

**Université Paris VIII (Vincennes – Saint-Denis)  
École doctorale Pratiques et théories du sens**

**Thèse de doctorat en langue et littérature françaises**

***La Question du romanesque entre Roland Barthes et  
les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet***

par

**CHANG Ya Ting / 張雅婷**

**Directeur de recherche :**

**Madame Anne HERSCHBERG PIERROT, Professeure émérite à  
l'Université Paris VIII**

**Jury :**

**Monsieur Pierre BAYARD, Professeur à l'Université Paris VIII**

**Monsieur Claude COSTE, Professeur à CY Cergy Paris Université**

**Madame Isabelle DAUNAIS, Professeure à l'Université McGill,  
Montréal (Québec, Canada)**

**Madame Anne HERSCHBERG PIERROT, Professeure émérite à  
l'Université Paris VIII**

**Thèse soutenue le 24 novembre 2020**



**Université Paris VIII (Vincennes – Saint-Denis)  
École doctorale Pratiques et théories du sens**

**Thèse de doctorat en langue et littérature françaises**

***La Question du romanesque entre Roland Barthes et  
les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet***

par

**CHANG Ya Ting / 張雅婷**

**Directeur de recherche :**

**Madame Anne HERSCHBERG PIERROT, Professeure émérite à  
l'Université Paris VIII**

**Jury :**

**Monsieur Pierre BAYARD, Professeur à l'Université Paris VIII**

**Monsieur Claude COSTE, Professeur à CY Cergy Paris Université**

**Madame Isabelle DAUNAIS, Professeure à l'Université McGill,  
Montréal (Québec, Canada)**

**Madame Anne HERSCHBERG PIERROT, Professeure émérite à  
l'Université Paris VIII**

**Thèse soutenue le 24 novembre 2020**



## **La Question du romanesque entre Roland Barthes et les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet**

### **Résumé**

Dans cette étude, nous entrecroisons la problématique du romanesque et du récit de vie qui est une problématique commune à Roland Barthes et à Alain Robbe-Grillet. Cette problématique permet de mettre en valeur, dans les allers et retours entre les deux écrivains la spécificité de leur questionnement et des enjeux que constitue pour chacun d'eux le romanesque. De plus, cette question centrale pour les deux auteurs, permet en même temps de questionner ces deux auteurs dans leur rapport à la littérature et à leur temps, rapport à la crise des genres, et la crise du sujet.

Notre étude se propose d'explorer plus systématiquement le questionnement de la notion de romanesque à travers Barthes et Robbe-Grillet. D'une part, il n'existe que des études partielles pour la convergence entre Barthes et Robbe-Grillet au milieu du « romanesque » dans l'écriture de vie. D'autre part, les trois dimensions de la question du romanesque dans l'écriture de vie sont rarement mises en perspective à la fois, à savoir le romanesque comme effet de fiction, le romanesque qui intervient comme matériau typé/stéréotypé, et le romanesque très original thématisé par Barthes.

Chez Robbe-Grillet, nous nous fondons pour l'étude de la notion de romanesque sur les essais, entretiens, et *Les Romanesques*, mais aussi sur l'usage dans le corpus de Robbe-Grillet, principalement *La Maison de Rendez-vous*. Chez Barthes, la mise en concept du nouveau romanesque ne se fait pas systématiquement, mais progressivement pour accompagner son écriture de vie. Nous étudions ainsi à mesure le corpus où se construit cette notion. À l'analyse de ces textes, nous ajoutons une mise en perspective génétique en nous appuyant sur les travaux génétiques sur Barthes et sur nos recherches personnelles sur le fonds Robbe-Grillet de l'IMEC.

*Mots-clés:* Roland Barthes, Robbe-Grillet, Romanesque, Écriture de vie, Critique génétique, Stylistique, Poétique.

## **The Question of romanesque between Roland Barthes and Alain Robbe-Grillet's *Romanesques***

### **Abstract**

In this study, we interlace the problematic of romanesque with that of life writing, which is a problematic common to Roland Barthes and Alain Robbe-Grillet. This problematic makes it possible to highlight, in the back and forth between the two writers, the particularity of their questioning and the implications that the romanesque constitutes for each of them. Moreover, this question, central to these authors, allows us to question the two authors in their relation to literature and to their time, relation to the crisis of genres, and the crisis of the subject.

Our study aims to explore more systematically the questioning of the notion of romanesque through Barthes et Robbe-Grillet. On the one hand, there are only partial studies approaching the convergence between Barthes and Robbe-Grillet in the midst of romanesque in their life writing. On the other hand, the three dimensions of romanesque in life writing are rarely put into perspective at the same time, namely the romanesque as effects of fiction, the romanesque which intervenes as typed/stereotyped material, and the very original concept of romanesque developed by Barthes.

To study the notion of romanesque for Robbe-Grillet, we mainly rely on his essays, interviews and *Les Romanesques*, but also on the usage of romanesque in his work, in particular *La Maison de rendez-vous*. As for Barthes, he never elaborates systematically the new notion of romanesque, but rather gradually while forging his life writing. We thus study the part of the work where this notion is constructed. We also add a perspective of genetic criticism to the analysis of these texts, by means of related work on Barthes and our own research on Robbe-Grillet's collection of l'IMEC.

*Key words:* Roland Barthes, Robbe-Grillet, Romanesque, Life writing, Genetic criticism, Stylistics, Poetics.

## Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Madame Anne Herschberg Pierrot pour m'avoir soutenue, conseillée et encouragée. J'ai été obligée d'interrompre mes études et de rentrer dans mon pays d'origine à cause de soucis de santé. La reprise de la rédaction était pleine d'incertitude et de difficultés dans de telles conditions. Madame Herschberg Pierrot s'est donné beaucoup de peine pour diriger mon travail en dépit de la distance importante entre la France et Taïwan. Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans le soutien qu'elle m'a accordé si généreusement tout au long de ce travail.

Je tiens encore à remercier ma famille et mes chers amis pour leur soutien, leur accompagnement et leur générosité.

Je voudrais enfin remercier YU, pour être là.

# Sommaire

<b>Résumés et mots-clés.....</b>	<b>III</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>V</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Sigles utilisés.....</b>	<b>8</b>
<b>Partie I : Le discours sur le « romanesque ».....</b>	<b>9</b>
Chapitre I : Étude lexicale du discours sur le « romanesque ».....	14
Chapitre II : Les années 1950-1960 : la remise en question du roman classique.....	35
Chapitre III : Le « romanesque » dans les discours de Robbe-Grillet et de Barthes.....	72
<b>Partie II : Le romanesque comme effet de fiction et la question de l'authenticité</b>	<b>160</b>
Chapitre I : La question de l'auteur et l'écriture autobiographique.....	163
Chapitre II : La fiction et l'écriture autobiographique : l'authenticité réinventée.....	222
<b>Partie III : Le romanesque comme stéréotypes et comme les « formes brèves »...</b>	<b>278</b>
Chapitre I : Le romanesque comme stéréotypes et la question de l'altérité.....	281
Chapitre II : Le romanesque comme les « formes brèves » et la question de la totalité	327
<b>Conclusion.....</b>	<b>402</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>428</b>
<b>Annexe 1 : Tableau de l'emploi du terme « romanesque » chez Robbe-Grillet....</b>	<b>447</b>
<b>Annexe 2 : Tableau de l'emploi du terme « romanesque » chez Barthes.....</b>	<b>458</b>
<b>Post-scriptum.....</b>	<b>i</b>





*Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.*

— Kafka cité par Barthes

Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non pas un but : ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est un passage et un déclin. J'aime ceux qui ne savent vivre autrement que pour disparaître, car ils passent au-delà.

— Nietzsche cité par Robbe-Grillet

## INTRODUCTION : LA QUESTION DU ROMANESQUE COMME GENRE

D'un point de vue général, le « romanesque » n'a pas bonne réputation dans la critique française. Les écritures étiquetées comme telles ne connotent qu'une suite d'aventures « faciles » à digérer pour les lecteurs, loin des « Belles-lettres », du côté d'un certain type du roman « traditionnel ». Curieusement, deux écrivains français dont nous avons tendance à situer les idées à contre-pied d'un certain « romanesque » décrié qualifient de « romanesques » leurs textes autobiographiques. Roland Barthes pense produire un « romanesque intellectuel »<sup>1</sup> dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975, noté *RB*), et Alain Robbe-Grillet, censé être le porte-drapeau du Nouveau Roman, impose le surtitre *Romanesques* à sa trilogie autobiographique, à savoir *Le Miroir qui revient* (1984, noté *MQR*), *Angélique ou l'enchantement* (1987, noté *AE*), et *Les Derniers jours de Corinthe* (1994, noté *DJC*).

De plus, les deux écrivains ont choisi d'écrire leur texte de vie « romanesque » dans les années 1970. Ces années sont en effet un « moment théorique », marqué aussi par le colloque consacré au Nouveau Roman, tenu en 1971 à Cerisy-la-Salle. Eric Marty décrit la période du passage des années 1960 aux années 1970 comme « le triomphe de la modernité » : « Rien, dans le champ culturel français, n'a alors semblé résister à la radicalité d'un discours dont la violence, la force et la séduction, tenait à sa puissance théorique et à la domination de la *theoria* »<sup>2</sup>. Pourquoi, précisément, les deux écrivains ont-ils choisi ce moment radical de la théorie pour réinvestir la figure de l'auteur ainsi que la catégorie du « romanesque », qui étaient discréditées, d'une certaine manière, au profit de l'épanouissement de la théorie du texte ? En somme, le recours simultané à l'écriture autobiographique et au « romanesque » dans les années 1970 semble un acte doublement

---

<sup>1</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *O.C.IV.*, pp. 866-867.

<sup>2</sup> Éric Marty, présentation de *Roland Barthes*, *O.C.III*, p.9. En outre, nous trouvons également le témoignage rendu par Antoine Compagnon à ce moment : « Vers 1970, la théorie littéraire battait son plein et elle exerçait un immense attrait sur les jeunes de ma génération. Sous diverses appellations – « nouvelle critique », « poétique », « structuralisme », « sémiologie », « narratologie » -, elle brillait de tous ses feux ». Voir Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « points », 1998.

intempestif, à la fois contre son temps et contre l'image que représentent ces deux écrivains (Barthes pour la « nouvelle critique », et Robbe-Grillet pour le nouveau roman).

Quels enjeux proposent de tels choix d'écriture ? Dans le projet d'écriture de vie pour Barthes et Robbe-Grillet, il nous semble que la question du romanesque occupe une place primordiale. L'exploration de cette question nous semble un chemin inévitable à emprunter pour essayer de démêler les enjeux esthétiques et éthiques de ces deux œuvres. Dans un premier temps, il paraît paradoxal de confronter deux œuvres de genres différents, à savoir Barthes essayiste et Robbe-Grillet romancier. Toutefois, notre sujet d'étude consiste à croiser les regards des deux écrivains et à privilégier le dialogue et les différences entre eux, tout en évitant de juxtaposer des monographies. À part leur contemporanéité, il existe en effet de nombreuses interactions et complémentarités entre les deux écrivains. Nous savons que Barthes écrit à plusieurs reprises sur les premiers romans de Robbe-Grillet, comme en témoignent les quatre articles consacrés au romancier, regroupés dans *Essais critiques* (1964)<sup>3</sup>. La qualification forgée par Barthes de « la littérature objective » et de « la littérature littérale » prévaut depuis longtemps parmi les interprétations de l'œuvre du romancier. Dans les textes critiques et autobiographiques de Robbe-Grillet, nous pouvons aussi trouver la référence fréquente à Barthes sans équivoque. De plus, pour la relation entre leurs textes de vie, Robbe-Grillet confirme son fort intérêt pour l'autoportrait de Barthes, au point de déclarer dans un entretien après la publication du *MQR* : « Barthes par lui-même est à l'origine du *Miroir qui revient* », comme l'indique bien Roger-Michel Allemand<sup>4</sup>.

En ce qui concerne la relation complexe entre Barthes et Robbe-Grillet, nous avons déjà un travail excellent de reconstruction fait par Fanny Lorent<sup>5</sup>. Dans cette étude, l'auteur retrace les réflexions croisées de Barthes et de Robbe-Grillet en s'appuyant sur les écrits des deux écrivains ainsi que sur des apports critiques de l'époque. Fanny Lorent décrit les

---

<sup>3</sup> Les quatre articles sont : « Littérature objective » (1954, sur *Les Gommès*), « Littérature littérale » (1955, sur *Le Voyeur*), « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » (1958, sur *Les Gommès*, *Le Voyeur* et *La Jalousie*), et « Le point sur Robbe-Grillet ? » (1962, la préface à : Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963).

<sup>4</sup> Alain Robbe-Grillet cité dans Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997, p. 163.

<sup>5</sup> Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet : un dialogue critique*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles, 2015.

interactions entre les deux écrivains en trois périodes. La première période (de 1944 à 1962) est celle de la découverte mutuelle et inspirante, suivie par la deuxième période (de 1963 à 1966) de « suspension » après l'étude de Bruce Morrissette préfacée par Barthes<sup>6</sup>. Enfin vient la troisième période de la « reprise » (de 1967 à 1980) où le dialogue entre les deux écrivains est de nouveau renoué.

L'étude de Fanny Lorent argumente avec pertinence qu'au niveau idéologique entre ces deux œuvres, il s'agit d'un rapport réciproque au lieu d'un rapport unilatéral (de Barthes à Robbe-Grillet). En effet, cette étude prend le contre-pied des études dominantes sur la relation entre Barthes et Robbe-Grillet, tout en soulignant « une réciprocité idéologique, une co-construction des idées, et un partage de langage ». Fanny Lorent s'oppose notamment à la position que représente Christian Milat : « Barthes serait le support théorique de Robbe-Grillet, venant pallier sa faiblesse conceptuelle ». Elle conteste la trop parfaite filiation (idéologique) que Christian Milat a établie un peu rapidement entre Barthes et Robbe-Grillet, tout en négligeant « la fondamentale interdépendance »<sup>7</sup>. Dans la dernière période (1967-1980) de leur relation, bien qu'il ne soit plus question de « réel dialogue théorique », Fanny Lorent est d'avis que « les deux auteurs se dirigent, ensemble, vers un même lieu : le romanesque ».

Pareillement, nous observons une même convergence entre Barthes et Robbe-Grillet au milieu du « romanesque » dans l'écriture de vie. Dans l'étude de Fanny Lorent, elle saisit les grandes lignes de cette convergence « romanesque » entre les deux écrivains : la reconnaissance de Barthes essayiste comme écrivain (de la part aussi de Robbe-Grillet) à partir des années 1970, la notion de texte mettant en question la distinction des genres littéraires, le tournant théorique des deux écrivains autour de la question de l'auteur et celle de la référentialité (le passage des années 1960 aux années 1970 pour Barthes, et au milieu des années 1970 pour Robbe-Grillet). Elle remarque avec justesse que la réhabilitation du

---

<sup>6</sup> Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.

<sup>7</sup> Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet : un dialogue critique*, p. 95. Voir aussi Christian Milat, « Barthes et Robbe-Grillet : convergences théoriques et influences scripturales », in Roger-Michel Allemand et Christian Milat (Dir.), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international d'Ottawa (1er-3 juin 2009), Ottawa/Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 401-414.

sujet et de la figure de l'auteur dans le discours de Barthes s'inscrit bien dans la recherche d'une nouvelle forme d'écriture qui « se cristallisera dans la notion de « romanesque » »<sup>8</sup>.

Pour Fanny Lorent, cette nouvelle forme d'écriture du « romanesque » recherchée par Barthes est « proche de ce que l'on nommerait aujourd'hui l'autofiction, une forme romanesque de l'autobiographie, dirigée par un pacte contradictoire entre une convention nominale identitaire et un usage modal ». En d'autres termes, la notion de « romanesque » dans le discours de Barthes est entièrement repliée sur la mise en fiction de l'écriture de vie dans l'argumentation de Fanny Lorent. De même, elle met en relief l'aspect fictionnel de la trilogie de vie de Robbe-Grillet en s'appuyant sur les dires du romancier. Le surtitre significatif des *Romanesques* suggère la part de la fiction dans cette écriture de vie et questionne déjà le critère de l'« authenticité » qu'est censé proposer le pacte autobiographique construit par Philippe Lejeune en 1975<sup>9</sup>. En somme, la dernière convergence « romanesque » entre Barthes et Robbe-Grillet correspond essentiellement à la fictionnalisation de leur écriture de vie dans l'analyse de Fanny Lorent.

