin), etc.³ ». La juxtaposition d'« objets concrets » (entendons d'objets sensuels, signifiants), procédé que l'on connaît bien, nous renvoie effectivement à l'Album – ce que l'on va comprendre par l'intermédiaire de Schumann. Barthes écrivait dans « Aimer Schumann » que, comme les *Mémoires d'outre-tombe*, « sa musique [...] réfère sans cesse aux choses les plus concrètes : saisons, moments du jour, paysages, fêtes, métiers⁴ », dans un geste aléatoire, versatile, qui donne à l'ensemble une apparence de composite et de « *patchwork* » (terme employé dans « *Rasch* »). On ne s'étonnera donc pas que Barthes, dans *La Préparation*, cite Schumann comme artiste représentatif de la forme Album : « Il y a de

1 *op. cit.*, p.248.

2 *op. cit.*, p.249.

3 *Ibid.*

4 « Aimer Schumann », OC V, p.723.

grands créateurs qui sont du côté de l'Album : Schumann par exemple¹ » (il suffit de penser à certaines de ses œuvres, comme l'*Album pour la jeunesse* op.68 ou les *Feuillets d'album* op.124 pour piano, pour s'en convaincre). Et c'est au regard de Schumann que la différence entre l'Album et le Livre va se manifester avec le plus d'évidence. D'après Barthes, l'Album se caractérise notamment par une « représentation du monde comme *inessentiel*² », aspect qu'il observait dans l'œuvre de Schumann (il parlait d'un « monde cassé », « désarticulé », « tiré d'apparences tournoyantes »³). À l'inverse, le Livre est fait pour que l'auteur y mette le « *tout* de son monde », et « peut-être le *tout* du monde ». Le Livre (autrement dit le Roman) doit donc faire figure d'œuvre-monde, dont l'essentialité réside dans la totalité *achevée* qu'il représente. On voit bien que dans la libre énumération d'objets sensuels, qui définit l'Album schumannien, il n'y a d'essentiel que chacun de ces objets, pris isolément : tous représentent une totalité autonome et localisée, qui ne partage avec les autres qu'une même origine, sans que, par leur juxtaposition, ils soient tenus de constituer à eux tous une forme unitaire définie ; il s'agit en somme d'une improvisation musicale, dont la forme et les dimensions relèvent d'une pure contingence et qui ne vaut que par ses figures, l'une à la suite de l'autre. Puisque le corps *possède* le monde (mémoire tonale), il peut se permettre de ne le restituer que sous forme d'objets séparés, tous émis « en gaspillage⁴ » (pour reprendre un terme employé par Barthes à propos de Flaubert, dans *La Préparation*), sans être intégrés à une totalité formelle qui ait été conçue et désirée en tant que telle – l'œuvre-monde. Là est donc la différence entre l'Album et le Livre, objet « architectural et prémédité⁵ », ce qui veut dire achevé, délimité : une *somme*.

En ce sens, l'œuvre proustien va représenter la meilleure (et la seule) synthèse possible du Livre et de l'Album. Barthes l'explique en quelques lignes :

Les « Fragments » ne sont pas nécessairement du côté de l'Album ; la notion de « fragment » est facilement spéceuse → L'année dernière, un auditeur m'a fait justement remarquer que *La Recherche du temps perdu* était en fait un tissu de fragments, mais il y a une *architecture* (au sens musical), qui n'est pas de l'ordre du plan, mais de l'ordre du retour, du marcottage : retour *prévu* par Proust.⁶

Ce « retour » prévu fait que l'œuvre doit former dans son ensemble un « système unitaire,

1 *op. cit.*, p.249.

2 *op. cit.*, p.251.

3 *art. cit.*, OC V, p.723.

4 *op. cit.*, p.84. Séance du 27 janvier 1979.

5 *op. cit.*, p.246. Séance du 5 janvier 1980.

6 *op. cit.*, p.251.

dont l'unité s'impose à la fin¹ ». Dans *Sarrasine*, par exemple, la cohérence du texte s'impose « à la fin », au moment où l'on apprend que Zambinella est un castrat et que l'énigme principale du récit est résolue. Mais alors tout ne tient que par une vérité diégétique abstraite, indépendante des figures signifiantes constitutives du texte et qui d'ailleurs avait l'effet après-coup d'annuler leur valeur (Zambinella n'était ni un homme, ni une femme, ni un être androgyne), comme si le prix à payer pour s'assurer de la cohérence de l'ensemble était l'inessentialité des éléments (voir « Le vaisseau Argo »).

Puisque le corps-écrivain produit des figures perpétuellement, au rythme même de son existence, la seule forme qui soit réellement immanente à son geste est celle de l'Album, constitué « au jour le jour » et qui n'appelle pas de *conclusion* – toute « fin » de l'Album ne peut être que le fait d'une contingence, extérieure au geste d'écriture proprement dit (mort de l'écrivain, choix délibéré de sa part de poser la plume), et en aucun cas une nécessité dictée de l'intérieur, qui serait située à l'origine de ce geste, dans l'impulsion même qui lui a donné lieu. Par conséquent, la forme Roman – totalité *nécessairement* finie – ne peut-elle être qu'un objet détaché du corps de l'écrivain, transcendant à son geste d'écriture (comme l'est en un sens *Sarrasine*) ? Il faut revenir à l'exemple de Proust pour s'apercevoir que non. *La Recherche*, dit Barthes, est un texte conçu sur le mode de la tonalité. Certes, l'Album aussi – et c'est ce qui garantit la cohérence de ses fragments entre eux. Mais on va voir maintenant que le système tonal appelle par définition ce « retour » dont parlait Barthes à propos de *La Recherche* : il s'agit de la *cadence*, forme de conclusion nécessaire et inhérente à toute musique tonale, liée à la tonique dont tout a surgi et dictée par elle. Ce qui signifie que quel que soit le nombre des figures produites par le corps, et l'ampleur de leur développement, toutes s'intègrent à une totalité que l'on sait à l'avance devoir s'achever bien que cette fin ne dépende de rien d'extérieur à l'exécution elle-même ; on peut donc dire que l'essence du Livre est contenue dans celle de l'Album, et c'est cela qu'il va nous falloir expliquer en détail.

Barthes laissait entendre dans *La Préparation* que le Livre devait choisir de suivre une tendance parmi trois différentes, apparemment exclusives l'une de l'autre : il pouvait être soit « infini », soit « sommatif », soit « ramassé et essentialisant² ». Mais tout est prêt pour que le Roman barthésien puisse concilier ces trois aspects. On a compris qu'il était « infini », au même titre que l'Album, dans la mesure où il permet au corps de juxtaposer un nombre de figures aussi grand que souhaité ; mais il n'en est pas moins « sommatif » puisque la suite des

1 *op. cit.*, p.252.

2 *op. cit.*, p.250.

figures, quoique extensible à volonté, forme une totalité achevée et destinée à se clore par l'intervention d'une *cadence* prévue dès l'origine. Et puisque cette même tonique (qui appelle la cadence) concentre en elle toute la matière sensuelle constitutive du Roman, on peut dire qu'il reste d'un bout à l'autre « ramassé et essentialisant ».

a. Pulsion et développement

Le Livre est une « explosion de l'esprit », nous dit Barthes, « et en même temps [...] un appareil disséminant¹ », comme le laissait entendre un mot de Mallarmé que Barthes prend soin de citer ici : « Je sème pour ainsi dire mille et mille fois ce double volume entier...² ». Le rapprochement se fait vite avec la musique de Schumann, appelée par Barthes dans « *Rasch* » une succession de « *big-bang* ». Rien ne distingue donc encore le Livre de l'Album, puisque les fragments du Livre restent autant de petites totalités indépendantes qui, pour être « juxtaposées » (on se rappelle « L'œuvre comme polygraphie », dans le *Roland Barthes*), n'ont toutefois aucune nécessité à se trouver là ensemble et ne *s'appellent* pas l'une l'autre. Le cas est comparable aussi à ce que l'on pouvait lire dans « Au piano, le doigté... »³ : le pianiste jouant telle œuvre voudrait l'entendre tout entière d'un seul coup, à chaque instant de l'exécution (« *Immédiatement !* » disait Barthes), refusant pour cette raison d'indiquer sur la partition un quelconque « doigté » : car le doigté, Barthes l'expliquait bien, est l'indication par laquelle le pianiste *prévoit* chacun de ses gestes à venir et fait en sorte que tous s'enchaînent entre eux le plus naturellement possible, comme si, précisément, ils *s'appelaient* l'un l'autre. Une œuvre doigtée, c'est donc une œuvre « préméditée » – comme doit l'être selon Barthes le Livre (« architectural et prémédité⁴ »). Le risque de cette préméditation est qu'elle agisse vis-à-vis du corps musical ou du corps-écrivain comme un « dressage » : « [je] refuse l'ennui du dressage, car le dressage empêche la jouissance⁵ », écrivait Barthes, justifiant sa réticence à indiquer des doigtés sur ses partitions. On comprendra ce que cela peut signifier sur le plan de l'écriture en repensant à *Sarrasine* : Balzac citait à l'envi, comme s'il improvisait, des modèles

1 *op. cit.*, p.247.

2 *Ibid.*

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.649.

4 *La Préparation*, p.246.

5 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.649.

culturels et littéraires tout au long du texte, mais son geste était contraint, « dressé » par une exigence diégétique préméditée (l'identité de Zambinella), qui avait pour effet d'annuler plus ou moins la valeur sensuelle (la « jouissance ») investie par lui dans chacun de ces objets.

Mais reprenons le modèle de Proust. C'est bien Proust, d'après Barthes, qui est parvenu le mieux à concilier improvisation et préméditation, toute *La Recherche* étant à ses yeux un « tissu de fragments » doté d'une « architecture » d'ensemble. On a vu d'ailleurs dans un chapitre précédent que l'écriture de Proust se caractérisait par un *tempo* rapide (c'était l'« écriture au galop ») ; or, l'aisance et la fluidité du geste d'exécution ne sont-elles pas le propre du pianiste qui a pris soin de *doigter* sa partition et s'en est rendu de la sorte l'exécution plus aisée, dans la mesure où il l'a préméditée ?...

Dès les premières séances de *La Préparation*, Barthes s'interrogeait sur la manière dont il devait s'y prendre pour passer « de la Notation [...] au Roman, du discontinu au flux (au nappé)¹ ». Le « nappé », c'est ce qui oppose le plus clairement Proust à Schumann. Si l'on en croit ce que Barthes affirmait dans « *Rasch* », l'auteur des *Kreisleriana* s'est maintenu au stade du fragment et du discontinu pour éviter que l'on ne puisse, par-dessus sa musique, « tirer la nappe² » de la discursivité afin de lui donner l'apparence d'une totalité architecturale et préméditée. Proust, inversement, a lancé *La Recherche* le jour où il a trouvé le secret d'une « sorte d'opération alchimique » lui permettant d'intégrer ses propres fragments d'écriture à une « forme longue, filée, *nappée*³ ». Ces quelques mots sont tirés d'un article sur Proust daté de 1979, intitulé « Ça prend » : titre significatif, puisque cette formule sert elle aussi très souvent à Barthes pour définir la forme romanesque. La musique de Schumann, située hors-roman, est ainsi celle d'un « saucier vigilant, [qui] empêche le discours de prendre, de s'épaissir, de s'étaler, de rentrer sagement dans la culture du développement⁴ » ; quant à *La Recherche*, elle apparaît à Barthes comme une « mayonnaise [qui] se lie, et n'a plus dès lors qu'à augmenter peu à peu⁵ ». Par la suite, Proust « réinfuse sans cesse de la nourriture à cet organisme qui s'épanouit, parce que désormais il est bien formé⁶ » : et l'on voit ici que le Roman, bien qu'il reste de part en part le fruit de l'activité du corps-écrivain, a en propre de se détacher de lui malgré tout, en devenant un « organisme » autonome et à part entière. Tant que l'écrivain choisit de pratiquer l'Album, il se repose sur l'unité organique dont jouit sa mémoire

1 *La Préparation*, p.46. Séance du 16 décembre 1978.

2 « *Rasch* », OC IV, p.828.

3 « Ça prend », OC V, p.655. C'est nous qui soulignons.

4 « *Rasch* », OC IV, p.828.

5 « Ça prend », OC V, p.655.

6 *Ibid.*

corporelle elle-même, qui est tonale ; ainsi tous ses fragments peuvent être émis « en gaspillage » : issus d'une même « sauce » originelle, ils porteront tous la marque commune de son corps, sans qu'il y ait nécessité à ce qu'ils « prennent » de nouveau après-coup, une fois émis, au sein d'une forme unitaire qui serait le réceptacle de son imaginaire déployé. Le désir de Roman, chez l'écrivain, est donc sans doute l'aveu de sa part d'un besoin de transcendance. On en trouve déjà les prémisses dans un fragment du *Roland Barthes*, « De l'écriture à l'œuvre » : l'écrivain, lit-on, est tenté de « passer d'une contingence d'écrits à la transcendance d'un produit unitaire, sacré¹ » (bien qu'un tel produit reste encore le simple objet d'un fantasme immédiat, comme dans « Au piano, le doigté »). Nous y reviendrons par la suite.

Voyons pour l'instant comment, par quel genre d'opération alchimique, doit démarrer l'écriture de cette œuvre unitaire, qui « prend » et s'épaissit ensuite, à la manière du roman proustien. La formule est semble-t-il donnée dans *La Préparation*.

Pour que le Roman bénéficie d'une telle unité, il faut naturellement qu'une seule tonique soit à l'origine de tout le développement qui va le constituer. Où donc se situe, par exemple, la tonique de *La Recherche* ? Pour Barthes, cela ne fait guère de doute : il s'agit du goût de la madeleine, brève inflexion affective ayant pour effet de mettre en marche tout le processus de la mémoire. Dans *La Préparation*, la madeleine est comparée à un haïku, figure signifiante élémentaire qui contient en elle une essence de tonalité (la tonique du haïku pouvait être notamment un mot-saison) ; mais le Roman démarre lorsque cette figure donne lieu à un développement. Voici ce que l'on peut lire :

Toute *La Recherche du temps perdu* sortie de la Madeleine, comme la fleur japonaise dans l'eau : développement, tiroirs, *dépli* infini. Dans le haïku, la fleur n'est pas dépliée, c'est la fleur japonaise sans eau : elle reste *bouton*. Le mot (l'hologramme du haïku), comme une pierre dans l'eau, mais pour rien : on ne reste pas à regarder les ondes, on reçoit le bruit (le *ploc*), c'est tout.²

Un seul son (le « *ploc* ») est donc promesse de tout un roman : on retrouve ici conciliés les trois aspects différents du Livre, à la fois « infini » (comme l'est le dépli de la fleur japonaise), « sommatif » (puisque tout est déjà là, amassé dans le volume de la fleur – le développement peut d'ailleurs pour cette raison être dit « *prémédité* »), et enfin « ramassé et

1 *op. cit.*, OC IV, p.710. C'est nous qui soulignons.

2 *La Préparation*, p.74. Séance du 20 janvier 1979.

essentialisant ». La fleur peut néanmoins soit s'ouvrir, soit rester concentrée sous la forme d'un seul son, ou d'un seul mot : deux phénomènes possibles, deux tendances opposées qui semblent correspondre à celles que Barthes tentait de définir dans « Aimer Schumann » (article sensiblement contemporain au séminaire sur *La Préparation*). « Pour bien des morceaux schumanniens », écrivait-il, « l'étalement tonal a la valeur d'un seul son qui vibre infiniment jusqu'à nous affoler », à la manière d'« une masse qui pèse, insiste, impose sa solitude jusqu'à l'obsession¹ ». Dans d'autres cas (et c'est l'ouverture de la fleur), la tonique peut être « douée [...] d'un "évasement cosmique" (comme celui du premier *mi bémol* de *L'Or du Rhin*)² ». Essayons de voir en détail ce qui se passe dans chacun des deux cas de figure.

Si comme chez Schumann la fleur reste fermée, et ne produit qu'« un seul son qui vibre infiniment jusqu'à nous affoler », alors ce son (qui peut aussi bien être compris comme un mot) agit à la manière de la locution « *je t'aime* », telle que Barthes la décrit longuement dans un article des *Fragments d'un discours amoureux*. Terme affectif et sensuel par excellence, « je-t-aime » (Barthes l'orthographie ainsi) est incompressible et ne se prête quasiment à aucun développement : « Ce bloc, la moindre altération syntaxique l'effondre : il est pour ainsi dire hors syntaxe et ne s'offre à aucune transformation structurale³ », assure Barthes. « Nulle réserve, nul magasin du sens. Tout est dans le *jeté* : c'est une "formule"⁴ », ajoute-t-il. Toute écriture ne peut se faire que sous forme de « formules », Barthes l'a dit ailleurs ; mais celle-ci paraît la plus élémentaire de toutes, la plus difficile à étendre sous la forme d'un phrasé. Et surtout, elle ne peut qu'être proférée et répétée à l'infini, toujours sous cette même forme, ou presque : c'est donc un « thème », propre à être répété par le corps (« Le mauvais objet »), mais dont chacune des occurrences aura un caractère isolé et ne s'inscrira pas dans l'espace d'un objet total et unitaire, conçu comme tel par avance (dans une *somme*). C'est pour cela que « je-t-aime » relève de l'Album. Toujours dans les *Fragments d'un discours amoureux*, à peine quelques pages plus loin, Barthes évoque la lettre d'amour que Werther, dans le roman de Goethe, écrit à Charlotte : la lettre comprend quatre sections, au cours desquelles selon lui « une seule information est variée, à la façon d'un thème musical : *je pense à vous*⁵ ». Werther dit « je-t-aime » à Charlotte sous la forme de plusieurs figures successives, greffées l'une à la suite de l'autre sans qu'il y ait nécessité à ce qu'elles forment un

1 « Aimer Schumann », OC V, p.724.

2 *Ibid.*

3 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.187.

4 *op. cit.*, OC V, p.189.

5 *op. cit.*, OC V, p.197.

tout : c'est un Album de variations où le mot « je-t-aime », comme la tonique dans certaines pièces de Schumann, agit comme « une masse qui pèse, insiste, impose sa solitude jusqu'à l'obsession ». La septième *Kreisleriana* ressemble ainsi à une telle lettre dont la tonique, ou le thème, serait le mot « *rasch* », ayant donné lieu à une suite de figures comparable dans son ensemble à un exercice de style ; on est bien plus proche de la forme « thème et variations » que de la forme « thème et développement ». Dans l'Album, c'est sans cesse une nouvelle fleur japonaise qui apparaît et qui tout au plus produit un léger *ploc*, comme le caillou, lorsqu'on la jette à l'eau, mais ne s'ouvre pas (ou à peine), au lieu que toute l'œuvre surgisse d'une seule fleur comme une totalité, par l'effet d'un développement global. L'Album est donc « essentialisant » (le corps reste la source commune de toutes les figures) et « infini » (on peut toujours en ajouter une à la suite des autres), mais nullement « sommatif ».

Dans *La Recherche*, il se produit tout autre chose : la madeleine, tonique de l'œuvre, en est la seule impulsion première et se met immédiatement à s'ouvrir avec un « évasement cosmique » semblable à celui du *mi* bémol initial de *L'Or du Rhin*. Reprenons ce parallèle avec la musique de Wagner suggéré par Barthes, et voyons jusqu'où il peut nous mener. Au début de *L'Or du Rhin* retentit effectivement un *mi* bémol assourdi, dans les graves de l'orchestre, qui a valeur de tonique ; aussitôt cette note initiale se propage et s'amplifie peu à peu, évoluant vers un formidable magma orchestral dont vont bientôt surgir tous les thèmes générateurs (*leitmotive*) de l'opéra à venir. Le lancement de *La Recherche*, imaginé par Barthes dans l'article « Ça prend », se passe exactement ainsi : la « sauce » a pris et « n'a plus dès lors qu'à augmenter peu à peu », tandis que Proust « réinfuse [...] de la nourriture à cet organisme qui s'épanouit, parce que désormais il est bien formé ». L'« organisme » qu'est l'œuvre est définitivement formé, dans la mesure où il a surgi tout entier d'une seule fleur, d'une seule impulsion tonale (le *mi* bémol). Et c'est à partir de là que l'œuvre devient autonome, transcendante en quelque sorte au corps de l'écrivain. On sait que le corps est changeant et qu'il module sans cesse, bien que toutes ses postures affectives, qui correspondent à autant de tonalités différentes, soient subsumées par le paradigme tonal en général, infrastructure de sa mémoire ; ce qui veut dire que si la totalité de l'œuvre participe d'une tonalité particulière, c'est qu'elle est bien la projection sensuelle du corps-écrivain sous une forme unitaire et nécessairement limitée, comme si avec elle l'imaginaire de l'écrivain entraînait dans une sorte de stase. Naturellement la musique peut moduler au cours de l'œuvre, mais alors cette modulation ne se fera que relativement à la tonalité principale déjà installée : plutôt que d'un renouvellement absolu de l'humeur du corps-écrivain, qui remonterait à la

source même du paradigme tonal de sa mémoire, il s'agira de l'apparition d'une « sous-humeur », subsumée par celle de départ (qui doit aussi, *cadence* oblige, être celle de la fin). De cette manière l'œuvre parvient à canaliser l'imaginaire de l'écrivain au sein d'une forme unifiée et relativement autonome, qui tout en participant intégralement du corps de l'écrivain, a le statut d'un « organisme » à part entière jouissant de sa propre unité tonale singulière. En résumé, l'œuvre sera la métonymie du corps de son auteur.

