

Roland Barthes ou l'usage du concept à des « fins romanesques »

Mathieu Messenger
(Université de Paris III)

Livre spéculaire par excellence, *Roland Barthes par Roland Barthes* tient autant de l'autoportrait que de la cartographie d'une pratique d'écriture. Attentif à ses tics de langage, à ses habitudes rhétoriques ou encore à l'insistance de certaines de ses métaphores, Barthes s'y observe sans détours et relève les traits qui font la spécificité de son style. L'auteur s'attarde surtout sur son rapport singulier au discours de savoir et notamment sur l'usage très personnel qu'il fait du concept. Il remarque ainsi que, chez lui, « [l]es concepts viennent constituer des allégories, un langage second, dont l'abstraction est dérivée à des fins romanesques »¹. Étrange assertion, riche de sens, qui a de quoi retenir ici notre attention. Que veut dire en effet le tressage du « conceptuel » et du « romanesque » pour Roland Barthes? Ne sommes-nous pas aux prises avec deux catégories qui semblent s'exclure *a priori* : d'une part, l'approche objective et rationnelle à vocation scientifique (le discours conceptuel) ; d'autre part, l'approche subjective et imaginaire à vocation romanesque (le discours fictionnel). Barthes va plus loin encore et déplace les lignes habituelles de partage : si l'on peut juger légitime l'usage de la fiction à des fins conceptuelles (le discours philosophique le fait depuis Platon et son mythe de la caverne), comment appréhender l'usage du concept à des fins – non seulement fictionnelles – mais surtout « romanesques »?

Pour saisissante qu'elle puisse paraître, la position de Barthes est en fait hautement révélatrice des déplacements statutaires qu'il cherche à faire subir au genre de l'essai au milieu des années 1970. Jusqu'alors, Barthes a été un essayiste attaché à théoriser la littérature, et donc, pourrait-on dire, à la faire rayonner sous forme de « concepts » divers. Abstraire les données de la littérature, les généraliser en autant de traits capables de la penser sous

¹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC III*, p. 189. Pour tous les renvois aux textes de Roland Barthes – à l'exception des cours et séminaires édités à part – nous nous référons aux trois tomes des *Œuvres complètes* publiées par Éric Marty : Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993 (vol. I), 1994 (vol. II), 1995 (vol. III). Pour ne pas alourdir les notes de bas de page, nous utilisons les sigles suivants *OC I*, *OC II* et *OC III* pour désigner chacun de ces volumes.

forme de catégories essentielles, ce fut indéniablement la vocation scientifique de Barthes. Qu'on se souvienne, entre autres, des concepts de *degré zéro*, d'*écriture blanche*, d'*effet de réel* ou encore d'*écrivance*. A partir des années 1970, le discours de savoir – tout entier soumis à la production d'une « vérité »² – devient un enjeu problématique qu'il va vouloir contourner par différentes stratégies. En effet, Barthes prend ses distances par rapport au langage de l'essai – trop direct, trop attaché à dire le vrai – et valorise l'idéal fictionnel, le langage indirect du roman. Mais Barthes n'est pas un « écrivain », au sens plein du terme. Conscient de la caducité du genre du roman en même temps que désireux d'impulser la singularité d'une écriture dans les marges du discours savant, il en vient à imaginer un « romanesque »³ des codes de l'écriture intellectuelle. Dès lors, une grande partie de ses travaux s'oriente vers la théorisation diffuse d'une forme hybride où « concept » et « fiction » puissent être reliés.

I. « Concept » et « fiction » pour Roland Barthes

De quoi parle exactement Roland Barthes quand il emploie les termes de « concept » et de « fiction » ? Démêler une terminologie qui soit précise n'est pas ici chose aisée. En effet, tout le travail intellectuel de Barthes défend un droit à « l'accommodation », au « papillonnage », et est attiré par un « vertige du déplacement »⁴. Ainsi, toute notion empruntée au corpus intellectuel ambiant est susceptible d'être fortement altérée ; au moment de sa saisie dans le livre lu, mais surtout au moment de ses réincarnations successives dans le temps de l'œuvre. En cela, Barthes n'est pas un bon philosophe ; ou alors il l'est par allusion⁵. Son lexique prône et pratique l'imprécision terminologique : « Quand je lis, j'*accommode* : non seulement le cristallin de mes yeux, mais aussi celui de mon intellect, pour capter le bon niveau de signification (celui qui me convient) »⁶. Sans assise sémantique ferme, le vocabulaire notionnel de Roland Barthes est souvent pris dans une dynamique *subjectivante*. En ce sens, nous devons nous

² *Ibid.*, p. 131 : « Son malaise, parfois très vif [...] venait de ce qu'il avait le sentiment de produire un discours double [...] : car la visée de son discours n'est pas la vérité, et ce discours est néanmoins assertif ».

³ Pour une étude précise et circonscrite de la notion de « romanesque » chez Roland Barthes, on peut consulter avec profit l'article de Marielle Macé (« Barthes romanesque », in *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota bene, 2002, p. 173-194). Notre analyse lui doit beaucoup.

⁴ S. Heath, *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Paris, Fayard, 1974.

⁵ J-C. Milner, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Paris, Verdier, 2003. Le titre, volontairement polysémique, nous rappelle que Barthes fit peut-être un « pas » en direction de la philosophie mais qu'en même temps il ne fut « pas » philosophe.

⁶ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 197.

demander ce que sont le « concept » et la « fiction » pour Roland Barthes, et non pas ce qu'ils signifient de manière générale. Cet éclairage nécessaire doit passer par un relevé systématique des termes qui nous intéressent. Nous le ferons dans un panel d'œuvres qui cherche à couvrir toute la carrière intellectuelle de Barthes, en ne tenant compte – arbitrairement et pour les besoins de la démonstration – que des quelques ouvrages les plus connus (*Le Degré zéro de l'écriture*, *Nouveaux essais critiques*, *Le Plaisir du texte*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *La Chambre claire*). Cette élucidation sera nécessaire pour appréhender l'articulation toute particulière qu'il fait entre l'écriture conceptuelle (*diction*) et l'écriture romanesque (*fiction*).