Pourtant, la question du romanesque entre les deux écrivains nous semble dépasser de beaucoup la mise en fiction de l'écriture de vie. Chez Robbe-Grillet, nous savons qu'il aime bien jouer avec les genres populaires ou la dite « paralittérature », qui sont en effet fort liés à l'emploi courant du terme « romanesque » pour désigner les aventures « faciles » à digérer. Quel usage fait le romancier de ce « romanesque » « populaire » ? Dans l'histoire du roman, le romanesque lié aux genres « populaires », est une notion clé pour son évolution historique bien que cette notion soit aux contours imprécis. De quoi s'agit-il vraiment ? Il est souvent constaté que le roman devient un genre littéraire grâce à la condamnation de ce « romanesque » « populaire ». Selon Nathalie Piégay-Gros, parmi les critiques du « romanesque », « deux courants majeurs de l'invention littéraire du 20e siècle, le surréalisme et le Nouveau Roman, portaient le coup de grâce »<sup>10</sup>. En d'autres termes, le

---

<sup>8</sup> Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet : un dialogue critique*, p. 165, p.184.

<sup>9</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>10</sup> Nathalie Piégay-Gros, « La vie comme un roman : le romanesque, au-delà du roman », *Acta Fabula*, vol. 5 / n° 3, novembre 2004. Compte rendu du livre Gilles Declercq et Michel Murat (Dir.), *Le Romanesque*, 2004 : <http://www.fabula.org/revue/document660.php> (page consultée le 16/05/2011)

« Nouveau Roman » fait de la dénonciation du « romanesque » une de ses tâches revendiquées. Quel rapport Robbe-Grillet entretient-il avec ce « romanesque » « populaire » vers lequel il revient sans cesse et inlassablement dans son œuvre, au point de nommer sa trilogie de vie « Romanesques » ? S'agit-il d'une simple attitude dénonciatrice ?

De même, chez Barthes, il nous semble que la fiction ne constitue qu'un des fils rouges de l'écriture du « romanesque » qu'il recherche sans cesse. L'étude de Philippe Roger ou de Marielle Macé nous oriente également dans ce sens<sup>11</sup>. Les deux chercheurs défendent une notion assez singulière de « romanesque » chez Barthes. Cette nouvelle notion n'a pourtant aucun rapport avec la fiction ou le romanesque « populaire ». Quelle est sa définition ? Quelle est la place de cette nouvelle notion du romanesque dans le parcours d'écriture de Barthes ? Est-ce que la notion barthésienne du romanesque trouve des échos dans la trilogie de vie nommée *Romanesques* de Robbe-Grillet ? De plus, bien que le romanesque « populaire » ne trouve pas autant de présence dans l'œuvre de Barthes, il existe potentiellement un certain rapprochement de ce romanesque « populaire » avec son analyse de la culture de masse française des années 1950, à savoir les *Mythologies* (1957). Enfin, la question du romanesque comme fiction mérite d'être analysée plus en détail dans l'écriture de vie de chaque écrivain pour en voir les enjeux éthiques et esthétiques.

Notre étude se propose ainsi d'explorer le questionnement de la notion de romanesque à travers Barthes et Robbe-Grillet. Les allers et retours entre les deux écrivains permettent de mettre en valeur d'une part la spécificité de leur questionnement et celle des enjeux que constitue pour chacun d'eux le romanesque dans leur projet d'écriture de vie. Dans le même temps, nous ambitionnons de donner une portée plus générale à l'étude de la notion de « romanesque », qui occupe une place importante dans l'histoire littéraire et dans la culture de masse. Nous allons examiner les enjeux du romanesque dans la grande trilogie de vie *Romanesques* de Robbe-Grillet et les textes de vie de Barthes. Chez Robbe-Grillet, nous

---

<sup>11</sup> Philippe Roger, « Sceicco bianco contre chevalier blanc », *L'Atelier du roman*, n° 8, automne 1996, p. 147-161. Marielle Macé, « Barthes romanesque », in Alexandre Gefen et Marielle Macé (Dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Desjonquères/Éditions Nota bene, 2002, pp. 173-194.

nous fonderons pour l'étude de la notion de romanesque sur les essais, entretiens, et *Les Romanesques*, mais aussi sur l'usage dans le corpus de Robbe-Grillet, principalement *La Maison de Rendez-vous*. Chez Barthes, la mise en concept du nouveau romanesque ne se fait pas systématiquement, mais progressivement pour accompagner son écriture de vie. Nous étudierons ainsi à mesure le corpus où se construit cette notion. À l'analyse de ces textes, nous ajouterons une mise en perspective génétique en nous appuyant sur les travaux génétiques sur Barthes et sur nos recherches personnelles sur le fonds Robbe-Grillet de l'IMEC.

En effet, notre attention est d'abord attirée par le fait que Barthes thématise progressivement une nouvelle notion du « romanesque » qui accompagne son projet d'écriture de vie. Suite à l'étude de Marielle Macé, nous estimons aussi indispensable de faire une étude lexicale du terme dans les discours de Barthes. En même temps, nous examinerons les emplois du terme « romanesque » dans les discours de Robbe-Grillet pour savoir s'il existe une semblable démarche conceptuelle. Dans la première partie, nous partons ainsi d'une étude lexicale du terme « romanesque » dans le discours général pour mieux saisir l'usage qu'en fait chaque écrivain. Pour l'étude lexicale dans les discours de deux écrivains, nous avons aussi construit un tableau pour chacun afin de repérer les occurrences du terme (voir l'annexe 1 et 2).

Dans la deuxième partie, nous aborderons la part du romanesque comme effet de fiction dans l'écriture de vie de ces deux écrivains. D'un même mouvement, nous reviendrons sur l'évolution de la figure de l'auteur dans l'histoire littéraire contemporaine, ce qui n'est pas séparable du genre biographique ou autobiographique, avec lequel l'autoportrait de Barthes et la trilogie de vie de Robbe-Grillet entretiennent un rapport problématique à l'époque. À côté de la question du genre posée par ces textes de vie fictionnalisés, le romanesque au sens courant est aussi impliqué dans ces textes comme matériau typé/stéréotypé. Mais il est d'autre part singulièrement thématisé par Barthes, à la recherche d'une écriture qui échappe à la continuité du roman classique. La troisième partie sera consacrée respectivement à ces deux questions.





## SIGLES UTILISÉS

### 1. ŒUVRE DE ROLAND BARTHES :

- *DZ : Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1953, 1972.
- *EC : Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964.
- *S/Z : S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1970.
- *ES : L'Empire des signes*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1970.
- *SFL : Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971.
- *PdT : Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- *RB : Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- *FDA : Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977.
- *CC : La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- *GV : Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.
- *BL : Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1984.
- *CVE : Comment vivre ensemble : Cours et séminaires au Collège de France (1979-1977)*, Paris, Seuil/IMEC, 2002.
- *Neutre : Le Neutre : Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/IMEC, 2002.
- *PR : La Préparation du roman : Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Seuil, Paris, Seuil, 2015.
- *O.C.I.-O.C.V. : Œuvres complètes, tome I à V*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

### 2. ŒUVRE D'ALAIN ROBBE-GRILLET :

- *DL : Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959.
- *PNR : Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- *MRDV : La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965.
- *PRNY : Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.
- *TCF : Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Minuit, 1976.
- *STO : Souvenirs du triangle d'or*, Paris, Minuit, 1978.

#### *Romanesques :*

I : *MQR : Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985.

II : *AE : Angélique ou L'Enchantement*, Paris, Minuit, 1988.

III : *DJC : Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**LE DISCOURS SUR LE « ROMANESQUE »**



Quand respectivement, Barthes qualifie *RB* de « romanesque intellectuel » et Robbe-Grillet accole sa trilogie de vie avec « Romanesques », quels enjeux pourraient proposer ces textes, qui dans le registre autobiographique, sont censés faire connaître le nom de l'auteur ? Déjà, l'appellation de roman dans le cadre de l'autobiographie ne va pas sans poser de problèmes. D'ailleurs, ces gestes sont nés dans un contexte où prédominent une mise en cause du roman classique et une mise en cause de la critique des sources. Faire intervenir la dimension autobiographique semble impliquer le recours à l'autorité d'auteur, tant épinglée par la « nouvelle critique » ; faire du « romanesque » semble se rallier au roman classique.

Si nous revenons à la question de la nomination, deux sens du terme « romanesques » nous viennent, à savoir le roman, et les aventures, les stéréotypes. Et si nous pensons qu'il n'est pas exagéré de qualifier la trilogie *Romanesques* d'aventureuse, du moins pour la vie légendaire de Corinthe (objet de la quête du narrateur), il nous semble que les fragments peu tissés autour d'une histoire de *Roland Barthes* ne s'accordent pas bien avec le sens courant du romanesque.

En effet, après la publication du *RB*, Barthes donne dans un entretien une précision semi-définitoire sur le « romanesque » au sens qu'il entend :

Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. Transformer ce romanesque en roman me paraît très difficile, parce que je ne m'imagine pas élaborant un objet narratif où il y aurait une histoire, c'est-à-dire essentiellement pour moi des imparfaits et des passés simples et des personnages psychologiquement plus ou moins constitués (c'est nous qui soulignons)<sup>12</sup>.

Le paragraphe cité suggère effectivement un sens très particulier du « romanesque », qui n'a rien à voir avec les sens courants dans notre première écoute. Afin de mieux entendre ce sens curieux du terme, Marielle Macé trace patiemment un parcours en repérant les emplois du terme dans le discours de Barthes<sup>13</sup>. Ce faisant, elle constate que le terme

---

<sup>12</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *O.C.IV.*, pp. 866-867.

<sup>13</sup> Marielle Macé, « Barthes romanesque », in Alexandre Gefen et Marielle Macé (Dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Desjonquères/Éditions Nota bene, 2002, pp. 173-194.

« romanesque » subit chez Barthes un investissement sémantique très personnel qui se dégage nettement du sens courant du terme.

D'après son observation, la mise en concept du « romanesque » s'impose au cours des années 1970, c'est-à-dire assez tardivement dans les écrits de Barthes. Ce qui rejoint parallèlement un souci de la vie de plus en plus revendiqué dans son parcours d'écriture, nous semble-t-il. En effet, dans un entretien de 1971, Barthes confirme un certain écart qui le sépare de ses travaux précédents et poursuit ainsi :

Ce qui vraiment me séduirait, ce serait d'écrire ce que j'ai appelé «le romanesque sans le roman», le romanesque sans les personnages : une écriture de la vie, qui d'ailleurs pourrait retrouver peut-être un certain moment de ma propre vie, celui où j'écrivais par exemple les *Mythologies*.

Il est évident que le terme « romanesque » dans ce contexte-là ne s'entend pas du tout au sens courant du terme, comme « aventureux » ou « sentimental ». Sans nous lancer tout de suite dans cet emploi particulier propre à Barthes, nous pourrions remarquer d'emblée que l'écriture du dit « romanesque sans le roman » de Barthes se distingue du « roman » et s'inscrit dans le projet d'une écriture de vie à partir des années 1970.

Comme l'a fait Marielle Macé, il nous paraît nécessaire de partir d'une étude lexicale du terme « romanesque », d'une part pour aborder le « flagrant délit » sémantique commis par Barthes à travers ses discours, et d'autre part pour faire une excursion dans la surface discursive de Robbe-Grillet afin de voir s'il existe des écarts semblables pour l'emploi du terme. Chez Robbe-Grillet, le terme du « romanesque » est notamment employé pour nommer globalement la grande trilogie de vie. Ainsi, il est d'autant plus indispensable de faire une analyse lexicale de ce terme dans son discours pour en examiner les enjeux esthétiques. Pour commencer notre étude discursive, il nous semble utile de faire un petit détour lexical par l'acception courante du terme « romanesque », dérivé du « roman », afin de mieux relativiser les emplois dans le discours de chaque écrivain. Nous passerons ensuite à la mise en cause du roman classique, dont le destin est indissociable de celui du romanesque, dans les années 1950-1960 à laquelle participent les deux écrivains. En dernier

lieu, nous examinerons de plus près les emplois du terme dans les discours des deux écrivains.

# CHAPITRE I: ÉTUDE LEXICALE DU DISCOURS SUR LE

## « ROMANESQUE »

---

### 1. Histoire sémantique de « roman » et de « romanesque »

---

Ouvrons *Le Robert*, où l'histoire de l'emploi du terme est ainsi décrite : En tant qu'adjectif, le terme est

attesté une fois au 16<sup>e</sup> s., puis à partir de 1627, a subi l'influence de l'italien *romanesco*. Il qualifie ce qui est merveilleux comme les aventures de roman, une personne exaltée et le genre de sentiment qu'elle a (1628). L'adjectif s'emploie aussi dans le langage didactique pour qualifier ce qui est propre au roman, en tant que genre littéraire (1690). Le substantif qui en est tiré s'emploie à la fois au sens didactique (1683) et dans son sens figuré de « caractère extravagant (1689)<sup>14</sup>.

Nous constatons d'abord que l'usage du terme a été repéré très tôt, au début du 17<sup>e</sup> siècle pour l'emploi en adjectif et à la fin du même siècle pour l'emploi en substantif, mais il faut attendre 1690 pour repérer sa première lexicalisation connue, et uniquement comme adjectif dans le *Dictionnaire* d'Antoine Furetière: « Qui tient du roman, qui est extraordinaire, peu vraisemblable »<sup>15</sup>. Le *Dictionnaire de l'Académie française* suit en effet largement cette définition depuis sa première édition de 1694 : « Qui tient du Roman, qui est à la manière des romans » et donne comme exemple « *Adventure romanesque, manières romanesques* ». Les quatre éditions suivantes de l'*Académie* (1718, 1740, 1762, 1798) ne font que reprendre la même définition et ajoutent quelques exemples.

A partir de la 6<sup>e</sup> édition (1835), nous constatons un remaniement sémantique relativement grand – « Qui tient du roman; qui est merveilleux comme les aventures de

---

<sup>14</sup> Alain Rey, « Romanesque », *Le Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, p. 1956.

<sup>15</sup> La même observation est constatée par Laurence Plazenet dans « Romanesque et roman baroque », et par Jean-Marie Schaeffer dans « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (Dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.63-84, pp.291-302.



roman, ou exalté comme les personnages de roman, comme les sentiments qu'on leur prête » – et qui est intégralement repris dans les dernières éditions (celle de 1878, et celle de 1932-1935). Autrement dit, le champ d'application du terme « romanesque » en tant qu'adjectif est élargi à partir de cette édition de 1835. Mis à part le sens relativement « neutre », qui désigne le roman comme genre littéraire, l'autre sens du terme qui désigne à l'origine une situation réelle comparée au roman, est augmenté à partir de la 6<sup>e</sup> édition pour désigner également la personne prise dans cette situation, et le sentiment éprouvé par la personne en proie de cette situation. Les trois dernières éditions complètes de l'*Académie* (1835, 1878, et 1932-1935) donnent comme exemple « Aventure romanesque. Histoire romanesque. Manières romanesques. Style romanesque. Tête romanesque. Esprit romanesque. Passion romanesque. Idées, goûts romanesques ».

L'autre dictionnaire connu du 19<sup>e</sup> siècle, le dictionnaire *Littré* (1873), classe les sens du terme « romanesques » en trois catégories : « Qui a le caractère du roman », « Qui tient du roman, merveilleux, fabuleux » et « Exalté, chimérique, comme les personnages de roman ». À partir du champ sémantique tissé de ces exemples du 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle, nous pouvons dégager deux grands sens principaux du terme « romanesque » à l'aide de l'étude de Jean-Marie Schaeffer. Pour lui, « le terme romanesque possède en fait deux sens majeurs : un sens générique, et un sens thématique. On peut ainsi glisser, selon les besoins, d'une définition générique (« le genre romanesque », « la littérature romanesque », « la stylistique romanesque », etc.) à une détermination thématique (« univers romanesque », « comportement romanesque », etc.) »<sup>16</sup>. Bien que la classification (entre générique et thématique) donnée par J-M Schaeffer soit très éclairante, la deuxième appellation appelle pour nous quelques réserves dans la mesure où le thématique semble écartier un aspect important du terme « romanesque », à savoir la « manière ».