Mais revenons à ce parallèle entamé entre la *Recherche* et la *Tétralogie*. Ce qui surgit en premier lieu de la madeleine dans le roman de Proust, nous dit Barthes, ce sont des noms propres : toute l'écriture après cela sera motivée par la « vérité poétique » (autrement dit la valeur sensuelle) que l'auteur trouve à certains noms-clés, destinés à reparaître régulièrement au cours du roman et à le hanter (Guermites, Combray, Swann, etc.). Les noms propres joueraient donc pour Proust le même rôle que pour Barthes, celui de dépositaires de sa mémoire, germes de développements infinis (ce que l'on a vu dans le fragment « Les noms propres » du *Roland Barthes*). Et ils sont l'équivalent des *leitmotive* utilisés par Wagner dans la *Tétralogie*, sortes de « personnages » eux aussi, qui après avoir été introduits dans les premières mesures de *L'Or du Rhin*, se manifesteront à intervalles plus ou moins réguliers jusque dans les dernières du *Crépuscule des dieux*. Tout porte à croire d'ailleurs que les noms propres sont ce qui manque à Barthes pour pouvoir lancer pour de bon l'écriture du Roman : on lit par exemple, dans « Le livre du Moi » : « l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres¹ ». Le *Roland Barthes* est effectivement un essai, dont chacun des fragments a été suscité par ce que Barthes appelle un « mot-valeur », ou un mot-fétiche. Mais aucun de ces mots ne concentre apparemment en lui autant de mémoire que peut le faire un nom propre, et ne se prête par conséquent à un si vaste développement. On se souvient que chez Michelet, les noms historiques, situés au cœur du tableau général de l'Histoire, ont le pouvoir de l'assumer en eux tout entier et d'en devenir ainsi les dépositaires dans la mémoire de l'auteur, de sorte qu'ils puissent être considérés comme les germes dont est issue toute l'œuvre micheletiste. Pour la même raison, les noms sont également garantis d'être ce qui *reste* du roman en tout dernier lieu ; ainsi Barthes nous confie dans le fragment « Les noms propres » : « impossible de lire un roman, des Mémoires, sans cette gourmandise particulière [des noms propres] [...] : le nom, comme la voix, comme l'odeur, ce serait le terme d'une langueur : [...] “le dernier soupir qui reste des choses”² ». Admettons que ce « soupir » soit une brève inflexion affective telle que peut la figurer un haïku, autrement dit

1 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.695.

2 *op. cit.*, OC IV, p.631.

un *satori*, terme que Barthes employait pour décrire l'effet de la madeleine, au début de *la Recherche*. Cela nous permet de reprendre ce mot de Schoenberg, cité par Barthes dans *La Préparation*, portant sur des pièces de Webern (souvent comparées à des haïkus, comme on le sait) : « Tout un roman dans un simple soupir¹ ». Bref, le roman renaît de ses cendres que sont les noms, derniers « soupirs » qui restaient de lui. Chaque nom apparaît du même coup comme une madeleine dont est prêt à surgir un développement infini ; mais on n'oublie pas qu'ils sont issus eux-mêmes de la première madeleine, l'impulsion tonale originelle, véritable *big-bang* du Roman : tous ces germes étaient contenus à l'intérieur de la fleur primordiale, ce qui assure à l'œuvre son caractère sommatif, achevé.

Barthes avait conçu à un moment donné lors de *La Préparation* l'idée d'un « Roman comme Opéra » – en s'inspirant d'ailleurs d'une déclaration de Proust. Tout semble en place maintenant pour qu'il puisse lancer l'écriture d'un tel roman, sur le modèle à la fois de Proust et de la *Tétralogie* de Wagner, qu'il avait lui-même mentionnée, dans « Aimer Schumann ». Sur une impulsion de départ (un *mi* bémol, par exemple, ou un *do*, puisque son désir était d'écrire une œuvre « en *ut* majeur »), il va ouvrir un secteur tonal de son imaginaire corporel, qui ne se refermera plus jusqu'à la fin de l'écriture de l'œuvre – c'est la « stase » de son imaginaire, ou si l'on préfère la tonalité d'ensemble de l'œuvre musicale à venir. De là vont surgir des thèmes, germes seconds issus de ce principe tonal : il suffit de penser aux premières mesures de *L'Or du Rhin*, où la tonique (le *mi* bémol) donne lieu rapidement à des arpèges, sorte de déploiement naturel de la gamme tonale, dont va naître aussitôt le premier des *leitmotive* de la *Tétralogie* puis, par une série de transformations successives, plusieurs autres. Tout doit être issu d'un instantané perceptible unique, pour que l'œuvre garde d'un bout à l'autre son caractère « essentialisant » et forme une totalité cohérente, sans que l'on puisse dire que le corps, à tel ou tel moment, ait tout repris à zéro et ouvert une part radicalement nouvelle de son imaginaire (on retomberait alors dans l'Album, la stase ayant été interrompue). Cette forme d'engendrement successif des thèmes à partir d'une seule essence « tonale » est selon Barthes un des aspects les plus remarquables du roman proustien :

[...] ce que Proust a découvert, c'est l'efficacité romanesque du « marcottage » des figures : plantée ici, souvent discrètement (disons, au hasard, par exemple, la dame en rose), une figure se retrouve bien plus tard, par enjambement au-dessus d'une infinité d'autres relations, fonder une nouvelle souche (Odette).²

1 *La Préparation*, p.146. Séance du 10 mars 1979.

2 « Ça prend », OC V, p.656.

Ces figures-thèmes qui hantent la *Recherche* et surgissent dans le récit par intermittence, sous des formes changeantes, rappellent un fragment du *Roland Barthes* que l'on a cité précédemment, « Passage des objets dans le discours » : « il me suffit de *prendre au sérieux* une forme [...] pour me créer à moi-même une sorte de *pensée-mot* qui va courir, tel l'anneau du furet, dans mon langage. Ce mot-objet [...] a une existence rituelle¹ », peut-on y lire. On n'oublie pas que le corps d'un écrivain *est* son langage. Si donc des mots ou des figures courent ainsi dans le « langage » de Barthes, c'est qu'ils restent dans un rapport de pure immanence avec son corps : leur domaine sera par conséquent l'Album, dépôt de langage réalisé au jour le jour selon les aléas de l'existence affective de l'écrivain, plutôt que le Livre, objet déjà transcendant à son corps, qui en est la métonymie. L'œuvre est ainsi elle-même la métonymie du langage ; ce qui veut dire que les figures de *La Recherche*, qui courent *dans l'œuvre* plutôt que dans le langage proprement dit de Proust, doivent avoir été engendrées au sein de cette part localisée de son imaginaire que représente *La Recherche* et lui appartenir en propre. C'est bien ce qui s'est produit : tous ces thèmes sont issus de la madeleine, sorte de soupe primitive tonale semblable à celle des premières mesures de *L'Or du Rhin*, et que Barthes décrivait comme un organisme naissant, en phase d'épanouissement. L'écrivain est donc parvenu à créer avec l'œuvre un « *exo-langage* », qui est entièrement *de lui* mais qui possède en même temps sa propre autonomie, sa propre activité interne. Son imaginaire a été canalisé comme Barthes le souhaitait dans un produit unitaire.

Pensons de nouveau aux personnages, ces *leitmotive* de la *Recherche*. Comme le précise Barthes dans l'article « Ça prend », Proust a voulu leur conférer cette valeur en s'inspirant de Balzac et de son « admirable invention [...] d'avoir gardé les mêmes personnages dans tous ses romans² » (c'est Proust qui parle). Ainsi Balzac lui-même aurait conçu l'intégralité de ses romans (sans oublier ses nouvelles, et autres contes) dans une seule et même stase de son imaginaire, au sein de laquelle couraient, tels « l'anneau du furet », un certain nombre de personnages-thèmes récurrents. C'est en ce sens que *La Comédie humaine* forme une œuvre absolument unitaire : elle est en un mot le « Roman » de Balzac, de même que la *Tétralogie* est celui de Wagner ; l'œuvre de Michelet, elle aussi, peut être considérée comme un seul et unique « Roman » puisque des personnages historiques familiers, dotés chacun de leur valeur affective propre, la hantent de part en part. En résumé, l'écriture prend la voie du Roman dès lors que l'écrivain choisit de se maintenir dans un même univers

1 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC V, p.709.

2 *art. cit.*, OC V, p.656.

imaginaire tonal, auquel ses habitants (les personnages) sont véritablement consubstantiels, puisque nés de lui, avec lui (ouverture de *L'Or du Rhin*).

Dans un fragment du *Roland Barthes*, « De l'écriture à l'œuvre », Barthes avoue être tenté par moments de « considérer ce qu'il a écrit comme une "œuvre" », et de « passer d'une contingence d'écrits à la transcendance d'un produit unitaire, sacré¹ ». Il est vrai qu'à cette date (1974), son désir de Roman n'est pas encore clairement formulé. Mais il est déjà très près de pouvoir en démarrer l'écriture car, comme nous a permis de le voir l'exemple de Balzac ou de Michelet, il suffit de peu pour que la « contingence » d'écrits successifs se concilie avec la « transcendance d'un produit unitaire ». Peu important le nombre de romans qu'aurait pu compter *La Comédie humaine*, leur forme ou leurs dimensions, ou même la manière dont ils s'articulent entre eux : tous ces aspects ne relèvent en effet que d'une contingence, extérieure au geste d'écriture proprement dit. La seule nécessité est qu'ils soient tous nés d'un même geste tonal, et que Balzac ait voulu mettre en eux, comme Mallarmé dans son « Livre », le « tout de son monde », et de sa vie. À partir de là, son écriture peut très bien rester éparse comme l'Album : elle n'en sera pas moins canalisée à l'intérieur du Roman, le grand œuvre de son existence, et récupérée par lui – ce qui restera vrai tant que se maintiendra la stase de son imaginaire, que l'on a définie. Tout cela nous renvoie au thème de la « *Vita Nova* », régulièrement évoqué par Barthes au cours du séminaire sur *La Préparation*. Car à bien y réfléchir, la *Vita Nova* n'est rien d'autre que la posture de l'écrivain qui a décidé de lancer l'écriture de son œuvre, tonalement unifiée : lors de la première séance du séminaire (décembre 1978), Barthes dit attendre un déclic, une révélation suite à laquelle il pourra envisager d'« entrer en littérature » et d'« unifier une vie d'écriture² » ; puis, tout à la fin du séminaire (février 1980), en terminant la dernière séance, il affirme à son auditoire que cette révélation ne pourra lui venir que s'il parvient à une « *nouvelle écoute des choses* » (une écoute tonale), et que son désir ultime était d'« *écrire une œuvre en Ut majeur*³ ». Il lui fallait donc non seulement repenser l'écriture en termes de musique tonale, mais encore donner à son écriture à partir de cet instant une tonalité unique : de cette manière tous ses écrits, même fragmentaires, étaient garantis de s'intégrer à une totalité cohérente, qui se tiendrait *par elle-même* dans la mesure où elle formerait un « organisme » autonome (contrairement à l'Album qui ne reste encore qu'une sorte de sécrétion aléatoire du corps-écrivain, émise en pure perte). « *Écrire*, comme si je ne l'avais jamais fait⁴ », se donne Barthes comme perspective ; sans

1 *op. cit.*, OC IV, p.710.

2 *La Préparation*, p.32. Séance du 2 décembre 1978.

3 *op. cit.*, p.384. Séance du 16 février 1980.

4 *op. cit.*, p.32.

doute entend-il par là qu'il n'a pour l'instant écrit qu'« en gaspillage », sur le strict mode de l'Album. Il ne s'agissait ni de l'écriture de Balzac, dont chaque nouveau récit vient naturellement s'incorporer à la masse organique de *La Comédie humaine*, ni de celle de Proust, caractérisée comme le rappelle Barthes par des ajouts faits constamment au texte de son roman sous la forme de feuillets annexes, dont tous ressemblent finalement à des boutures et à des greffages (de « nouvelles souches », écrivait Barthes dans « Ça prend ») pratiqués sur la fleur originelle d'où est sortie la *Recherche*.

Ce faisant, le roman de Proust obéit à une « *architecture* (au sens musical), qui n'est pas de l'ordre du plan, mais de l'ordre du retour¹ » (*La Préparation*). Comme on le disait plus haut, la musique tonale appelle par définition une *cadence*, réaffirmation conclusive de la tonalité qui avait été amorcée au départ. La cadence peut être retardée autant qu'on le souhaite, mais elle devra nécessairement intervenir et achever l'exécution à un moment donné (car le Livre est « infini », mais en même temps « sommatif »). « La structure, ce n'est pas le plan, c'est la tonalité (un système unitaire, dont l'unité s'impose *à la fin*)² », renchérit Barthes, toujours dans *La Préparation*. Le « plan » de l'œuvre (nombre et dimension des parties, ordre de leur succession) relève d'une contingence externe ; la seule nécessité interne au geste d'écriture est que tous ces éléments s'inscrivent dans une totalité *achevée*. « Quand on se sert de la tonalité, la structure dépend de la cadence, parce que c'est la cadence seule qui permet de délimiter les parties d'une œuvre musicale³ », observe John Cage lors d'un de ses entretiens avec Daniel Charles, que cite Barthes au cours de *La Préparation*⁴. Tout le Roman consiste en un vaste développement tonal, destiné à se conclure par une cadence ; mais à l'intérieur de ce développement principal vont s'ouvrir une multitude de développements secondaires (à partir de thèmes, qui sont les germes issus de la fleur originelle), susceptibles d'évoluer dans une autre tonalité que celle de départ, mais quoi qu'il en soit destinés eux aussi à se refermer par une cadence – il y en a une à la fin de chaque scène d'un opéra, de chaque mouvement d'une symphonie ou d'une sonate, de chaque épisode interne à ces scènes et à ces mouvements, etc. : c'est bien elle qui délimite les « parties » de l'œuvre, à toutes les échelles possibles. Cela signifie que tous les développements du roman devront veiller non seulement à se précipiter vers une fin, mais aussi à se subordonner les uns aux autres et à s'harmoniser entre eux. Chacun a été amorcé à l'intérieur d'un autre, et il importe que le rapport d'antécédence de l'un

1 *op. cit.*, p.251. Séance du 5 janvier 1980.

2 *op. cit.*, p.252.

3 *Ibid.*

4 Voir : CAGE John, *Pour les oiseaux*, Paris : L'Herne, 2002.

à l'autre soit préservé (tel est le fonctionnement *organique* cohérent de l'œuvre ; on pense par exemple aux nombreuses digressions de *La Recherche*, qui permettent à plusieurs épisodes différents de surgir sous la forme de souvenirs au cours du récit d'une même soirée, ou encore à *Sarrasine*, où l'histoire du sculpteur est enchâssée dans un récit cadre). En musique, on appellerait ce procédé le « discours », ou la construction rhétorique de l'œuvre – à peu près inexistante dans les pièces brèves de Schumann. Son équivalent sur le plan de l'écriture, on s'en doute, est la narration. C'est à cet aspect qu'il va falloir maintenant nous consacrer.

b. L'harmonie des proportions

Les figures des *Fragments d'un discours amoureux* forment la meilleure image possible d'un Album qui n'a pas tourné au Roman, faute d'avoir « pris ». Barthes écrit dans l'introduction de l'ouvrage : « l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une œuvre » ; « aucune transcendance [...], aucun roman (mais beaucoup de romanesque)¹ ». Le *romanesque* est bien là, puisque à l'origine de chaque figure se trouve un germe de roman (comme lorsque, dans « Au piano, le doigté... », le pianiste entrevoit d'un seul coup le morceau entier à chaque note qu'il joue). Mais guère de roman proprement dit, avec sa forme totalisée, achevée, et refermée par une cadence. Ce qui manque au romanesque pour devenir roman, c'est une continuité narrative, en vertu de laquelle les figures *s'appelleraient* l'une l'autre et se comprendraient comme faisant partie d'un seul et même développement, nécessairement dirigé vers une fin (le dénouement de l'histoire). Mais les figures se situent bien « hors récit² », dit Barthes, condamnant manifestement les *Fragments* à rester à l'état d'Album.

Il faut les lire jusqu'au bout pour rencontrer tout de même, formulée dans les dernières pages, la possibilité d'organiser ces figures en récit. Voici comment Barthes la suggère :

Bien que le discours amoureux ne soit qu'une poussière de figures qui s'agitent selon un

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.32.

2 *op. cit.*, OC V, p.31.

ordre imprévisible [...], je puis assigner à l'amour, du moins rétrospectivement, imaginativement, un devenir réglé : c'est par ce fantasme *historique* que parfois j'en fais : une aventure.¹

Cette aventure, autrement dit cette *histoire* d'amour (Barthes parle bien d'un fantasme « historique »), ressemble en tous points au Livre tonalement structuré, imaginé lors du séminaire sur *La Préparation* : un « système unitaire, dont l'unité s'impose à la fin ». L'histoire possède un « devenir réglé », tout droit dirigé vers sa cadence ; on peut donc dire qu'elle est « préméditée », comme doit l'être précisément le Livre, et aussi qu'elle ressemble à une partition *doigtée*, de telle sorte que tous les gestes corporels de l'exécution soient prévus pour s'enchaîner le plus naturellement possible et que chaque figure conduise à la suivante – jusqu'à l'inéluctable cadence. Mais tout n'en reste pas moins le fruit d'un développement *ad libitum* surgi d'un seul germe initial, si bien que l'histoire a été à la fois improvisée (en tant qu'elle pouvait se prolonger à l'infini et comporter tous les éléments possibles désirés par le corps) et préméditée (en tant qu'elle se dirigeait cependant vers une fin nécessaire). Il faut noter d'ailleurs que l'aventure amoureuse suit un déroulement rappelant fort celui du récit à la manière de Proust :

C'est d'abord, instantanée, la capture (je suis ravi par une image) ; vient alors une suite de rencontres (rendez-vous, téléphones, lettres, petits voyages) au cours desquelles j'« explore » avec ivresse la perfection de l'être aimé, c'est-à-dire l'adéquation inespérée d'un objet à mon désir.²

Tout commence donc par une perception sensuelle instantanée du corps, de l'ordre du goût de la madeleine trempée dans le thé. La *tonique* du développement à venir a été trouvée ; on s'en convainc d'autant plus que cette image affective agit sur le corps à la façon d'une « capture » ou d'un « ravissement », comme si son imaginaire venait d'entrer dans la stase que l'on a évoquée plus haut (Barthes parle d'une « hypnose » amoureuse). Puis l'objet s'avère si en « adéquation » avec son désir (entendons : si riche de mémoire et d'imaginaire) qu'il va pouvoir l'« explorer » à l'infini et en tirer tout un roman. Ou du moins, un récit : car on a vu que le véritable Roman barthésien pouvait très bien se composer d'une multitude de récits différents, pourvu qu'ils soient tous subordonnés les uns aux autres et que chacun se soit développé à partir d'un germe apporté par un récit antécédent, lui-même étant issu d'un premier germe, etc., jusqu'à remonter à la racine tonale de toute l'œuvre. C'est de cette

1 *op. cit.*, OC V, p.243.

2 *Ibid.*

manière que l'on obtient un Livre-monde autonome, tel que la *Recherche* ou que la *Tétralogie*. On ne peut donc dire si la « capture » donnant lieu à l'aventure amoureuse relatée par Barthes ci-dessus est l'impulsion première située à l'origine de tout un Roman, ou si elle n'est amenée elle-même que par un récit antérieur, déjà motivé par une capture de ce genre, plus fondamentale ; ce qui est certain, c'est qu'il ne peut y avoir qu'une seule capture véritablement première, qu'une seule tonique d'ensemble à tout le Roman¹. Il n'y a jamais au cours de l'œuvre un renouvellement absolu de l'imaginaire du corps, mais des renouvellements relatifs, suscités les uns par les autres, et entre lesquels doivent se maintenir ce que Barthes appelle des « proportions ».

Un autre passage des *Fragments d'un discours amoureux* va nous permettre de saisir ce qu'il entend par là. « Dans *Erwartung* », explique-t-il (*Erwartung* est une œuvre lyrique de Schönberg), « une femme attend son amant, la nuit, dans la forêt ; moi, je n'attends qu'un coup de téléphone, mais c'est la même angoisse. Tout est solennel : je n'ai pas le sens des proportions² ». Ce coup de téléphone n'est pourtant jamais qu'un des nombreux événements apportés par le flux de la narration, dans le récit de l'aventure amoureuse évoquée ci-dessus. La différence était qu'alors, une seule impulsion « solennelle » de départ avait donné à lieu à tout le reste, qui n'était qu'une exploration tranquille des possibilités offertes (l'ensemble était donc bien « proportionné »). Dans *Erwartung*, en revanche, il n'y a qu'une suite de surgissements absolus : aucun récit fluide et unifié qui amène naturellement l'un après l'autre chacun des événements relatés. C'est sans doute qu'*Erwartung*, œuvre atonale, suit la méthode que John Cage estimait propre à Schönberg, selon laquelle chaque nouveau son ne doit être qu'un ajout fait conventionnellement à la suite des sons précédents, sans qu'il n'ait été appelé par eux, amené dans un même geste tonal. Mais quand bien même le corps s'exprimerait sur le mode de la tonalité, il se pourrait encore que chaque figure qu'il produit apparaisse aussi dans un surgissement radical et « solennel », et qu'il n'existe pas davantage entre elles de proportions. C'est en somme ce qui se passe dans les pièces brèves de Schumann : toutes les figures forment un phrasé tonal, mais pour chacune d'elles il s'opère un retour à la racine même de la signification du corps ; elles ne sont pas les étapes naturellement enchaînées d'un

1 Barthes ajoute qu'il cherche parfois à « réitérer [...] la rencontre dont [il] garde l'éblouissement : car elle est de l'ordre du "premier plaisir" et [il] n'[a] de cesse qu'elle ne revienne » (OC V, p.244). Mais c'est comme dans la *Recherche*, œuvre que Barthes appelait lui-même l'histoire d'une « initiation » (d'un « premier plaisir »...) : la découverte sensuelle initiale ne se reproduira jamais en tant que telle, toutes les autres ayant lieu par la suite ne lui étant que relatives, subordonnées. L'exposition tonale de départ est le seul début de l'œuvre – et on n'est censé y revenir qu'à la fin, à l'occasion de la cadence.

2 *op. cit.*, OC V, p.67.

développement global, qui aurait été amorcé par le corps au début de l'exécution et pour toute la durée de la pièce. La musique de Schumann s'oppose donc formellement au roman proustien, mais illustre en revanche l'« art du roman » tel que le concevait Novalis, dans ce passage de son *Encyclopédie* que Barthes cite lors du séminaire sur *La Préparation* :

L'art du roman exclut toute continuité. Le roman doit être un édifice articulé dans chacune de ses périodes. Chaque petit morceau doit être quelque chose de coupé – de limité –, un tout valant par lui-même.¹

Cette parenté manifeste entre la musique de Schumann et le roman à la façon du romantisme allemand surprend d'autant moins que Schumann était nourri de ces romanciers-là (Goethe, Jean Paul, Novalis), comme il l'était (Barthes le rappelle dans « *Rasch* ») d'un certain nombre de poètes qui lui ont inculqué le rythme et la forme signifiante de leurs vers. Quoiqu'il en soit, la « continuité » refusée ici est précisément celle qu'aurait pu garantir la conduite d'un *récit*, d'un bout à l'autre de l'écriture et dans un seul geste organique, sans jamais que le corps n'ait à donner une impulsion radicalement nouvelle – chaque développement interne au récit ne venant que d'une impulsion seconde, suscitée par la première.