Le terme de « concept », et ses dérivés adjectivaux (« conceptuel », « conceptuelle »), reviennent rarement dans ce corpus limité. Immédiatement, un constat s'impose : alors que Barthes est un théoricien usant, sinon d'une prose exclusivement conceptuelle, du moins d'une prose d'idée, le mot même de « concept » est très peu répandu et souffre d'une acception assez lâche. C'est tout d'abord dans un sens relativement classique qu'il l'emploie : le « concept » vaut pour la représentation générale et abstraite de la réalité d'un objet ou d'un phénomène ; c'est l'essence d'une chose, sa « quiddité » pour reprendre le langage scolastique. Une certaine terminologie philosophique gagne ainsi les pages de l'œuvre. Alors qu'il analyse les planches de l'*Encyclopédie*, Barthes distingue par exemple deux strates de représentation de l'objet. Au niveau inférieur de la page, on voit l'objet représenté hors-contexte (en essence), c'est l'endroit où « la planche encyclopédique constitue une *langue radicale*, faite de purs *concepts*, sans mots-outils ni syntaxe »⁷. Au niveau supérieur, au contraire, l'objet est contextualisé et travaillé par l'homme ; la « langue radicale » devient ainsi langue humaine du fait de sa particularisation dans la coulée de la vie. A un autre endroit, Barthes situe sa réflexion au rebord de la philosophie du langage et emploie le mot à propos de l'usage des noms propres chez Proust. Il précise alors qu'il existe, entre le son et le sens, « un *concept* intermédiaire, mi-matériel, mi-abstrait, qui fonctionne comme une clef et opère le passage, en quelque sorte démultiplié, du signifiant au signifié [...] »⁸. De même, c'est dans une perspective phénoménologique que Barthes s'intéresse à l'essence de la Photographie dans *La Chambre claire*. Mimant l'approche « eidétique », il en vient alors à déclarer que : « l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse

⁷ R. Barthes, « Les planches de l'"Encyclopédie" », in *OC II*, p. 1353 [nous soulignons – littéralement – car en usant de l'italique nous aurions fait doublon avec les emplois fréquents de cette typographie par Barthes. Nous procéderons de la sorte pour mettre en évidence les occurrences des termes de « concept » et de « fiction »].

⁸R. Barthes, « Proust et les noms », in *OC II*, p. 1373.

entre deux *concepts* : le Réel et le Vivant »⁹. Bien que conscient du caractère « désinvolte » de sa phénoménologie, Barthes use à loisir de la majuscule pour mieux signifier qu'il entend ici cerner des catégories *a priori*. Ailleurs encore, on retrouve cette vision classique qui envisage le concept, à l'instar de la notion, comme une catégorie purement « idéale »¹⁰. A cet emploi en contexte philosophique (ou para-philosophique), Barthes préfère quantitativement user du terme dans une acception dérivée : le « concept » renvoie alors à une catégorie ou à une idée propre à une science, à un domaine particulier de savoir. Il prend ici place au sein d'un discours systématique qui se propose d'établir une « vérité » : il y a des concepts d'ordre philosophique, linguistique, psychanalytique, etc. Ainsi, « la pulsion freudienne » est un « *concept* qui a provoqué bien des discussions » tandis que le couple « dénotation » / « connotation », emprunté au linguiste Louis Hjelmslev, est un « double *concept* » ; de même, l'opposition « métaphore » / « métonymie », posée cette fois-ci par Roman Jakobson, est un « *concept* [qui], surtout s'il est couplé, lève une possibilité d'écriture » et fait que l'œuvre « procède par engouements conceptuels, empourprements successifs, manies périssables [...] » ; plus généralement, Barthes évoque sa manière de jouer avec les « *concepts* grammaticaux »¹¹, tels que *la phrase*, le verbe *être* ou encore *le neutre*. Plus l'œuvre avance dans le temps, plus le « concept » devient la marque d'un régime discursif particulier – celui du discours scientifique – dont l'enjeu de véridicité apparaît clairement comme l'autre de la fiction.

Avec une quarantaine d'occurrences, le terme de « fiction » est quant à lui bien plus largement répandu. S'imposant tardivement dans l'œuvre de Barthes – essentiellement à partir du milieu des années 1970 – il témoigne en fait d'une période où la notion est soumise à une forte actualisation théorique. A partir des classifications récentes proposées par différents théoriciens de la fiction, nous pouvons aisément diviser les emplois de Barthes en deux catégories : l'une « ségrégationniste » (ou dualiste) ; l'autre « intégrationniste » (ou moniste)¹². Avant 1970, Roland Barthes est peu

⁹ R. Barthes, *La Chambre claire*, in *OC III*, p. 1164.

¹⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 198 : « Différent du "concept" et de la "notion", qui sont, eux, purement idéels, l'*objet intellectuel* se crée par une sorte de pesée sur le signifiant [...] ».

¹¹ R. Barthes, « Pierre Loti : "Aziadé" », in *OC II*, p. 1410 ; *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 146, 179 et 189.