Au niveau du sens lexical, il nous semble que le qualificatif de « typique » est plus plastique que celui de « thématique » proposé par Schaeffer pour contenir ensemble le sens thématique (comme thèmes d'amour, d'aventures) et le sens de la « manière » (comme la

---

<sup>16</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p. 293.

façon d'être et de penser d'un personnage) du terme. En revanche, quand le romanesque dépasse le cadre lexical et devient progressivement une notion opératoire dans la légitimation du roman comme genre littéraire, nous reprenons le qualificatif « thématique » pour désigner ce romanesque en tant que notion. Nous y reviendrons plus loin.

De fait, nous pouvons induire plusieurs sens « typiques » du terme « romanesque » : des types « merveilleux », « fabuleux », « exaltés », « chimériques », et « sentimentaux », pour qualifier non seulement une situation, mais aussi une personne, ou un sentiment. Pour les types « merveilleux », Le *Littré* donne l'exemple de Madame de Sévigné : « Vous savez présentement l'histoire romanesque de Mademoiselle et de M. de Lauzun »<sup>17</sup>. Quant aux types « fabuleux », Le *Littré* cite de nouveau Madame de Sévigné : « Le duc de Sault, le chevalier de Grignan et leur cavalerie se sont distingués [lors du combat, après la mort de Turenne] ; et les Anglais [au service de France] surtout ont fait des choses romanesques ». En ce qui concerne les types « exaltés », Le *Littré* cite toujours Madame de Sévigné : « Elle a un style romanesque dans ce qu'elle conte, et je suis étonnée que cela déplaise à ceux même qui aiment les romans ». Pour les types « chimériques », Le *Littré* donne l'usage de Voltaire : « Depuis cette conversation le roi crut aisément que Fénelon était aussi romanesque en fait de religion qu'en fait de politique ». Enfin, quant aux types « sentimentaux », nous trouvons plus d'exemples dans l'*Académie* : « Il est très romanesque ». Ou, « Une jeune fille romanesque ». Dans l'édition actuelle de 2019, une précision est ajoutée à ces deux exemples : « Qui a un penchant pour la sentimentalité, l'exaltation ».

De plus, cette expansion sémantique du terme en tant qu'adjectif est accompagnée de la lexicalisation de sa forme substantivée. La première occurrence lexicographique connue se trouve dans la 6<sup>e</sup> édition (1835) de l'*Académie* : « Il s'emploie quelquefois substantivement, au masculin. Il y a du romanesque dans cet ouvrage, dans cette aventure »<sup>18</sup>. Le terme

---

<sup>17</sup> C'est nous qui soulignons, sauf mention contraire.

<sup>18</sup> Le *Grand Larousse de la langue française* renvoie au 17<sup>e</sup> siècle pour l'attestation de « le romanesque » chez les écrivains (Fontenelle 1683, Mme de Sévigné, 1689). Le *Dictionnaire culturel* de Robert (2005) donne 1689 comme première attestation du romanesque comme « le caractère romanesque d'une chose, d'une personne » et 1683 comme « ce qui a les caractères littéraires du roman ». De fait, le *TLF* donne Sorel, *Le*

substantivé de « romanesque » est ici employé au sens typique, dénotant « merveilleux » ou « fabuleux ». Et le *Littré* (1873) cite Voltaire : « Il y eut beaucoup de romanesque dans la conduite de Charles à Bender ». Il nous semble que le terme devient également synonyme de « fabuleux ». Dans la 8<sup>e</sup> édition (1932-1935) et la nouvelle édition actuellement en cours (2019) de l'*Académie*, nous trouvons l'emploi substantivé dans « une âme éprise de romanesque »<sup>19</sup>. Le terme est cette fois employé au sens typique, signifiant probablement « sentimental ». Jusqu'à présent, nous ne repérons aucune forme substantivée qui est employée au sens générique pour désigner le genre du roman dans les dictionnaires consultés.

Contrairement à la forme adjectivée, la forme substantivée du terme « romanesque » ne garde que le sens typique dans les deux éditions de L'*Académie* (1835 et 1878) ainsi que dans le dictionnaire *Littré* (1873). Et ce statu quo est toujours maintenu dans les deux éditions du 20<sup>e</sup> siècle de l'*Académie*. Il est curieux que le sens générique de l'emploi substantivé (déjà attesté à la fin du 17<sup>e</sup> siècle) ne soit pas lexicalisé ni dans la 8<sup>e</sup> édition (1932) ni dans l'édition actuelle (2019) de l'*Académie*. En revanche, lorsque nous plongeons ensuite dans le dictionnaire du *Trésor de la langue française informatisé* (noté *TLFi*, 1971-1994), qui se focalise sur les emplois puisés dans les 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle, le sens générique de l'emploi substantivé y est lexicalisé comme « [e]nsemble des romans; trait caractéristique du roman », ce qui est absent dans les autres dictionnaires consultés plus tôt<sup>20</sup>. Nous étudierons plus en détail les emplois contemporains du terme « romanesque »

---

*Berger extravagant* (1627) comme première attestation du sens générique : « Étymol. et Hist. A. Adj. 1. 1627 « qui est propre au roman en tant que genre littéraire » (Ch. SOREL, *Le Berger extravagant*, t. 3, p. 187: ie ne parle que de la sottise que vous fistes d'aller accoster un gros rustique en termes Poétiques et Romanesques) ; 2. id. « qui évoque les romans et leurs péripéties, les personnages de roman » (ID., *ibid.*, p. 748) ». Mais il faut voir qu'au 17<sup>e</sup> siècle les deux sens tendent à se fondre car le roman avant *La Princesse de Clèves* (1678) est caractérisé précisément par des traits « typiques » : le fabuleux, les aventures. Donc vouloir séparer les deux paraît délicat. Nous aborderons plus loin l'histoire de « roman », liée étroitement aux sens réservés au terme dérivé de « romanesque ».

<sup>19</sup> Pour la 9<sup>e</sup> édition actuelle de l'*Académie*, le terme « romanesque » est déjà consultable sur le nouveau site du dictionnaire de l'*Académie française* : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2870> (page consultée le 06/11/2019).

<sup>20</sup> Voici un exemple donné par le *TLFi* : « C'étaient les fables de Florian (...) le Télémaque, Robinson (...) le pupille du régiment trouvait dans cette petite bibliothèque de campagne tout le romanesque (...) qu'il était en état de comprendre » (A. FRANCE, *Vie littér.*, 1892, p. 280).

En fait, le *TLFi* (1971-1994) est la version informatisée du *TLF*, un dictionnaire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en 16 volumes et un supplément. Au moment de notre rédaction, c'est le dictionnaire le plus récent que nous

dans le *TLFi* dans le sous-chapitre prochain. Pour le moment, nous constatons simplement que les deux sens majeurs du terme, à savoir le sens générique et le sens typique, sont enregistrés dans les dictionnaires comme adjectif et substantif à partir du 19<sup>e</sup> siècle, malgré leurs emplois attestés au 17<sup>e</sup> siècle. En somme, l'emploi adjectivé et substantivé du terme aux deux sens (générique et typique) devance de beaucoup leur attestation lexicographique, notamment pour la forme substantivée.

Dans son étude, Schaeffer indique bien le fait que le terme dérivé garde une stabilité sémantique relativement grande par rapport au terme originaire « roman », qui, en revanche, a subi une transformation considérable. Nous reprenons l'histoire concise reconstruite par lui du sens « roman » :

[L]e terme [roman] a d'abord désigné les langues romanes ; il a désigné ensuite les récits en vers adaptés de l'Antiquité (le Roman d'Alexandre) ; en un troisième moment on l'a utilisé pour les récits en prose d'origine romane ou celtique (*Le Roman de Renart*, *Le Roman de Tristan*) ; le sens s'est ensuite élargi à toutes sortes de récits d'aventures merveilleuses ou incroyables ; enfin il s'est mis (quelque part entre le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle) à désigner le roman en tant que genre au sens actuel du terme, non sans s'être enrichi au passage des connotations liées au terme de « romance », qui lui-même désignait, selon les cas, une forme épique brève de la littérature espagnole ou un chant d'amour, un sens que le terme a gardé jusqu'à nos jours, puisqu'on s'en sert pour désigner des chansons, mais aussi des fictions sentimentales<sup>21</sup>.

D'après cette histoire, le mot « roman » connaît au moins cinq grands emplois successifs. Le premier moment où le terme « roman » commence à s'imposer comme genre littéraire actuel – selon Schaeffer, « quelque part entre le 17<sup>e</sup> et le 18<sup>e</sup> siècle » – correspond en fait au premier moment où le terme « romanesque » est lexicalisé en tant qu'adjectif, comme en témoignent le *Dictionnaire* d'Antoine Furetière (1690) et la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) évoqués un peu plus tôt. Et nous rappelons

---

pouvons repérer (en attendant la finition de la 9<sup>e</sup> édition de *L'Académie*). Un des grands intérêts du *TLFi* réside dans sa démarche d'illustrer la définition du terme par les exemples précis puisés dans les écrits des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles avec une indication précise de sa source, lorsque *L'Académie* ne propose que quelques locutions générales : <http://www.cnrtl.fr/definition/romanesque> (page consultée le 13/03/2011)

<sup>21</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », pp. 291-292.

qu'il existe bien un décalage entre l'emploi attesté du terme et sa première lexicalisation connue, selon l'histoire racontée par *Le Robert*<sup>22</sup>.

L'étude de Laurence Plazenet vient compléter ce contexte où le « roman » devient un genre littéraire, ce qui amène la lexicalisation conséquente du terme « romanesque ». En étudiant la genèse du romanesque en tant que notion, Laurence Plazenet observe que l'emploi du terme « romanesque » en tant qu'adjectif a en effet vu le jour dans une « réflexion engagée sur la domination que le genre [roman] a conquise sur la partie des belles-lettres vouées au divertissement et sur la redistribution des valeurs et des usages qui doit en résulter »<sup>23</sup>. Selon elle, le « roman romanesque » (au sens typique comme aventureux, sentimental, exalté) est en fait fortement dévalorisé dans une polémique sur le renouvellement de l'esthétique du roman qui atteint son apogée vers les années 1660-1670 où la condamnation du « roman romanesque » se fait toujours à travers une valorisation systématique de la « nouvelle » (l'histoire plus brève, plus « réaliste » par rapport au « roman romanesque »). Cette opposition construite au sein même du roman depuis la fin du 17<sup>e</sup> siècle recoupe grosso modo l'opposition anglaise du *novel* et *romance*<sup>24</sup>. Le « roman romanesque », donc du « romance » anglais, connaît désormais son destin irréversible de dévaluation.

Si l'on revient au moment de la première lexicalisation du terme « romanesque », c'est-à-dire la fin du 17<sup>e</sup> siècle, le terme « roman » est ainsi défini respectivement dans le *Dictionnaire* d'Alain Furetière (1690) et dans la première édition de l'*Académie* (1694) :

1. « Maintenant il ne signifie que les Livres fabuleux qui contiennent des Histoires d'amour et de Chevaleries, inventées pour divertir et occuper des faineants ».
2. « Ouvrage en prose, contenant des adventures fabuleuses, d'amour, ou de guerre ».

---

<sup>22</sup> « La première occurrence connue de l'adjectif « romanesque » se trouve d'ailleurs dans *Le Berger Extravagant* de Ch. Sorel », parue en 1627. Voir Plazenet, « Romanesque et roman baroque », in *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 64.

<sup>23</sup> Plazenet, « Romanesque et roman baroque », p.70. En fait, elle qualifie de « baroque » le roman romanesque du 17<sup>e</sup> siècle, mais nous l'avons écarté. La première raison en est que le terme « baroque » est assez riche en concepts et ne facilite pas le développement. L'autre raison en est que notre but n'est pas d'argumenter ce en quoi le roman en question puisse être « baroque ».

<sup>24</sup> Sur cette distinction anglaise, Schaeffer souligne qu'« il suffit d'avoir lu Ian Watt pour se rendre compte qu'en réalité les deux notions ne se chevauchent que partiellement ». Voir Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p.292. Il s'agit ici de *The Rise of the Novel*, London, Chatto Windus, 1957.

Autrement dit, le terme de « romanesque » est lexicalisé au moment où le « roman » désigne un certain type de récit en prose : l'aventure, l'amour, la guerre. Dans l'entrée « roman » citée de Furetière, il intègre également « l'usage » du « roman » selon lui : le « roman » est « [inventé] pour divertir et occuper des faineants ». Ce jugement de valeur impliqué par Furetière en 1690 dans un dictionnaire se révèle un témoignage exemplaire du discours dominant, élaboré notamment au cours des trente dernières années du 17<sup>e</sup> siècle sur le roman rétrospectivement qualifié de « romanesque », comme l'indique Laurence Plazenet.

Toutefois, Plazenet signale qu'il existe également nombre de témoignages qui montrent que le genre, élaboré « à partir de l'exemple des romans grecs antiques, en particulier des *Ethiopiennes* d'Héliodore », est « goûté comme un modèle de bien dire de 1550 au moins jusque vers 1660-1670 ». Elle est d'ailleurs d'avis que le roman romanesque s'avère pour certains lecteurs de l'époque « un premier terrain du discours moral et de l'analyse psychologique », ce qui nous paraît rejoindre une tentative de réhabilitation du « romanesque »<sup>25</sup>. Sous la plume de Plazenet, dans cette première « guerre civile » au sein de l'état romanesque à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, le « roman romanesque » devient ainsi les mauvaises herbes que l'on doit arracher dans le bon royaume du « roman ».

Dans le siècle qui suit, le genre « roman » prend son plein essor et connaît un lectorat élargi. Malgré l'épanouissement de ce genre, la polémique continue : « Tout lecteur de la période 1650-1750 entendait beaucoup plus souvent parler des dangers du roman que de sa valeur. Le statut et la valeur du roman nourrirent un débat qui concerna non seulement des hommes de lettres mais aussi des moralistes, théologiens, éducateurs et divers autres acteurs sociaux », remarque ainsi Orla Smyth<sup>26</sup>. Deux grandes accusations contre le genre « roman » consistent d'abord en « l'immortalité », ensuite en « l'invraisemblance ». En général, la légitimation progressive du genre « roman » au sens actuel se fait par l'éloignement de ces deux accusations, reléguées au dit « roman romanesque ». Quant à

---

<sup>25</sup> Plazenet, « Romanesque et roman baroque », p.75, p.77, p.83.

<sup>26</sup> Orla Smyth, « Du moralisme aux plaisirs de l'illusion romanesque », in *Le Romanesque*, p. 120.

l'emploi du terme « romanesque » au 18<sup>e</sup> siècle, sa définition ne connaît pas de grands changements dans les quatre éditions successives de l'*Académie* (1718, 1740, 1762, 1798).

De fait, le terme, lexicalisé à l'origine en tant qu'adjectif, connaît une expansion sémantique visible au 19<sup>e</sup> siècle. D'une part, il est largement investi au sens typique en tant qu'adjectif. D'autre part, le terme est substantivé, au sens typique et générique. D'une certaine manière, ce nouvel investissement sémantique du terme « romanesque » témoigne bel et bien de l'âge d'or du genre roman dans la France du 19<sup>e</sup> siècle ainsi que le discours critique qui l'accompagne, ce qui est inséparable de tous les éléments socio-économiques qui favorisent cette poussée. Parmi tous les éléments, soulignons que l'essor du genre roman coïncide avec le début de la consommation de masse, qui contribue beaucoup aux romans dit « populaires », ce versant prédominant du roman mais peu abordé dans l'histoire littéraire<sup>27</sup>. Cette discrimination du roman dit « populaire », nous semble-t-il, incarne parfaitement l'éternel « procès de l'éducation romanesque » fait à Emma Bovary, ce qui ne fait que reconduire la vieille polémique (largement moralisante) du « roman » contre « romanesque ». Dans les exemples précédemment déployés, la moindre des choses que nous puissions dire, c'est que le terme « romanesque » au sens typique, connotant en général la « sentimentalité » et l'« illusion », est souvent dévalorisé. Et nous ne pouvons pas nous empêcher de constater que dès sa genèse au 17<sup>e</sup> siècle, le terme « romanesque » est toujours engagé dans une polémique idéologique de la dichotomie et ciblé en tant que les « mauvais éléments » dont le « roman » devrait se débarrasser.

---

<sup>27</sup> Il est constaté que l'essor du roman a contribué à l'essor du secteur des librairies : En 1840, on compte 1836 librairies, et en 1879, il y en a 7477. ( 4 fois plus en 40 ans !!) Voir Daniel Compère, *Les Romans Populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2012.