Mais il est temps de voir comment tout cela pour Barthes se traduit sur le plan de l'écriture, et de répondre à certaines questions qui jusque là restent en suspens : en quoi la narration a-t-elle le pouvoir d'« appeler » ainsi les figures les unes à la suite des autres, et comment, au lieu d'être elle-même morcelée et contenue dans des figures individualisées, joue-t-elle plutôt le rôle d'un fil qui va permettre la liaison des figures entre elles.

C'est dans *Sarrasine* et dans *S/Z* que l'on trouvera toutes ces réponses. On se souvient que les figures mises en évidence par Barthes dans le texte de Balzac (les lexies) sont la manifestation de cinq « codes » possibles, que Barthes appelle : « proaïrétique », « sémique », « culturel », « herméneutique », « symbolique ». La narration proprement dite relève essentiellement du premier code, dit proaïrétique, qui correspond aux actions représentées par le récit. Quant aux codes sémique et culturel, ils rassemblent tous ces objets perceptibles et sensuels que le corps-écrivain, les ayant stockés dans sa mémoire, restitue ensuite selon l'humeur de son geste : le parfum « vaporeux » d'une femme, des arbres enneigés à l'aspect sélénite et spectral, les noms de cantatrices emblématiques, un vieillard ressemblant à un vampire ou à une goule, etc. La saveur d'une madeleine trempée dans du thé relèverait sans

¹ *La Préparation*, p.202. Séance du 8 décembre 1979.

nul doute d'un de ces deux codes. Ce qui veut dire que tous ces objets peuvent à la fois être l'image à l'origine de la « capture », de l'« hypnose » du corps-écrivain, et une des nombreuses autres images apportées au cours du développement que le corps-écrivain a lancé à cette occasion. Ils sont en un mot ces germes, dont un se trouve au départ de tout le récit, et qui vont par la suite s'engendrer les uns les autres ; parfois l'un d'entre eux donnera lieu à un nouveau développement, tandis que les autres resteront à l'état brut, condensé, et ne feront que surgir brièvement à l'intérieur du développement qui les a suscités. Et ce qui assure dans tout cela la fluidité et la continuité naturelles des développements, on l'aura compris, ce sont les actions (les « proaïrétismes ») du récit.

Pour nous en convaincre, attardons-nous sur un certain passage de *S/Z*, fort important dans l'optique qui est la nôtre et que l'on a d'ailleurs eu l'occasion de citer précédemment, portant comme titre « La partition ». Barthes observe à cet endroit que le code proaïrétique, contrairement par exemple aux codes sémique et culturel, suit une continuité temporelle logique (celle des séquences narratives) en tous points comparable à « l'ordre progressif de la mélodie¹ » en musique. À l'inverse, le code sémique et le code culturel « proposent des traits permutable, réversibles, insoumis à la contrainte du temps² » : car ces objets sensuels sont semblables aux « idées-mots » décrites dans un fragment du *Roland Barthes*, qui courent « tel l'anneau du furet » dans le langage de l'écrivain – ou dans son œuvre – et peuvent surgir en effet n'importe où, n'importe quand. Mais il y a plus. « Ce qui soutient, ce qui enchaîne régulièrement, ce qui harmonise le tout », poursuit Barthes, « ce sont les séquences proaïrétiques, la marche des comportements, la *cadence* des gestes connus³ ». Autrement dit, les actions narrées sont bien là pour amener, soutenir et « harmoniser » entre eux tous ces objets éparés. Et comme le suggère le terme de « cadence » employé ici par Barthes, la continuité mélodique et l'*harmonie* des séquences proaïrétiques doivent être comprises en termes de tonalité. On peut se reporter pour s'en assurer au séminaire consacré par Barthes à *Sarrasine*, avant la publication de *S/Z*. Barthes inclut dans ses notes un tableau, qui préfigure celui que l'on trouvera plus tard dans *S/Z*, joint au passage intitulé « La partition » : la séquence proaïrétique y apparaît déjà schématiquement comme une mélodie, avec à son origine « une sous-tonique attendant sa tonique, cadence⁴ ». Elle consiste donc bien en un phrasé tonal, sous-tendu par une note-pôle, la tonique. Quant aux objets issus des codes sémique et culturel, ils sont représentés dans ce même tableau comme les notes amenées par

1 *S/Z*, OC III, p.142.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.* C'est nous qui soulignons « cadence ».

4 *Sarrasine*, p.136. Séance du 7 mars 1968.

le flux de ladite mélodie.

Si l'on revient maintenant à *S/Z*, il paraîtra curieux de voir que Barthes attribue comme caractéristiques aux sèmes et aux citations culturelles un « timbre fort » et une « valeur de discontinu » : c'est comme s'il les excluait précisément de la séquence tonale (puisque'il avait dit dans « *Rasch* » et dans *Sollers écrivain* que le timbre était ce qui caractérisait les sons individuellement, en l'absence de la tonalité qui les agence les uns par rapport aux autres), et qu'il ne les voyait former en fin de compte qu'une série dodécaphonique, succession conventionnelle de notes, esquissée indépendamment du geste humoral du corps-écrivain, la tonalité étant manifestement rendue caduque. C'est qu'à l'époque de *S/Z*, on l'a déjà dit, Barthes n'a pas encore donné à la notion de corps-écrivain la valeur qu'elle aura plus tard, et la tonalité n'est pour lui à ce moment-là qu'un système de pure convention, abstraitement représenté sur une partition (si bien qu'une mélodie tonale est à ses yeux aussi conventionnelle et aussi peu « naturelle » qu'une série dodécaphonique) ; elle n'est pas encore cette essence sensible assimilée par le corps, qui sert de liant à sa mémoire et fluidifie ses humeurs.

Mais puisque l'on prend le parti de lire *S/Z* à la lumière de ces acquis ultérieurs, tout s'éclaire et les éléments issus des codes sémique et culturel seront bien les notes naturellement amenées par les désirs du corps, au cours d'une mélodie tonale correspondant à une séquence du code proaïrétique. Sans doute faut-il maintenant illustrer ce phénomène par un exemple.

On en trouve un dès les premières lignes (dès les premières *lexies*) de la nouvelle. « J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes », dit pour commencer le narrateur, ce qui correspond pour Barthes au lancement d'une séquence proaïrétique (l'action d'être plongé, absorbé dans une rêverie), donc d'un développement. Les figures qui suivent mettront en scène des objets culturels signifiants, cités à l'occasion même de cette rêverie du narrateur : une « fête tumultueuse », l'« Élysée-Bourbon » (évocation implicite du Faubourg Saint-Honoré), un « hôtel » où se tient une soirée, etc. Pour Barthes, il s'agit d'autant d'emprunts faits au code sémique, censés faire éprouver au sein du texte un caractère de « richesse ». Voici comment il s'en explique :

La *Fête*, le *Faubourg*, l'*Hôtel* sont des informations anodines, perdues apparemment dans le flux *naturel* du discours ; en réalité, ce sont autant de touches destinées à faire surgir l'image de la Richesse dans le tapis de la rêverie.¹

1 *S/Z*, OC III, p.136.

Le développement est donc bien ici la « rêverie » elle-même : c'est le fil conducteur de toutes les figures, harmonieusement enchaînées entre elles (Barthes parle d'un « tapis », qui rappelle beaucoup le « nappé » du développement romanesque, dont il parlait dans « Ça prend », ou encore dans « *Rasch* »). Et la tonique de cette séquence est assurément la « Richesse ». Non que le mot apparaisse textuellement : l'écriture prend soin de l'omettre, comme l'observe Barthes (et il est tout à fait possible en musique de faire durer une mélodie sans que ne retentisse la tonique) ; mais l'important est que la richesse, dans tout le passage, soit *donnée à entendre*, exactement comme la tonique en musique, qui hante la mélodie de part en part. Si bien que les notes « fête », « faubourg » et « hôtel » sont apportées très *naturellement* dans le flux du discours, dès lors que le corps a donné valeur de tonique à la « richesse » et qu'il déploie à partir de là un tableau, dans la continuité de son geste humoral. Car il s'agit effectivement d'un « tableau », au sens que l'on a pu donner à ce terme précédemment : un objet (le mot « richesse ») est consacré au cœur d'une totalité perceptible (une fête se déroulant dans un hôtel, quelque part dans un faubourg) et devient pour le corps un fétiche, dépositaire de cette totalité dans sa mémoire tonale. Barthes écrit d'ailleurs ceci : « la technique narrative est impressionniste : elle divise le signifiant en particules de matière verbale dont seule la concrétion fait sens¹ ». Tout est très clair : les particules de matière verbale sont des notes dont le sens apparaît dans leur « concrétion », assurée par une tonique (l'ensemble figure la richesse, à la manière d'un *tableau* impressionniste).

Au cours de cette même séquence proaïrétique – c'est-à-dire sans que l'on ne passe à un développement différent –, la tonique va d'ailleurs pouvoir changer. Toujours dans le cadre de sa rêverie, le narrateur se met à contempler à travers une fenêtre le jardin de l'hôtel dans lequel il se trouve. S'ensuit une assez longue figure, qui brasse divers éléments du code sémique : des plaques de neige connotant le « froid », un clair de lune à caractère de « sélénité », des arbres ressemblant à des spectres, synonymes de « fantastique ». Mais la tonique de toute cette figure est exposée à la fin, lorsqu'il est dit par le narrateur que sa vision dans son ensemble forme une « image gigantesque de la fameuse *danse des morts*² ». Tout le tableau a donc surgi de cette sorte de stéréotype artistique qu'est la danse macabre (empruntée au code culturel³). Mais voici que le développement module de nouveau : « en me retournant de l'autre côté », dit le narrateur, « je pouvais admirer la *danse des vivants* ! » ; après quoi se

1 *Ibid.*

2 *S/Z*, p.137.

3 Renvoi à la culture picturale, mais aussi, du moins aux yeux d'un lecteur vivant après Balzac (Barthes par exemple), à la musique, avec la *Danse macabre* de Saint-Saëns ou celle de Liszt. N'oublions pas que si l'écrivain écrit avec son corps, le lecteur, de son côté, lit avec le sien, qui n'est forcément pas le même – car doté d'une autre mémoire affective.

déploie une autre longue figure, tableau de la fête ayant lieu à l'intérieur de l'hôtel, qui va brasser une multitude de sèmes – de notes – aux valeurs opposées à celles de la danse des morts : les « cœurs trop ardents » des danseuses, le « feu des diamants » dont elles sont parées, les « éclats de voix des joueurs », etc.¹ La lexie amenant le terme de « danse des vivants » produit comme le fait remarquer Barthes une antithèse (relevant du code symbolique) vis-à-vis de la « danse des morts » qui la précède immédiatement. Il est juste de dire que cette antithèse est un effet rhétorique, fondé sur la simple opposition sémantique des mots « morts » et « vivants ». Dans « *Rasch* », Barthes se refusait à dire que deux figures dotées ainsi de caractères signifiants opposés formaient un « contraste », ou une « antithèse » : c'eût été à ses yeux contraindre le corps, lui ôter la liberté humorale de son geste et le forcer à suivre un schéma rhétorique figé, conçu par avance. On peut considérer que dans *Sarrasine* la figure du contraste a bien été *préméditée*, mais c'est au sens où elle a été amenée par le flux naturel de la narration ; car pendant tout ce temps le développement restait conduit par une même séquence proaïrétique, celle de la « rêverie » du narrateur. La tonique de ce développement a été un certain temps la « danse des morts ». Lorsqu'elle retentit (c'est-à-dire quand le terme de « danse des morts » apparaît textuellement), une nouvelle tonique lui succède aussitôt, « danse des vivants », qui semble avoir été appelée par elle tant les deux termes se répondent harmonieusement. Cette modulation sonne comme un passage du mode mineur au mode majeur : entre *do* mineur et *do* majeur, par exemple, la transition se fait aisément puisque le pôle tonal reste le même ; cependant le caractère expressif a changé, passant de l'ombre du mode mineur à la lumière du mode majeur, comme quand Balzac, dans *Sarrasine*, transite entre le macabre d'un jardin obscur et l'éclat d'une fête radieuse en s'appuyant sur un même terme sensuel (la « danse » de la mort ou de la vie)².

Tous les éléments sont donc là pour que Barthes puisse résoudre certaines difficultés qu'il avait soulevées au cours du séminaire sur *La Préparation*. Le but des premières séances était pour lui de déterminer le moyen de passer de la « note » au Roman, de partir d'un haïku pour lancer un processus narratif. Mais il croyait déceler une « impossibilité de nature [...] à continuer le haïku en histoire³ ». L'obstacle se présentait ainsi :

1 *op. cit.*, pp.137, 138. C'est nous qui soulignons « danse des vivants ».

2 Barthes a pu écrire que dans la musique de Schubert, des modulations fréquentes permettent d'entretenir un « climat constant de sensualité » (« Sur Schubert », OC V, p.554.). Et il est vrai que le procédé que l'on vient de voir rappelle assez Schubert, chez qui très souvent la tonalité oscille entre majeur et mineur, avec la plus grande fluidité, au cours du développement.

3 *La Préparation*, p.136. Séance du 3 mars 1979.

→ Je veux raconter une soirée : en principe, matière anecdotique : des gens nouveaux, typés, des conversations, des rites, etc. Mais si je me mets en position de raconter, cela s'encombre de choses « nécessaires » à dire (pour la logique de la narration) mais qui m'ennuient moi-même à raconter. En fait, de la soirée, je n'ai à « retenir » que deux notations : la robe jaune de la maîtresse de maison [...] et l'ensommeillement fatigué des yeux, des paupières du maître de maison [...].¹

Ces deux « notations » à retenir valent comme deux haïkus, ajoute Barthes. Et puisque le haïku est une figure signifiante élémentaire, motivé par une tonique (qu'il s'agisse d'un mot-saison ou d'un autre objet sensuel), il devient facile avec ce que l'on sait maintenant de résoudre toute la difficulté : il suffit qu'un des deux objets signifiants qui l'intéressent lui serve de tonique, et Barthes pourra aussitôt se mettre en « position de raconter » ; après cela le tableau de la soirée se développera naturellement, la narration brassant sur son passage toutes les particules de « matière anecdotique » que Barthes trouvait ennuyeuses à dire : les convives, leurs rites, leurs conversations, etc., autant d'éléments qui figuraient bien dans le récit de la fête, au début de *Sarrasine*. Dans le passage de *La Préparation* que l'on cite, Barthes les juge « *infonctionnels* ». C'est précisément qu'il ne les pas encore subordonnés à une tonique. Car pour l'instant, seules les deux notations principales ont de la valeur à ses yeux : d'où certainement un caractère par trop « solennel » de cette soirée, où il manque des « proportions », comme dans le passage sur *Erwartung* que l'on avait lu dans les *Fragments d'un discours amoureux*. Mais pour peu que l'ensemble s'organise en une séquence proaïrétique tonale, toutes les notes se verront dotées d'une valeur « fonctionnelle » par rapport à la tonique choisie, certaines ayant plus d'intensité signifiante que d'autres, à l'image des sept degrés de la gamme tonale qui possèdent chacun une importance plus ou moins grande. Et les proportions seront rétablies.

Pour en revenir à *Sarrasine*, notons que l'on n'a pas trouvé dans le texte une tonique principale, dont on puisse dire que toutes les séquences proaïrétiques et tous les développements soient communément issus. *Sarrasine* ne relève donc manifestement pas de la forme « Roman ». Les dimensions du texte, qui n'est qu'une nouvelle d'une trentaine de pages de long, ne sont aucunement déterminantes : le caractère « infini » du Roman n'implique pas qu'il soit forcément ample (autant que *La Recherche* par exemple), mais seulement aussi long que le souhaite le corps-écrivain, jusqu'à ce qu'il se referme par une nécessaire cadence. Pourvu qu'il tire son unité d'une tonique d'ensemble, le Roman peut très

1 *Ibid.*

bien être court¹. Et justement : il semble que l'on puisse distinguer dans *Sarrasine* une sorte de Roman enclavé, fort bref, mais qui présente à une échelle moindre les mêmes caractéristiques que *La Recherche*. Il s'agit du récit enchâssé conduit par le narrateur de la nouvelle, à l'intérieur du récit cadre.

Barthes explique le 19 octobre 1978, à l'occasion d'une conférence sur Proust (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure ») : « Ce que Proust raconte, ce qu'il met en récit [...], ce n'est pas sa vie, c'est *son désir d'écrire*² ». On le conçoit bien, puisque toute écriture est une exécution motivée par les affects sensuels du corps-écrivain. Et c'est exactement ce qui se passe dans *Sarrasine* : le personnage-narrateur raconte l'histoire du sculpteur Sarrasine et de Zambinella sous le coup du désir, à la jeune femme qu'il convoite, en échange de ses faveurs ; il y a donc entre elle et lui le même genre de joute sensuelle et de « drague » (*Le Plaisir du texte*) qu'entre écrivain et lecteur. Toute la partie centrale de *Sarrasine* est la mise en récit d'un « *désir de raconter* ». Ici comme dans *La Recherche*, il doit y avoir un objet affectif précis à l'origine de la narration, qui lui serve de tonique. Il s'agit naturellement chez Proust de la madeleine ; chez Balzac, l'équivalent en est semble-t-il l'image de la « Femme-Reine » (élément du code symbolique) que représente Mme de Rochefide, l'interlocutrice du narrateur. « Parlez », ordonne-t-elle ; « J'obéis », répond le narrateur : ces deux figures, tout en ayant la valeur symbolique et sensuelle que l'on vient de dire, initient la séquence proaïrétique « Narrer », qui correspondra au déroulement de tout le récit enchâssé à venir, pris en charge par le narrateur (l'ensemble de ce qui y figurera sera donc amené sur le « tapis de la narration », comme le tableau fait de la soirée, au début de la nouvelle, l'était sur le « tapis de la rêverie »). « Le récit qui commence est placé sous le signe de la Femme-Reine, de la Figure castratrice³ », signale Barthes à cet endroit. La tonique de *La Recherche* était la madeleine, celle du récit enchâssé de *Sarrasine* sera la « Femme-Reine » castratrice. On peut dire d'ailleurs qu'au début de *La Recherche* est lancée avec la madeleine une immense séquence proaïrétique, que l'on peut appeler « Narrer » elle aussi, et qui ne s'achèvera qu'à la fin du roman. Tous les proaïrétismes ultérieurs de l'œuvre (infiniment nombreux) seront amenés par celui-là et subsumés par lui. Même phénomène avec le récit enchâssé de *Sarrasine*. Naturellement l'écriture aura toute liberté de moduler pendant ce

1 Selon Barthes, on trouve d'ailleurs dans l'œuvre de Sollers le cas inverse de textes longs et d'apparence « nappée », qui néanmoins s'avèrent purement atonaux et relèvent pour cette raison de l'Album : « la longueur (combien de genres classiques, littéraires ou musicaux, se définissaient par la dimension des œuvres) n'est plus pertinente : la nappe sollersienne n'est pas différente de la pièce brève (Webern), du haïku ou du fragment » (*Sollers écrivain*, OC V, p.608).

2 « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », texte de la conférence reproduit dans OC V, pp.459 à 470 (passage cité : p.464).

3 *S/Z*, OC III, p.192.

temps, s'attachant à divers objets affectifs secondaires brassés par le flux de la narration. Mais toutes les toniques de passage resteront subordonnées à la tonique principale, cet *ut*, destiné à être réexposé en fin de compte pour que le développement aboutisse à la cadence prévue. À la fin de l'histoire menée par le narrateur de *Sarrasine*, la figure de la femme-reine castratrice réapparaît et triomphe, signant la cadence, lorsque Mme de Rochefide refuse au narrateur ses faveurs et le châtre symboliquement pour de bon. Dans les dernières pages de *La Recherche*, si la madeleine ne fait pas son retour en tant que telle, deux objets surgissent néanmoins qui lui tiennent lieu d'équivalents affectifs : le tintement de la cuiller contre le verre et la sensation des pavés inégaux sous le pied, fétiches semblables à la madeleine, dépositaires comme elle de la totalité de mémoire déployée au cours du récit. En revenir à eux ou à la madeleine, puisque le corps-écrivain leur prête exactement la même valeur, c'est dans tous les cas réexposer la tonique de l'œuvre et la pourvoir d'une cadence.

La séquence proaïrétique de la narration qui avait été ouverte au début se referme-t-elle pour autant ? Dans *Sarrasine*, oui, et le texte se retrouve orphelin d'une tonique principale : autrement dit, la stase de l'imaginaire du corps-écrivain est interrompue et l'on retombe aussitôt dans l'Album. Dans *La Recherche*, en revanche (et Barthes signale l'importance de ce fait), tout se passe comme si le « *désir d'écrire* » figuré au long du texte, alors même qu'il paraissait enfin assouvi, tournait en boucle : le Narrateur prend la plume et commence l'écriture d'un livre, qui pourtant, croyait-on, était déjà en train d'avoir lieu depuis trois mille pages. Pour en comprendre le sens, il faut revenir à la définition que Barthes, dans *La Préparation*, donnait du « Livre ». « Un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant¹ », disait-il, citant Mallarmé. Entendons par là que la stase du corps-écrivain ne s'interrompt pas. Le Livre – ou le Roman – est bien une œuvre « sommative » puisque la cadence vient dire très clairement que *tout est là*, dans la madeleine, dans le tintement de la cuiller, dans les pavés inégaux. Mais pour cette raison même, l'écriture pourrait continuer à partir d'eux à se développer sans fin ; le dénouement de *La Recherche* est donc là pour laisser à l'œuvre son caractère « infini », indiquant que si le corps-écrivain de Proust est là tout entier², il n'est pas pour autant épuisé ni ne peut l'être.