¹² Cette distinction a été introduite par Thomas Pavel (*Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988). Pour une analyse détaillée des recoupements théoriques entre discours factuels et discours fictionnels, on consultera « Frontières de la fiction », colloque en ligne, Fabula, 2000 ; et notamment la contribution de Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>. Signalons aussi l'importance, dans ce

sensible à la question de la fictionnalité. Il emploie le terme de fiction dans un sens commun (discours de l'invention, de l'affabulation, du faux) sans même faire écho aux travaux des formalistes russes qui cherchent pourtant à catégoriser plus finement les dispositifs du discours littéraire. Il adopte *grosso modo* une vision dualiste qui oppose le discours de la fable (la fiction) au discours de vérité (la diction). Ainsi, il peut s'intéresser à la signification du « lieu d'une *fiction* » dans un roman de Fromentin ou décréter qu'*Aziadé* de Pierre Loti se donne « pour le récit d'une réalité, non d'une *fiction* »¹³. Il faut donc attendre le milieu des années 1970 pour voir la catégorie de la « fiction » occuper le devant de sa réflexion ; de manière significative on constate que la majorité des occurrences se trouvent disséminées à travers *Le Plaisir du texte* et *Roland Barthes par Roland Barthes*, soit entre 1973 et 1975. C'est que ces deux œuvres sont particulièrement symptomatiques d'une époque où le statut épistémologique de la « fiction » connaît une forte mutation. Nous ne pouvons pas ici entrer dans le détail de cette période « panfictionnaliste » qui, à des degrés divers, traversa tout le champ des sciences humaines. Rappelons simplement que sous l'influence mêlée de la narratologie et de la linguistique – champs disciplinaires alors en plein essor – l'on s'intéresse de plus en plus à la notion de « récit ». La contamination de ce dernier est telle que l'on en vient à considérer que toute construction discursive – eût-elle pour objet le savoir objectif et la vérité – est tributaire d'une mise en récit (le réagencement des faits selon une signification chronologique et une perspective de consécution spatio-temporelle) et d'une conscience organisatrice (le filtrage du *dit* par le *dire* d'une subjectivité et d'une intentionnalité propres). Partant, c'est la dissociation classique entre « vérité » et « fiction » qui a tendance à s'évanouir compte tenu que le *discours* de vérité s'ordonne comme le *discours* de fiction, c'est-à-dire sous la forme d'un « récit ». On aura reconnu le substrat théorique qui nourrit, au cœur de ces années 1970, le *Linguistic turn* anglo-saxon (Hayden White, Richard Rorty¹⁴) et anime les débats sur l'objectivité de l'Histoire en France (Paul Veyne et le premier Ricoeur, par exemple¹⁵). On perçoit également, à un niveau plus souterrain,

domaine, des travaux théoriques de John R. Searle, Margaret Macdonald, Ruth Ronen ou encore Jean-Marie Schaeffer.

¹³ R. Barthes, « Fromentin : "Dominique" », in *OC II*, p. 1393 ; « Pierre Loti : "Aziadé" », *op. cit.*, p. 1401.

¹⁴ H. White, « Interpretation in history », *New Literary History*, Vol. 4, n°2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 281-314 ; *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973 ; R. Rorty, *The fiction of narrative : essays on history, literature, and theory, 1957-2007*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

¹⁵ P. Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955 – P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1971.

les germes de la psychanalyse lacanienne qui prétend que le sujet entretient un rapport impossible au Réel, en raison des substractions symboliques et imaginaires qui régissent tout acte de pensée, et donc toute appréhension par le langage. Roland Barthes se situe au carrefour de ces différentes pensées et en épouse progressivement la cause. Sa relecture du « discours de l'histoire » (1967) à partir des catégories linguistiques de Roman Jakobson va clairement dans le sens d'une indissociation entre le discours historique et le discours fictionnel ; ce faisant, il sacrifie largement aux théories ambiantes :

« Comme on le voit, par sa structure même et sans qu'il soit besoin de faire appel à la substance du contenu, le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire*, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours (entité purement linguistique) "remplit" le sujet de l'énonciation (entité psychologique ou idéologique) »¹⁶.

L'emploi allusif de la notion d'« imaginaire » signale ici la présence grandissante de l'intertexte lacanien dans les écrits de Barthes à l'orée des années 1970 ; il nourrit sa pensée depuis le séminaire sur *Sarrasine* de Balzac (1968-1969) – qui aboutira à la publication de *S/Z* (1970) – jusqu'aux *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Ce que lui apporte Lacan c'est la certitude que tout est langage, qu'il n'y a pas de langage qui en coiffe un autre¹⁷ et que, par conséquent, tout discours est gagné par l'imaginaire et le fictionnel :

« C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est par nature, fictionnel [...] »¹⁸.

Cette brève contextualisation des discours théoriques tenus sur la « fiction » montre l'origine de la prolifération d'une vision dite « moniste » du fictionnel dans l'œuvre de Barthes : les frontières entre discours de vérité

¹⁶ R. Barthes, « Le discours de l'histoire », in *OC II*, p. 425.

¹⁷ R. Barthes, *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969)*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2011, p. 100 : « Cependant, cette distinction est contestée et contestable : il n'y a pas de méta-langages (Lacan). En effet, il faut éviter l'image (l'antinomie) d'un langage transcendant à un autre, le coiffant, le constituant en objet, et le manipulant comme tel : illusion que, dans le métalangage, il y a une autorité énonciatrice, un *sujet* (lesté des garanties de l'autorité, de l'objectivité, voire de la formalisation de la science) [...] ».

¹⁸ R. Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 1169.

et discours de fiction n'ont plus lieu d'être ; tout est fiction selon cette perspective discursive. L'on comprend alors mieux l'insistance avec laquelle Roland Barthes ramène dans le giron de la fiction des ordres de discours qui lui sont apparemment exogènes : la critique littéraire peut se prévaloir du statut fictionnel étant donné que « le commentaire devient à [s]es yeux un texte, *une fiction*, une enveloppe fissurée »¹⁹ ; de même, tout système idéologique se construit à la manière d'un roman car les « systèmes idéologiques sont des *fictions* (des *fantômes de théâtre*, aurait dit Bacon), des romans - mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais [...] »²⁰ ; bien plus, c'est tout discours communautaire qui est perçu comme une fiction narrative puisque « la *fiction*, c'est ce degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser »²¹ ; enfin, poussant la logique jusqu'au bout, Barthes se fait le héraut du panfictionnalisme en déclarant qu'il « n'existe aucun discours qui ne soit une *Fiction* »²².