## 2. L'étude lexicale du *TLFi*

---

Suite à l'histoire que nous venons de présenter de « roman » et de « romanesque », nous choisissons d'étudier en détail les emplois du terme « romanesque » dans le *TLFi* (1971-1994) pour avoir un état des lieux contemporain de ses emplois, notamment après la séparation axiologique opérée entre les pratiques du roman comme genre (d'un côté le « roman » comme le « novel » anglais, et de l'autre le « romanesque » comme le « romance » anglais) à la fin du 17<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Nous nous servirons ensuite de cette étude pour analyser les emplois de « romanesque » de Barthes et de Robbe-Grillet. Avant d'entrer dans le détail, nous constatons une première classification entre le sens littéraire et le sens figuré. En littérature, le « romanesque » désigne le genre roman (« qui est constitué par les romans » ou « qui appartient ou se rattache au roman »). Au sens figuré, le « romanesque » dépasse le cadre du roman et renvoie aux certains caractères impliqués dans un roman. Cette distinction correspond à notre classification entre sens générique et sens typique. Et personne ne manque de remarquer la disproportion entre les deux catégories de sens : le sens typique prévaut largement.

Au sens générique, le terme est divisé en adjectif et en substantif. Le terme adjectival est encore subdivisé en deux emplois, le second étant spécifique d'une œuvre littéraire :

1.ADJ : « Qui est constitué par les romans »

2.ADJ : « [En parlant d'une œuvre littér. ou de l'un de ses aspects] Qui a la forme d'un roman; qui constitue, caractérise le roman; qui appartient ou se rattache au roman »<sup>29</sup>.

3.SUB : « Ensemble des romans; trait caractéristique du roman ».

Si le terme est employé pour le simple besoin grammatical de dire le roman, comme dans « le genre romanesque » ou « le personnage romanesque », il semble que nous ayons peu de choses à développer là-dessus, car les deux termes (roman /romanesque) signalent la même

---

<sup>28</sup> Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/romanesque> (page consultée le 13/03/2011).

<sup>29</sup> En fait, le *TLFi* insère un usage rare sous ce sens pour désigner celui « qui écrit des romans » : *Poètes qui négligèrent de disposer sur un plan moral (...) leur action (...): l'ordre, (...) les unités, leur furent inconnus comme aux écrivains romanesques* (Marmontel, *Essai sur rom.*, 1799, p. 292).



entrée sémantique. Pourtant, l'exemple suivant est intéressant, car il représente pour nous une confusion de deux sens, celle du genre et de la caractéristique typique dévalorisante :

L'éducation de la paysanne au couvent (...), l'influence romantique, agissant sur elle par les lectures (...), sont les causes (...) de l'avidité sentimentale (...) de la jeune fille. (...) on a pu voir en Mme Bovary le procès de l'éducation romanesque (Gautier, *Bovarysme*, 1902, p. 29).

Dans cet exemple, « la jeune fille » est accusée de son « avidité sentimentale », censée causée par sa lecture du roman ou son « éducation romanesque ». Le terme « romanesque » est ainsi employé au sens générique pour dire le genre du roman. Pourtant, il s'agit ici visiblement d'un procès fait à un certain type du roman, à savoir le « roman romanesque ».

Le « roman romanesque » est classé comme emploi particulier dans le sens générique du terme pour parler d'une œuvre littéraire : « Roman qui utilise les recettes du roman le plus traditionnel et fait appel à l'imagination, au rêve, au sentiment ». Par conséquent, le « romanesque » est employé au sens typique pour dire l'appel aux sentiments et aux aventures dans le « roman romanesque » ainsi que dans l'exemple cité de « l'éducation romanesque » de Mme Bovary. En d'autres termes, « l'éducation romanesque » de Mme Bovary renvoie à la fois au sens générique et au sens typique du terme. Ainsi, cet exemple met bien en valeur la confusion des deux emplois dans la dévalorisation. De surcroît, il est intéressant de pointer deux faits dans la combinaison de deux termes, à savoir le « roman romanesque ». D'un côté, le terme dérivé du « roman » ne recoupe plus le terme original. De l'autre, le genre roman est divisé en deux catégories, à savoir « le roman romanesque » et le roman « non romanesque ». Selon les études évoquées plus tôt de J.M. Schaeffer et de L. Plazenet, nous savons que le « roman » recoupe une fois complètement le « roman romanesque » avant que la logique de distinction saisisse le genre roman au moment de sa première généralisation, située, selon Plazenet, durant les 30 dernières années du 17<sup>e</sup> siècle.

Nous pouvons voir dans la définition du « roman romanesque » la continuation de discrédit jeté sur le roman qualifié de « romanesque », comme l'indique bien Plazenet. Depuis, le « roman » (au sens actuel du terme comme « novel » en anglais) est censé

prendre la direction « non romanesque » (qui fait moins appel à « l'imagination, au rêve, au sentiment »). Le changement thématique est ce qui caractérise nettement la réorientation du roman dans sa légitimation en tant que genre littéraire (« novel »). Le réalisme social occupe désormais la place dominante dans le roman et atteint son apogée en France avec le roman de mœurs modernes au XIX<sup>e</sup> siècle de Stendhal à Balzac, Flaubert, puis Zola. En revanche, le « romanesque » continue la route d'origine du « roman », c'est-à-dire dans un certain type de récit : l'aventure, l'amour.

Dans la distinction entre le « roman romanesque » et le roman, nous passons déjà du sens générique au sens typique du terme « romanesque ». Nous étudierons en détail les douze emplois du sens typique dans le *TLFi*, dont sept en adjectif et cinq en substantif. Au lieu de classer dans la même entrée sémantique l'emploi adjectival et nominal comme le fait le *TLFi*, nous traitons les usages de l'adjectif et du substantif séparément pour mieux dégager la différence sémantique selon l'emploi nominal ou adjectival du terme. Les sept emplois adjectivaux sont les suivants:

1. [En parlant d'un lieu, d'un aspect de la nature, de l'apparence extérieure d'une pers.] Qui est digne de figurer dans un roman par son caractère pittoresque, singulier, peu banal; qui excite l'imagination.
2. [En parlant d'un mode de vie, d'une suite d'événements, plus rarement d'une pers.] Qui évoque le roman par ses aventures extraordinaires, ses péripéties nombreuses, ses rebondissements imprévus, sa destinée exceptionnelle.
3. [En parlant d'une pers. ou de son caractère] Qui se complaît dans les sentiments élevés, hors du commun, dans la passion, la poésie; qui se fait de la vie, de la personne aimée une conception idéale, peu en rapport avec la réalité; qui se laisse aller aux caprices de l'imagination, de la rêverie.
  - 3.1 Remarque : Romanesque et romantique sont parfois si proches sémantiquement qu'ils semblent pouvoir être employés l'un pour l'autre indifféremment.
4. [En parlant d'un trait du comportement, de l'esprit ou du cœur hum.] Qui relève de la sentimentalité, de la passion, de l'idéalisme, du rêve.
5. [En parlant de formes d'expr. artist. autres que littér.] Qui évoque le roman par son thème sentimental, son atmosphère propice à la rêverie.
6. [En parlant d'un récit, d'un document] Qui évoque un roman par son caractère fictif, mensonger, son manque de vérité.
7. [En parlant d'une opinion, d'une thèse] Qui manque de fondement, de rapport avec la réalité, qui est dénué de preuve.

Dans le premier emploi, le terme « romanesque » est entendu positivement comme équivalent de « pittoresque » ou « singulier ». Le deuxième emploi reste relativement stable pour dire l'« aventureux » ou l'« extraordinaire ». Dans le troisième emploi, c'est le caractère « rêveur » et « idéaliste » qui est convoqué. En effet, cet usage est relativement péjoratif, à cause de l'excès du sentiment et de l'idéalisme. D'ailleurs, la remarque qui suit le troisième emploi signale l'équivalence entre le terme « romanesque » et « romantique »<sup>30</sup>. Au départ, « romantique » est emprunté à l'anglais « romantic » (lié à romance) et a le sens typique de romanesque, bien que « romantique » se rattache plus tard au mouvement littéraire du romantisme à partir de la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Cet usage laisse voir dans les discours critiques la condamnation des romans dits « romantiques » / « romanesques » au profit des romans dits « réalistes », institutionnalisés, dogmatisés comme une réaction aux « illusions romanesques ». Les quatrième et cinquième emplois ont en commun le sens de « sentimental » alors que les sixième et septième emplois présentent le trait de « mensonger » : de l'invention imaginaire au faux. Les deux derniers emplois du terme « romanesque » connotent inévitablement une valeur péjorative.

Voyons ensuite les emplois nominaux :

1. Caractère original, captivant, lyrique de quelque chose.
2. Ce qui sort de l'ordinaire, ce qui jouit d'un prestige particulier.
3. Personne exagérément sentimentale, imaginative, idéaliste.
4. Amour sentimental, imagination débordante, goût des intrigues, de l'extraordinaire, idéalisme.
5. [En parlant de formes d'expr. artist. autres que littér.] Esthétique de l'imagination, du rêve. (RARE)

En comparant ces emplois nominaux avec les emplois adjectivaux, nous trouvons que chaque emploi nominal correspond à peu près à leur emploi adjectival, dénotant successivement les traits de « pittoresque », « extraordinaire », « idéaliste » et « sentimental ». Pourtant, l'emploi nominal ne garde pas le trait de « mensonger » comme

---

<sup>30</sup> Le dictionnaire donne ici comme exemple : « La partie romanesque ou romantique d'un caractère comprend les passions véritables, j'entends les rêveries, les joies, les tristesses, les dialogues avec soi, dont la politesse et la pudeur détournent de parler » (Alain, *Beaux-arts*, 1920, p. 320).

dans l'emploi adjectival, ce qui marque la plus grande différence entre les deux formes lexicalisées du terme « romanesque ».

En bref, parmi les douze emplois (sept adjectifs et cinq substantifs) du sens typique du terme « romanesque », nous obtenons deux groupes par rapport à leur relation avec le « roman romanesque » : analogique et axiologique. Le groupe analogique garde bien les caractères qualifiant le « roman romanesque », à savoir « aventureux », « extraordinaire » et « sentimental ». Le groupe analogique compte huit emplois : un adjectif et un substantif pour dire « aventureux » et « extraordinaire », trois adjectifs et trois substantifs pour dire « sentimental ». En revanche, le groupe axiologique entretient avec le « roman romanesque » un rapport d'évaluation largement péjorative. Les quatre emplois évaluatifs disent d'une part l'excès sentimental ou idéaliste (un adjectif et un substantif) et d'autre part la fausseté de l'événement (deux substantifs pour signifier le « faux » et l'« illusoire »). Comme nous l'avons constaté un peu plus tôt, le terme « romanesque » est lexicalisé à l'origine comme adjectif, au sens générique et typique (comme aventureux, sentimental), dans la polémique esthétique du roman à la fin du 17<sup>e</sup> siècle : le roman dit « romanesque » est estimé « inférieur » au roman qui ne l'est pas dans le discours dominant de l'époque. Il nous semble que les emplois péjoratifs du terme sont étroitement liés à la mauvaise réputation donnée au roman dit « romanesque » depuis cette polémique esthétique du roman.

Dans notre étude du *TLFi*, nous retenons trois points qui méritent notre attention. D'une part, le terme « romanesque », en tant que terme dérivé de « roman », est continuellement investi dans le sens typique (d'abord en adjectif, ensuite en substantif), notamment à partir du 19<sup>e</sup> siècle. Ce fait est inévitablement lié au grand essor du roman au même moment dans la société française. D'autre part, comme le rappelle J.-M. Schaeffer, malgré l'instabilité du genre roman, le sens typique du terme « romanesque » colle assez bien aux types du récit auxquels renvoie le genre roman au moment de sa première lexicalisation, c'est-à-dire le roman qualifié rétrospectivement de « romanesque » : les récits « aventureux » et « sentimentaux ». Comme le montre bien le *TLFi*, des douze emplois au sens typique du

terme, nous comptons huit emplois qui restent analogiques du « roman romanesque », et quatre emplois qui forment une sorte d'évaluation péjorative envers le « roman romanesque ». En dernier lieu, ce terme dérivé du genre roman dépasse immédiatement son propre cadre générique. Il devient non seulement une référence pour d'autres formes artistiques, mais aussi une référence pour les expériences quotidiennes.

### 3. Le romanesque en tant que notion, et son éventuelle réévaluation

---

Après avoir suivi l'histoire du terme « romanesque » et ses emplois contemporains en tant que différents qualificatifs, nous comprenons bien que même si ses emplois dépassent de beaucoup le genre roman, son destin en demeure inséparable. Comme l'affirme avec force Michel Murat, « [i]l n'y [ait] pas de romanesque hors d'une pensée du roman »<sup>31</sup>. En effet, ses emplois au sens typique ainsi que les jugements de valeur qui vont avec eux sont continuellement liés au « roman romanesque » à partir du changement d'esthétique du genre roman de la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Dans cette partie, nous allons examiner quelques études récentes pour observer l'usage du « romanesque » dans le discours littéraire. Nous commençons par trois études sur la relation entre roman et romanesque dans la revue *L'Atelier du roman* : celle d' Yves Hersant, de Philippe Roger et de Thomas Pavel<sup>32</sup>.

Dans la version combative d'Hersant, il existe bien une tension entre le roman et le romanesque, désignant la « pure détermination thématique, indépendante des réalisations formelles particulières » (p.148). Il prend le roman « moins comme un genre que comme un art » (p.149). Par conséquent, l'affrontement entre roman et romanesque « n'est ni une règle de poétique ni une loi de l'évolution » (p.149), mais une querelle esthétique. Le roman oppose « une radicale mise en question » à « une idéologie sécurisante » du romanesque (p.149) : « l'un s'oppose à l'autre comme la lucidité à la chimère » (p.147). En effet, cette prise de position nous rappelle nettement la genèse polémique du terme « romanesque » à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, évoquée plus tôt par Laurence Plazenet. Dans ce vieux combat chevaleresque du roman contre le romanesque, Hersant accentue pourtant une nuance : le roman « garde le romanesque pour matériau ; il le conteste sans l'évacuer » (p.149). Autrement dit, il n'existe pas de rupture radicale entre ce duel entre le roman et le

---

<sup>31</sup> Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (Dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 223–232.

<sup>32</sup> Yves Hersant, « Le roman contre le romanesque », *L'Atelier du roman*, n°6, printemps 1996, p. 145–153. Philippe Roger, « Sceicco bianco contre chevalier blanc », *L'Atelier du roman*, n° 8, automne 1996, p. 147-161. ; Thomas Pavel, « Les sources romanesques du roman », *L'Atelier du roman*, n°10, printemps 1997, p. 139–161. En fait, il existe un quatrième épisode, mais il nous est inaccessible au moment de la rédaction : Lakis Proguidis, « Roman égale romanesque », *L'Atelier du roman*, n°12, automne 1997, pp. 187-201. Dans l'étude de ces trois textes, la pagination qui suit chaque citation renvoie aux références ci-dessus.

romanesque. Dans son usage, le romanesque n'est pas un simple qualificatif comme dans les précédentes études lexicales, mais traité comme une notion opératoire qui permet de construire une histoire du genre roman autour du conflit entre le roman et le romanesque. Le romanesque, en tant que notion, déborde le cadre original du roman. Il est entendu comme une catégorie thématique liée à une posture énonciative, disons, adhérente, ce qui désigne l'attitude adhérente du narrateur en face de valeurs exprimées dans l'histoire racontée. En revanche, le narrateur du roman dit « moderne » est censé adopter une posture de distance (sinon dénonciative) par rapport aux valeurs évoquées de cette catégorie thématique dans l'histoire racontée. Ces deux postures opposées du narrateur par rapport à la catégorie du romanesque sont thématiques par J-M Schaeffer par la distinction « entre représentation romanesque et représentation *du* romanesque » : « Contrairement à la représentation romanesque, [la] représentation *du* romanesque implique en général une distanciation (souvent ironique), donc une dissonance entre l'auteur et le personnage »<sup>33</sup>. D'ailleurs, Hersant n'oublie pas d'insister sur la fécondité transhistorique et la nature transgénérique de cette catégorie.