Cette fin est d'ailleurs à opposer à celle de *Sarrasine*. On sait que les dernières pages de la nouvelle de Balzac n'ont plus de tonique principale, ce qui voudrait dire que l'imaginaire corporel balzacien, à ce moment-là, recommence à s'éparpiller : chaque nouvelle figure aura

1 *La Préparation*, p.247. Séance du 5 janvier 1980.

2 Métonymiquement, comme on l'a vu.

donc un certain caractère « solennel », n'étant pas naturellement *appelée* dans le cours d'un développement global. La toute dernière d'entre elles : « Et la marquise resta pensive », fera l'objet de l'analyse suivante de la part de Barthes :

Comme la marquise, le texte [...] est pensif : plein de sens (on l'a vu), il semble toujours garder en réserve un dernier sens, qu'il n'exprime pas, mais dont il tient la place libre et signifiante [...]. Car si le texte [...] n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, du moins tient-il à « laisser entendre » qu'il ne dit pas tout ; cette *allusion* est codée par la pensivité, qui n'est signe que d'elle-même : comme si, ayant rempli le texte mais craignant par obsession qu'il ne soit pas *incontestablement* rempli, le discours tenait à le compléter d'un *et cætera* de la plénitude.¹

La « pensivité » finale du texte balzacien doit bien être distinguée de la conclusion ouverte de *La Recherche*. L'annonce faite par le Narrateur de l'écriture de son livre est, elle, un véritable « *et cætera* de la plénitude » puisque le texte forme une totalité signifiante, unifiée et inépuisable à la fois, qui pourrait continuer à se développer à l'infini sur la même lancée. À la fin de *Sarrasine*, en revanche, le texte a perdu sa tonique synonyme de plénitude et le corps-écrivain, pour chaque nouveau geste qu'il produira désormais, repartira de zéro. La pensivité est un « degré zéro du sens », précise d'ailleurs Barthes. Elle est le signe d'un recommencement *radical*, et sonne pour cette raison comme un *et cætera* du vide, ou du manque, non de la plénitude. On est retombé dans le processus de l'Album, où chaque fragment d'écriture vient s'ajouter aléatoirement à la suite du précédent, sans nécessité, et sans que le corps ne parvienne à maintenir le tout dans le cadre d'une seule et même stase de son imaginaire. Dans *Sarrasine*, le corps-écrivain balzacien « n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit » car lorsqu'il en arrive à la fin du texte, il n'a, si l'on veut, plus la responsabilité de ce qu'il pourra dire par la suite : il s'agira à ce moment-là d'un nouveau surgissement humoral, d'une posture affective radicalement nouvelle, en aucune façon appelée par celle qui est la sienne actuellement. Ayant perdu le fil (tonal) de son écriture, le corps brandit l'alibi de la « pensivité » pour tenter de se défausser. « *À quoi pensez-vous ?* a-t-on envie de demander, sur son invite discrète, au texte [...] ; 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 suspension² ». Faute d'avoir choisi une tonique d'ensemble pour son improvisation, le pianiste est dans l'impossibilité de conclure par une cadence : il cesse donc de jouer brusquement et laisse la musique en suspens, voulant nous « laisser entendre » qu'il n'a pas tout dit. Proust, en

1 *S/Z*, OC III, p.300.

2 *Ibid.*

revanche, quand à la fin de *La Recherche* on est tenté de lui demander « à quoi pensez-vous ? », ose répondre : à la madeleine, au tintement de la cuiller, aux pavés inégaux ; il exécute enfin la cadence où son improvisation devait aboutir, et tout est dit.

Lors du séminaire sur *La Préparation*, le 24 février 1979, Barthes expliquait à son auditoire ceci :

Une parabole Zen dit, dans un premier temps : les montagnes sont des montagnes ;
deuxième moment [...] : les montagnes ne sont plus des montagnes ; troisième moment :
les montagnes redeviennent des montagnes → Ça revient, en spirale [...].¹

D'après Barthes, c'est là tout le principe du haïku : lorsque le mot a pris une pleine valeur signifiante (une valeur de fétiche), on en revient à lui seul, sans plus avoir besoin de l'« interpréter » (les montagnes ne sont plus des montagnes, elles sont « autre chose »), ni de mener un développement à partir de lui. Mais n'est-ce pas aussi le processus cyclique de *La Recherche* ? Pour commencer, la madeleine est une madeleine ; bien vite elle devient autre chose, fait surgir d'autres objets affectifs et donne lieu à une multitude de développements presque infinis, puis elle redevient à terme une madeleine – ou réapparaît sous d'autres formes qui ne sont jamais que ses équivalents. On est parti d'une tonique, et on y retourne après avoir tiré d'elle autant de musique qu'on le souhaitait. Mais comme le dit Barthes, « ça revient, en spirale », puisque au moment où l'écriture semblait prendre fin, on apprend qu'elle démarre à nouveau. Quoi qu'il en soit, le « retour à la lettre² » que l'on vient de réussir correspond pour Barthes au « terme d'un cheminement », et à une certaine « sagesse » acquise par l'écrivain. Tout cela nous rappelle beaucoup ce fragment du *Roland Barthes*, intitulé « L'exemption de sens », où l'on pouvait lire : « il faut traverser, comme le long d'un chemin initiatique, tout le sens, pour pouvoir l'exténuer, l'exempter³ ». Le corps-écrivain est parvenu à totaliser sa mémoire affective au cœur d'un seul objet-fétiche, dont tous ses souvenirs ne font ensuite que découler, à volonté : cette traversée de sa mémoire peut durer longtemps, mais au bout du compte l'objet-fétiche devra réapparaître, unique dépositaire de la vérité sensuelle du corps, que l'on a explorée et tenté d'épuiser – sans y parvenir néanmoins, puisque le développement aurait pu se poursuivre à l'infini. Mais on comprend désormais pourquoi Barthes qualifiait *La Recherche* de « livre initiatique⁴ ». Pour le corps-écrivain qui souhaitait unifier sa mémoire et

1 *La Préparation*, p.126.

2 « retour de la lettre » (*ibid.*)

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.665.

4 *La Préparation*, p.249. Séance du 5 janvier 1980.

la livrer tout entière, écrire le Roman aura été nécessaire.

2. Restitution du sujet écrivain

Après tout ce que l'on a vu, une question – essentielle – reste apparemment sans réponse : *pourquoi*, chez Barthes ou chez tel autre écrivain (Proust, Mallarmé, dont il a parlé), le besoin se fait-il sentir à un moment donné de passer à l'écriture d'une « Œuvre » unitaire et totalisatrice ? Le moyen d'y parvenir est clair ; il s'agit pour le corps-écrivain de canaliser le flux de sa mémoire au sein d'un objet textuel transcendant, rendu homogène par la présence d'une tonique d'ensemble bien précise. Cela veut-il dire que le corps n'a plus confiance en sa mémoire immanente ? Cette mémoire est tonale, mais modulante : tous ses souvenirs se côtoient, certes, flottent ensemble au sein d'un microcosme affectif unifié, mais l'ensemble se réorganise sans cesse, chaque fois qu'une modulation se produit et que le centre de gravité de cet univers change radicalement. Comme dans les *Kreisleriana* de Schumann caractérisées par leur phénomène de *big-bang* continu, la mémoire du corps-écrivain est perpétuellement en train de se former, sans jamais prendre forme ; elle se maintient dans un état de gestation permanente. L'ennui est que Barthes voudrait atteindre à une forme d'« écriture *exacte*, qui [le] dise bien *tout entier*¹ » : est-ce seulement possible, si son « Moi », son « sujet », refusent ainsi de se constituer ? Tant que le corps-écrivain reste dans son état premier d'immanence tranquille, sans choisir d'organiser tous les fragments épars de son imaginaire autour d'un objet affectif principal, qu'il aurait extrait de sa mémoire, l'écriture de l'Œuvre est bloquée. Alors, reposons-nous la question : pourquoi le corps éprouve-t-il tôt ou tard la nécessité de choisir une tonique d'ensemble pour sa mémoire, de faire graviter ses souvenirs et son écriture autour d'elle, et d'atteindre ainsi à la transcendance de l'Œuvre ? Peut-être parce que l'état de gestation permanente où il s'est longtemps maintenu, à un certain point n'est lui-même plus viable ?

C'est encore l'exemple de Proust qui va nous mettre sur la voie de la réponse. Il faut revenir de nouveau à *La Préparation* – et le passage que l'on s'apprête à citer a d'autant plus d'importance qu'il est tiré de la toute première séance du séminaire, celle où Barthes va initier son auditoire aux préceptes les plus essentiels du Roman.

L'écriture de cette œuvre suprême est motivée par un désir spécifique, Barthes insiste là-

1 *La Préparation*, p.226. Séance du 15 décembre 1979.

dessus : il parle ici de « fantasme d'écriture », de « Vouloir-Écrire », de « *Scripturire* ». Bien sûr, on sait depuis le départ que pour Barthes, dans le geste de l'écriture comme dans celui de l'exécution musicale, tout n'est que désir. Le mot ou la note, la phrase, la « lexie », correspondent à autant d'inflexions sensuelles du corps, exprimées à une échelle plus ou moins grande ; ce qui veut dire que le « *Scripturire* », impulsion fondamentale située à l'origine de tout le roman, doit subsumer toutes les autres et pour ainsi dire les « justifier » (c'est Barthes lui-même qui emploiera le terme). Le *scripturire*, c'est le désir soudain de « faire cesser la division du sujet, au profit d'un seul Projet, le Grand Projet¹ ». Ayant dit cela, Barthes ajoute presque aussitôt : « Je pense [...] à Proust, car le *Scripturire* a sa Somme, son Monument : *La Recherche du temps perdu*² ». Mais d'où vient donc le *scripturire* lui-même ? Manifestement, de ce que Barthes va appeler la figure de la « Mère ».

Il y a bien des « personnages » dans *La Recherche du temps perdu* [...], mais il y a une seule Figure (qui n'est pas un personnage) : la Mère [...], qui justifie l'écriture, parce que l'écriture la justifie.³

On a déjà idée de ce que sont les « personnages » de *La Recherche* : des noms propres (objets sensuels) récurrents, inépuisables sources de développements, équivalents sur le plan de l'écriture des *leitmotive* des opéras de Wagner. Ces personnages, ces thèmes, proviennent naturellement tous d'une même origine tonale, par exemple le *mi* bémol initial de *L'Or du Rhin*. Et dans le cas de *La Recherche*, Barthes parle donc de la « Mère ». C'est elle qui « justifie l'écriture, parce que l'écriture la justifie » : n'est-ce pas là la meilleure façon de définir le rôle de la tonique en musique, note qui donne lieu, seule, à tout le développement et qui après cela se laisse entendre partout en lui ? La Mère⁴ est selon Barthes la seule « Figure » de *La Recherche* ; il faut entendre par là qu'elle est l'origine commune de toutes les « figures » signifiantes à venir de l'écriture, et que le Roman tout entier participe d'elle, de son souvenir. Sans doute est-il opportun de citer ici ces quelques lignes de Derrida, que Marie Gil a placées en épigraphe de sa récente biographie de Barthes⁵ (Derrida parle de Nietzsche, mais ses mots s'appliquent en effet parfaitement au Roman barthésien) :

1 *op. cit.*, p.32. Séance du 2 décembre 1978.

2 *op. cit.*, p.33.

3 *op. cit.*, p.34.

4 Signalons que la « Mère » (terme plus ou moins symbolique) est une de ces notions-clés de l'œuvre de Barthes, que l'on voit surgir ici et là, sans prévenir, dans des textes très différents mais en ayant toujours à peu de choses près la même valeur. Néanmoins, notre objet ne sera ici que de voir quels liens cette notion peut entretenir avec la musique, la tonalité, l'écriture et le Roman.

5 GIL Marie, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Paris : Flammarion, 2012.

[...] cela fait partie du système, la mère est la figure sans figure d'une *figurante*. Elle donne lieu à toutes les figures en se perdant au fond de la scène comme un personnage anonyme. Tout lui revient, et d'abord la vie, tout s'adresse à elle et s'y destine.¹

Ces termes nous sont tous familiers. Comme la tonique, la Mère est présente partout dans la musique. Elle « donne lieu à toutes les figures » et, étant située à l'origine du développement, elle devra aussi en être le point d'aboutissement (« tout s'adresse à elle et s'y destine ») : telle la cadence, elle donne à l'œuvre son caractère total et achevé. Sa présence latente perpétuelle dans le roman et son retour final sont une véritable nécessité.

Mais la Mère, figure invisible et silencieuse, n'est-elle pas en train de s'accaparer le rôle que l'on croyait jusqu'ici dévolu à un objet fétiche bien concret, choisi et consacré par le corps de l'écrivain, comme la madeleine dans le cas de *La Recherche* ? L'état de paix et d'harmonie garanti au corps-écrivain par la présence de la figure maternelle ressemble tout à fait à la « stase » de son imaginaire, provoquée dès qu'il a choisi pour son écriture une tonique générale et unique. On pourrait en conclure que la madeleine, chez Proust, est tout simplement la Mère. Mais comme on va le comprendre, elle est plutôt le substitut *transcendant* choisi par le corps pour tenter de remédier à la perte de la tranquillité purement immanente que lui assurait la figure maternelle, lorsqu'elle était là ; car l'écriture de l'Œuvre, justement, est ressentie comme un besoin à partir du moment où elle semble avoir disparu. Tant que la Mère est présente, elle « se perd au fond de la scène comme un personnage anonyme », disait Derrida, tous les autres étant comme mis sous sa protection bienveillante. Mais dans le Roman barthésien, cette figure tutélaire fait défaut ; il faut pour s'en rendre compte relire un fragment du *Roland Barthes* que l'on a plusieurs fois cité précédemment, « Le livre du Moi » : « l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personæ*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière)² », affirmait Barthes. Là où l'on s'attendait donc à trouver la Mère (« derrière »), on voit qu'il n'y a « *personne* », qu'il ne reste qu'un manque.

Cela signifie que la tonique choisie par le corps-écrivain pour son écriture est bien l'équivalent d'un objet fétiche « transitionnel »³, destiné à jouer sur un plan transcendant le rôle de pôle unificateur de son imaginaire, qu'avait auparavant la figure maternelle sur un plan immanent. Rattaché au souvenir d'une madeleine, l'écrivain va pouvoir faire parler toutes les

1 *op. cit.*, p.9.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.695.

3 Voir le fragment « Le mot transitionnel », du *Roland Barthes* (*op. cit.*, OC IV, p.705).

voix (*personæ*) différentes de son imaginaire, l'une après l'autre, sans jamais risquer de tomber dans la « division du sujet », car la polyphonie de l'œuvre tirera sa cohérence d'une tonique, où le corps a investi sa mémoire tout entière. Telle est donc la raison d'être du Roman : compenser un deuil, tout en évitant que la mémoire du corps-écrivain ne se désagrège. Mais voyons en détail comment se déroule ce singulier processus – en nous laissant guider comme toujours par le modèle de la musique.

a. Deuil et perte de l'immanence

Notons d'abord que la figure de la « Mère », apparue telle qu'on l'a vue dans *La Préparation* lorsque Barthes parlait de Proust et de *La Recherche*, est présente aussi dans plusieurs des articles de Barthes consacrés à la musique.

Dans « Sur Schubert » (1978), il est par exemple écrit :

On pourrait remarquer que la musique de Schubert semble liée à un climat maternel. La figure de la Mère est certainement très importante dans cette musique. La mélodie schubertienne a en effet cette espèce d'effusion, d'unité, de demande d'amour qui implique une figure maternelle certainement très forte [...].¹

Le climat maternel propre à la musique de Schubert correspond à « un certain état d'innocence² », précise Barthes. Mais, ajoute-t-il aussitôt, « il ne faut pas oublier chez Schubert l'aspect sensuel de sa musique, qui, du fait des modulations, baigne dans une sorte de climat constant de sensualité³ ». Or il y a lieu de penser que l'abondance des modulations, chez Schubert, est un fait directement corrélé à la présence de la figure de la Mère. Le changement de tonique à répétition indique que le corps, comme dans les *Kreisleriana* de Schumann avec leur effet de *big-bang* continu, renouvelle à chaque instant son état humoral et refuse donc de « constituer » son imaginaire une fois pour toutes : il reste dans cette phase de *gestation* permanente que l'on a tenté de décrire ci-dessus, et qui implique effectivement (littéralement) la présence d'une « Mère ». Dans le cadre de ses nombreux *lieder*, on peut

1 « Sur Schubert », OC V, p.555.

2 *art. cit.*, OC V, p.554.

3 *Ibid.*

considérer que Schubert a pratiqué la forme de l'Album : brièveté, morcellement, travail « au jour le jour » et absence d'une recherche d'unité d'ensemble (exception faite sans doute de ceux de ces *lieder* qui s'organisent en cycles : les *Winterreise*, *Le Chant du cygne*, *La Belle Meunière* etc.) ; ce qui signifie que Schubert, comme Schumann, s'est maintenu dans l'état de paisible immanence affective que rendait possible la présence latente de la figure maternelle.

Le cas de Schumann est encore plus clair. Relisons ce qu'écrivait Barthes dans « Aimer Schumann » : « Schumann est vraiment le musicien de l'intimité solitaire, de l'âme amoureuse et enfermée, qui se *parle* à elle-même [...], bref de l'enfant qui n'a d'autre lien qu'à la Mère¹ ». De nouveau cet état d'immanence – on pourrait dire cet état « ombilical » – d'un imaginaire qui refuse de se développer et de prendre forme, d'une manière définitive. « C'est une musique à la fois dispersée et unaire », ajoute Barthes, « continûment réfugiée dans l'ombre lumineuse de la Mère² ». C'est donc à cela que tenait la synthèse de dispersion et d'unité caractéristique de la musique de Schumann. Le corps schumannien produit l'une après l'autre des figures signifiantes dont chacune est un fétiche complètement nouveau, qui vient succéder au précédent sans autre forme de transition, sans avoir été appelé ou amené par lui ; ils sont comme ces objets transitionnels auxquels l'enfant s'attache successivement, sans que l'un d'entre eux n'ait besoin d'avoir un statut privilégié par rapport aux autres :

Comme pour l'enfant, ces mots chéris font partie de l'aire de jeu ; et comme les objets transitionnels, ils sont de statut incertain ; [...] malgré la dureté de leurs contours, la force de leur répétition, ce sont des mots flous, flottants ; ils cherchent à devenir des fétiches.³

L'enfant veut faire de chacun d'eux une *tonique*, objet dépositaire du principe tonal, donc de l'unité de sa mémoire. Mais il est inutile qu'aucun d'entre eux garde ce statut, puisque l'imaginaire de l'enfant reste de toute manière unifié dans « l'ombre lumineuse de la Mère ». Ces mots sont « flottants », dit Barthes, ce qui signifie qu'ils naviguent librement dans une sorte d'espace tonal fluidifié où ils peuvent, à volonté, changer de disposition et se transmettre l'un à l'autre le rôle de tonique (moduler). Dans le *Roland Barthes* (« Passage des objets dans le discours »), on avait lu que le corps possédait ainsi un certain nombre de « mots-objets⁴ » fétiches, qui couraient perpétuellement à l'intérieur de son langage, de son imaginaire ; et chacun d'eux, précisait Barthes, était « à la fois *investi* (désiré) et *superficiel* (on en use, on ne

1 « Aimer Schumann », OC V, p.721.

2 *art. cit.*, OC V, p.722.

3 *op. cit.*, « Le mot transitionnel », OC IV, p.705.

4 *op. cit.*, OC IV, p.709.

l'approfondit pas)¹ ». « Approfondir » l'un d'entre eux (c'est-à-dire mener un développement à partir de lui) eût été de la part du corps-écrivain la tentative de totaliser son imaginaire autour de cet objet, de se livrer entièrement par son geste d'écriture : bref, c'eût été pour lui le moyen de « se dire *tout entier* », comme Barthes disait vouloir le faire, dans *La Préparation*. Mais à quoi bon, puisque son langage reste de toute manière entier et unifié *en lui*, sous l'aile de la Mère ? C'est là l'état d'« immanence » dont on a longuement parlé. Tel l'improvisateur assis à son piano, le corps-écrivain se contente de jouer par bribes, selon ses humeurs du moment, sans que son geste ne contribue à l'exécution d'une œuvre achevée, censée donnée de lui une image totale et cohérente ; à chaque instant il se choisit un nouvel objet fétiche, de sorte que l'impulsion tonale soit constamment renouvelée et que son imaginaire, au fil de l'improvisation, se manifeste sous des formes éphémères et contingentes successives. Car il sait qu'il lui restera toujours « autre chose » à dire, gardé au sein de sa mémoire – et cette mémoire n'est jamais que la Mère elle-même, avec qui il garde un lien « ombilical » comme font tous deux Schumann et Schubert. Il peut continuer indéfiniment à pratiquer l'Album, ayant le droit de se dire s'il songe à un moment donné que ce type d'écriture est impropre à donner de lui une image complète : « *Je vaudrais plus que ce que j'écris*² », phrase que Barthes prononce lui-même lors du séminaire sur *La Préparation*, après l'avoir inscrite en gros caractères dans ses notes.

Barthes emploie quelquefois le terme de « *Notatio* » pour désigner ce geste d'écriture libre, sans développement mais quotidiennement répété, à quoi correspond la pratique de l'Album. « *Notatio* : comme une *maternité* », lit-on dans le texte de *La Préparation*. « Je reviens à la *Notatio* comme à une mère », confie Barthes ; « peut-être structure psychique tributaire d'un certain mode de culture (d'éducation) : l'*intérieurité* comme lieu sécurisant³ ». Comme dans la musique de Schubert, l'éparpillement tonal du corps – caractéristique de l'Album – est le signe d'une « demande d'amour » particulièrement forte : tant que Barthes pratique la *Notatio*, c'est donc qu'il choisit de rester dans un rapport d'intériorité et d'immanence avec la Mère. Mais revoyons aussi ce qu'il écrivait dans « Aimer Schumann » : « Schumann “attaque” sans cesse, mais c'est toujours dans le vide », ces attaques se faisant « selon les à-coups superficiels du Carnaval⁴ ». On distingue là encore un refus de la transcendance, comme chez l'enfant qui se choisissait l'un après l'autre des objets fétiches

1 *Ibid.*

2 *La Préparation*, p.221. Séance du 15 décembre 1979.

3 *op. cit.*, p.139. Séance du 3 mars 1979.