L'investigation à travers ces différentes occurrences nous révèle un rapprochement terminologique certain de la part de Barthes : le « concept » – attribut privilégié du discours de vérité tel qu'on peut le trouver dans l'écriture traditionnelle du savoir – se retrouve légitimement au rebord de la « fiction », étant donné que celle-ci caractérise désormais tout acte de langage structuré, fût-il animé par la seule objectivité démonstrative. Pour intéressante qu'elle soit, cette défense *en théorie* de la superposition des notions n'épuise pas la singularité de Barthes. Proche ici des courants de pensée de son temps, il s'inscrit dans le sillage de ce que l'on peut considérer – avec le recul – comme une certaine doxa de la Modernité. Plus intéressante, au contraire, est sa pratique *en écriture* des potentialités fictionnelles des discours dits conceptuels.

II. Pour une « fiction idéelle »

L'originalité de Roland Barthes consiste à penser les continuités entre « concept » et « fiction » non pas exclusivement d'un point de vue théorique, mais bien en termes d'invention scripturale et de positionnement auctorial. Cela passe par une réévaluation de la forme de l'essai étant donné que la séparation n'est plus opérante entre le *discours de savoir* – que

¹⁹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, in *OC II*, p. 1503.

²⁰ *Ibid.*, p. 1508.

²¹ *Ibid.*

²² R. Barthes, « Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction », in *OC III*, p. 385-386.

Barthes identifie, on l'a vu, au maniement des concepts – et le *discours fictionnel*. Il faut donc lever l'écrou de la prose d'idée, incarnée pour lui par l'exposition méthodique et conceptualisante du genre de l'essai, et l'ouvrir au langage indirect de la fiction. Ce que Barthes reproche en effet à sa propre forme d'écriture c'est la « fatalité » de son registre assertif et sa prétention – mais surtout sa constante précaution – à vouloir dire le vrai :

« il lui faut *dénaturer* le stéréotype par quelque signe verbal ou graphique qui affiche son usure (des guillemets par exemple). L'idéal serait évidemment de gommer peu à peu ces signes extérieurs [...] ; mais pour cela, il faut que le discours stéréotypé soit pris dans une *mimésis* (roman ou théâtre) [...] (Fatalité de l'essai, face au roman : condamné à *l'authenticité* – à la forclusion des guillemets) »²³.

« [...] malheureusement je suis condamné à l'assertion : il manque en français (et peut-être en toute langue) un mode grammatical qui dirait légèrement (notre conditionnel est bien trop lourd), non point le doute intellectuel, mais la valeur qui cherche à se convertir en théorie »²⁴.

L'usage d'un lexique volontairement fort (« fatalité », « condamné ») trahit le malaise et les débats internes au sujet écrivain. C'est le décrochage de cette écriture fatalement *surveillée* que Barthes va donc chercher en se détachant, à l'intérieur même de l'essai, de l'obligation assertive propre à ce genre²⁵.

Les années 1970 marquent en ce sens une rupture et un nouvel élan : rupture par rapport à une pratique scripturale qui était jusque-là la sienne ; élan vers une écriture hybride où « concept » et « fiction » puissent cohabiter. Ce souci devient permanent et se thématise d'autant plus visiblement à l'heure de l'auto-bilan qu'est *Roland Barthes par Roland Barthes* :

« La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque. L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne qui ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres : que l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres »²⁶.

²³ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 163.

²⁴ *Ibid.*, p. 136.

²⁵ Cf. M. Macé, « Barthes et l'assertion : la délicatesse en discours », in *Sur Barthes*, Revue des Sciences Humaines, n°268, Lille, 2002, p. 151-165.

²⁶ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 186.

« La condamnation [d'indifférence envers la Science] tombait cependant, chaque fois qu'il était possible de *dramatiser* la Science (de lui rendre un pouvoir de différence, un effet textuel »²⁷.

« L'essai romanesque » ou la « Science dramatisée » ; derrière ces étranges associations se lit en filigrane le couple enfin réuni du savoir et de la fiction. Ailleurs, Barthes est encore plus explicite et multiplie les appellations de type oxymorique : il rêve tour à tour d'une « science fictionnelle », d'une « fiction idéelle », d'un « roman de l'Intellect »²⁸ ou encore d'une « Science-Fiction »²⁹. Mais qu'entend-il exactement par là ? Il faut veiller à la subtilité de sa pensée et ne pas produire de contresens. Barthes défend en effet l'idée de concepts que l'on puisse romancer et non d'un roman des concepts. A ce titre, un fragment intitulé « La Fiction » nous révèle le cheminement de sa réflexion et les enjeux particuliers que recouvre la forme qu'il appelle de ses vœux :

« Fiction : mince détachement, mince décollement qui forme tableau complet, colorié, comme une décalcomanie [...] Pourquoi la science ne se donnerait-elle pas le droit d'avoir des visions ? (Bien souvent, par bonheur, elle le prend.) La science ne pourrait-elle pas devenir fictionnelle. [...] Il aurait voulu produire, non une comédie de l'Intellect, mais son romanesque »³⁰.

Le motif du décrochage (le décollé, le détaché) s'oppose bien évidemment à celui de la fixation qui caractérisait, on l'a vu, la « forclusion » de l'essai ; de même que la complétude colorée de la fiction contredit l'empreinte monochrome des guillemets qui parcellisent le texte de vérité. La « Fiction » rêvée n'abandonne pourtant aucunement le cadre de l'essai ; tout réside bien dans un « mince décollement » qui puisse faire accueillir une portion d'imaginaire (« visions », « décalcomanie ») dans les marges de ce dernier. L'autre distinction, essentielle, entre « la comédie de l'Intellect » et le « romanesque de l'Intellect » va dans ce sens. La première renvoie à des formes éprouvées de mises en fiction du savoir (que l'on pense aux géants humanistes de Rabelais ou à *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert), tandis que la seconde – le « romanesque » et non le roman (!) – induit une pratique plus lâche de l'objet conceptuel, un maniement sensuel et subjectif du discours à vocation savante. L'ordre est donc inversé par rapport à « la comédie de

²⁷ *Ibid.*, p. 217.