Ce débat continue plus tard avec la réponse discordante de Philippe Roger et la tentative de réconciliation de Thomas Pavel. En effet, Roger part justement du paradigme construit par Barthes entre les mêmes termes, mais leur évaluation est entièrement inversée dans le développement de Barthes. En face du romanesque d'Hersant, décrit comme « une stéréotypie sentimentale sur fond de mensonge social » (p.149), Roger oppose deux « romanesque » d'inspiration barthésienne. D'une part, le « romanesque » peut signaler « une utopie d'écriture où les affects, les « retentissements », les aventures se fussent inscrits avec légèreté, *contre* le poids mort de la forme « roman » ». D'autre part, le « romanesque » peut aussi désigner « une convention narrative » pour « qualifier certains traits formels propres au roman et à son énonciation » (pp.152-153). Si nous confrontons ces deux usages de Barthes aux deux usages courants, nous pouvons dire que le premier emploi du mot romanesque chez Barthes est au sens « typique », et le second au sens

---

<sup>33</sup> J-M Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p.297.

générique, à ceci près que les types associés par Barthes au terme « romanesque » sont très loin des types courants de la catégorie thématique saisie par Hersant. De là nous pouvons deviner un usage très particulier de la part de Barthes, sur lequel nous reviendrons longuement. Pour l'instant, nous signalons simplement que Barthes ajoute au terme « romanesque » un sens très personnel, qui n'a rien à voir avec les qualificatifs courants, ni avec la notion opératoire dans l'histoire du genre roman, comme dans l'étude d'Hersant.

Pour ce désaccord, nous partageons l'argument de Thomas Pavel : l'opposition entre les deux études n'est qu'apparente, car leur paradigme roman/romanesque ne recoupe pas le même champ sémantique. D'après Pavel, les propos d'Hersant et de Roger correspondent en effet aux « différents moments dans l'histoire du roman ». Selon lui, les propos d'Hersant renvoient au conflit historique où le « roman moderne » s'affirme en s'affrontant au « roman romanesque ». Cette période du conflit « débute avec les romans picaresques espagnols et finit avec l'épuisement des romans romanesques à la fin du XVIIIe siècle ». (p.141) À l'aide des notions anglaises couplées de « romance » et « novel », Pavel place du côté de « romance » (le romanesque) « les romans romanesques grecs, les romans médiévaux (*Amadis* compris), la pastorale, le roman héroïque du XVIIe siècle, mais aussi les petits livres publiés par Harlequin », et du côté de « novel » (le roman moderne) le « genre picaresque », le « roman d'analyse », le « roman réaliste du XVIIIe siècle » et « leur continuateurs ». Quant aux propos de Barthes, ils surgissent selon Pavel sur un fond d'usure du « grand roman encyclopédique du XIXe siècle » et de continuité difficile « du roman artiste du XXe siècle (Camus, Robbe-Grillet ) » (p.140). Il est d'avis que l'usage particulier de Barthes du terme « romanesque » envisage un dépassement de ces romans, mais se borne « aux besoins de l'esthétisme avant-gardiste », au détriment de la portée historique du terme « romanesque » en tant que catégorie thématique. (p.161) Tout en admirant la clarté avec laquelle Pavel contraste les différents champs sémantiques évoqués par un même terme, nous regrettons que l'usage de Barthes soit très peu développé et trop vite écarté dans son étude.



En effet, son étude vise principalement à dégager le travail historique du romanesque, à savoir les valeurs éthiques du roman romanesque ( le roman grec, le roman de chevalerie, et le roman pastoral). Selon lui, le roman romanesque a pour objet « les rapports entre la transcendance, le soi et le monde, rapports dont [il met] en valeur les différentes configurations possibles ». D'ailleurs, c'est aussi dans cette perspective qu'il met en cause la nature catégorique du conflit historique entre roman et romanesque et conclut que les notions établies (celle « d'univers, d'individu, d'obligation morale et de réflexion sur soi ») par le roman romanesque « forment la charpente même du roman moderne » (p.142). Selon l'usage de Pavel, le romanesque est aussi considéré comme une catégorie thématique pour que le roman moderne puisse se détacher d'elle, comme dans l'usage d'Hersant. Pourtant, à la différence d'Hersant, qui ne voit dans le romanesque que de « pures chimères », Pavel soutient que c'est justement grâce à « ces chimères » que le sujet propre au roman peut se dégager, à savoir « celui de l'individualité humaine » (p.142). La démarche de Pavel, tout en demeurant dans le cadre de l'histoire du roman, constitue nettement une réévaluation du romanesque en tant que catégorie thématique. En effet, cette valeur éthique du romanesque comme catégorie thématique est continuellement investie dans les études postérieures, comme celles déjà évoquées de Laurence Plazenet, qui rappelle l'appréciation du roman romanesque au niveau éthique à l'époque du 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècle.

Avec ces trois études, nous pouvons ainsi dégager la construction d'une notion dominante du romanesque. Dans l'étude d'Hersant et celle de Pavel, le romanesque en tant que catégorie thématique devient une notion indispensable pour dessiner une histoire du genre roman, qui gagne ainsi sa légitimité en conflit avec elle. Le romanesque est engendré par le roman, et puis dissocié du roman. Le romanesque désigne une catégorie thématique autour de l'aventure et de l'affect, et en plus est associée à une posture énonciative « adhérente » du narrateur. Par conséquent, le romanesque thématique se trouve hors du roman, historiquement et génériquement. Cet axe du romanesque thématique constitue l'axe dominant des études, comme en témoigne le recueil collectif *Le Romanesque* publié en

2004 et la revue *Romanesques* fondée en 2004<sup>34</sup>. Et il nous semble qu'une réévaluation du romanesque thématique est en cours, notamment dans la perspective éthique.

En fait, l'étude de J-M Schaeffer sur « la catégorie du romanesque » pourrait bien être considérée comme une synthèse du romanesque thématique. Il repense le romanesque dans le cadre de la fiction (dont le roman fait partie) et traite le romanesque comme « un des archétypes de la modélisation fictionnelle » (p.296). Ainsi défini, le romanesque thématique devient une catégorie transhistorique et transgénérique comme l'indiquent aussi Hersant et Pavel. Schaeffer énumère en outre quatre traits du romanesque comme archétype de la fictionnalisation. Nous les reprenons en entier, car cela sera très utile pour traiter plus tard la question du romanesque thématique, notamment dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Il évoque ainsi :

1. l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes.
2. La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif.
3. La saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie.
4. la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur. (pp.296-301)

Dans le monde romanesque, d'une part, l'histoire est essentiellement motivée par les sentiments affectifs des personnages, et souvent à un degré d'excès. D'autre part, il y a une tendance à polariser les valeurs dans un même plan, comme les actions, les physiques ou les morales ; autrement dit, il ne laisse place à aucune ambiguïté axiologique. Thomas Pavel insiste notamment sur le fait que « ce qui caractérise la tradition romanesque c'est la façon dont elle prend position par rapport à l'écart entre la pureté des axiologies représentées et les comportements dans la vie réelle », note ainsi J-M Schaeffer<sup>35</sup>. Outre ces deux caractères thématiques, le troisième caractère concerne la structure narrative, à savoir son côté

---

<sup>34</sup> Le recueil *Le Romanesque* est en effet le fruit de deux ans de séminaire « Styles », organisé par Michel Murat et Gilles Declercq, à Paris IV, en 1998-2000, comme le précise l'avant-propos de l'ouvrage. Quant à la revue *Romanesques*, elle est la revue du centre d'études du Roman et du Romanesque de l'université de Picardie, qui poursuit la question du romanesque à partir de 2004.

<sup>35</sup> J-M Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p. 297. Voir aussi Thomas Pavel, « L'axiologie du romanesque », pp. 283-290.

« sériel » : « Dans le romanesque, l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet, ce qui signifie que la forme s'appuie naturellement sur une séquence d'événements »<sup>36</sup>. En dernier lieu, le monde romanesque crée un écart avec la réalité. J-M Schaeffer précise que cet écart ne tient pas à « la texture du monde représenté » comme dans le cas de la science-fiction ou la littérature fantastique, mais à « l'habitus axiologique et comportemental des personnages ». Pour être plus précis, « les hommes se comporteraient autrement – de façon plus cohérente – qu'ils ne le font, mais cela face à une réalité qui, elle, demeure celle du lecteur ». Pour J-M Schaeffer, la vision dualiste du monde romanesque consiste en un de ses traits les plus remarquables. Ces quatre traits aident à saisir plus clairement la notion du romanesque thématique, qui a un lien étroit avec les emplois lexicalisés du sens typique du terme « romanesque » mais se démarque bien par sa nature notionnelle. Il semble y avoir un consensus assez général pour le rôle joué par cette notion de romanesque thématique dans la légitimation du roman comme genre littéraire.

Après le noble siècle du roman qu'est le XIXe siècle, les discours de Barthes et de Robbe-Grillet marquent l'usure de cette tradition légitimée du grand roman dans le XXe siècle, comme le note Thomas Pavel. C'est bien dans la volonté de renouveler la forme du roman que Robbe-Grillet cherche sans cesse dans la voie du « Nouveau Roman ». Pareillement, Barthes est aussi parti en quête d'une nouvelle forme d'écriture qui lui permet de se débarrasser des inconvénients de certaines conventions narratives du grand roman du XIXe siècle. Comme le suggère Philippe Roger, Barthes élabore une notion très particulière de « romanesque » pour thématiser la nouvelle forme recherchée. Marielle Macé poursuit plus tard cette notion originale de « romanesque » chez Barthes dans une étude plus systématique<sup>37</sup>. Dans les deux chapitres qui suivent, nous allons d'abord voir la remise en question du roman classique dans les années 1950-1960 à travers les discours de Barthes et de Robbe-Grillet pour examiner en quoi le grand roman du XIXe siècle ne peut plus s'écrire.

---

<sup>36</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p.227, cité par J-M Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p.299.

<sup>37</sup> Marielle Macé, « Barthes romanesque », 2002.

Ensuite, nous reviendrons sur l'usage fait par chaque écrivain du « romanesque » dans leur parcours d'écriture.

## **CHAPITRE II: LES ANNÉES 1950-1960: LA REMISE EN QUESTION DU ROMAN CLASSIQUE**

---

Comme indiqué précédemment, la notion de romanesque thématique définie par J-M Schaeffer joue un rôle primordial dans l'histoire du genre roman. Dans la promotion historique du roman « moderne », nous comprenons le mauvais sort réservé aux emplois du terme « romanesque » depuis sa genèse. Schaeffer rappelle que « dans le cas de la littérature française, la littérature romanesque (au sens générique) des années 1960 est en grande partie une littérature antiromanesque (au sens de l'éthos) ». Dans les années 1950-1960 où le Nouveau Roman voit le jour, il y a une tendance à réduire à l'extrême la part du romanesque thématique (les propriétés exemplifiées par le « roman romanesque ») dans le roman. Selon Schaeffer, le retrait du romanesque thématique dans le roman « moderne » correspond bien aux « thèses qui conçoivent la modernité comme “désenchantement” ou comme “prosaïsme”, et qui par conséquent identifie le roman moderne soit au réalisme (tel Lukacs) soit à l'antiroman »<sup>38</sup>. Le terme « antiroman » se réfère le plus souvent au « Nouveau Roman » des années 1950-1960 même s'il reste un terme assez flou, que d'ailleurs Robbe-Grillet refuse totalement<sup>39</sup>. Le point de vue de Schaeffer représente bien les discours dominants décrivant la remise en question du roman classique dans les années 1950-1960. Nathalie Piégay-Gros est aussi d'avis que parmi les critiques du « romanesque », « deux courants majeurs de l'invention littéraire du 20e siècle, le surréalisme et le Nouveau Roman, portaient le coup de grâce »<sup>40</sup>. Pour être plus précis, le « Nouveau Roman » fait de la dénonciation du « romanesque », à savoir du romanesque thématique circonscrit par Schaeffer, une de ses revendications. Si le romanesque thématique constitue une cible à

---

<sup>38</sup> Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p.294, p.295.

<sup>39</sup> « [N]os bons critiques ont, chaque fois, prononcé quelques-uns de leurs mots magiques : « avant-garde », « laboratoire », « anti-roman »...c'est-à-dire : « fermons les yeux et revenons aux saines valeurs de la tradition française » ». Voir Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman.*, Paris, Minuit, 1963, p.26. En effet, ce terme est engagé dans le discours littéraire après Sartre, qui le forge dans la préface à *Portrait d'un inconnu* (1948) de Sarraute.

<sup>40</sup> Nathalie Piégay-Gros, « La vie comme un roman : le romanesque, au-delà du roman », *Acta Fabula*, vol. 5 / n° 3, novembre 2004.

viser systématiquement pour le roman, du moins, à partir de *Don Quichotte*, sommes-nous en droit de dire que la remise en question du roman classique dans les années 1950 ne fait que poursuivre une pareille entreprise ?

Pour avoir une image plus complète de ce moment littéraire, il nous semble que la dénonciation du romanesque thématique doit être complétée par d'autres éléments esthétiques. Comme nous venons de le voir dans le désaccord entre Hersant et Roger, Pavel distingue deux moments différents du roman. Le premier moment du roman, entre les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, s'établit entièrement dans un conflit avec le romanesque thématique. Le second moment d'où émergent les propos de Barthes et de Robbe-Grillet concerne justement les années 1950, qui réagissent à la forme usée du « grand roman encyclopédique du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>41</sup>. S'il est justifié de dire que le grand roman du 19<sup>e</sup> siècle s'établit en s'éloignant du romanesque thématique, il n'est pas suffisant de concevoir le moment littéraire des années 1950 dans la même perspective. En bref, Barthes et Robbe-Grillet réagissent contre le grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, qui réagissait contre le romanesque thématique.

Pour nous, le moment littéraire des années 1950 exige une notion de « romanesque générique », qui désigne les traits formels propres au grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, dit le roman classique. Nous pouvons ainsi lire la remise en question du roman classique des années 1950-1960 comme un conflit essentiel avec le romanesque générique. En même temps, ce moment littéraire assume le rapport conflictuel avec le romanesque thématique (qui se caractérise par un déroulement diégétique largement déterminé par l'affect, les manières extrêmes d'agir des personnages, la prolifération des événements, et le contre-modèle de la réalité) comme dans le grand roman du 19<sup>e</sup> siècle.

Dans la France des années 1950-1960, la remise en question du romanesque générique (les traits formels propres au grand roman du 19<sup>e</sup> siècle) se situe en effet dans un contexte plus large de remise en cause générale du langage littéraire. Dans le premier développement de ce chapitre, nous allons partir des discours de Barthes pour esquisser un tressage des voix d'époque sur cette remise en cause du roman classique. Nous allons examiner la lecture par

---

<sup>41</sup> Thomas Pavel, « Les sources romanesques du roman », p.140.

Barthes de *L'Étranger* de Camus, à travers lequel il conçoit l'idée du « degré zéro de l'écriture » pour penser les romans modernes. C'est aussi avec cette idée que Barthes nomme son premier livre publié en 1953, *Le Degré zéro de l'écriture* (ci-après *DZ*), qui se lit comme une tentative de construire une histoire littéraire de la modernité.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous allons étudier le cas de Robbe-Grillet, le chef mythique du Nouveau Roman, considéré comme l'invention littéraire des années 1950 qui assène un coup sévère au « romanesque » thématique selon Piégay-Gros. En effet, l'apparition du Nouveau Roman est largement catalysée par les discours tissés autour des deux premiers romans de Robbe-Grillet. Nous examinerons ainsi notamment la réception des deux premiers romans de Robbe-Grillet, à savoir *Les Gommages* (1953) et *Le Voyeur* (1955), tout en recourant aux dossiers de presse réunis par Emmanuelle Lambert<sup>42</sup>, et parmi les discours entourant ces deux romans, nous étudierons en détail les écrits de Barthes. Dans un même mouvement, nous analyserons la mise en cause des romans classiques (ou, du langage littéraire en général) explorée par Maurice Blanchot et relayée d'une autre manière par Barthes. Ensuite, nous nous intéresserons au recueil *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet pour observer d'une part l'interaction entre son discours et celui de Barthes, et d'autre part sa prise de position en face de la catégorie « romanesque ».

## 1. Le degré zéro de l'écriture, le nettoyage du romanesque générique ?

---

### 1.1 La variation barthésienne de *l'Étranger*

---

Dans *Le Miroir qui revient*, Robbe-Grillet oppose schématiquement les deux lectures par Barthes et par Blanchot de son *Voyeur* : « Blanchot ne voyant que le crime sexuel et Barthes l'ignorant sans le moindre scrupule »<sup>43</sup>. Le parti pris de Barthes est ainsi caricaturé :

---

<sup>42</sup> Emmanuelle Lambert, *Dossier de presse. Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet, 1953-1956*, Paris, 10-18 : IMEC, 2005. Elle fait remarquer que dans cette période-là le statut de Barthes restait encore marginalisé.