4 *art. cit.*, OC V, p.725.

transitionnels, sans qu'aucun d'entre eux ne puisse le retenir plus d'un instant. Et à l'évocation du Carnaval, ces mots de Derrida sur la Mère nous reviennent également à l'esprit : « Elle donne lieu à toutes les figures en se perdant au fond de la scène comme un personnage anonyme ». Le corps peut enfiler successivement tous les masques qu'il souhaite, et s'exprimer ainsi par une multitude de voix différentes (c'est la « fugue »), l'essentiel est qu'il reste pendant tout ce temps relié comme par un cordon à la Mère, située au fond de la scène ; ou, si l'on préfère, la Mère est la scène elle-même : car elle n'est jamais à proprement parler une *tonique* (ce sont les objets fétiches, choisis par le corps, qui prennent successivement ce rôle), mais plutôt l'essence tonale même, l'espace intérieur sécurisant dans lequel évoluent ces différents personnages-objets, qui sont autant de toniques éphémères potentielles.

Chaque fois qu'il emprunte une de ces voix et qu'il prend de ce fait le rôle d'un personnage précis, on peut dire que le corps se revêt d'une certaine identité, socialement recevable car « stéréotypée », issue d'un catalogue du savoir collectif. On se souvient par exemple du « J'aime, je n'aime pas », où Barthes, en énumérant ses objets d'affection ou de dégoût, ne faisait jamais que prendre l'un après l'autre des masques différents : la véritable singularité de son corps se laissait pendant ce temps percevoir de façon latente, comme si sa qualité sensible particulière se diffusait à travers toute la liste. C'est certainement que la Mère était là, bien présente, et maintenait intérieurement unifié l'imaginaire de Barthes. Car de la sorte, il ne lui a jamais été nécessaire de mener un *développement* à partir d'un de ces fétiches : chacun d'eux était comme un objet transitionnel auquel l'enfant ne s'attache que passagèrement, on peut même dire inutilement puisque toute son affectivité, toute sa « demande d'amour » est comblée de façon immanente par la présence de la Mère. C'est en sachant tout cela qu'il faut sans doute lire ce passage des *Fragments d'un discours amoureux* :

Je m'installe seul, dans un café ; on vient m'y saluer ; je me sens entouré, demandé, flatté. Mais l'autre est absent ; je le convoque en moi-même pour qu'il me retienne au bord de cette complaisance mondaine, qui me guette. [...] Je rends l'absence de l'autre responsable de ma mondanité : *j'invoque* sa protection, son retour : que l'autre apparaisse, qu'il me retire, *telle une mère* qui vient chercher son enfant, de la brillante mondaine, de l'infatuation sociale [...].¹

Le corps tend vers la « complaisance mondaine » et l'« infatuation sociale » dès lors qu'il pousse à son paroxysme l'attitude consistant à se *figurer*, sous l'apparence d'un ou plusieurs de ces « personnages » dont on a parlé : car conduire une voix, mener un développement, c'est

¹ *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.44-45. C'est nous qui soulignons « telle une mère ».

comme on le sait entrer sur le terrain de la culture et de la socialité. Plus le langage « prend » (autrement dit, plus on tend vers l'Œuvre), plus on paraît donc s'éloigner de la Mère, et de l'état d'intimité incommunicable où elle veut retenir l'enfant. On voit que Barthes redoute de se détacher d'elle et cherche à demeurer en-deçà de l'espace de la socialité, pour continuer à bénéficier de cette félicité immanente (« en moi-même ») qu'elle lui procure par sa présence. C'est également ce qui se passait, par exemple, dans « Le chant romantique » : « L'espace du lied est affectif, il est à peine socialisé », expliquait Barthes, « je chante le lied avec moi-même, pour moi-même¹ » – et il évoquait à ce propos les *lieder* de Schubert, où la figure maternelle, selon lui, est si fortement présente. En l'absence de l'« autre » (l'interlocuteur extérieur, social), le corps-écrivain se maintient dans un rapport d'interlocution intérieure avec lui-même, sous l'aile de la Mère.

Tout cela nous ramène d'ailleurs jusqu'à « La coïncidence », dans le *Roland Barthes*. La « coïncidence » était bien ce moment où le corps, entendant sa propre musique (Barthes se réécoutait après s'être enregistré jouant Bach et Schumann au piano), était comblé *en chaque instant* et n'avait donc aucun besoin de chercher à préserver son état humoral du changement, en menant un développement tonal ; aussi fréquents que soient les renouvellements de son imaginaire, il reste toujours en phase avec lui-même, dans le confort de la plus totale immanence. Il y a « coïncidence » quand la Mère est là pour maintenir unifié l'imaginaire du corps, de sorte qu'il n'ait besoin que de fétiches éphémères. On est ici dans le pur domaine de l'Album, le désir de transcendance et d'Œuvre étant inexistant. Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes appelle également cela l'« étreinte » maternelle :

[...] nous sommes dans la volupté enfantine de l'endormissement : c'est le moment [...] de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère [...]. Dans cet inceste reconduit, tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit : rien ne s'épuise, rien ne se veut : tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés.²

Les désirs du corps-écrivain se comblent d'eux-mêmes : non qu'ils n'aient plus d'objet, mais leur objet est devenu inessentiel. Ce qui signifie un retour à l'écriture comme « tendance », que Barthes disait caractéristique de Flaubert : peu importe ce que le corps écrit, l'important pour lui est d'effectuer le geste d'écrire, quotidiennement. Il n'y a pas de fétiche privilégié, pas de stase tonale, donc pas de Roman. C'est « l'impression *native* retournée sur elle-même, en gaspillage³ », sous la protection maternelle.

1 « Le chant romantique », OC V, p.306.

2 *op. cit.*, OC V, p.137.

3 *La Préparation*, p.84. Séance du 27 janvier 1979.

Mais voici que la Mère va disparaître, et à cette occasion se produire le deuil que l'on disait un peu plus haut situé à l'origine du désir d'Œuvre. Notons d'abord que cette disparition de la figure maternelle n'est jamais une métaphore : il s'agit bien de la mort de la mère de l'écrivain ou du musicien dont parle Barthes (on verra d'ailleurs que le projet de roman de Barthes, exposé dans *La Préparation*, est en partie motivé par le deuil de sa propre mère). Voyons quels exemples de ce genre de deuil nous sont donnés. « Schubert perd sa mère à quinze ans ; deux ans plus tard, son premier grand lied, *Marguerite au rouet*, dit le tumulte de l'absence, l'hallucination du retour¹ », observe Barthes (« Le chant romantique »). *Marguerite au rouet* est assurément un *lied* majeur de Schubert, même si l'on ne peut pas dire qu'il s'agisse de son « Œuvre », au sens barthésien (ce n'est encore qu'une pièce courte et isolée, apparue dans la foulée de beaucoup d'autres). Il y a pourtant lieu de croire que Schubert, en l'écrivant, a manifesté un premier véritable désir d'Œuvre, avec son double sens de développement et de transcendance.

Pensons à ce que représente le « rouet » : tissage (donc *texte*), répétition, cyclicité et retour (comme à la fin de *La Recherche*, par exemple). Rapprocher symboliquement l'activité d'une fileuse à son rouet et celle de l'écrivain travaillant à son œuvre ne correspond pas à une extrapolation de notre part : Barthes lui-même l'a fait à demi-mot plusieurs fois, notamment dans les *Fragments d'un discours amoureux*. Ainsi, dans « La loquèle » (une des sections de l'ouvrage) :

Par moments, au gré d'une piqure infime, il se déclenche dans ma tête une fièvre de langage, un défilé de raisons, d'interprétations, d'allocutions. Je n'ai plus conscience que d'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.²

Pas de rouet à proprement parler dans ce passage, mais bien une vielle, qui en reprend le principe de fonctionnement – et tous les caractères symboliques : répétition, geste perpétuel qui tourne en boucle. Barthes avoue de toute façon penser à Schubert lorsqu'il mentionne l'instrument, puisqu'il cite en bas de page un certain *lied* du compositeur viennois, « *Der Leiermann*³ », évoquant un joueur de vielle (« il va tournant sa manivelle, et sa vielle ne se tait

1 « Le chant romantique », OC V, p.305.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.201.

3 « L'homme-lyre », vingt-quatrième et dernier *lied* du cycle *Voyage d'hiver* (*Winterreise*, D.911).

jamais...¹ »). À titre anecdotique, la « piqûre » dont il est question dans l'extrait rappelle aussi le *rouet* avec lequel se blesse la Belle au bois dormant, dans le conte de Perrault ; mais le mot nous incite surtout à mettre en lien le phénomène de la « loquèle » avec celui du haïku, dans *La Préparation* : Barthes estime en effet qu'il existe un « instant sacré où la *piqûre essentielle* <admirable définition du haïku> vient soudain introduire, au travers d'un monde en nous suspendu de souvenirs, d'intentions et de pensées, la sollicitation d'une forme² ». Autrement dit, la « piqûre » du haïku amène le corps à quitter son état d'immanence et à déposer son imaginaire et son langage au sein d'une forme totalisée, extérieure à lui : n'est-ce pas là le point de départ de *La Recherche* (où la piqûre correspondrait à l'effet produit par la madeleine) ? L'attitude du joueur de vielle, qui sous le coup d'une seule impulsion de départ se met à tourner la manivelle de son instrument et à parler à l'infini est bien celle du corps-écrivain entré en état de stase tonale, libre de développer son écriture aussi longtemps qu'il le souhaite. Le terme de « développement » est d'autant plus approprié ici que Barthes dit avoir tendance à lui attribuer deux sens à la fois, l'un « rhétorique » et l'autre « cycliste », qui bien souvent se confondent : et certes, la rhétorique du roman (discursive) coïncide avec la *cyclicité* du geste du vielleux ou de la fileuse.

Qui dit cycle dit également retour. *Marguerite au rouet* de Schubert disait bien l'« hallucination du retour », selon Barthes : celui de la Mère. Car c'est le deuil de la figure maternelle qui se situe à l'origine de tout le processus, ne l'oublions pas. Une section des *Fragments d'un discours amoureux*, intitulée « L'absent », prend pour objet la souffrance liée à l'absence de l'« autre », de l'« être aimé » ; dans certains cas, il s'agit explicitement de la Mère. Barthes écrit à ce sujet :

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 (le langage naît de l'absence : l'enfant s'est bricolé une bobine, la lance et la rattrape, mimant le départ et le retour de la mère [...]).³

Comme la fileuse, l'enfant manipule une bobine de fil dans un mouvement répété, qui tourne (et retourne) en boucle. Naturellement, le retour de la bobine n'est rien d'autre que le retour de la *tonique* – ce à partir de quoi s'est ouverte la « scène du langage », et ce à quoi tout doit revenir pour qu'elle puisse se refermer. On remarque aussi que l'enfant s'est choisi un

1 D'après le poème de Wilhelm Müller, cité par Barthes (*ibid.*).

2 *La Préparation*, p.120. Séance du 17 février 1979.

3 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.43-44.

objet transitionnel privilégié, unique. La nécessité ne s'en est fait sentir qu'à partir du moment où la Mère n'a plus été là, car auparavant, tant que son imaginaire était maintenu unifié par la présence immanente de la figure maternelle, il n'avait besoin que de fétiches éphémères : en chacun d'eux il pouvait investir la totalité de son affectivité présente, sans jamais développer, sans jamais déclencher de stase. La Mère étant là, « tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés¹ », lisait-on dans les *Fragments d'un discours amoureux*. Selon les mots de Derrida, il y avait une assomption de tous les objets d'affection du corps à l'intérieur de la seule figure maternelle. N'est-il pas juste alors de comparer le corps de l'enfant, tant qu'il garde un lien à la Mère, à une sorte de « bobine », riche d'une possibilité de développement (de *filage*) quasiment infini ? Lancer un tel développement n'a pas été nécessaire jusque là puisque le corps possédait tout son imaginaire en lui, sur un plan immanent ; mais maintenant que la fonction maternelle a été transférée sur un objet extérieur précis, c'est autour de lui que va s'agglomérer la mémoire du corps-écrivain. Cet objet prend le statut de tonique, puisqu'il devient le dépositaire unique de la mémoire tonale du corps, et le passage de l'immanence à la transcendance est fait. Toute l'affectivité de l'écrivain se dispersera à partir de maintenant sur des fétiches secondaires, organiquement liés à l'objet principal (comme ils l'étaient auparavant à la Mère, et comme les notes de la gamme le sont à la tonique), de sorte que le corps-écrivain tire à l'infini sur la « bobine » qu'il s'est choisie et constitue peu à peu un *texte* à partir d'elle (« Je roule, je dévide, je trame le dossier amoureux et je recommence² », écrivait Barthes dans « La loquèle »). Toute la différence entre l'Album et le Livre est bien là : dans l'Album, les multiples fragments d'écriture n'ont d'origine commune que directement dans le corps de l'écrivain qui les a émis ; dans le Livre, en revanche, ils sont reliés à une tonique fixe, choisie et consacrée par le corps, et s'inscrivent de ce fait dans une totalité formelle tenant *par elle-même*.

C'est donc la disparition de la Mère qui suscite chez l'écrivain ou chez le musicien le besoin de tirer ainsi le fil de sa mémoire, dans un effort éperdu pour tenter de la livrer tout entière à l'intérieur d'une Œuvre. Schubert en avait manifesté le désir confus en écrivant *Marguerite au rouet*, figuration symbolique du geste de filage, deux ans après la mort de sa mère. Et c'est également un tel deuil qui se situe à l'origine de la *Recherche du temps perdu*. Barthes le signale ou le rappelle à plusieurs occasions ; dans l'article « Ça prend », par

1 *op. cit.*, OC V, p.137.

2 *op. cit.*, OC V, p.201.

exemple : « nul doute que la mort de la Mère n'ait en quelque sorte “fondé” la *Recherche* », dit-il, bien qu'ajoutant aussitôt : « mais la *Recherche* n'a été lancée que quatre ans après cette mort. Je crois plutôt à une découverte d'ordre créateur : Proust a trouvé un moyen, peut-être franchement technique, de faire “tenir” l'œuvre [...] »¹. On sait en quoi cela a consisté : Proust a simplement trouvé une tonique, la madeleine, dont allait ensuite surgir toute la *Recherche*. Mais le fondement de l'œuvre est bien la mort de sa mère, puisque c'est de là qu'est venu son désir de transcendance. Lors du séminaire sur *La Préparation*, au moment même où il soulignait l'importance de la figure maternelle dans le roman de Proust, Barthes ajoutait : « Pour Proust : écrire sert à sauver, à vaincre la Mort : non pas la sienne, mais celle de ceux qu'on aime, en portant témoignage pour eux, en les érigeant hors de la non-Mémoire² ». La Mère était l'instance sous laquelle le corps pouvait garder, unifiée en lui, la mémoire des êtres aimés. On repense à ces mots de Derrida, selon lesquels la Mère se tenait comme une présence latente au fond de la scène et lui insufflait toute vie, comme si les nombreux personnages connus de l'écrivain ne faisaient jamais qu'émaner d'elle. Mais rappelons-nous aussi que ces « personnages », en tant qu'ils appartiennent à la mémoire et à l'imaginaire de l'écrivain, sont autant de « voix » que le corps-écrivain est susceptible de prendre, par la suite, lorsque son geste sera guidé par ses souvenirs : car chacun de ces personnages figure dans sa mémoire comme un *thème*, assomption de tous les développements qui lui sont rattachés (des lieux, des épisodes, etc.), et que le corps a assimilé à du langage, mémorisable comme de la musique tonale. On en avait d'ailleurs conclu dans un chapitre précédent que le langage d'un écrivain était sa biographie corporelle, ou même – plus radicalement – que le corps d'un écrivain *était* un langage. Ce qui signifie que la mort de l'écrivain, en provoquant la disparition irrémédiable de son langage, entraîne aussi la mort de ceux qu'il a connus et aimés, puisque ce sont des thèmes appartenant en propre à la musique de sa mémoire.

La nécessité de sauvegarder son langage, et par là le souvenir de ses êtres aimés, se fait sentir pour l'écrivain (en l'occurrence Proust) lorsque meurt sa mère. C'est du moins ce que laisse entendre Barthes à ce moment du séminaire. Car la disparition et le deuil de la Mère éveillent selon lui chez l'écrivain le sentiment aigu de sa mortalité. Toujours en parlant de Proust, il affirmait : « ce deuil [...] n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable³ ». Il est aisé d'en comprendre la raison symbolique. L'écrivain garde en effet le souvenir des êtres qu'il a

1 « Ça prend », OC V, p.655.

2 *La Préparation*, p.34. Séance du 2 décembre 1978.

3 « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », OC V, p.467.

connus, donc de sa vie, sous la forme de thèmes qui concentrent chacun en eux une somme de moments de vécus, et demeurent tous liés à une source tonale première. Repensons à ce que l'on a dit précédemment sur le Roman (en particulier sur celui de Proust), lorsqu'on le comparait à la *Tétralogie* de Wagner : la source tonale, ici, c'était le Rhin, dont surgissaient dès le départ tous les *leitmotive* de l'œuvre. Mais Wagner et Proust s'efforçaient chacun précisément de reconstituer la source de leur mémoire à partir d'un objet fétiche extérieur – un *mi bémol*, une madeleine –, exactement comme l'enfant évoqué par Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux*, qui de son côté déroulait le fil d'une bobine. Or, tant que la Mère est encore là, le corps reste lié en permanence et de façon immanente à cette source, qui est purement intérieure ; l'écrivain garde un lien « ombilical » avec l'être dont il a reçu et dont il continue à recevoir la vie, si bien qu'il ne peut encore se sentir mortel. Il se contente de posséder tranquillement sa mémoire et son langage, sans éprouver le besoin de les reproduire et de les totaliser sous la forme d'une somme, extérieure et indépendante de lui.

On le sait bien, cette attitude est typiquement celle de Schumann. Celui qui reste ainsi perpétuellement « réfugié dans l'ombre lumineuse de la Mère » n'émet du langage que par à-coups, sous la forme des fragments qui caractérisent l'Album. Il ne cherche aucunement à se dire « *tout entier* », se contentant sans doute de l'*être*, de manière immanente (autorisé par conséquent à se dire, en reprenant encore cette phrase de Barthes : « Je veux plus que ce que j'écris »).

Est-il pourtant si sûr que Schumann n'ait jamais fait lui aussi à un moment de sa vie, l'expérience intime de sa mortalité ? La crainte ne lui est-elle pas venue un jour que ce et ceux qu'il a aimés puissent disparaître en même temps que lui, précipités dans le néant de la « non-Mémoire » ? Barthes observe à la fin du séminaire sur *La Préparation* qu'il y a eu dans la vie de presque tous les grands écrivains une « crise » fondatrice¹, après laquelle s'est fait sentir pour eux la nécessité de totaliser leur mémoire et leur langage au sein d'une œuvre unique et définitive – moyen très clair de vaincre leur mort, comme l'a fait Proust, en préservant leur imaginaire sous la forme d'un objet transcendant. Chez Proust, la « crise » correspond bien sûr à la disparition de la Mère. Chez Barthes aussi, semble-t-il. Dès la première séance du séminaire, bien avant d'aborder cette notion de crise fondatrice, il confiait déjà avoir le sentiment de traverser un moment central, décisif, bref *critique*, de son existence, où lui apparaissait l'évidence sensible de sa mortalité, et ce « depuis un deuil récent² » : celui de sa

1 *op. cit.*, pp. 326 à 330. Séance du 2 février 1980.

2 *op. cit.*, p.32. Séance du 2 décembre 1978.

mère, morte environ un an auparavant. Et cependant, *quid* de Schumann ? La crise apparemment propre aux écrivains peut-elle également survenir dans la vie d'un musicien ? Cela n'aurait rien que de logique, vu à quel point le langage et la musique sont vécus par chaque individu comme des expériences analogues. On se souvient d'ailleurs (pour en avoir brièvement parlé dans un chapitre précédent) que Barthes avait manifesté un certain intérêt pour la vie de Schumann : « j'ai eu l'envie très forte d'écrire une biographie », avouait-il au cours du séminaire sur *La Préparation* ; « je voulais que ce fût celle d'un musicien, et nommément Schumann¹ », comme s'il avait espéré trouver quelque part dans l'itinéraire du compositeur un événement critique, marquant pour lui la rupture du lien avec la Mère et la perte de son immanence affective. Car il était déjà question, dans « Aimer Schumann », de certains faits qui auraient pu être les symptômes révélateurs d'une telle crise. Dans son état de béatitude première, Schumann pouvait à sa guise revêtir les différents masques de son imaginaire et en changer, tout en restant à chaque instant « lui-même » puisque sa mémoire, maintenue unifiée par la présence maternelle, subsumait ces nombreux personnages (peut-être entendait-il résonner en lui une sorte de *fugue* intérieure). Mais il semble avoir été un jour brusquement sevré de ce confort intérieur. C'est à ces mots qu'on le devine :

Dans ce monde cassé, tiré d'apparences tournoyantes (le monde est tout entier un Carnaval), parfois un élément pur et comme terriblement immobile fait sa percée : la douleur. [...] Cette douleur pure, sans objet, cette essence de douleur est certainement la douleur du fou ; on ne pense jamais que les fous [...] tout simplement *souffrent*. La douleur absolue du fou, Schumann l'a vécue prémonitoirement cette nuit du 17 octobre 1833, où il a été saisi de la plus épouvantable peur : celle, précisément, de perdre la raison.²

Cette douleur-là n'est pas différente de celle de l'enfant des *Fragments d'un discours amoureux*, qui, séparé de sa mère, cherchait à se débarrasser de ce « pur morceau d'angoisse³ » introduit tout à coup en lui en projetant et en agglomérant la totalité de sa mémoire autour d'un objet fétiche extérieur (la bobine). Au sein de l'imaginaire interne carnavalesque de Schumann apparaît ainsi un bloc de souffrance, lié à une absence ; cela veut dire que Schumann est désormais dans la posture que Barthes prenait et décrivait lui-même, dans « Le livre du Moi » : « l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personæ*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière) ». Personne derrière, effectivement : selon Derrida, c'était la Mère qui se tenait en permanence au fond de

1 *op. cit.*, p.277. Séance du 19 janvier 1980.

2 « Aimer Schumann », OC V, p.723.