²⁸ *Ibid.*, p. 163 et 170.

²⁹ R. Barthes, « Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction », *op.cit.*, p. 385-386.

³⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 163-164.

l'Intellect » : on part du Concept pour lui instiller une dose de « fictionnelle » et non de la Fiction pour mettre en récit des concepts. Ailleurs, Barthes est encore plus explicite et nous entretient concrètement, à travers l'exemple de Goethe, de ce qu'il entend par là :

« Il est bon [...] que [...] dans le discours de l'essai passe de temps à autre un objet sensuel (ailleurs, dans *Werther*, passent tout à coup des petits pois cuits au beurre, une orange qu'on pèle et dont on sépare les quartiers). Double bénéfice : apparition somptueuse d'une matérialité et distorsion, écart brusque imprimé au murmure intellectuel »³¹.

On peut donc user du concept à des fins romanesques : cela passe par une écriture oblique des idées qui sache instiller de la matérialité dans l'abstraction et de la sensualité dans l'objectivité. L'insistance terminologique (« détachement », « décollement », « écart », « décalcomanie ») nous prouve bien que l'ambition de Barthes n'est pas de tourner le dos à une pratique d'écriture intellectuelle ; il semble au contraire désireux d'user d'une forme conceptuelle mais selon une esthétique de la *distorsion*. C'est là l'enjeu du « passage des objets dans le discours (intellectuel) »³² : réussir à recouvrir le savoir d'une mince pellicule d'affectivité où puisse transparaître le « corps » de l'écrivain et le « grain » de sa subjectivité³³.

La recherche de Barthes, pour systématique qu'elle paraisse, n'est cependant pas isolée dans le champ de l'écriture conceptuelle. Marielle Macé, dans son histoire du genre de l'essai en France, souligne ainsi l'existence d'un « moment fictionnel » dans l'essayisme d'obédience littéraire ou philosophique³⁴. Dans la mouvance de la reconfiguration

³¹ *Ibid.*, p. 198. Cet « objet sensuel », nécessaire à la prose conceptuelle, revient avec insistance chez Barthes : « Ce procédé est constant : il part rarement de l'idée pour lui inventer ensuite un image ; il part d'un objet sensuel, et espère alors rencontrer dans son travail la possibilité de lui trouver une *abstraction*, prélevée dans la culture intellectuelle du moment » (*Ibid.*, p. 170) ; de même, il semble que le principe du « détachement / décollement » soit pour Barthes l'essence de l'art et que, comme telle, il nourrisse son désir d'écriture : « *Détacher* est le geste essentiel de l'art classique. Le peintre "détache" un trait, une ombre, au besoin l'agrandit, le renverse et en fait une œuvre [...] En cela, l'art est à l'opposé des sciences sociologiques, philosophiques, politiques, qui n'ont de cesse d'*intégrer* ce qu'elles ont distingué [...] » (*Ibid.*, p.147).

³² *Ibid.*, p. 198.

³³ Pour une synthèse éclairante de la conception barthésienne du corps, on lira avec profit le récent ouvrage de Claude Coste (*Bêtise de Barthes*, Paris, Klincksieck, coll. « Hourvari », 2011) et notamment le troisième chapitre (« Bêtise du corps « écrit », p. 85-115).

³⁴ M. Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, Coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 248. Dans son ensemble, toute la quatrième partie traite avec pertinence de cette poussée fictionnaliste dans la prose d'idée (« 1957-1980 : "L'analyse le dispute au romanesque" », p. 207- 262).

épistémique de la « fiction », et en un temps où le roman de facture classique apparaît en perte de vitesse, il semble que l'on assiste à un transfert des fonctions dans l'espace littéraire :

« [...] le "romanesque" de l'essai témoigne de la redistribution des fonctions discursives dans les écritures contemporaines, et en particulier du refuge, dans la diction, d'une partie des enjeux de la fiction »³⁵.

L'usage « romanesque » des concepts attirent ainsi nombre de contemporains de Barthes, notamment dans le champ intellectuel. Que l'on songe, entre autres, à la revalorisation de la métaphore et de ses puissances cognitives prônée par Paul Ricoeur, aux déclarations de Michel Foucault sur la narrativisation du discours d'idées ou encore à l'inexorable « figurabilité » du discours de savoir défendue par Jean-François Lyotard³⁶ ; ici et là, on emprunte au mode énonciatif de la fiction pour dire le conceptuel : on s'autorise de la subjectivité, on use de la métaphore, on digresse pour rompre l'exposé jugé trop systématique, etc. Dans ce paysage partagé, Barthes offre cependant une singularité : il est la « plaque sensible où les lignes se dessinent de la manière la plus nette » comme le dit Jean-Claude Milner³⁷. C'est que chez lui, il ne s'agit pas seulement d'une mode mais bien d'une possibilité de *survivre* dans l'écriture. La projection, bien connue, dans l'œuvre de Proust – ou plutôt dans une conversion exemplairement réussie de l'essai dans la fiction – redit à l'envie l'investissement existentiel de Roland Barthes dans la quête d'une « tierce forme »³⁸, qui soit ni essai ni roman mais bien la superposition de l'un et de l'autre :

« Si j'ai dégagé dans l'œuvre-vie de Proust le thème d'une nouvelle logique qui permet – en tout cas a permis à Proust d'abolir la contradiction du Roman et de l'Essai, c'est parce que ce thème me concerne personnellement »³⁹.

³⁵ *Ibid.* p. 252.