<sup>43</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, p.191.

Paradoxalement, prenant dans les années 50 mes propres romans comme des machines infernales lui permettant d'exercer la terreur, il va s'efforcer de réduire leurs déplacements sournois, leurs fantômes en filigrane, leur auto-gommage, leurs béances, à un univers chosiste qui n'affirmerait au contraire que sa solidité, objective et littérale... Dans *Les Gommages* ou *Le Voyeur*, il ne voulait voir ni le spectre d'*Oedipe Roi* ni la hantise du crime sexuel, parce que, luttant contre ses propres fantômes, il n'avait besoin de mon écriture que comme entreprise de nettoyage<sup>44</sup>.

Pour Blanchot, *Le Voyeur* cherche sans doute à « réduire ou détruire la valeur de ce qu'on appelle intériorité », mais il souligne en même temps le lien profond d'ordre psychologique entre le meurtre (réel ou imaginaire) et la blancheur des actes du héros :

[S]i le récit a l'intérêt et le naturel s'attache aux énigmes véritables, c'est que la clarté froide qui prend la place de la vie intérieure, reste l'ouverture mystérieuse de cette intimité même, événement ambigu, inapprochable, que l'on ne peut évoquer que sous le couvert d'un meurtre ou d'un supplice<sup>45</sup>.

En revanche, aux yeux de Barthes :

Le roman de Robbe-Grillet reste [...] parfaitement extérieur à un ordre psychanalytique. [...] Et si nous sommes tentés de lire le viol et le meurtre comme des actes relevant d'une pathologie, c'est en induisant abusivement le contenu de la forme : nous sommes ici victimes, une fois de plus, de ce préjugé qui nous fait attribuer au roman une essence, celle même du réel, de *notre réel*<sup>46</sup>.

Ces deux lectures se positionnent différemment sur le rapport de l'œuvre à la psychologie. Pour Robbe-Grillet, ses premiers romans ont permis à Barthes de concevoir une potentielle « entreprise de nettoyage » pour lever l'expression du psychologisme, c'est-à-dire « un degré zéro de l'écriture » (« auquel il n'a jamais cru », dit Robbe-Grillet<sup>47</sup>) dont il conçoit l'idée en premier contact avec *L'Étranger* de Camus pour penser les écritures de ses contemporains :

---

<sup>44</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, p.69.

<sup>45</sup> Maurice Blanchot, « La clarté romanesque », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 219-226.

<sup>46</sup> Barthes, « Littérature littérale », in *EC*, pp.69-70.

<sup>47</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, p.38.



Pendant mon séjour en sana, j'ai écrit quelques articles pour la revue du sana des Etudiants, *Existences*, notamment sur *L'Etranger* de Camus, qui venait de paraître, où j'ai pris la première idée de l'écriture « blanche », c'est-à-dire du degré zéro de l'écriture<sup>48</sup>.

Nous pouvons alors nous demander d'où venait la nécessité d'entamer cette « entreprise de nettoyage » du roman. Dans l'introduction de son *DZ* (1953), Barthes présente sa tentative comme « une introduction à ce que pourrait être une Histoire de l'Écriture », et propose ainsi les étapes successives de sa version :

Parti d'un néant où la pensée semblait s'enlever heureusement sur le décor des mots, l'écriture a ainsi traversé tous les états d'une solidification progressive : d'abord objet d'un regard, puis d'un faire, et enfin d'un meurtre, elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence : dans ces écritures neutres, appelées ici « le degré zéro de l'écriture », on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuter sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature. L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple, ou l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise<sup>49</sup>.

Dans cette brève histoire de la littérature française, Barthes trace une ligne de démarcation depuis la prise de conscience par l'écrivain de la division des langages et définit la littérature moderne comme une mise en cause de l'universalité de son propre langage. Dans la conjoncture des années 1950 qui favorise l'engagement sartrien, Barthes défend néanmoins l'idée blanchotienne du mouvement littéraire vers la négation d'elle-même, non sans prise de distance, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

La remise en cause du langage littéraire en général se concrétise dans ces années par une mise en cause des romans « classiques » (par rapport aux romans « modernes »). *L'Etranger* de Camus permet à Barthes de travailler sur l'idée de l'écriture « blanche » ou le « degré zéro de l'écriture » : l'absence hypothétique de tout signe littéraire. Dans les termes de Robbe-Grillet, il semble que Barthes voudrait « nettoyer » ou « purifier » le roman, et

---

<sup>48</sup> Barthes, « Réponses », 1971, *O.C.III*, p.1026. Il s'agit ici de « Réflexion sur le style de *L'Etranger* », *Existences*, juillet 1944, *O.C.I*, pp. 75-79.

<sup>49</sup> Barthes, *DZ*, pp. 9-10.

cherche un degré zéro du « romanesque générique », c'est-à-dire l'absence hypothétique de tout signe du roman comme genre littéraire. Pourtant, cette entreprise de nettoyage du romanesque générique est loin d'être péremptoire. L'étude de Philippe Roger, traçant les références de Barthes à l'œuvre de Camus entre l'éloge de 1944 et la rupture de 1955, souligne que les deux références à Camus dans deux articles du *DZ*, à quelques pages de distance, témoignent d'une oscillation de Barthes en face de ce « cas Camus »<sup>50</sup>. Nous allons étudier cette oscillation de Barthes, car selon nous elle laisse apercevoir son investissement réel dans ce jeu romanesque (aux deux sens courants du terme).

Dans « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise », Barthes place Camus du côté de la modernité dans son système de classement littéraire où la première tentative moderne est repérée chez Flaubert, poursuivie dans d'autres formes par Mallarmé, Queneau, Sartre, Blanchot, etc. Pourtant, dans « L'écriture et le silence », Camus est retiré de ce bloc moderne et son écriture, déplacée dans « l'art classique », car Barthes dégage cette fois une « instrumentalité » de l'écriture blanche de *L'Etranger*<sup>51</sup>. Pour ce faire, Barthes construit une opposition opératoire de l'écriture de *L'Etranger* à celles des autres membres de son groupe moderne. Barthes décrit cette « écriture blanche », « écriture neutre », ou « le degré zéro de l'écriture », comme une écriture qui « se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme », en opposition totale avec les autres écritures, qui, « chacune à sa manière, se fondent sur l'existence d'une nature sociale », et « impliquent une opacité de la forme, supposent une problématique du langage et de la société »<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Philippe Roger analyse en détail les lectures successives de Barthes de *L'Etranger*, voir à ce propos le chapitre : « Suis-je marxiste ? » ou la réponse faite à Camus, voir Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986, pp. 323-343. Cette étude a pour l'intérêt de montrer une sorte de panorama de la lecture de Barthes autour d'un seul livre, la « plasticité » en termes de l'auteur. Il y a notamment une mise en valeur de la lecture de jeunesse de Barthes et une hypothèse très intéressante pour lier cette lecture à l'œuvre tardive de Barthes. Nous ne suivons pas ici le parcours tout entier, mais centrons nos analyses sur les années 1950, contemporaines de la lecture par Barthes de l'œuvre de Robbe-Grillet.

<sup>51</sup> Barthes, *DZ*, p.45, p. 56.

<sup>52</sup> Barthes, *DZ*, p.56. Curieusement, l'« état neutre et inerte de la forme » de cette « écriture blanche » est aussi, comme le souligne Philippe Roger, « une œuvre absurde conserve le souci de la forme et requière les habituels procédés de la rhétorique classique » sous la plume de jeune Barthes. Voir Barthes, « Réflexion sur le style de *L'Etranger* », *O.C.I.*, p. 78.

Malgré l'apparence d'un plaidoyer pour cette écriture blanche, Barthes poursuit dans le même article un virage conclusif :

Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels.

Autrement dit, cette écriture blanche, inventée et élaborée par Barthes à travers le miroir de *L'Etranger*, est ici déclarée datée, car récupérée. D'ailleurs, si nous revenons à la préface du *DZ*, évoquée deux pages plus haut, nous pouvons remarquer une mise à distance de ce « degré zéro de l'écriture » par les guillemets, ce qui veut dire que, finalement, cette écriture blanche est loin d'être un degré zéro selon lui. Ici Barthes re-saisit cette écriture blanche comme un effort passionnant, mais qui conduit enfin à une voie théorique sans issue. Cela devient très explicite quand Barthes reformule plus tard cette impasse théorique en termes de mythe dans *Mythologies* :

En fait, rien ne peut être à l'abri du mythe, le mythe peut développer son schème second à partir de n'importe quel sens, et [...] à partir de la privation de sens elle-même [...].

Il faut se rappeler encore une fois que la privation de sens n'est nullement un degré zéro : c'est pourquoi le mythe peut très bien s'en saisir, lui donner par exemple la signification de l'absurde, du surréalisme, etc<sup>53</sup>.

L'idée barthésienne d'une écriture blanche en tant qu' « un état neutre et inerte de la forme » bute contre sa propre impossibilité en face de la puissance du mythe, cette chose sociale, cette parole des autres qui est en nous.

En fait, une dernière lecture de *L'Etranger*, « *L'Etranger*, roman solaire », publié en avril 1954, contemporain de ses petites mythologies (rédigées entre 1952 et 1956), réinvestit

---

<sup>53</sup> Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.218.

justement ce paysage méditerranéen sous l'angle de mythe<sup>54</sup>. Dans cet article, Barthes se réfère à sa première lecture de jeunesse :

Il y a dix ans, accaparé comme beaucoup d'autres par la thèse du moment, j'en avais vu surtout l'admirable silence, qu'il l'égalait aux grandes œuvres classiques, toutes produites par un art de la litote. Maintenant, à mes yeux, toute une chaleur s'y découvre et j'y vois un lyrisme que l'on aurait sans doute moins reproché aux œuvres postérieures de Camus, si l'on avait su l'entrevoir dans son premier roman.

« La thèse du moment », c'est bien la thèse de l'absurde développée par Camus dans son *Mythe du Sisyphe*, paru en même année que *L'Étranger*. En fait, nous voyons une mise en parallèle de deux mythes autour de *L'Étranger*, lesquels sous-tendent les deux lectures déployées par Barthes ici.

La première partie de l'article est consacrée au mythe de l'absurde, « le mythe de la conscience dépaylée », qui entraîne ensuite un « mythe nouveau de la liberté » dans la conscience du public de l'époque (ainsi que la sienne). Dans sa lecture de jeunesse, *L'Étranger* est « une œuvre absurde [qui] conserve le souci de la forme et requi[ert] les habituels procédés de la rhétorique classique »<sup>55</sup>. C'est bien à partir de ce mythe de l'absurde que Barthes essaie d'expliquer l'apparence contradictoire de la thèse de l'absurde et la forme très recherchée, qualifiée de classique par lui, pour arriver à concevoir l'idée d'« une voix blanche » ou le « style de silence » dans sa première lecture. Cette idée est ensuite transformée en « l'écriture blanche » dans *DZ*, à la fois sa radicalisation théorique et la révélation simultanée de la nature utopique de cette notion, relayée dans la dernière lecture « mythique » de *L'Étranger* (1954) par l'insistance sur la « matité » de l'acte de Meursault décrit dans le roman.

---

<sup>54</sup> En fait, Barthes présente ses mythologies comme rédigées entre 1954 et 1956, mais Eric Marty remarque dans un entretien radiophonique de France Culture (le 18 janvier 2010) que la première mythologie « le monde où l'on catche » date de 1952. Dans ce même entretien, Tiphaine Samoyault souligne que la notion de mythe est en effet largement réinvestie par Lévi-Strauss au sens de l'archétype, très éloigné de celui de Barthes. L'entretien est disponible en ligne : <http://blog.franceculture.fr/raphael-enthoven/mythologies-1/>  
Voir aussi la transcription de cet entretien sur *Mythologies*, Raphaël Enthoven (Dir.), Barthes, Fayard, coll. « Essais », 2010, pp.9-37.

<sup>55</sup> Barthes, « Réflexion sur le style de *L'Étranger* », *O.C.I.*, p. 78.

Après la mise en scène du mythe de l'absurde qui est en lui (une sorte d'autocritique), Barthes insiste dans la deuxième partie de l'article : « Et pourtant *L'Etranger* est encore une œuvre fraîche, ce livre éclate par-delà les modes qui ont pu accompagner son apparition ». Cela revient à dire que ce livre est capable d'éclater par-delà son mythe d'origine (proposé même par son auteur), le mythe de l'absurde. Barthes s'efforce ensuite de déployer un autre mythe, le mythe du soleil, qui contrebalance d'une certaine manière le mythe de l'absurde, issu d'une « thèse » : « Ce qui fait de *L'Etranger* une œuvre, et non une thèse, c'est que l'homme s'y trouve pourvu non seulement d'une morale, mais aussi d'une humeur [...]. Comme dans toute œuvre authentique, l'élément mythique ne cesse de développer ses figures ». Nous voyons là une mise en scène de l'interprétation, qui dit à la fois l'ouverture de l'œuvre et la capacité de lire et d'écrire de Barthes, ce qui est très significatif à plus d'un titre si nous pensons un instant à l'efflorescence de la théorie du texte dans les années 1970.

Dans ce nouveau mythe du soleil, Barthes met en valeur un « lyrisme » et un « symbolisme », comme le souligne Philippe Roger. D'ailleurs, c'est un « lyrisme que l'on aurait sans doute moins reproché aux œuvres postérieures de Camus, si l'on avait su l'entrevoir dans son premier roman », dit Barthes<sup>56</sup>. Si nous écartons les pièces de théâtre, les « œuvres postérieures de Camus » dont parle Barthes, renvoient à *La Peste* (1947) et *L'Homme révolté* (1951). En fait, l'année suivant sa publication, *L'Homme révolté* provoque une très vive polémique dans *Les Temps modernes*, alors dirigé par Sartre, ce qui consomme bel et bien la rupture de l'amitié Camus/Sartre, d'où les reproches auxquels Barthes fait allusion dans son éloge de *L'Etranger* dans cet article de 1954<sup>57</sup>. En d'autres termes, Camus était fort critiqué au moment où Barthes donnait son nouvel éloge à *L'Etranger*. D'où part l'hypothèse de nombreux critiques sur la nature défensive de ce geste

---

<sup>56</sup> Barthes, « *L'Etranger*, roman solaire », in *Club*, avril 1954, repris dans *O.C.I.*, pp. 480-181.

<sup>57</sup> Sur la polémique Camus/Sartre, consulter les numéros mai et août 1952, *Les Temps modernes*. D'ailleurs, dans un toute autre registre, Blanchot consacre également trois articles sur Camus en 1954 dans *NNRF*, repris dans le même ordre dans *L'Entretien infini.*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 256-280.

de Barthes. Pourtant, Barthes fait un jugement assez négatif sur Camus avec *La Peste* l'année suivante, ce qui provoque un fort effet de virement<sup>58</sup>.

Avant d'entrer tout de suite dans le désaccord de Barthes sur *La Peste*, nous voulons faire un petit bilan de la lecture de Barthes sur *L'Etranger*. En bref, dans sa traversée de *L'Etranger*, Barthes construit d'abord la notion du « degré zéro de l'écriture » pour décrire le langage de ce roman, qui, selon lui participe du nettoyage général du langage littéraire, bien inscrit dans la lignée de la modernité post-flaubertienne suite au déchirement de la conscience bourgeoise. Au départ, le style « mat » du langage de *L'Etranger* est censé capable de questionner le mythe du langage littéraire. Toutefois, Barthes discerne très vite l'aspect utopique de ce degré zéro et passe sous l'angle du mythe pour aborder ce roman de nouveau, comme en témoigne l'article « l'écriture et le silence » du *DZ*, relayé ensuite par la postface des *Mythologies* et par sa dernière lecture de *L'Etranger* en 1955 – « *L'Etranger*, roman solaire »<sup>59</sup>. Malgré cela, Barthes garde toujours à *L'Etranger* son statut d'œuvre, contrairement à son évaluation de *La Peste*<sup>60</sup>.