3 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.43.

la scène de l'imaginaire et lui assurait son harmonie ; mais elle n'est à l'évidence plus là. Barthes paraît avoir compris contrairement à Schumann que cette perte devait être compensée par un passage à la transcendance et à l'écriture d'une Œuvre qui soit la reconstitution totale et unitaire de son imaginaire, désormais menacé de dispersion (l'imaginaire est d'ores et déjà désigné par Barthes comme la « matière fatale du *roman* », preuve sans doute que son désir d'Œuvre, ou du moins ses prémisses, sont bien là).

Mais demandons-nous justement ce que signifie cette dispersion. Il s'agit en un mot de la « folie », de la « perte de la raison » dont Schumann souffrait ou pensait souffrir. Pour mieux le comprendre, il faut revenir un instant aux *Fragments d'un discours amoureux*, avec ce passage que l'on a déjà cité un peu plus haut : « Je m'installe seul, dans un café ; on vient m'y saluer ; je me sens entouré, demandé flatté. Mais l'autre est absent ; je le convoque en moi-même pour qu'il me retienne au bord de cette complaisance mondaine, [...] qu'il me retire, *telle une mère*, de la brillance mondaine, de l'infatuation sociale¹ ». Dès qu'il s'exprime, le corps ne peut faire autrement que de jouer des rôles (il fait parler son imaginaire « carnavalesque », en incarnant successivement ses multiples *personæ*). Or on voit bien que si la Mère n'est plus là pour le tenir par la main, il ne pourra plus maintenir en-deçà de toutes ses différentes « voix » la cohésion de son imaginaire interne, qui fait sa singularité : ce sera dès lors pour lui la « division du sujet », qui a tant préoccupé Barthes (dans *S/Z* notamment), la dispersion irrémédiable de son imaginaire sous la forme de personnages radicalement séparés (dans le cas de Schumann, Eusebius et Florestan...). Si donc le musicien ou l'écrivain souhaitent préserver le souvenir unitaire qu'ils gardent de ces différents personnages, ils n'ont d'autre choix que de restituer leur imaginaire « d'un seul bloc », tant qu'ils le possèdent encore en eux dans cet état. C'est précisément ce qu'essaie de faire l'enfant des *Fragments d'un discours amoureux*, lorsqu'il manipule sa bobine et en déroule le fil : « l'enfant s'est bricolé une bobine, la lance et la rattrape, mimant le départ et le retour de la mère : un paradigme est créé² ». Ce *paradigme* est ni plus ni moins que le « sujet » du corps-écrivain, restitué tel quel par l'écriture. Barthes a beaucoup répété dans « *Rasch* » que les pièces brèves de Schumann, en l'absence de développement, ne formaient aucune structure d'ordre « *paradigmatique* » : Schumann ne jugeait en fait pas nécessaire³ de restituer son imaginaire sous une telle forme, totalisée, et ne l'exprimait que par fragments épars. Le paradigme était en lui : il s'agissait de la tonalité même, possédée comme une essence intérieure tant qu'il gardait un lien organique

1 *op. cit.*, OC V, p.44-45.

2 *op. cit.*, OC V, p.43-44.

3 Barthes écrit dans « *Rasch* » : « J'entends dire : Schumann a écrit des pièces brèves *parce qu'il ne savait pas développer*. Critique répressive : ce que vous *refusez* de faire, c'est ce que vous ne *savez* pas faire » (OC IV, p.827). On croit comprendre maintenant que si Schumann ne développait pas, c'est parce qu'il ne s'en donnait pas la peine.

avec la Mère. Ainsi, lorsque l'enfant se choisit un quelconque fétiche comme substitut à la figure maternelle, « un paradigme est créé » (ou recréé) puisque la tonalité s'extériorise et se réorganise autour d'un objet unique fondamental, la tonique – qui sera celle de l'Œuvre à venir.

Le geste répété de l'enfant, consistant à dérouler une bobine, lui permet enfin de « produire du rythme » (comme le rouet de la fileuse, en rotation perpétuelle) et d'« ouvrir la scène de [son] imaginaire ». Tout ce que Schumann n'a pas pu ou s'est abstenu de faire. Non qu'il n'y ait pas de « rythme » dans sa musique (toute musique est, par définition, rythmée), mais ce rythme n'a ni la régularité ni la fluidité du geste de la fileuse : comme l'explique Barthes, « le rythme schumannien [...] s'impose comme une texture de coups plus que de battements¹ », ce qui veut dire que les humeurs du corps – naturellement exprimées sous la forme de « coups » – ne s'inscrivent pas ici dans la continuité d'une *stase* mise en marche au début de l'écriture et une fois pour toutes. Comme on l'a vu pour le principe tonal, le rythme dans l'Œuvre doit être inauguré par une seule impulsion de départ, primordiale, dont toutes les apparentes répétitions (les battements) seront simplement appelées par elle : il y a un *développement* rythmique, comme il y a un développement tonal (et c'est cela qu'il faut entendre par « produire du rythme »). Or chez Schumann, l'impulsion rythmique est à chaque instant renouvelée, reprise de zéro – comme le geste du développement tonal, sans cesse répété à l'échelle minimale de chaque figure. Quant à « ouvrir la scène de son imaginaire », on comprend que Schumann n'ait pas pris la peine de le faire puisqu'il préférerait garder tout son carnaval intérieur à l'état immanent, dans son imaginaire corporel, et n'en livrer que des vues fragmentaires et instantanées. Reproduire cet univers affectif extérieurement et de manière « ouverte », dans une recherche de totalité, ce sera l'affaire du Roman – dont l'écriture commence décidément à s'avérer nécessaire.

b. Engendrement et gain de la transcendance

¹ *art. cit.*, OC V, p.724.

Reconstituer sa mémoire et son imaginaire hors de soi sous la forme d'un objet durable et achevé, afin de « vaincre la mort » (la sienne propre, en même temps que celle des êtres que l'on a connus), voilà donc tout l'enjeu du Roman barthésien. Nous allons voir de près comment s'effectue l'opération ; mais avant cela, tentons d'élucider jusqu'au bout le cas de Schumann : a-t-il radicalement échoué pour sa part à vaincre la mort, puisqu'il semble avoir « perdu la raison » avant d'avoir pu restituer, intact, son univers affectif au sein d'une forme musicale aboutie ? À mieux y regarder, peut-être a-t-il essayé malgré tout de *terminer* son œuvre, autrement que par une cadence (impossible en l'absence d'une stase tonale) mais dans le but identique de donner un caractère achevé à l'image de lui-même – de son corps – qu'esquissaient à elles toutes, l'une après l'autre, ses multiples compositions. Son attitude sera une nouvelle fois la démonstration par l'absurde de l'intérêt de constituer une Œuvre véritable.

Dans « Aimer Schumann », Barthes considérait visiblement la date du 17 octobre 1833 comme un instant décisif (peut-être *critique*) dans l'existence du musicien : c'est cette nuit-là qu'il a cru en effet devenir fou, mais on sait aussi (et l'important à notre point de vue est probablement là) qu'il a songé à cet instant à mettre fin à ses jours. Le fait est d'autant plus significatif qu'il n'est pas isolé, puisqu'on attribue à Schumann une autre tentative de suicide, à la date du 27 février 1854, alors que son état de démence ne faisait plus aucun doute. S'agissait-il dans un cas et dans l'autre d'une sorte d'aveu d'échec de la part de celui qui, incapable à l'évidence de « vaincre sa mort » (par l'écriture d'une Œuvre), s'est résigné à tel point qu'il se précipite maintenant vers elle à grands pas ? Voyons plutôt ce que déclarait Barthes à propos de l'Œuvre et de la mort, dans *La Préparation* (ici en parlant de Proust) : l'Œuvre – en l'occurrence le Roman – est certes le moyen de vaincre la mort, mais elle est en même temps (contradictoirement ?) la preuve « que la mort sert à quelque chose¹ ». Qu'entendait Barthes par là ?

Il faut pour le comprendre se référer à ce qu'il a pu dire lors d'une séance bien plus tardive du séminaire, un an après. Il s'interrogeait à ce moment-là sur la manière de conclure le Roman, ce qu'il appelait alors dans ses notes le « fantasme de l'*Avoir fini* ». Et encore une fois, Proust et la *Recherche* étaient là en exemple pour étayer sa réflexion. « *La Recherche du temps perdu* = une lutte contre la Mort, [il faut] finir avant de mourir² », lit-on dans le texte du séminaire. Le but visé par l'écrivain avec l'Œuvre est en effet d'avoir « tout dit » de lui-même avant que son imaginaire corporel ne doive disparaître avec lui dans sa tombe (on garde

1 *La Préparation*, p.35. Séance du 2 décembre 1978.

2 *op. cit.*, p.209. Séance du 8 décembre 1979.

d'ailleurs à l'esprit que la nécessité d'écrire l'Œuvre se manifeste à lui en même temps que le sentiment de sa mortalité). Or, tout ne sera dit qu'au moment où surviendra la *cadence* et que le développement tonal de l'écriture sera de ce fait refermé. C'est ce que Barthes désigne dans ce passage du séminaire par le terme de « boucle finale ». Après cela l'écrivain peut logiquement mourir tranquille, puisque son Œuvre, étant achevée, lui garantit que sa mort est de toute manière vaincue. Par coïncidence, Proust meurt alors qu'il vient juste de mettre ainsi, par la cadence que l'on sait, un terme à *La Recherche*. Mais la question de Barthes est la suivante :

Si Proust n'était pas mort, l'œuvre terminée de justesse, *qu'aurait-il écrit ? Que pouvait-il écrire ?* [...] En un sens, Proust *ne pouvait que mourir*, sinon, probable qu'il n'aurait rien écrit de nouveau, mais seulement *ajouté* inlassablement à l'œuvre par marcottage : des paperoles, encore des paperoles ; augmentation infinie de la mayonnaise.¹

Pourquoi l'écrivain serait-il forcé de « mourir » dès qu'il a tout dit de lui-même ? Il faut en fait comprendre qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une mort au sens premier, biologique, du terme, mais plutôt d'une mort au sens *existentiel* ; et ce mot doit être entendu ici par référence à Sartre, auteur que Barthes convoque à un moment donné, de manière significative, lors de *La Préparation*.

Le désir de l'écrivain est bien de donner à l'« Autre » une image totalisée de lui-même. Admettons qu'il s'y prenne d'abord en écrivant un Album, c'est-à-dire en « improvisant » constamment, tel Schumann, tout en s'engageant pleinement dans chacun des fragments d'écriture ainsi produits. On reconnaît là peu ou prou la condition du « pour-soi » sartrien, cet être dont la liberté même, à chaque instant renouvelée, fait qu'il doit constamment s'*engager* dans le monde extérieur et vis-à-vis du regard de l'Autre – chacun de ses engagements ponctuels étant un surgissement radicalement nouveau, absolu. Comme le dit bien Barthes : « Autrui, pour Sartre, c'est ce qui vous fixe objectivement [...] ; quand j'écris, au terme de mon écriture, l'Autre fixe objectivement ma subjectivité, il nie ma liberté : il me met dans la position du Mort² ». Autrement dit : à chacune de ses nouvelles humeurs, le corps-écrivain ou musical se manifeste « librement » sous la forme d'une figure signifiante (langagière ou sonore) engendrée par lui, mais cette figure se fige et s'intègre aussitôt sous le regard d'autrui à l'être « en-soi » de la culture, au monument institutionnel et collectif de la littérature ou de la musique³, qui n'est qu'un pur bloc de passé, et ainsi le corps de l'artiste devient « mort » à

1 *Ibid.* C'est nous qui soulignons « ne pouvait que mourir ».

2 *op. cit.*, p.227-228. Séance du 15 décembre 1979.

3 Le fait est de nouveau mis en évidence par Barthes un peu plus tard, dans des termes un peu différents mais aux

l'instant même où il faisait preuve de sa « vie » (de son *existence*) en s'exprimant. Le pour-soi s'est chosifié en en-soi.

Si donc l'artiste veut livrer de lui-même à la postérité une image totale (un bloc d'être en-soi totalisé), il devra d'abord choisir quel genre de posture prendre vis-à-vis de sa propre *mort*, au sens où on l'entend maintenant. Prenons le cas de Schumann. Tel qu'il est apparemment constitué lors de la première phase de son existence créatrice – celle où il garde en permanence un lien ombilical avec la Mère, Schumann n'est pas encore tourmenté par le sentiment de sa mortalité. La raison en est qu'il possède (ou croit posséder) tout son imaginaire et son langage *en lui*, de façon immanente ; de sorte qu'à ce stade, il est encore *lui-même* ce bloc d'être totalisé que, pour sa part, Barthes s'efforce de reconstituer en-dehors de lui en déposant la somme de son langage au sein d'un objet transcendant. Pour Schumann comme pour tout autre artiste, chaque geste d'écriture effectué dans le cadre de l'Album est certes un engagement radical puisque ses fragments de musique, même « improvisés », s'incorporent tous définitivement et irrémédiablement au catalogue qu'il laissera de fait, plus tard, au moment de sa mort, et qui sera tout son « être » aux yeux d'autrui. Et pourtant, sans doute en raison du lien qu'il garde avec la figure maternelle et qui le maintient à un stade en quelque sorte infantile, il ne se sent guère *responsable* (encore un terme sartrien) de cette trace qu'il laisse de lui dans la culture. Son écriture ne porte jamais à conséquence puisqu'il peut en toutes circonstances se dire qu'il « vaut plus que ce qu'il écrit », que le tout de son être et de son langage est en lui, non dans son œuvre – laquelle est produite sans nécessité, « en gaspillage »¹ pour ainsi dire.

Mais vient un jour la crise existentielle que l'on sait : suite à la disparition de la Mère, l'artiste perd le privilège de l'immanence et comprend qu'il ne restera jamais de lui que l'ensemble de ce qu'il a écrit, projeté en-dehors de lui. Et comme il continue à prendre sans arrêt des « masques » différents (à chaque instant où sa liberté repart de rien et qu'il s'engage d'une nouvelle manière dans l'être), il sent que son imaginaire, dans sa totalité cohérente, lui échappe : c'est la « division du sujet », risque inhérent à la pratique de l'Album. L'Album

implications identiques : « Comme lecteurs de certaines œuvres, nous éprouvons la certitude de leur nécessité [...] → Cette évidence de *Nécessité* : encore plus claire en musique qu'en littérature ; certains airs, certains mélismes (par exemple *Carmen* ou l'*Ode à la joie*) sont tellement incorporés à notre oreille [...] qu'ils ne semblent pas avoir été créés par l'Auteur, mais par la Nature [...] ; que *ce ne pouvait pas être autrement* : c'était Nécessaire → Évident que dans le cas du consommateur – du lecteur –, la Nécessité est un *après-coup* » (*op. cit.*, p.260, séance du 12 janvier 1980). L'artiste fait acte de sa liberté, mais s'intègre par ce geste même à l'être en-soi de la « Nature » ; sa liberté est donc récupérée, *après-coup*, par le processus du « déterminisme universel » – pour reprendre les termes employés par Sartre à un moment donné dans *L'Être et le Néant*.

1 Terme que Barthes employait en parlant de la pratique d'écriture de Flaubert. Ce n'est d'ailleurs pas anodin, puisque l'attitude de l'écrivain qui attribue ainsi un caractère d'essentialité non à son œuvre mais à lui-même (posture romantique) est typiquement celle que Flaubert, donné à voir par Sartre dans *L'Idiot de la famille*, prend lors de la première phase créatrice de son existence.

consiste en effet pour l'artiste à écrire au simple rythme de sa vie (en « concomitance » avec la « vie réelle »¹), donc par instants isolés ; et puisque l'état humoral de son corps se renouvelle radicalement à chaque instant, comme la liberté de l'être pour-soi, il ne peut faire autrement que de se retrouver sans cesse en inadéquation avec ce qu'il était l'instant d'avant. Barthes a bien conscience de cela, et fait part de ses craintes lors du séminaire :

L'une des remarques les plus singulières de Flaubert est de dire calmement du livre qu'il doit faire qu'il en a pour six ans. Or, comment savoir où l'on en sera de soi-même, de son rapport au monde, dans six ans ? Le livre, objet fixe, puisque fini, architecturé, prémédité, est fait par un sujet qui ne peut jamais garantir sa fixité. [...] D'où l'impatience de finir l'œuvre, dès lors qu'elle est commencée : précaution contre soi-même.²

Le « sujet » écrivant n'a aucune « fixité », il se disperse à tel point que l'écrivain en arrive peut-être à perdre la raison, comme Schumann. Prendre une « précaution contre soi-même », n'est-ce pas d'ailleurs là ce qu'a fait Schumann lorsqu'au moment où il croyait devenir fou, un soir d'octobre 1833, il a voulu mettre fin à ses jours ? On est enfin sur le point de comprendre pourquoi selon Barthes « la mort *sert à quelque chose* ».

Dès lors que la figure maternelle a disparu pour lui, le corps-écrivain n'est plus rien d'autre que la somme des écrits successifs qu'il laisse de lui aux autres. Ce qui signifie qu'il est à chaque instant *responsable* de l'image perceptible qu'il donne de lui par sa musique ou par ses textes. Mais il ne peut justement l'être qu'à l'échelle de chacun de ses fragments d'écriture successifs : leur totalité lui échappe fatalement, puisqu'il est à tout instant un autre, son sujet étant incapable de « fixité ». L'improvisateur joue à volonté et donne à entendre son corps sous la forme d'une succession de figures signifiantes, sans avoir cependant le contrôle de cette succession en tant que telle. Et il subit à chaque instant une « mort » existentielle, puisque l'ensemble de ce qu'il a joué jusque là se fige dans la culture et devient ce qui reste de lui dans la mémoire collective. « L'œuvre écrite, lui mort, il veut toujours protester d'un supplément d'objectivité, de liberté ; *il veut vivre encore*³ » : condamné à ne se dire qu'instant après instant, en devenant chaque fois un autre, le corps ne peut faire autrement que de poursuivre à l'infini l'écriture de l'Album. Mais toujours, « l'œuvre ainsi faite se solidifie de nouveau » (elle redevient une totalité passée de langage sur laquelle le corps-écrivain n'a pas d'emprise), « et ainsi de suite, jusqu'à la *vraie mort*, la mort charnelle⁴ ». C'est cette mort-là

1 *op. cit.*, p.53. Séance du 6 janvier 1979.

2 *op. cit.*, p.339. Séance du 9 février 1980.

3 *op. cit.*, p.228. Séance du 15 décembre 1979.

4 *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

que désirait à l'évidence Schumann, lorsqu'un soir d'octobre 1833 il a songé à se défenestrer ou lorsqu'une nuit de février 1854 il s'est jeté dans le Rhin. Que devait-elle lui apporter ? Remarquons – fait important – que la pensée du suicide est explicitement présente aussi dans « La coïncidence », du *Roland Barthes*. À la manière de Schumann, le corps s'y exprime et donne de lui une image absolue à chaque instant de son écriture (« Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui ») ; et de cela, Barthes conclut : « danger essentiel pour la vie du sujet : écrire sur soi [...] c'est [...] une idée simple : simple comme une idée de suicide¹ ». Pourquoi décidément chez l'artiste un tel penchant suicidaire ? Le but qu'il poursuit par son écriture est de se dire *totale*ment ; or, tant qu'il pratique la forme de l'Album, il est certain de le faire à chaque instant (puisqu'il ne vit précisément qu'à cette échelle). Ce qui veut dire que s'il vit un instant de plus il deviendra un autre et que son écriture, qui lui paraît si adéquate dans le moment présent, le trahira ensuite. Dans ces conditions, son existence même devient sa malédiction (Schumann « souffrait », ne l'oublions pas) : c'est pour cela qu'il y a chez lui comme on vient de le voir ci-dessus une « impatience à finir l'œuvre, dès lors qu'elle est commencée » ; il lui faut donc prendre une « précaution contre lui-même » et cette précaution, dans le cas de Schumann, ne peut être autre chose que sa propre mort (« la vraie mort, la mort charnelle ») : elle seule peut mettre un terme définitif à l'Album, de telle manière que l'œuvre qu'il laisse de lui constitue enfin une *totalité* de fait.

L'Album se définit comme une écriture que l'on pratique « au jour le jour », au rythme même des aléas de l'existence et sans viser par là à la construction d'une forme achevée, transcendante. En pratiquant l'Album, un artiste a choisi de « faire de sa vie son œuvre » et dès lors, l'une ne pourra s'achever qu'avec l'autre : l'improvisateur vit à son piano, et son existence ressemblera à une succession de fragments de musique juxtaposés jusqu'à ce qu'une circonstance extérieure à son geste d'exécution proprement dit, sa mort, vienne mettre un terme de fait à cette succession (un artiste tel que celui-là rappelle d'ailleurs un peu ce comédien qui, dans un récit de Baudelaire², confond à tel point sa vie et son jeu qu'il meurt à l'instant même où sa prestation doit s'arrêter – l'arrêt étant suscité, comme pour Schumann, par des circonstances extérieures à la prestation elle-même).

« On écrirait une biographie de Schumann rien qu'avec des fragments de ses œuvres³ », a pu dire Marcel Brion. L'affirmation est juste, mais elle prouve bien par ailleurs

1 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.637.

2 « Une mort héroïque », dans les *Petits poèmes en prose*.