³⁶ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 – Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971 – Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

³⁷ J-C. Milner, « Roland Barthes et l'allusion au concept. De la philosophie comme levée d'écrou », in *Colloque Roland Barthes : Littérature et philosophie des années 1960*, Paris, École normale supérieure, novembre 2008, URL : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2021>

³⁸ R. Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », in *OC III*, p. 830 : « [...] la chrono-logie ébranlée [de *La Recherche*], des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite produira sans forcer la *tierce forme*, ni Essai ni Roman. »

³⁹ *Ibid.*, p. 831.

Des « Vies parallèles » (1966) au projet de *Vita nova* (1979) en passant par *La Préparation du Roman* (cours au Collège de France, 1978-1980), Proust est l'intercesseur privilégié de Barthes à la fin de sa vie, celui qui l'incite à « changer »⁴⁰ – non le contenu de son écriture (toujours idéale) mais bien sa forme (désormais tendue vers le romanesque).

III. Le romanesque de l'intellect : une pratique d'écriture

La dernière question qui nous intéressera sera donc celle-ci : comment l'écriture de Barthes réalise-t-elle ce « romanesque de l'intellect » qu'il n'a de cesse de thématiser à partir du milieu des années 1970 ? D'un point de vue stylistique – et donc dans une perspective plus littéraire que philosophique – comment se donne à lire la fictionnalisation du concept ? L'ampleur de telles questions mériterait bien évidemment une analyse pointilleuse qui ne pourrait entrer dans les limites de cette étude. Nous nous efforcerons cependant d'indiquer trois degrés qui témoignent – selon nous – d'une poussée du fictionnel sous le discours conceptuel ; degrés eux-mêmes envisagés selon une perspective graduelle.

Pour pratiquer ce « mince détachement » qui, selon Barthes, constitue le propre de la Fiction, il faut trouver une manière nouvelle d'exposer le savoir et les objets d'ordre conceptuel. A ce titre, on ne peut qu'être frappé par l'insistance avec laquelle ses principaux livres, publiés au cœur des années 1970, misent sur un décrochage du dispositif énonciatif. Barthes imagine en effet des stratégies de déviations qui lui permettent de convertir l'énonciation objective de l'essai en énonciation para-fictionnelle ; il s'agit désormais de ne plus parler au nom de la Science mais bien au nom de la Fiction. Cette nouvelle manière de « dire » se rend particulièrement visible dans les différents prologues où l'auteur, comme « au miroir invers[é] des demandes de croyance qui ouvraient les anciens romans »⁴¹, ne cherche plus à feindre la véridicité de la fiction mais bien à fictionnaliser le processus de vérité. Tout commence avec *L'Empire des signes* (1970) – texte qui se propose de réfléchir sur le Japon en épousant les méandres de la subjectivité et de la rêverie :

« Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne [...]. Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou

⁴⁰ R. Barthes, *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2003, p. 29-32.

⁴¹ M. Macé, « Barthes romanesque », *op.cit.*, p. 173.

analyser la moindre réalité, prélever quelque part dans le monde [...] un certain nombre de traits [...], et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon »⁴².

Ce « système-Japon », à mi chemin entre la pure utopie et la réalité fantasmée, exonère celui qui en parle d'en saisir la vérité. Ainsi affranchi de toute prétention à la « réalité », l'auteur peut énoncer *son* Japon et non plus *le* Japon, objet d'un imaginaire plus que déposition d'un savoir. Le paragraphe liminaire du *Plaisir du Texte* (1973) va plus loin encore dans l'énonciation fictionnelle en déguisant le propos sous le masque du personnage romanesque :

« Fiction d'un individu (quelque M. Teste à l'envers) qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : *la contradiction logique* [...] Cet homme serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir »⁴³.

Barthes imagine une « Fiction » – la référence inversée au personnage de Paul Valéry est explicite – qui mettrait en scène un héros dont l'énonciation serait illogique, c'est-à-dire exemptée des codes traditionnels du discours rationnel. Mais ce héros, loin d'être imaginaire, « existe » sous la figure du lecteur qui, de haine en jouissance, prend son plaisir de façon anarchique au fil des livres qu'il parcourt. Le syllogisme de Barthes est imparable : le lecteur de plaisir est un héros de fiction ; or je suis un écrivain-lecteur qui écrit sur le « plaisir du texte » ; donc mon livre est une fiction. Le fameux « avertissement » de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) accroît de façon encore plus habile ces jeux de dédoublements de la figure énonciative : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. »⁴⁴ La feintise vaut ici au carré : le lecteur doit faire *comme si* (c'est le sens de la précaution modale) c'était du *comme* (c'est-à-dire s'efforcer d'entendre l'énoncé de Roland Barthes comme s'il était proféré par un personnage fictif). La *captatio* inverse bien les codes en usage ; on demande au lecteur de lire l'essai autobiographique de Roland Barthes comme si c'était un roman dont le narrateur aurait tous les attributs du personnage de fiction. Nous ne nous attarderons pas sur le dispositif énonciatif des

⁴² R. Barthes, *L'Empire des signes*, in *OC II*, p. 747.

⁴³ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 1495.

⁴⁴ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 81.

Fragments d'un discours amoureux (1977), lui aussi particulièrement retors ; nous rappellerons simplement que Barthes propose d'analyser le discours de l'amoureux selon une « méthode "dramatique" » qui renonce au « métalangage », c'est-à-dire – dans le lexique barthésien – au commentaire critique à prétention savante⁴⁵. Barthes dit « substituer à la description du discours amoureux sa simulation »⁴⁶ en mettant en scène une énonciation à la première personne qui serait celle, à la fois irréductible et universelle, de la solitude de l'amoureux. Ainsi, encore une fois, l'auteur parle bien au nom d'un autre (ici, « l'amoureux ») et cherche à distancier la parole conceptuelle par l'usage arbitraire d'un discours imaginaire :

« Si l'auteur prête ici au sujet amoureux sa « culture », en échange, le sujet amoureux lui passe l'innocence de son imaginaire, indifférent aux bons usages du savoir. C'est donc un amoureux qui parle et qui dit : »⁴⁷.