## 1.2 Entre *La Peste* et *L'Etranger*

---

Dans le désaccord de Barthes sur *La Peste*, Philippe Roger distingue en effet « deux registres nettement tranchés de critiques : esthétique et « moral » »<sup>61</sup>. Nous allons reprendre cette distinction en poursuivant notre analyse, mais nous nous concentrerons uniquement sur le registre esthétique. D'une part, cette dispute « morale » semble produite par deux idées de solidarité engendrée par l'immédiat historique, à savoir l'Occupation (1940-

---

<sup>58</sup> Barthes, « *La Peste*, Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », in *Club*, février 1955, repris dans *O.C.I.*, pp. 544-545.

<sup>59</sup> En ce qui concerne les *Mythologies*, voir notamment la partie « le mythe comme langage volé », pp. 217-224. Ce qui est intéressant dans la dernière lecture de Barthes sur *L'Etranger*, c'est que Barthes y introduit la dimension de l'humeur, (donc du corps) dans son « mythe du soleil », à côté du « mythe de la liberté ». Comme nous pouvons le remarquer, cette lecture est contemporaine de la méthode thématique élaborée par Barthes à partir du corps de Michelet dans le livre qui lui est consacré. Par rapport à ses écrits tardifs, la mise en valeur du corps se révèle d'une manière beaucoup plus discrète au début de sa carrière d'écrivain.

<sup>60</sup> Barthes, « *La Peste*, Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *O.C.I.*, pp.540-545.

<sup>61</sup> Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986, pp. 336-337.

1944)<sup>62</sup>. Barthes pense que le « symbolisme » dans *La Peste* ne favorise pas les luttes réelles de l'histoire. La solidarité proposée par *La Peste* est celle de « tout faire pour n'être «ni bourreau ni victime» » alors que Barthes ne craint pas de faire les « compromissions », liées précisément à sa conception de la solidarité<sup>63</sup>. Nous ne nous attarderons pas sur ce point. Il nous semble en revanche plus intéressant de déployer les doutes que Barthes formule dans *La Peste* au niveau esthétique, comme l'estime Philippe Roger. Ce désaccord esthétique de Barthes nous révèle bien sa vraie préoccupation du roman, qui dépasse de beaucoup la notion proposée un moment du « degré zéro de l'écriture » à propos de *L'Etranger* et s'inscrit dans la quête incessante de Barthes pour actualiser son engagement de l'écriture.

Rappelons brièvement que dans le premier article du *DZ*, « Qu'est-ce que l'écriture ? », Barthes essaie de développer la forme écrite en trois dimensions, à savoir la langue, le style, et l'écriture, pour pouvoir penser à nouveau la liaison entre la création littéraire et la société, dominée à l'époque par la notion d'engagement de Sartre. Pour simplifier, la langue et le style sont deux données naturelles du langage – sociale et biographique- de l'écrivain. En revanche, l'écriture est le travail particulier exercé par l'écrivain sur ces données naturelles du langage après une prise de conscience historique de la division des langages sociaux<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Tiphaine Samoyault y voit un souci chez Barthes de « comprendre une posture d'intellectuel plus que d'attaquer un livre » et infère de là que « c'est Barthes qui se débat dans ce texte : il voit de la grandeur au retrait de Camus, tout en trouvant nécessaires des formes d'engagement », voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015, p.309.

<sup>63</sup> « On dit que la Peste est, en fait, le symbole de l'Occupation [...]. Une morale de la solidarité – d'une solidarité d'un contenu politique réfléchi – peut suffire à combattre le mal des choses. Est-elle suffisante devant le mal des hommes ? L'Histoire ne propose pas que des fléaux inhumains, mais aussi des maux très humains (des guerres, des oppressions) et pourtant tout aussi meurtriers, sinon plus. Suffit-il alors d'être médecin, et de peur de devenir un bourreau à son tour, faut-il se contenter de panser les blessures sans s'attaquer aux coups qui les font ? », voir Barthes, « *La Peste*, Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *O.C.I.*, pp. 544-545.

<sup>64</sup> Dans *DZ*, Barthes part de Flaubert et dramatise les années 1850 pour tisser une histoire littéraire de la France, largement centrée sur la problématique du langage. Selon lui, la conscience de l'écrivain bourgeois connaît une crise morale autour de ces années où ont lieu plusieurs conjonctures historiques. (Voir pp.44-45 du *DZ* pour les conjonctures nommées par Barthes.) Désormais, tout se passe comme si la prétendue universalité du langage bourgeois ne peut qu'éclater, et que l'écrivain ne peut assumer sa responsabilité sociale qu'à travers le choix du langage, la forme écrite. Quant à la tripartition de la forme écrite, la notion du style et celle de l'écriture tendent à s'enchevêtrer au long du parcours de Barthes. En effet, Barthes commence ses réflexions sur les écrits littéraires avec le terme de « style », si nous pensons à son premier article sur le « style du silence » de Camus (1944, « Réflexion sur le style de *L'Etranger* »), ou au « style vertical » qu'il reprend de Sainte-Beuve pour qualifier le discours de Michelet (1954, *Michelet*, p.18). D'ailleurs, Kohei KUWADA remarque d'autre part dans son intervention du 10 novembre 2012 ( dans le cadre de séminaires

L'écriture est décrite comme « la réflexion de l'écrivain sur l'usage social de sa forme et le choix qu'il en assume » (p.15, *DZ*). Pourtant, Barthes souligne aussi que ce choix est « un choix de conscience, non d'efficacité » : librement produit, jamais librement consommé. D'où vient le tragique de l'écrivain selon le raisonnement de Barthes. C'est donc un choix inséparablement éthique et esthétique. En bref, Barthes mise ici sur l'écriture en tant que réalité formelle du langage afin de proposer une autre manière que Sartre de penser le lien entre l'histoire et la littérature. Tout se passe comme si le mythe de l'écriture émergeait à marée basse du mythe de l'engagement sartrien.

Si nous confrontons le discours de Barthes sur *La Peste* de 1955 et celui sur *L'Etranger* de 1954, une contradiction saute aux yeux : le « symbolisme » et le « lyrisme » tant célébrés dans *L'Etranger* sont discrédités dans *La Peste*. En fait, ce qui fait problème aux yeux de Barthes n'est pas le « symbolisme » ou le « lyrisme » de *La Peste*, mais avant tout, son statut d'œuvre d'art.

*La Peste* n'est pas un roman, c'est une chronique. [...] Ceci veut dire que tous les objets ordinaires du roman, l'homme, l'amour ou la souffrance sont ici vus à travers la transparence et l'éloignement d'une histoire collective, parcourue cependant au jour le jour sans jamais se laisser pénétrer d'une signification proprement historique. A mi-chemin entre l'Histoire et le Roman, *La Peste* aurait pu être encore une tragédie. On verra à l'instant qu'elle a préféré être l'acte de fondation d'une Morale<sup>65</sup>.

Selon lui, *La Peste* n'a pas réussi à se faire roman ni tragédie, ce qui revient à refuser le statut d'œuvre d'art de *La Peste*. Si nous revenons sur son éloge sur *L'Etranger* un an plus tôt, la distinction donnée entre œuvre et thèse semble largement éclairer ses doutes sur la *Peste*.

Ce qui fait de *L'Etranger* une œuvre, et non une thèse, c'est que l'homme s'y trouve pourvu non seulement d'une morale, mais aussi d'une humeur.[...] Comme dans toute œuvre authentique, l'élément mythique ne cesse de développer ses figures, et ce n'est pas, à proprement parler, le même soleil qui conduit Meursault dans les trois moments de son récit [...] Ce mixte de soleil et de néant soutient le

---

ITEM-ENS de « Roland Barthes ») que Barthes remplace systématiquement le terme de « style » employé dans l'article « le degré zéro de l'écriture » de 1947 par le terme d'« écriture » dans le recueil *DZ*. (Ce passage commence par « Toutes proportions gardées », et finit par « c'est plutôt une écriture innocente ». Voir p.56, *DZ*).

<sup>65</sup> Barthes, « *La Peste*, Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *O.C.I.*, p. 540.



livre à chaque mot. [...] C'est d'ailleurs cette ambiguïté entre le Soleil-Chaleur et le Soleil-Lucidité, qui fait de *L'Etranger* une tragédie. [...] la conduite de Meursault est doublée d'une itinéraire charnelle qui nous attache à sa magnifique et fragile existence<sup>66</sup>.

Ainsi, si nous regardons *La Peste* sous cet éclairage : ce qui fait de *La Peste* une thèse (« l'acte d'une fondation d'une Morale »), et non une œuvre, c'est que l'homme s'y trouve pourvu seulement d'une morale, et non d'une humeur, car « le pathétique de la situation est à chaque fois dérivé vers la patiente reconnaissance d'une éthique de l'amitié ». Quant à la tragédie, qui « avorte sans cesse », Barthes semble reprocher à *La Peste* de manquer de l'ambiguïté qu'il repère dans le soleil symbolisant à la fois lucidité et chaleur de *L'Etranger*.

[A]u départ la peste atteint des situations différentes. [...] Chacun donc y reçoit autre chose que le voisin, chacun semble y exercer ce qu'on pourrait appeler une conduite de situation. Et pourtant, chacune des ces conduites d'aspect contingent, particulier, finit par se résoudre silencieusement, dans ce qui veut être une morale commune de la liberté<sup>67</sup>.

Si la polémique marquée par le registre « moral » du fond continue encore un instant dans les échanges épistolaires entre les deux écrivains, il nous semble que l'« insuffisance morale » que Barthes voit dans *La Peste* et à laquelle il répond plus tard au nom du « matérialisme historique », a pour première cible l'esthétique, à savoir une insuffisance morale de la forme (cette dernière instance du fond)<sup>68</sup>. En revanche, *L'Etranger*, ce « roman solaire », n'a pas perdu pour Barthes son statut d'œuvre d'art même après la révélation de l'impasse théorique de Camus et de l'impossible « degré zéro de l'écriture », tout à l'opposé de *La Peste*. Bien que Barthes reste peu explicite là-dessus, nous imaginons qu'il s'agirait

---

<sup>66</sup> Barthes, « *L'Etranger*, roman solaire », *O.C.I.*, pp. 480-181.

<sup>67</sup> Barthes, « *La Peste*, Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *O.C.I.*, p. 542.

<sup>68</sup> Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur « *La Peste* », le 11 janvier 1955, in *O.C.I.*, pp. 546-547. Réponse de Roland Barthes à Albert Camus, le 4 février 1955, in *O.C.I.*, pp. 573-574. Il est vrai que, comme le souligne Ph. Roger, les contre-attaques de Camus sautent par-dessus les critiques esthétiques de Barthes, mais nous nous demandons si ce silence voulu par Camus ne provient pas justement de son éthique d'écrivain. Nous songeons un instant aux ambiguïtés chez Kafka relevées par Camus : « Tout l'art de Kafka est d'obliger le lecteur à relire. Ses dénouements, ou ses absences de dénouement, suggèrent des explications, mais qui ne sont pas révélées en clair et qui exigent, pour apparaître fondées, que l'histoire soit relue sous un nouvel angle. Quelquefois, il y a une double possibilité d'interprétation, d'où apparaît la nécessité de deux lectures. C'est ce que cherchait l'auteur ». Voir *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1942, 1985, p. 169.

de la capacité formelle de *L'Etranger*, qui dépasse la thèse de l'absurde de Camus ainsi que la thèse du « degré zéro de l'écriture » de Barthes lui-même.

Autrement dit, est œuvre d'art celle qui répond aux exigences de la forme (esthétique, et foncièrement éthique). En effet, cette exigence de la forme comme critère d'une œuvre d'art se détache également dans les engagements de la même époque de Barthes dans le champ théâtral. Dans l'étude de Samoyault, elle souligne que Barthes retient principalement deux choses de la réforme opérée par Jean Vilar dans l'art scénique : l'une est son « ampleur sociologique », l'autre est la « mutation esthétique » accomplie par la mise à nu de l'espace scénique<sup>69</sup>. En d'autres termes, Barthes y voit une forme scénique capable de poursuivre son action dans la société française des années 1950. L'engagement de Barthes dans le théâtre, comme le relève Samoyault, marque aussi « son expérience la plus nette d'appartenance générationnelle », car le théâtre est vraiment « l'art politique et civique de ce temps ».

Philippe Roger classe les doutes que Barthes exprime sur *La Peste* en deux registres : esthétique et « moral », mais nous pouvons bien les reclasser en « forme » et « contenu » pour faire surgir la notion d'écriture chez Barthes<sup>70</sup>. Au fond, ces deux registres ne font qu'un selon Barthes, qui, depuis *DZ*, attribue la responsabilité morale ou politique à la forme de l'écriture, en se dégageant de la notion d'engagement proposée par Sartre pour repenser la portée sociale ou politique de l'écriture : « C'est parce qu'il n'y a pas de pensée sans langage que la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire »<sup>71</sup>. La conviction permanente d'une alliance de la forme et du fond, traverse toute la carrière d'écrivain de Barthes, du *DZ* jusqu'aux cours sur *La Préparation du roman*.

Dans l'introduction de ce dernier cours, Barthes donne deux précisions, dont l'une porte sur la nature de cette pratique littéraire : « Il me semble que toute chose – toute action, opération, intervention, geste, travail – a trois aspects : un aspect technique, un aspect

---

<sup>69</sup> Voir Samoyault, *Roland Barthes*, pp. 292-307. En ce qui concerne cette expérience théâtrale de Barthes, Samoyault rappelle « l'importance du théâtre de ces années-là, l'extraordinaire ébullition qui animait les scènes, la liaison privilégiée qui s'y jouait entre art et politique » (p.292).

<sup>70</sup> Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, p.336.

<sup>71</sup> Barthes, *DZ*, p.61.

idéologique et un aspect éthique ». Et Barthes ajoute immédiatement que l'aspect idéologique de son travail c'est « à d'autres de le nommer ». « Mais, selon [s]on vœu, ce travail sera en revanche à l'articulation indécidable du Technique et de l'Éthique ». Ensuite, Barthes échange « le Technique » contre « l'Esthétique » : « Et si l'on pense que dans le champ de l'écriture, le Technique a pour assomption une Esthétique ». Pour expliciter la relation entre l'Esthétique/Le Technique et L'Éthique, Barthes cite les mots de Kafka : « En réalité, on ne parvient pas à une jouissance esthétique de l'être qu'à travers une expérience morale et humble ». C'est ainsi que Barthes conclut que « Le Technique en écriture, c'est au fond l'expérience morale et humble de l'Écriture »<sup>72</sup>. En d'autres termes, Barthes réaffirme cette ancienne obsession, à savoir le refus de séparation entre l'esthétique (le technique) et l'éthique, entre la forme et le fond. C'est quelqu'un qui est toujours en train d'essayer des formules différentes pour trouver les formes « justes » – sont justes les formes qui sont capables de réagir aux différents moments d'une société – un sorcier « formaliste » inlassable, dirait-on.

Cette oscillation de Barthes dans le cas de Camus témoigne en quelque sorte de la primauté donnée à la forme de l'œuvre d'art, par-delà les thèmes ou les types de récit abordés. Il semble qu'une forme (ici romanesque) est mise en valeur par Barthes si elle est capable de « s'engager » selon lui dans la société à un moment donné, c'est-à-dire de mettre en cause les manières de dire le monde<sup>73</sup>. D'où vient le choix de Barthes à soutenir les œuvres d'avant-garde dans les années 1950-1960, celle de Camus, de Robbe-Grillet et de Brecht ; dans les années qui suivent, celle de Sollers en particulier. Après la comparaison des discours de Barthes sur les deux romans de Camus, nous pouvons conclure avec Robbe-Grillet que Barthes estime nécessaire d'effectuer dans les années 1950-1960 une entreprise

---

<sup>72</sup> Roland Barthes, *La Préparation du roman : cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris, Seuil, 2015, pp.55-56. En fait, il a y deux versions du cours. La première version, publiée en 2003, est basée sur les notes rédigées par Barthes pour les cours. La nouvelle édition, publiée en 2015, est basée sur la transcription des enregistrements des cours. Notre étude se référera principalement à cette dernière, sauf mention contraire.