3 BRION Marcel, *Schumann et l'âme romantique*, Paris : Albin Michel, 1967. p.147.

que Schumann a en fin de compte échoué à se dire « totalement » par sa musique. Sa mort a permis de donner à l'ensemble de son œuvre un caractère totalisé après-coup seulement ; si bien qu'il n'y a de totalité qu'aux yeux des autres, de ceux qui lui survivent, de la postérité. « *Écrire* », du moins à la manière de Schumann, « c'est se remettre entièrement au regard (= la lecture) de l'autre¹ », nous avait prévenus Barthes, dans *La Préparation*. Marcel Brion suggère que l'« on » puisse écrire une biographie de Schumann. Ne l'a-t-il donc pas écrite lui-même ? Non : il s'est contenté de *vivre* sa musique et sa vie, comme une pure succession d'instant, et nous laisse le soin d'en percevoir ensuite l'ensemble comme une image totalisée de son imaginaire corporel. Le fait que Barthes en personne ait d'ailleurs songé à écrire une biographie de Schumann (il le déclarait lors du séminaire) est peut-être en ce sens révélateur. Nous sommes ramenés à « La mort de l'auteur » (et le terme de « mort » va y prendre maintenant pour nous une valeur nouvelle) : « un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent en dialogue, en parodie, en contestation », déclarait Barthes, « mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, [...] c'est le lecteur² ». L'auteur n'ayant jamais eu le contrôle de la « fugue » de sa propre écriture, il laisse son futur lecteur la *structurer*. On a vu ce que voulait dire structurer un texte, pour Barthes : c'est l'écrire (ou le lire) en ayant le corps guidé tout du long par une seule tonique d'ensemble, afin que tous ses fragments s'inscrivent naturellement au sein d'un développement unique. Schumann n'y est pas parvenu dans la mesure où, pour chacun de ses fragments de musique, son corps s'attachait à une tonique radicalement nouvelle ; et l'on ne peut même pas dire que son imaginaire restait pendant ce temps unifié en lui, indépendamment et en-deçà de toutes ces toniques qui en étaient les dépositaires provisoires, puisque la Mère, seule capable de lui assurer ce bienfait, n'était plus là : il devait donc s'en remettre totalement à des fétiches extérieurs. Si au moins il avait pu s'en tenir à un seul (autrement dit à une seule tonique), son écriture aurait appelé d'elle-même tôt ou tard une cadence, soit un moment où il aurait pu arrêter d'écrire en songeant qu'il a enfin *tout dit* de lui-même, qu'il est donc « mort » existentiellement (il s'est livré une fois pour toutes à la postérité) mais qu'il n'a pas eu besoin pour cela de mourir charnellement. Mais en l'absence de cette tonique d'ensemble, il n'y avait pas de cadence possible et le seul moyen pour lui de mettre un terme à son écriture pour la totaliser a été d'attendre – sinon d'essayer de provoquer – la fin de sa vie : sa mort existentielle et sa mort charnelle se sont confondues. On peut donc dire en définitive que sa mort lui a « servi à quelque chose », mais qu'il ne l'a pas pour autant « vaincue » puisqu'il n'a jamais eu

1 *La Préparation*, p.228. Séance du 15 décembre 1979.

2 « La mort de l'auteur », OC III, p.45.

la mainmise sur l'image globale qu'il laisserait de lui au-delà d'elle.

L'œuvre de Schumann n'a rien été d'autre que sa vie. On voit clairement par là qu'il lui a manqué la possibilité d'une transcendance. Sa chance aurait été de pouvoir constituer une véritable Œuvre barthésienne, objet qui, tout en participant pleinement de son corps, serait devenu ensuite une forme cohérente autonome et lui aurait survécu en ayant été *voulu tel* par lui. L'Œuvre une fois conclue, il serait mort existentiellement mais cette mort-là lui aurait servi à quelque chose : à vaincre l'autre mort, la « vraie », car son Œuvre serait restée malgré tout à travers les siècles une image *vivante* de son corps ; Barthes a longuement expliqué en effet (notamment dans *Le Plaisir du texte*) que chaque fois qu'un lecteur ou un interprète se confronte à l'œuvre d'un auteur, il la vit tout en la faisant vivre, dans le cadre d'un face-à-face sensuel engagé entre lui-même et cet artiste dont son texte est un représentant fétiche. Barthes déclare à la fin du séminaire sur *La Préparation* qu'« aimer la littérature, c'est, au moment où on lit, dissiper toute espèce de doute sur son présent, [...] son immédiateté, c'est croire, c'est voir que c'est un homme vivant qui parle, comme si son corps était à côté de moi¹ ». L'auteur a livré de lui un objet organiquement lié à sa chair, et qui continue à vivre bien après elle. Il s'est donc mis dans le rôle précis d'un *géniteur*, et c'est cette piste qu'il va falloir suivre maintenant pour achever de comprendre la nature et toutes les implications de l'Œuvre.

« L'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, souffre, vit pour lui ; il est dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant² », écrit Barthes dans « La mort de l'auteur ». Vieille conception, qu'il ne rappelle ici que dans le but de la réfuter : « Tout au contraire », poursuit-il, « le scripteur moderne naît en même temps que son texte³ ». C'est en somme ce que faisait Schumann : chacun de ses nouveaux fragments de musique une fois écrit venait compter comme un élément de plus dans l'image qu'il donnait de son corps-écrivain musical. Il n'y avait donc pas un rapport d'« antécédence », mais de pure simultanéité : Schumann n'engendrait pas son œuvre, il *l'était*, de façon immanente. Néanmoins les deux postures s'avèrent maintenant parfaitement conciliables.

Il faut pour cela écrire le Roman, ou l'Œuvre, au sens barthésien. Il existe dans la littérature quelques auteurs qui ont tenté en leur temps de constituer une forme totalisatrice de ce genre : Proust avec la *Recherche* bien sûr, mais aussi Chateaubriand avec ses *Mémoires*

1 *op. cit.*, p.353. Séance du 16 février 1980.

2 *art. cit.*, OC III, p.43.

3 *Ibid.*

d'outre-tombe ; et Barthes cite ce dernier à un moment donné lors de *La Préparation*, dans ces termes : « Un an ou deux de solitude dans un coin de la terre suffiraient à l'achèvement de mes *Mémoires* ; mais je n'ai eu de repos que durant les neuf mois où j'ai dormi la vie <expression admirable> dans le sein de ma mère¹ ». Apparaît donc ici la figure maternelle, qui a pour Barthes l'importance que l'on sait. Il commente immédiatement après avoir cité Chateaubriand : « l'Œuvre, avec son grand Œ initial, est comme le ventre de la vie bienheureuse, la vie prénatale² ». L'écriture du Roman serait ainsi pour lui le moyen d'un retour auprès de la Mère, que l'on sait disparue depuis un certain temps. Il semblait pourtant tenir quelques mois auparavant des propos inverse, lorsqu'il disait : « Je reviens à la *Notatio* comme à une Mère³ », car en effet la *Notatio* représente la pratique de l'Album, à l'opposé de l'écriture de l'Œuvre-Roman. Or, on a compris maintenant que la *Notatio* ne peut être une pratique confortable que si la figure maternelle est encore là, présente, et maintient unifiée la mémoire du corps-écrivain ; dès lors qu'elle a disparu, l'écriture fragmentaire devient en effet comme pour Schumann une souffrance et une angoisse, à mesure que sa mémoire se disperse et que son « moi » se désagrège. Si donc Barthes souhaite après le deuil de sa mère engager l'écriture de son Œuvre pour retrouver là les joies de la « vie prénatale », on peut y voir deux raisons : d'une part, le fait de choisir un objet fétiche à partir duquel se développera toute l'écriture lui permettra de reconstituer l'unité de sa mémoire et donc de retrouver tant que possible son état infantile (dans les *Fragments d'un discours amoureux*, l'enfant se servait ainsi d'une bobine pour « mimer le départ et le retour de la mère⁴ ») ; d'autre part, et simultanément, il pourra de la sorte assumer lui-même à son tour un rôle parental et engendrer son Œuvre comme un objet qui soit à la fois organiquement fidèle à son corps et détaché de lui, transcendant à lui (la « chair de sa chair »). Essayons d'élucider ce second aspect.

Tant que sa Mère est bien là, l'artiste se maintient à l'état d'enfant et ne se sent pas *responsable* de son écriture : étant donné que son langage reste de toute manière totalisé à l'intérieur de lui sous la forme d'une mémoire tonale, peu importe dans quelle mesure il va l'extérioriser ; aucun de ses fragments d'écriture ne sera perçu par lui comme le dépositaire définitif de son « être » et son geste, de ce point de vue, ne portera aucunement à conséquence (les fragments ne sont que les « déchets » du corps-écrivain, dit Barthes lui-même à un moment donné⁵). Mais vient un jour où la Mère disparaît. L'artiste va continuer dans un

1 *op. cit.*, p.285. Séance du 19 janvier 1980.

2 *Ibid.*

3 *op. cit.*, p.139. Séance du 3 mars 1979.

4 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.

5 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Du fragment au journal », OC IV, p.672.

premier temps à pratiquer l'écriture fragmentaire de l'Album, mais il se saura dès lors *responsable* de chacun des morceaux de langage ainsi produits parce qu'ils doivent être en fin de compte tout ce qu'il restera de lui ; il va donc à chaque instant s'engager dans le monde extérieur et projeter son être – toujours compris comme une mémoire tonale – sur un objet séparé de lui qui en devient ponctuellement le réceptacle. Autrement dit, cet objet, tout investi qu'il est de l'essence tonale de l'imaginaire de l'artiste, devient une *tonique*. Mais comme la « responsabilité » de l'artiste se renouvelle à chaque instant (on parle toujours en termes sartriens), celui-ci est condamné pour ainsi dire à ne se faire entendre que par une succession de toniques : chacun de ses fragments d'écriture correspondra à un engagement total et absolu de sa part, reparti de zéro, si bien qu'il n'aura pas de contrôle sur la totalité de son œuvre (car il devient sans cesse un autre). Il pourra se dire, comme fait Barthes dans un passage des *Fragments d'un discours amoureux* : « Tout est solennel : je n'ai pas le sens des proportions¹ ».

Le moyen pour lui de se tirer de cette impasse apparaît néanmoins. Peut-être choisira-t-il au bout de moment de renoncer à l'Album et de passer à l'écriture d'une Œuvre. Que se passera-t-il alors ? S'étant choisi une tonique d'ensemble pour toute son écriture, le corps-écrivain aura enfin trouvé la possibilité de faire *durer* à l'infini cet instant d'engagement qu'il n'a pu jusque là que répéter constamment. Ou plus exactement, il aura choisi de s'engager *une fois pour toutes* dans l'écriture d'une œuvre unitaire, de sorte que tous les autres engagements qu'il prendra par la suite (correspondant à chacun des fragments, quoique liés entre eux, qui constitueront l'Œuvre) n'auront qu'un caractère secondaire : ils seront appelés, justifiés par sa décision première d'écrire le Roman – au sens où tous les éléments du développement, dans une œuvre musicale, sont appelés et justifiés par la tonique de départ (c'est aussi pour cela que le « sens des proportions » est retrouvé) : Wagner, en notant un premier *mi* bémol, s'est « engagé » une fois pour toutes dans l'écriture de la *Tétralogie*. Ainsi le corps aura-t-il fait le choix d'une transcendance définitive puisque son geste ne contribuera plus désormais qu'à façonner un objet extérieur, déjà constitué et doté de sa cohérence propre. Il se sera donc mis dans la posture d'un artiste qui *engendre* son œuvre, comme un père son enfant. Mais en même temps, et pour la même raison, il se sentira moins *responsable* de chacun de ses nombreux gestes d'écriture puisque, étant tous justifiés par une décision première antérieure, ils ne l'obligeront précisément pas à reprendre ses responsabilités à partir de zéro, radicalement² : guidé par son propre engagement (autrement dit par la tonique qu'il a choisie),

1 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.67.

2 Sartre l'explique lui-même dans *L'Être et le Néant*. La décision d'écrire le livre fut de sa part un engagement premier, fondamental ; mais après cela, toutes les étapes de l'écriture de ce livre, compris comme des impératifs secondaires,

le corps pourra poursuivre son écriture sans craindre qu'elle ne porte excessivement à conséquence en le *trahissant* ; dans son état de stase tonale, il a donc retrouvé quelque chose du confort qu'il éprouvait dans le sein maternel. C'est bien pour cela que Chateaubriand et Barthes, lorsqu'ils entreprenaient de donner naissance à leur Œuvre, avaient du même coup l'impression de revenir eux-mêmes à l'époque de leur « vie prénatale ». Car naturellement, le livre qu'ils s'apprêtaient à engendrer n'était rien d'autre qu'une image de leur propre corps.

Tout cela permet de donner sens à un certain nombre de passages issus d'articles ou d'ouvrages de Barthes, qui dans d'autres circonstances auraient pu nous paraître obscurs, voire entrer en contradiction les uns avec les autres. Dans l'article « Ça prend », Barthes s'interrogeait sur le mystère de la genèse de la *Recherche*, qui est l'Œuvre de Proust au sens nouveau et précis que l'on vient de donner au terme. « Tout d'un coup (septembre 1909), “ça prend” », observait Barthes. Proust venait à ce moment-là de choisir la tonique de son œuvre (ce devait être la madeleine). Il n'avait plus dès lors qu'à pratiquer « la technique des “ajoutages” : il réinfuse sans cesse de la nourriture à cet organisme qui s'épanouit, car désormais il est bien formé¹ ». Entré dans un état de stase tonale, Proust entretient désormais avec son Œuvre en formation un rapport proprement ombilical ; il est aussi loin que possible de l'écriture « en gaspillage » à la manière de Flaubert, dont tous les fragments produits ne seraient que des « déchets ». Barthes rappelait d'ailleurs comme on l'a vu dans « La mort de l'auteur » une conception traditionnelle du lien existant entre un auteur et son œuvre, en n'y croyant guère à ce moment-là, mais à laquelle il semble adhérer rétrospectivement : « L'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant² ». Et cette vision s'accorde parfaitement avec celle qu'il propose aussitôt après (en la présentant pourtant comme son contraire) : « le scripteur moderne *naît* en même temps que son texte³ », car ce que l'auteur engendre avec son œuvre, ce n'est jamais qu'une image fidèle de lui-même conçue pour durer, bien vivante, au-delà de son existence charnelle.

Au début de *La Préparation*, Barthes avait dit ressentir la nécessité de « faire cesser la

étaient des engagements déjà justifiés par celui qu'il avait pris au départ. Seul le fait d'interrompre l'ensemble du processus eût nécessité pour lui de prendre de nouveau pleinement ses responsabilités, et de revenir pour ainsi dire au degré zéro de sa liberté.

1 « Ça prend », OC V, p.655.

2 « La mort de l'auteur », OC III, p.43.

3 *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

division du sujet, au profit d'un seul Projet, le Grand Projet¹ » ; et ce projet ne devait consister qu'à préserver le sujet en question en le restituant extérieurement sous la forme d'une œuvre qui serait née, précisément, de lui-même. C'est dans cette optique qu'il faut lire un certain passage des *Fragments d'un discours amoureux*, que voici :

Le « sujet », c'est pour nous [...] *celui qui souffre* : là où il y a blessure, il y a sujet : *die Wunde ! die Wunde !* dit Parsifal, en devenant par là « lui-même » [...]. Telle est la blessure d'amour : une béance radicale (aux « racines » de l'être), qui n'arrive pas à se fermer, et d'où le sujet s'écoule, se constituant comme sujet dans cet écoulement même.²

Les souffrances éprouvées ici par le sujet sont presque celles de l'enfantement. On sait que tant qu'il reste sous la protection de sa propre Mère, il se maintient « sujet » dans la mesure où son imaginaire est totalisé en lui sous la forme d'une essence tonale : car le propre de la tonalité est bien de tenir organisés entre eux, avec la cohérence de certaines « proportions », les nombreux éléments de cet imaginaire. La Mère n'étant plus là, le sujet souffre de se découvrir mortel et commence à s'écouler en se dispersant hors de lui-même. On voit que dans le cas présent, il a trouvé la possibilité d'un salut par la transcendance : l'hémorragie a été canalisée et l'essence tonale du sujet se déverse à l'intérieur du moule de l'Œuvre, « se [re]constituant comme sujet dans cet écoulement même ». Tandis qu'un Schumann, n'ayant pas eu cette opportunité, a vu son sujet s'écouler en pure perte ; son œuvre n'aura jamais rien été d'autre que sa propre vie, pour la raison qu'il n'a pas eu de « progéniture » de ce genre.

À un autre endroit des *Fragments d'un discours amoureux* figure cette citation de Victor Hugo : « À vingt ans, dit Mme Desbordes-Valmore, des peines profondes me forcèrent de renoncer au chant, parce que ma voix me faisait pleurer³ ». Marceline Desbordes-Valmore apparaît schumannienne puisque sa propre musique la fait souffrir au niveau immanent de son corps et qu'elle n'est pas parvenue, par ailleurs, à faire s'écouler sa blessure à l'intérieur d'une Œuvre qui lui eût permis de se sauver par la transcendance. On peut imaginer que c'est pour cela qu'elle a dû renoncer au chant, comme le dit Hugo ; car un tel renoncement vaut pour un suicide, à la manière de Schumann : c'est le moyen pour elle de mourir existentiellement pour de bon, afin que son chant, devenu pur *passé*, forme un objet enfin totalisé. Souvenons-nous en effet de ce que l'on avait lu dans *La Préparation* : à mesure que l'artiste disperse son imaginaire en pratiquant quotidiennement l'Album, « il veut toujours protester d'un

1 *La Préparation*, p.32. Séance du 2 décembre 1978.

2 *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, p.234.

3 *op. cit.*, OC V, p.203.

supplément de subjectivité, de liberté ; *il veut vivre encore*¹ », étant donné qu'à chaque instant de sa vie, il aura un nouveau fragment de son être à manifester. Il ne fera pourtant ainsi que souffrir sans fin, incapable de maîtriser la dispersion de ces fragments pour que l'ensemble qu'ils forment de fait puisse posséder un caractère sommatif. Toujours il lui restera quelque chose de nouveau à dire – mais en vain. Schumann, incapable de s'arrêter d'écrire *de son vivant* (ce qui eût été le moyen pour lui de précipiter sa mort existentielle pour permettre à son langage d'être totalisé), a cherché à mettre fin à son écriture par son suicide même. Barthes ajoutait donc dans *La Préparation* : « contre toute sagesse, on décide d'écrire et d'écrire encore ; c'est pour cela qu'il y a si peu, vraiment si peu d'écrivains qui se soient sabordés² ». Se « saborder », c'est bien ce qu'a fait Marceline Desbordes-Valmore en arrêtant définitivement de chanter. Et elle aurait eu de ce point de vue une certaine « sagesse » (Barthes vient d'employer le mot) qui manquait à Schumann : celle d'accepter de laisser de soi à la postérité une image finie, en cessant d'écrire.

Reste qu'elle a dû pour cela se faire violence. L'arrêt n'était pas une *nécessité*, dictée de l'intérieur par l'impulsion même qui avait donné lieu au geste de son chant. Car ce qui lui a fait défaut, naturellement, c'est une tonalité d'ensemble : par ce moyen seulement elle aurait pu intégrer la totalité de son chant à un développement unique, et surtout en arriver à terme à une cadence, qui eût été l'arrêt nécessaire et intérieurement désiré de son geste d'exécution. Si bien que cette « sagesse » qu'elle a eue ressemble avant tout à une résignation : elle s'est contrainte à cesser de chanter, faute d'avoir pu atteindre cet instant d'achèvement où l'arrêt se fût imposé de lui-même. Proust y est en revanche parvenu, on le sait. Barthes se demandait à son sujet : « Si Proust n'était pas mort, l'œuvre finie de justesse, *qu'aurait-il écrit ? Que pouvait-il écrire ?* [...] Probable qu'il n'aurait rien écrit de nouveau, mais seulement *ajouté* inlassablement à l'œuvre³ ». Mais il aurait aussi bien pu s'arrêter pour de bon, puisqu'ayant donné une *cadence* à son œuvre il est arrivé du même coup à lui prêter une cohérence organique achevée, qu'il a voulue telle et maîtrisée tout du long. La stase tonale de son écriture correspondait pour lui à la période de gestation de son roman, avec lequel il entretenait un rapport ombilical ; ce qui veut bien dire que le processus d'écriture se dirigeait vers sa propre fin, instant où le roman constituerait une totalité de langage fidèle au corps de son auteur devenue et en même temps autonome, propre à lui survivre.

1 *La Préparation*, p.228. Séance du 15 décembre 1979.

2 *Ibid.*

3 *op. cit.*, p.209. Séance du 8 décembre 1979.

Marceline Desbordes-Valmore avait fait preuve d'une « sagesse » résignée, simple acceptation d'un échec ; Proust, lui, a montré au contraire une forme de sagesse positive, définie essentiellement par la maîtrise de son art. De cette sagesse-là, Barthes dit quelques mots lors de *La Préparation* :

Sans doute, ce qu'on appelle la maturité d'un écrivain, [...] c'est la découverte fine, subtile, par leçon des expériences, des points justes d'application [...] → « la Maîtrise » serait [...] un appauvrissement dirigé, une économie *épicurienne* des plaisirs qu'on est apte à donner (et à se donner) en écrivant.¹

En sorte que Proust ait été en mesure d'écrire la *Recherche* à partir du moment où il a su « économiser » son écriture en la dirigeant adéquatement, par un contrôle très sûr. C'est naturellement que son imaginaire devait s'écouler tout entier dans le moule du Roman, en évitant tout gaspillage (on se rappelle, dans les *Fragments d'un discours amoureux* : « le sujet s'écoule, se constituant comme sujet dans cet écoulement même »). On relève pourtant dans l'article « Ça prend », consacré à la question de la genèse de roman proustien, des indications en apparences contraires – ou du moins peu compatibles avec celles que l'on vient de voir : « au moment où la *Recherche* démarre, l'écriture change : elle “se resserre”, “se complique”, se surcharge² » ; c'est aussi à ce moment-là que s'affirme pour de bon l'écriture au *tempo* rapide et presque effréné, caractéristique de Proust, que Barthes appelait l'écriture « au galop » : bref, on semble loin de l'« économie », de l'« appauvrissement » évoqués dans l'extrait de *La Préparation* ci-dessus.

Pour nous y retrouver, il faut donc en passer par un fragment du *Roland Barthes* que l'on a déjà cité quelques fois, intitulé « Au piano, le doigté... ». Pour le pianiste, le fait d'indiquer sur sa partition lequel de ses doigts devra jouer chaque note ressemble certes à un « dressage », entrave à la liberté du corps-écrivain : c'est d'ailleurs pourquoi Barthes s'y refuse, et au lieu de cela « *improvise* à chaque jeu, tant bien que mal, la place de [ses] doigts³ ». Mais il admet dans ces conditions ne pas avoir un geste d'exécution fluide et maîtrisé, ni ne pouvoir faire entendre une œuvre quelle qu'elle soit d'une seule traite, dans sa totalité perceptible. Le doigté, c'est donc ce qui permet au moins au pianiste de *savoir où il va* : et ce sera toujours, à terme, à la cadence. Guidé par un « engagement » premier (qui a été le choix d'une tonique), le corps du musicien ou de l'écrivain peut exécuter avec une souveraine aisance toute son

1 *op. cit.*, p.264. Séance du 12 janvier 1980.