A un deuxième degré, l'Intellect entre dans le « romanesque » dès lors que ce qui le distingue traditionnellement – l'abstraction, l'impersonnalité, la rigueur – se retrouve en quelque sorte dévoyé, voire inversé. Et c'est bien à cette tâche que s'efforce l'écriture de Roland Barthes en affirmant vouloir lester les concepts en usage d'une charge fortement affective. Il faut que le corps de l'essayiste entre dans le *corpus* qu'il commente car la réflexion ne peut advenir que sous la condition de « quelque rapport amoureux » à l'objet de savoir⁴⁸. La pensée de Nietzsche – appréciée vraisemblablement par l'intermédiaire du livre de Gilles Deleuze⁴⁹ – nourrit alors en profondeur cette conception d'un rapport singulier et subjectif à la science :

« Toujours penser à Nietzsche : nous sommes scientifiques par manque de subtilité. – J'imagine au contraire, par utopie, une science dramatique et subtile, tendue vers le renversement carnavalesque de la proposition aristotélicienne et qui oserait penser, au moins dans un éclair : *il n'y a de science que de la différence* »⁵⁰.

Dans ce refus nietzschéen – énoncé en creux à travers le détournement d'Aristote – d'une « science du général », Barthes voit la possibilité de fonder une « science de la différence » (une *diaphorologie*, comme il le

⁴⁵ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, in *OC III*, p. 461.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.* p. 464-465.

⁴⁸ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962.

⁵⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 219.

précisera dans ses cours au Collège de France⁵¹) où c'est désormais l'appréciation du sujet qui puisse se convertir en valeur :

« Mieux valait, une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de "l'antique souveraineté du moi" (Nietzsche) un principe heuristique [...] Dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ? »⁵².

Cette « science du sujet »⁵³ dans l'accès à un ordre du savoir, que Barthes dit emprunter à Nietzsche, revient à l'envie dans les textes de la fin des années 1970. Ainsi, dans le cours sur *Sarrasine*, Barthes précise que la science annule les différences et que la seule manière d'approcher un texte est bien d'en faire l'objet d'une valeur, d'une « affirmation »⁵⁴ ; de même, c'est bien d'un discours considéré comme le « lieu d'une affirmation » que se réclament les *Fragments d'un discours amoureux*⁵⁵ ; tandis que *La Préparation du roman*, en entamant un dialogue avec les « philosophies marginales » qui ont su affronter le « général » au nom du « Tel », du particulier, de l'individuel, retrouve le principe d'une science subjective à travers une citation de Nietzsche : « Voilà le mot décisif : la subjectivité ne doit pas être niée ou forclosée, refoulée ; elle doit être assumée comme mobile ; non pas "ondoyante", mais tissu, réseau de *points* mobiles »⁵⁶. Cet arrière-fond philosophique décide concrètement de pratiques d'écriture qui cherchent à affronter subjectivement les discours de savoir. Sous la plume de Barthes, la Science se retrouve alors au carrefour du fantasme, de l'imaginaire et de l'investissement ludique ; trois domaines capables d'en dessiner les potentialités « romanesques ». Les passages métatextuels du

⁵¹ *Ibid.*, p. 217 : « Il suspectait la Science et lui reprochait son *adiaphorie* (terme nietzschéen), son in-différence, les savants faisant de cette indifférence une Loi dont ils se constituaient les procureurs » ; *La Préparation du roman I et II, op.cit.*, p. 81 : « La Nuance : la prendre fortement, généralement, théoriquement, pour une *langue* autonome ; à preuve qu'elle est névrotiquement censurée, refoulée par la civilisation grégaire d'aujourd'hui. [...] J'ai déjà parlé plusieurs fois de la nuance, comme pratique fondamentale de communication ; j'ai même risqué un nom : *diaphoralogie* ».

⁵² R. Barthes, *La chambre claire, op.cit.*, p. 1114.

⁵³ *Ibid.* p. 1119.

⁵⁴ R. Barthes, *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969), op. cit.*, p. 486 : « Impossible de s'approcher du texte, de le nommer, de le manier, sans une *valeur* [...]. Le texte n'est pas un objet "culturel", reconnu sous le regard indifférent, égalisateur de la culture et de la science. C'est un objet de combat, de pulsion, de dégoût ou de séduction, bref de partage, en un mot (nietzschéen) d'*affirmation*. »

⁵⁵ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op.cit.*, p. 459.

⁵⁶ R. Barthes, *La Préparation du roman I et II., op. cit.*, p. 79.

Roland Barthes par Roland Barthes témoignent dans le détail de cette *poïésis* particulière : « [...] que le savoir soit en cercle autour de moi, à ma disposition ; que je n'aie qu'à le *consulter* – et non à l'ingérer ; que le savoir soit tenu à sa place comme un *complément d'écriture* » ; « J'imagine, je fantasme, je colorie et je lustre le grand livre dont je suis incapable : c'est un livre de savoir et d'écriture, [...] une somme d'intelligence et de plaisir [...] » ; « la philosophie n'est plus alors qu'une réserve d'images particulières, de fictions idéelles (il emprunte des objets, non des raisonnements) »⁵⁷.

Le dernier degré de ce romanesque de l'Intellect – qui n'est que la conséquence du décrochage énonciatif et de l'appropriation subjective du savoir – concerne l'*allégorisation* proprement dite des objets conceptuels. Reprenons notre citation initiale et lisons-la jusqu'à son terme :

« [...] les concepts [grammaticaux] viennent constituer des allégories, un langage second, dont l'abstraction est dérivée à des fins romanesques : la plus sérieuse des sciences, celle qui prend en charge l'être même du langage et fournit tout un lot de noms austères, est aussi une réserve d'images, et telle une langue poétique, elle vous sert à énoncer le propre de votre désir [...] »⁵⁸.