2 « Ça prend », OC V, p.655.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.649. C'est nous qui soulignons.

œuvre à venir, puisque chaque figure et même chaque note (à l'échelle du développement ou du phrasé) seront naturellement appelées dans le cours tonal de la musique, et ce jusqu'à ce que tout soit dit au moment de la cadence, appelée elle aussi. Son geste sera dirigé (« doigté ») tout du long. On comprend donc bien que l'écriture d'un auteur (exemplairement Proust) puisse devenir à la fois complexe et alerte à partir du moment où, comme il était dit dans *La Préparation*, elle s'est trouvée des « points justes d'application » et qu'elle est parvenue à se « dresser » elle-même.

Probablement Schumann était-il dans l'« improvisation » permanente : resté du côté de l'Album sans jamais faire le choix (ou atteindre à) la transcendance de l'Œuvre, il n'a jamais *su où il allait* ni par conséquent n'a pu s'arrêter un jour, autrement que par sa mort charnelle. Quant à Proust, le fait qu'il ait exécuté toute son Œuvre comme si elle était déjà « doigtée » signifie qu'elle a été pour lui une improvisation *dirigée*, par quoi il se livrait sciemment, et sous une forme totalisée d'avance, à l'édifice de la littérature. Pour bien le comprendre, il faut nous reporter brièvement au séminaire de Barthes sur *Sarrasine*. Comme on s'est efforcé de le montrer au chapitre précédent, le suivi du développement tonal correspond pour le corps-écrivain à la conduite des proaïrétismes (les actions du récit). Et à propos des séquences proaïrétiques, Barthes remarquait :

Les termes sont fonctionnels tant que le proaïrétisme n'est pas fermé, et à ce moment assujettis au « développement » du syntagme, mais le proaïrétisme une fois fermé, il devient dans son ensemble une citation, une voix empruntée, quelque chose qui *sonne* d'ailleurs.¹

Toutes les notes jouées par le corps-écrivain (qui sont des mots, des « termes ») sont amenées dans le cours du développement et s'appellent l'une l'autre, étant « doigtées » à l'avance : elles possèdent donc bien le caractère « fonctionnel » dont parle Barthes ; leur fonction est de faire avancer la musique et de la conduire vers la cadence, fermeture du proaïrétisme. Cela fait, tout le développement qui vient d'être mené devient comme une « citation », et semble « *sonner* d'ailleurs ». C'est qu'il est devenu une totalité *passée* de langage, et qu'il est entré à ce titre dans le monument général de la culture : comme le dit Barthes dans ce passage même, tous les proaïrétismes, une fois fermés, ne sont plus que « des fragments d'un code général des comportements, qui est au-delà du texte² ». Voyons d'ailleurs ce qu'il expliquait dans *La Préparation*, en parlant cette fois de musique : « certains airs,

1 *Sarrasine*, p.170-171. Séance du 7 mars 1968.

2 *Ibid.*

certain méliques (par exemple *Carmen* ou *l'Ode à la joie*) sont tellement incorporés à notre oreille, tellement “bienvenus”, qu'ils ne semblent pas avoir été créés par l'Auteur, mais par la Nature¹ » (la « Nature » étant ici par antiphrase le monument même de la culture), impression que l'on n'a qu'« *après-coup* » seulement, lorsque l'air a été exécuté en entier. Et pour remettre tout cela en parallèle avec l'écriture littéraire, Barthes ajoute : « l'auteur, pensons-nous, n'a pu avoir d'hésitation, cela a dû s'imposer à lui, il était *nécessaire* que cette histoire-là [...] fût racontée », etc. L'écrivain n'a effectivement pas eu d'hésitation puisqu'il a été guidé d'un bout à l'autre de son exécution par un « doigté », appelé dans le cours du développement narratif tonal qu'il avait amorcé dès l'origine. Admettons donc qu'avec chacune des séquences proaïrétiques qu'il mène à terme, il éternise un fragment de son langage sous la forme d'un air d'opéra, livré en tant que tel au monument collectif de la culture (comme le sont par exemple les airs célèbres de *Carmen*, que citait Barthes) ; dans ce cas, puisque tout le Roman consiste en un seul développement global comportant une multitude de séquences secondes (les proaïrétismes), on peut dire que l'auteur a écrit d'une traite toute sa *Tétralogie* et qu'il s'est livré *tout entier* à la culture, en sachant où il allait.

Mais alors son Roman lui paraîtra dans sa totalité « sonner d'ailleurs », comme si, en effet, il ne lui appartenait plus. Barthes reconnaissait lui-même dans le fragment « Au piano, le doigté... » que le fait de préméditer son exécution, de la manière que l'on sait, revenait en somme à se soumettre au « programme d'une machine », l'auteur ayant donc déjà prévu de laisser de lui à la mémoire collective une image figée, définitive. On vérifie par là qu'il a bien atteint à la transcendance qu'il visait. Mais cela n'empêche pas qu'il se soit assuré, malgré tout, ce que Barthes appelle ici une « jouissance ultérieure plus grande² ». Voyons ce que l'idée implique.

C'est un fragment du *Roland Barthes*, intitulé « De l'écriture à l'œuvre », qui va nous permettre d'arriver au bout de notre compréhension du Roman. Évoquant son activité d'écriture, Barthes explique ceci : d'une part, « je jouis continûment, sans fin, sans terme, de l'écriture comme d'une production perpétuelle, d'une dispersion inconditionnelle » ; d'autre part, « dans notre société mercantile, il faut bien arriver à une “œuvre” : il faut construire, c'est-à-dire *terminer* une marchandise³ ». La dialectique ici est bien celle de l'improvisation dirigée, orientée vers une cadence terminale, comme dans « Au piano, le doigté ». Et Barthes ajoute ensuite : « plus je me dirige vers l'œuvre, et plus je descends dans l'écriture ; j'en

1 *La Préparation*, p.260. Séance du 12 janvier 1980.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.649.

3 *op. cit.*, OC IV, p.711.

approche le fond insoutenable ; [...] il se produit, fatale, déchirante, une sorte de *perte de sympathie* : je ne me sens plus *sympathique* (aux autres, à moi-même)¹ ». On comprend qu'à cet instant, l'œuvre se met à « sonner d'ailleurs » au regard de son propre auteur car elle vient de devenir un bloc de culture achevé. « 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*² », constate Barthes. Il n'est certes plus un enfant, puisqu'avec l'écriture de son Œuvre il a trouvé le moyen d'une part de surmonter le deuil de la figure maternelle, d'autre part d'assumer à son tour un rôle parental – bien que la totalité de langage ainsi engendrée ne soit rien d'autre que lui-même. Ainsi, dans *La Préparation* : « ardeur, impatience à [finir l'œuvre], puis, quand c'est fait, sorte de déception, de platitude final de l'objet : *quoi, ce n'est que ça !* (la première relecture est pénible)³ ». C'est lorsque le corps cesse de *vivre* son œuvre, l'ayant achevée, qu'il ressent une « perte de sympathie » vis-à-vis d'elle, autrement dit de lui-même puisque l'œuvre n'a jamais été que le moyen pour lui de se dire tout entier.

« Ou bien, est-ce l'ascèse de la jouissance que je découvre ?⁴ » se demande Barthes néanmoins, au même instant. Car son œuvre a beau appartenir dorénavant au monument de la littérature collective, c'est justement à ce titre qu'elle va permettre à son corps et à son langage de vivre éternellement. « La seule satisfaction vraie qu'un écrit publié peut me donner », explique-t-il, « c'est lorsque, par quelques lettres de lecteurs inconnus, je puis me convaincre qu'il a répondu à une demande qui s'ignorait = définition du livre vivant⁵ ». C'est exactement ce que ressentait Barthes vis-à-vis des œuvres de Schumann : « à chaque fois, on dirait que le morceau n'a été écrit que pour une seule personne, celle qui le joue⁶ » ; et le jouant, Barthes faisait revivre le corps de Schumann (son « être-là », disait-il dans « La coïncidence ») par le sien même, en engageant avec lui une confrontation de leurs deux sensualités (on l'a longuement vu avec « *Rasch* »), comme ferait le lecteur avec l'auteur⁷. À ceci près que Schumann n'a jamais pu déposer dans ses œuvres que des fragments séparés de lui-même, et Barthes, en les exécutant, que faire revivre ces fragments, tout aussi séparément. Barthes est parvenu en revanche à s'assurer une « jouissance ultérieure plus grande », absolue, puisque l'image totalisée qu'il a laissée de lui-même grâce à son « œuvre en *ut* majeur » continuera à

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *La Préparation*, p.208. Séance du 8 décembre 1979.

4 *Roland Barthes par Roland Barthes*, « De l'écriture à l'œuvre », OC IV, p.711.

5 *La Préparation*, p.208. Séance du 8 décembre 1979.

6 « Aimer Schumann », OC V, p.722.

7 Relevons d'ailleurs cette phrase, prononcée un jour par Schumann lui-même : « *Quand je joue du Schubert, c'est comme si je lisais un roman de Jean Paul* » (BRION Marcel, *Schumann et l'âme romantique*, Paris : Albin Michel, 1967. p.82).

vivre, toujours totalisée, au gré du désir de ses lecteurs, à qui il s'est sciemment livré. Et sa quête vient de s'achever.

CONCLUSION

C'est fait : l'écrivain a récupéré le Roman à partir de son corps ; il lui a suffi de faire confiance à un instantané perceptible (un son musical, un *ut*) pour que sa vie, sa culture et son langage se ramènent peu à peu à une unité synthétique, restituable ensuite comme telle d'un seul coup, comme un chant familier, sous la forme d'un édifice textuel totalisé : et par là même il retrouve et pérennise sa place dans l'Histoire, alors qu'il avait commencé par se déshistoriciser. « C'est l'*intime* qui veut parler en moi, faire entendre son cri, face à la généralité¹ », a dit et répété Barthes. En fin de compte, il a fait parler sa singularité non pas contre ou en face de la généralité, mais bien en elle, par elle ; il a *assumé* la culture – au sens où il y a eu *assomption* de cette culture à l'intérieur de sa jouissance. Et réciproquement, puisque comme il le disait dès le *Degré zéro*, le style d'un écrivain est « la transmutation d'une Humeur » sous la forme d'une écriture, voilà que son corps s'est introduit, transfusé lui-même dans la culture. En 1968, Barthes avait postulé la « mort de l'auteur » : un roman, disait-il au fond, n'a été écrit par personne ; par lui c'est la Littérature qui se perpétue et s'entretient spontanément, s'affirmant chaque fois comme le signe d'elle-même (c'était le mécanisme du mythe). Au terme de *La Préparation*, le Roman garde si l'on veut un caractère « autonymique » de ce genre mais c'est désormais l'écrivain, en tant que corps, qui s'affirme par lui et à travers lui. « Le Roman [n'est] rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte² » ; soit : mais on le sait bien, l'écrivain *est* le masque qu'il porte. Cela veut-il dire qu'il s'est transformé en mythe ? Si toute littérature n'est ainsi que chair, quelle distinction peut-on encore faire entre l'intime et le général, entre le corps et le code ? L'un garde-t-il une primauté logique sur l'autre ?

En 1979, tandis que se tenait une exposition à la mémoire de Gaëtan Picon, Barthes lui rendait hommage en ces termes :

Picon fut exemplairement l'homme de la mémoire culturelle. En lui, la culture remontait

1 « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », OC V, p.465.

2 *Le Degré zéro*, OC I, p.195.

sans cesse spontanément, sous forme de bribes vivantes, de souvenirs intenses et chéris, de germes migrants [...]. Chaque fois qu'un homme de culture disparaît, quelque chose s'éteint à jamais : le trésor qu'il avait amassé dans sa mémoire, il faudra de nouveau le refaire. Le savoir, transcendé par la culture affective, est intransmissible.¹

On sait maintenant à quel prix le savoir d'un homme, tout « affectif » qu'il est, peut devenir transmissible : il faut que sa mémoire corporelle bénéficie de l'unité sensible du système tonal et soit du coup restituable d'un seul geste, dans sa jouissance ; mais alors, c'est que son corps lui-même fonctionne d'ores et déjà à la manière du code, qu'il est formé, constitué par lui, qu'il est le fruit d'une culture (c'est peut-être là ce que Barthes entendait quand il appelait Picon un « homme de culture »). La question se repose donc : entre le corps et le code, où se trouve l'*origine* ?

En suivant la pensée et l'écriture de Barthes du *Degré zéro* jusqu'à *La Préparation* (un quart de siècle), on a vu que tous ces termes fétiches dont il s'est servi couramment par paires, comme de deux antinomes – corps et code, jouissance et plaisir, Album et Livre, etc. –, ont cherché peu à peu à se réconcilier synthétiquement : le corps reprend le code à son compte, la jouissance se loge à l'intérieur du plaisir, l'Album tend vers le Livre. L'ennui, on le voit, c'est que le troisième terme où l'on croit être arrivé pose encore problème. Dans un fragment du *Roland Barthes* (« Doxa/paradoxa »), on lit ceci :

Une *doxa* (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe.²

Le point ultime de concrétion vers où se dirige le discours de Barthes au terme de son œuvre, là où l'a conduit en fin de compte ce long mouvement de synthèse entrepris dès le *Degré zéro* et poursuivi jusqu'à *La Préparation*, c'est tout simplement la notion de Roman : car le Roman, c'est le corps transmué dans le code, c'est la jouissance faite plaisir, c'est l'Album qui a « pris » en Livre ; bref, ce n'est jamais qu'une *doxa* nouvelle résultant de l'« empoissement » de ces vieux paradoxes. Est-ce donc une impasse dont il faut à tout prix se tirer ? Barthes n'a-t-il médité pendant tout ce temps sur le Roman que pour se retrouver pris à son propre piège ?

1 « Mémoire », OC V, p.730.

2 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.649-650.

On a dit tantôt que la jouissance, pour Barthes, consistait à vivre sa culture *comme un fantasme*, comme une totalité perceptible que l'on entrevoit dans le bref instant d'un désir. C'était ainsi que le corps parvenait à se libérer, non du code, qu'il voulait justement garder en main, mais de ses impératifs formels extérieurs : Barthes avait déjoué une première *doxa*. Après cela, le corps étant devenu maître de sa culture, l'idée de Roman n'allait pas tarder à se préciser. Mais pour éviter de retomber dans une *doxa* d'un nouveau genre, ne valait-il pas mieux que le Roman lui-même reste l'objet d'un fantasme – de sorte que le corps puisse continuer à jouir librement du paradigme qu'il a conçu, et se réserve la possibilité de le déjouer encore ? C'est bien ce que Barthes nous laissait entendre : dès le début du séminaire il présentait le Roman comme l'objet d'un fantasme avant tout (« Je vais faire *comme si* j'allais en faire un¹ », annonçait-il), et à la fin de la dernière séance encore il répétait que le Roman restait pour lui, presque par essence, une « *Œuvre à faire*² ». Or, puisque c'est par la musique que le corps avait récupéré en premier lieu sa liberté de fantasmer, le plus opportun au point où nous en sommes est sans doute d'en revenir à elle.

Dans « Au piano, le doigté... », le corps était motivé à poursuivre son exécution tant que le morceau à jouer (disons l'« *œuvre à faire* ») agissait sur lui « comme un bout de fantasme³ » : à tout instant il reprenait son geste à partir de zéro, sans que l'exigence de réaliser son propre fantasme ne s'impose à lui comme une *doxa*. Par ailleurs, on se rappelle peut-être que dans *La Préparation*, l'objet imaginaire de ses désirs était un « Roman comme Opéra ». En fait d'opéra, Barthes a cité Wagner (*La Tétralogie*), Debussy (*Pelléas et Mélisande*), Moussorgski (*Boris Godounov*⁴) ; mais voyons ce qui se passe dans un autre opéra encore, bien connu lui aussi – le *Don Giovanni* de Mozart : tout à la fin, alors que Don Juan vient d'être conduit par la statue du Commandeur jusque dans les flammes de l'enfer et que l'on croit l'opéra terminé, sur cette majestueuse cadence, voici qu'une « *scena ultima* » vient s'ajouter à la suite, de façon aussi légère qu'inopinée, comme par une dernière saute d'humeur qui viendrait malicieusement faire vaciller le paradigme de l'œuvre. La mort de Don Juan, fin logique du développement (à la fois narratif et musical) de l'opéra, était « un phénomène théâtral d'une telle intensité que l'on doit se demander quel affect reste disponible dans le spectateur à l'égard des autres personnages⁵ », a commenté Pierre Jean Jouve. Mais

1 *La Préparation*, p.48. Séance du 16 décembre 1978.

2 *op. cit.*, p.382. Séance du 23 février 1980.

3 *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, p.649.

4 Dans « Le grain de la voix ».

5 JOUVE Pierre Jean, *Le Don Juan de Mozart*, Le Plan-de-la-Tour : Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1977. p.182.

Barthes répondra que « la jouissance, ce n'est pas ce qui *répond* au désir (le satisfait), mais ce qui le surprend, l'excède, le déroute, le dérive¹ ». Bref, le corps n'aura jamais *tout dit* ; de sa part il faudra toujours attendre quelque chose d'autre, ou quelque chose de plus. Sans doute alors l'idée d'écrire un Roman était-elle à ses yeux trop bornée, trop « solennelle », comme disait Barthes à propos d'*Erwartung* de Schœnberg ; pour terminer, donc, rendons au Roman ce qu'il était censé garder depuis le début : la légèreté d'un fantasme.

1 Roland Barthes par Roland Barthes, « Le paradoxe comme jouissance », OC IV, p.688.

BIBLIOGRAPHIE

ROLAND BARTHES

Corpus principal

La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris : Seuil, « Traces écrites », 2003. 480 p.

Corpus secondaire

Ouvrages

Le Degré zéro de l'écriture (1953), in *Œuvres complètes I*, pp.162-225.

Michelet (1954), in *Œuvres complètes I*, pp.291-449.

Mythologies (1957), in *Œuvres complètes I*, pp. 671-870.

S/Z (1970), in *Œuvres complètes III*, pp. 119-345.

Le Plaisir du texte (1973), in *Œuvres complètes IV*, pp. 217-264.

Roland Barthes par Roland Barthes (1974), in *Œuvres complètes IV*, pp. 575-771.

Fragments d'un discours amoureux (1977), in *Œuvres complètes V*, pp. 25-296.

Sollers écrivain (1979), in *Œuvres complètes V*, pp. 579-621.

Séminaires

« *Sarrasine* » de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969). Présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford. Paris : Seuil, « Traces écrites », 2011. 604 p.

Articles

« Sur le théâtre lyrique » (1967), *Œuvres complètes II*, pp. 1235-1237.

« La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes III*, pp. 40-45.

« *Musica Practica* » (1970), *Œuvres complètes III*, pp. 447-450.

« Écrire la lecture » (1970), *Œuvres complètes III*, pp. 602-604.

« Écrire, verbe intransitif ? » (1970), *Œuvres complètes III*, pp. 617-626.

« Le grain de la voix » (1972), *Œuvres complètes IV*, pp. 148-156.

« Texte (théorie du) » (1973, *Encyclopædia Universalis*, tome XV), *Œuvres complètes IV*, pp. 443-459.

- « *Rasch* » (1975), *Œuvres complètes IV*, pp. 827-838.
- « *Écrire* » (1976), *Œuvres complètes IV*, pp. 983-984.
- « *Le chant romantique* » (1977), *Œuvres complètes V*, pp. 303-308.
- « *Question de tempo* » (1977), *Œuvres complètes V*, pp. 335-339.
- « *À quoi sert un intellectuel ?* » (1977), *Œuvres complètes V*, pp. 364-382.
- « *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* » (1978), *Œuvres complètes V*, pp. 459-470.
- « *La musique, la voix, la langue* » (1978), *Œuvres complètes V*, pp. 523-528.
- « *Sur Schubert* » (1978), *Œuvres complètes V*, pp. 554-555.
- « *Encore le corps* » (1978), *Œuvres complètes V*, pp. 561-569.
- « *Ça prend* » (1979), *Œuvres complètes V*, pp. 654-656.
- « *Aimer Schumann* » (1979), *Œuvres complètes V*, pp. 721-725.
- « *Mémoire* » (1979, dans *L'Œil double* de Gaëtan Picon), *Œuvres complètes V*, p. 730.
- « *Piano-souvenir* » (1980), *Œuvres complètes V*, pp. 898-899.
- « *Cette vieille chose, l'art...* » (1980), *Œuvres complètes V*, pp. 915-922.

AUTRES

Sur Roland Barthes

GIL, Marie. *Roland Barthes : Au lieu de la vie*. Paris : Flammarion, 2012. 562 p.

Musique

BRION, Marcel. *Schumann et l'âme romantique*. Paris : Albin Michel, 1967. 416 p.

CAGE, John. *Pour les oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L'Herne, 2002. 295 p.

JOUBE, Pierre Jean. *Le Don Juan de Mozart*. Le Plan-de-la-Tour : Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1977. 204 p.

MASSIN, Jean & Brigitte (dir.). *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard, « Les indispensables de la musique », 1983. 1312 p.

TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Paris : Fayard, « Les indispensables de la musique », 1987. 869 p.

Littérature

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 1987. 537 p.

Philosophie

SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, 1986. 385 p.

SOMMAIRE

Abréviations	2
Introduction	3
I. « Une qualité de langage »	12
1. Aphasie et vérité	14
a. Musique et parole du corps	17
b. Vers la coïncidence	24
2. Les germes du sens	35
a. La voix et le vouloir dire	37
b. Pour une écriture pleine	44
3. Geste d'exécution et médiation corporelle	53
a. Style, pratique et pianistique	55
b. Lecture, écoute et jouissance	63
II. « La jouissance de l'idéologie »	72

1. Travail du code par le corps	75
a. Les humeurs du langage	77
b. Écriture et figures	85
2. La musique, la culture, la langue	97
a. Mémoire tonale	100
b. Le corps et son langage	113
3. L'origine des voix	129
a. Polyphonie corporelle	133
b. Genèse et diégèse	139
III. « Écrire une œuvre en <i>ut</i> majeur »	156
1. Vers la forme longue	158
a. Pulsion et développement	162
b. L'harmonie des proportions	172
2. Restitution du sujet écrivant	186
a. Deuil et perte de l'immanence	189
b. Engendrement et gain de la transcendance	201
Conclusion	219
Bibliographie	223