La réflexion de Barthes s'échafaude ici en deux temps. D'une part, il souligne que son habitude est de s'emparer des concepts d'un point de vue personnel sans forcément tenir compte de leur signification précise. C'est ainsi qu'une abstraction linguistique particulière – dont l'application scientifique obéit à un contexte défini – devient souvent l'image concrète (une allégorie) d'autre chose. Cette « allégorisation » du concept correspond bien, à un premier niveau, au « romanesque » selon Barthes ; en mettant en dérive l'objet scientifique, elle participe bien au « décollement » du discours savant. Par exemple, le concept grammatical du Neutre devient l'allégorie d'une abolition généralisée du sens⁵⁹. En effet, en n'ayant plus à choisir un terme plutôt qu'un autre à l'intérieur d'une distribution binaire (il / elle ; masculin / féminin ; présent / passé), le Neutre offre l'image d'une exemption du *sens* car le *sens* – dans l'acception linguistique qu'en propose Barthes – naît justement de l'opposition paradigmatique⁶⁰. C'est ainsi que

⁵⁷ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 216, 227-228 et 170.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁹ B. Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

⁶⁰ R. Barthes, *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil / Imec, coll. « Traces écrites », 2002, p. 31 : « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. [...] Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler,

l'on peut suivre un investissement imaginaire du Neutre depuis *L'Empire des Signes* (1970) jusqu'aux réflexions sur la matité de la photographie dans *La Chambre claire* (1980) en passant par le cours sur *Le Neutre* au Collège de France (1976). Fictionnalisé, le concept grammatical est bien utilisé à des « fins romanesques ».

D'autre part, l'allégorie ainsi créée témoigne en fait de la subjectivité profonde de l'auteur ; c'est bien le sens de la précision indiquant qu'« elle sert à énoncer *le propre de votre désir* [nous soulignons]». En travaillant à une distorsion évidente de l'objectivité scientifique au profit d'un récit de la subjectivité, l'allégorisation du concept ouvre alors à un second niveau du « romanesque » : elle se lie à une écriture de soi, à une mise en scène de l'imaginaire du sujet par l'usage indirect des « concepts ». Si l'on reprend l'exemple du « Neutre », outre qu'il allégorise une suspension utopique de la tyrannie du sens, il devient une véritable catégorie éthique, une valeur existentielle propre à l'auteur qui entend régler sa conduite dans le monde en refusant l'assertion et le dogmatisme du sens. L'usage du concept à *des fins romanesques* recouvre donc au final une réalité existentielle, une possibilité subtile de créer une fiction de soi par l'intermédiaire du concept. Cette articulation entre le concept et le récit de soi est essentielle chez le dernier Barthes ; en effet, souvent son écriture reconduit dans la sphère de l'affectivité et de l'imaginaire – dans le « romanesque » du sujet – des concepts d'ordre grammatical qui ont à charge d'exprimer les linéaments de la subjectivité⁶¹.

*

Arrivés au terme de cet état des lieux, nous voyons combien Roland Barthes invite – depuis le champ de la théorie littéraire – à repenser les rapports entre « concept » et « fiction ». En orientant sa réflexion vers une écriture hybride où le discours de savoir puisse emprunter aux formes du « romanesque », Barthes déplace considérablement les lignes traditionnelles du genre de l'essai et remodèle les bases d'une poétique de la *terce forme*. Ce parcours de Barthes témoigne aussi de façon paroxysmique d'une époque où l'essayiste se rêvait écrivain, où la littérature d'idée cherchait à

pour produire du sens. Exemples : [...] en français *l/r*, car je *lis* ≠ je *ris* [...] ».

⁶¹ Que dire en effet de ces différentes déclarations où le concept grammatical, déporté par rapport à ses enjeux traditionnels, ouvre à une écriture de soi : « La négation [...] est un objet linguistique de vie, d'affectivité. » (*Séminaire sur le discours de l'histoire*, non publié à ce jour) ; « En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. » (*La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 1175) ; « [...] abolir entre soi, de l'un à l'autre, *les adjectifs* ; un rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort. » (*Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 127)

s'inscrire au rebord de la Littérature – au risque, bien souvent, de malentendus et d'accusations venant du champ des savoirs institués. Cette époque, on le sait, est quelque peu révolue ; le ségrégationnisme ambiant des sciences de l'homme, qui fonctionnent selon une logique atomistique et fortement spécialisée⁶², n'invite plus guère à la transdisciplinarité et encore moins au traitement arbitrairement lâche des objets de savoir. A ce titre, le projet barthésien éclaire peut-être, comme par symétrie, l'usage actuel des concepts tel qu'il est pratiqué *depuis* la littérature. En effet, la littérature française contemporaine témoigne d'une mode de la « fiction critique », de la « fiction théorique » ou encore de « l'essai-fiction »⁶³ ; on voit ainsi de nombreux écrivains – nés *grosso modo* autour des années 50 et parvenus à l'âge adulte au moment du dépérissement des dernières avant-gardes de la Modernité – pratiquer un genre insituable, à mi-chemin entre le récit et la spéculation d'ordre essayiste⁶⁴. Une archéologie de la pensée littéraire de ces trente dernières années montrerait certainement que Roland Barthes fût l'un des principaux relais de cette migration de l'écriture critique dans les cadres de la fiction.

⁶² J.-M. Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011. On renvoie notamment au chapitre 2 (« Petite écologie des sciences de l'homme »).

⁶³ D. Viart § B. Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2^e édition augmentée], p. 280 : « Le lien entre fiction et réflexion n'est plus dès lors un rapport d'illustration ou de servitude mais d'échange et de collaboration, au sens quasiment étymologique du terme : fiction et réflexion *travaillent ensemble*. [...] Les limites définies des genres ne parvenant plus à être circonscrites, la fiction s'est considérablement rapprochée de l'essai. »

⁶⁴ Cf. entre autres, et malgré la singularité de chacun des auteurs, les oeuvres de Pascal Quignard, Gérard Macé, Patrick Mauriès, Michel Chaillou, Renaud Camus ou encore Claude Louis-Combet.