<sup>73</sup> Concrètement, cela devient un problème épineux pour les romans expérimentaux. Pour Jonathan Culler, « Barthes, malheureusement, n'analyse pas en détail la façon de déterminer les conséquences politiques de l'écriture expérimentale; il suggère simplement que, en littérature, l'exploration de la langue et la critique des codes hérités libèrent un précieux élan interrogateur et utopiste ». Voir Jonathan Culler, *Roland Barthes*, trad. de l'anglais par Sophie Campbell, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2015.

de nettoyage romanesque, à savoir du romanesque générique, et c'est à partir de la notion du « degré zéro de l'écriture ». Pourtant, ce degré zéro du romanesque générique est plus enclin à un nettoyage formel du roman, ce qui est par-delà la querelle thématique (et moralisante) évoquée plus haut entre le roman « romanesque » et le roman « non romanesque » dans l'histoire littéraire. Barthes vise à remettre en question la forme conventionnelle du roman classique, au lieu de la catégorie thématique du romanesque, qui est ciblé dans le processus de la légitimation du roman comme genre littéraire. Autrement dit, la querelle littéraire sur le roman est déplacée, du niveau du contenu au niveau de la forme (langagière).

### 1.3 *Le Roman, en majuscule ?*

---

Après les études sur la lecture de Barthes sur *L'Etranger* et *La Peste*, nous allons étudier « l'écriture du Roman » dans *DZ* pour voir sa critique générale du romanesque générique. Dans ce texte, Barthes commence par brouiller la frontière entre « Roman » et « Histoire » à travers la catégorie du « Récit » en tant que « forme extensive à la fois au Roman et à l'Histoire » selon lui (*DZ*, p.25). Le « Roman » et l' « Histoire » en majuscule désignent ici « les grandes œuvres du 19<sup>e</sup> siècle » qui s'expriment par « les longs récitatifs », exemplifiées respectivement par Balzac et Michelet dans ce texte. Barthes épingle ensuite deux composantes du grand roman comme signe d'un « art », de l'institution sociale de la Littérature, à savoir le passé simple et la troisième personne : « La troisième personne, comme le passé simple, rend donc office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse » (p.29, *DZ*).

Dans un premier temps, il est vrai que ces deux composantes sont fustigées pour leur contribution à une « fabulation crédible », c'est-à-dire au continu causal de l'existence, ce qui constitue justement l' « intelligence du Récit » : « [L]e passé simple est précisément ce

signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur,[...] dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin » (p.26, *DZ*). Quant à la troisième personne : « Le 'il' de Balzac [...] réalise ici une sorte d'état algébrique de l'action, où l'existence a le moins de part possible, au profit d'une liaison, d'une clarté ou d'un tragique des rapports humains » (p.30, *DZ*). Cette condamnation du roman classique, épaulé pendant un certain temps par l'emploi du passé simple et de la troisième personne, se résume ainsi : « Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif » (p.32, *DZ*). Autrement dit, ce qui est mis en doute dans le Roman, dans un certain usage de ses composantes, à savoir le passé simple et la troisième personne, c'est la logique de la finalité. Pourtant, Barthes nuance toute de suite cette condamnation qui a l'air de remplir le grand roman d'une essence : « Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée » (p.32, *DZ*). Ici, Barthes semble suggérer que la logique de la finalité n'est pas inhérente au « Roman ». En revanche, c'est bien la lecture ou l'interprétation dominée par cette logique qui fait le devenir du « Roman ».

Autrement dit, il existe d'autres manières de lire ces mêmes signes du roman. Bien que Barthes accuse les deux composantes du Roman de complicité avec la narration finaliste, il n'insiste pas moins sur leur ambiguïté, à savoir l'affichage de leur artificialité et la prise en charge de la socialité :

Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte [...]. [L]a sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée. Le produit, puis finalement la source de cette ambiguïté, c'est l'écriture. Ce langage spécial, dont l'usage donne à l'écrivain une fonction glorieuse mais surveillée, manifeste une sorte de servitude invisible dans les premiers pas, qui est le propre de toute responsabilité : l'écriture, libre à ses débuts, est finalement le lien qui enchaîne l'écrivain à une Histoire elle-même enchaînée : la société le marque des signes bien clairs de l'art afin de l'entraîner plus sûrement dans sa propre aliénation (p.32, *DZ*).

Ces deux signes conventionnels du roman classique, dont l'emploi marque bien le pacte social signé par l'écrivain, sont aussi les voies à traverser par l'écrivain pour dialectiser la fausse nature du langage littéraire ainsi que la logique de la finalité. Et nous voyons bien dans ce geste les réserves et les attentes de Barthes sur le genre roman à partir de l'ambiguïté ainsi démontrée par lui des deux composantes du roman classique. Ces mêmes marques usées du roman classique – le passé simple et la troisième personne – ne sont à condamner que si elles continuent à véhiculer la naïveté du langage littéraire et la logique de la finalité. D'où vient la nécessité de renouveler les usages des éléments romanesques pour lutter contre (ou du moins, pour concurrencer) cette logique de la finalité, c'est-à-dire contre le modèle dominant pour vivre les expériences.

Comme nous l'évoquions dans la partie précédente, Barthes est convaincu de la capacité de la forme littéraire à élargir nos expériences, y compris à les questionner. Dans le cas de *L'Étranger*, c'est au niveau stylistique que Barthes est d'abord marqué par la matité des phrases du roman, qui, selon lui, est capable de mettre en cause le mythe du langage littéraire. L'idée du « degré zéro de l'écriture » est ainsi conçue par Barthes pour commencer son entreprise du nettoyage du romanesque générique, même s'il insiste très vite sur l'aspect utopique de cette idée en face de la puissance du mythe. Malgré cela, nous pouvons dire que, d'une certaine manière, tout un mythe d'avant-garde littéraire français se cristallise dans cette formule passionnante du « degré zéro de l'écriture ». Si dans « L'écriture du Roman » (*DZ*), Barthes épingle les deux composantes du grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, à savoir le passé simple et la troisième personne, comme des signes grammaticaux du langage romanesque, responsables de renforcer la logique de la finalité, il laisse aussi entendre la potentialité de ces mêmes composantes dans la lutte contre cette logique. C'est dire qu'il ne les condamne pas absolument.

Pour terminer notre étude sur le *DZ*, nous pouvons situer le geste de Barthes des années 1950-1960 dans le grand mouvement littéraire vers la négation de lui-même. La notion du « degré zéro de l'écriture », ainsi que ses idées sur les deux signes grammaticaux du roman classique, marquent bien sa position complexe par rapport au roman classique. Le *DZ*

défend la matité des phrases dans l'*Etranger*, et condamne les deux signes grammaticaux du langage romanesque, ce qui apparaît bien comme la négation du romanesque générique<sup>74</sup>. Toutefois, l'apologie du premier se révèle utopique ; la condamnation du second reste équivoque. En somme, Barthes part de la négation hypothétique de toute forme conventionnelle du grand roman, et revient sur l'impossibilité de cette négation et sur l'importance des formes conventionnelles pour aboutir à une réforme estimée nécessaire par lui du genre du roman (sinon de la littérature en général, et de son pendant, la critique littéraire). Ce qui est sûr dans ce déploiement, c'est que le degré zéro du romanesque générique doit être pensé plutôt comme une aspiration à une utopie vers laquelle il est nécessaire de tendre toujours. Suite à Camus, la défense des premiers romans de Robbe-Grillet pourrait bien être l'épisode conséquent de sa quête des formes d'écriture, ce qui sera étudié dans le sous-chapitre prochain.

Avant de commencer cet autre épisode, faisons une dernière remarque sur les manières assez retorses d'argumenter de Barthes. Comme nous trouvons très juste la mise en mots de Tiphaine Samoyault sur les détours rhétoriques du *DZ*, nous citerons ces mots dans leur intégralité :

La démarche de Barthes, dans ce premier livre publié, est ainsi révélatrice de ce qui fera ensuite sa marque dans la pensée : il est à la fois affirmatif et fuyant ou réservé, recherchant une inscription mais se refusant aux étiquettes. Ainsi, au « on sait que », qui ouvre le premier article, et à d'autres formules péremptoires de ce genre, répondent des énoncés ondoyants [...], où les assignations se perdent, où l'écriture se fait quête et n'hésite pas à s'égarer dans des équivalences incertaines, voire dans de franches contradictions<sup>75</sup>.

Samoyault saisit bien la manière très particulière de Barthes de développer ses arguments dans le *DZ*. De plus, elle est d'avis que cette manière de dire de Barthes traverse toute son œuvre et pourrait être considérée comme sa marque dans la pensée. En effet, Robbe-Grillet

---

<sup>74</sup> Nous rappelons en passant que Barthes revient continuellement au sujet de la phrase, voir par exemple « Flaubert et la phrase » (1967), la section consacrée à la phrase dans son dernier cours sur *La Préparation du roman*, pp.147-150. Pour plus de référence, voir la note 12 en bas de page 147 de *La Préparation*. Quant à la matité, nous pensons à sa fascination pour le haïku.

<sup>75</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, p.260.

commente aussi la manière de dire de Barthes, en recourant à une image de « glissement », l'image bien fondée selon nous :

Dès les premiers textes de Barthes, qui m'ont passionné, disons le début du *Degré zéro de l'écriture* que je pourrais encore réciter aujourd'hui, je remarquais ces glissements. En particulier, sous la rhétorique de ces fragments de discours reliés par des « c'est-à-dire », « ce qui fait que », « en un mot », etc. [...]

Le fragment barthésien glisse sans cesse et son sens se situe non pas dans les morceaux de contenu qui vont apparaître ici et là, mais au contraire dans le fait même du glissement. « La pensée barthésienne » [...] est dans le glissement et non pas du tout dans les éléments entre lesquels la pensée aura glissé<sup>76</sup>.

En apparence, la manière de dire de Barthes, « à la fois affirmatif et fuyant » selon Samoyault, n'est pas très « efficace » pour une entreprise d'« engagement ». Toutefois, nous pensons avec Robbe-Grillet que cette manière très calculée de dire chez Barthes pourrait être finalement son grand art littéraire, et là où se réside son vrai engagement.

---

<sup>76</sup> L'intervention de Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes », lors de la décade de Cerisy sur Barthes en juin 1977, repris dans Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur: textes, causeries et entretiens, 1947-2001*, réunis et présentés par Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, Paris, Christian Bourgois, 2001.



## 2. Le Nouveau Roman contre le « romanesque » ?

---

Après Camus, Barthes poursuit encore l'utopie du degré zéro du romanesque générique dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Dans cette partie, nous allons étudier l'épisode Robbe-Grillet chez Barthes. Cet épisode est en fait englobé par un plus grand – le Nouveau Roman, dont l'apparition dans l'histoire littéraire est très liée à la polémique provoquée autour des premiers romans de Robbe-Grillet. Nous allons d'abord faire une étude de réception des deux premiers romans de Robbe-Grillet pour comprendre quels enjeux son œuvre pourrait proposer dans les années 1950-1960. En effet, les discours de Barthes sur les premiers romans de Robbe-Grillet donnent le ton pendant longtemps à l'étude de son œuvre, ainsi qu'à celle du Nouveau Roman. Suite à Camus, nous examinerons en détail l'importance de l'œuvre de Robbe-Grillet pour Barthes à l'époque. Nous nous attarderons notamment sur ses écrits consacrés à cette œuvre dans le recueil *Essais critiques* (ci-après *EC*, 1954-1964), car ce qui a pour nous une double valeur démonstrative. D'une part, nous pouvons voir les éléments qui devraient être supprimés dans la mise en cause du roman classique de Barthes après *L'Étranger* de Camus. D'autre part, nous pouvons situer la démarche de Barthes par rapport à celle de Maurice Blanchot, ce qui complétera le contexte littéraire de l'époque.

Ensuite, nous allons examiner la formation et l'état théorique du groupe littéraire « Nouveau roman », catalysé par le débat sur les premiers romans de Robbe-Grillet et censé hostile à la catégorie du « romanesque ». Nous étudierons notamment *Pour un nouveau roman* (1963) de Robbe-Grillet et *Le Nouveau roman* (1973) de Jean Ricardou, car l'un produit un effet de manifeste pour le groupe et l'autre constitue une tentative de sa légalisation.

### 2.1 La réception des premiers romans de Robbe-Grillet : Barthes à travers Blanchot

---

Grâce aux dossiers de presse réunis par Emmanuelle Lambert, nous pouvons constater avec elle que la parution en 1955 du *Voyeur*, le deuxième roman publié de Robbe-Grillet,

provoque un véritable débat critique, qui brasse les grands noms de l'époque- Emile Henriot, François Mauriac, Maurice Blanchot, Roland Barthes, etc.- notamment autour de l'obtention du Prix des Critiques le 6 juin 1955. En revanche, la sortie de son premier roman en 1953, *Les Gommès*, est passée relativement inaperçue, comme l'indique à juste titre E. Lambert. Autrement dit, le couronnement de ce prix littéraire a indiscutablement mis Robbe-Grillet au cœur de l'actualité littéraire de l'époque, ce qui prépare largement l'avènement du « Nouveau Roman » dans l'histoire littéraire<sup>77</sup>.

Dans cette étude de réception, E. Lambert souligne qu'il existe bien un invariant de la critique de l'époque, lequel porte sur la question de la narration. Dans cette perspective, l'article d'Emile Henriot (grand chroniqueur du *Monde* et élu à l'Académie française en 1946) est assez exemplaire : où sont analysés la minceur du personnage (« dont on ne nous dit pas ce qu'il est ni d'où il vient, et dont l'aspect physique même est absolument indéterminé »), une intrigue qui s'effiloche (« Qui ? Où ? Quand ? Comment et pourquoi ?...vous ne pouvez faire fond sur aucun des éléments désassemblés de cette histoire en elle-même très simple »)<sup>78</sup>. Les critiques d'Henriot ont l'intérêt pour nous de résumer en quelques lignes la logique d'un modèle dominant du roman : l'épaisseur du personnage et l'enchaînement de l'intrigue. En revanche, c'est bien dans ce « défaut » d'intrigue aux yeux d'Henriot que réside précisément l'intérêt du *Voyeur* pour Roland Barthes : « L'intérêt du *Voyeur*, c'est le rapport que l'auteur établit entre les objets et la fable »<sup>79</sup>.

Dans son recueil *Essais critiques*, Barthes reprend quatre articles consacrés à l'œuvre de Robbe-Grillet<sup>80</sup>. Depuis lors, Barthes a peu écrit sur le romancier. En effet, Barthes commence à suivre l'œuvre de Robbe-Grillet (à travers Bernard Dort, remarque Samoyault biographe) à partir des *Gommès* avec l'article « Pré-roman » (1954), qui n'est pas repris dans le recueil. Selon lui, la tentative de ce roman est de « s'attaquer à un autre préjugé du

---

<sup>77</sup> En fait, la sortie du *Voyeur* est également rapportée dans *MQR*, voir pp. 190-192.

<sup>78</sup> Emile Henriot, *Le Monde*, 15 juin 1955, in E. Lambert (Dir.), *Dossier de presse*, p.193, p.196.

<sup>79</sup> Barthes, « Littérature littérale », 1955, *Essais critiques*, 1964, p.67.

<sup>80</sup> Les quatre articles sont : « Littérature objective » (1954, sur *Les Gommès*), « Littérature littérale » (1955, sur *Le Voyeur*), « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » (1958, sur *Les Gommès*, *Le Voyeur* et *La Jalousie*), et « Le point sur Robbe-Grillet ? » (1962, la préface à : Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963).

roman classique », à savoir « l'organisation de l'espace littéraire. [...] Robbe-Grillet travaille à introduire dans le récit un mixte nouveau d'espace et de temps ». D'où vient l'importance historique de ce roman pour Barthes. Barthes suggère aussi dans la conclusion de l'article que l'exploration des surfaces dont *Les Gommès* fait partie sera utile pour « débarrasser la fiction des mensonges séculaires de la « profondeur » »<sup>81</sup>.

Il aborde de nouveau ce roman dans « Littérature objective » (1954), où il réitère ses premières remarques sur la nouveauté des *Gommès* dans l'évolution du roman et défend l'importance de la littérature de « surface » par rapport à la littérature de « profondeur ». Barthes choisit cette fois de déployer plus en détail la singularité de la description des objets dans ce roman. Les objets dans ce roman deviennent un espace doté d'une temporalité circulaire à travers notamment son recours unique au regard et les emplois privilégiés du terme topographique. Selon Barthes, l'attaque portée contre les objets classiques n'est pas nouvelle à l'époque, mais la méthode jugée expérimentale de Robbe-Grillet mérite son soutien pour ses visées : « elle vise à une mise en question exhaustive de l'objet, d'où est exclue toute dérivation lyrique ». En d'autres termes, ce roman de Robbe-Grillet permet à Barthes de mettre en cause le psychologisme (ou, « le cœur romantique des choses ») dans le roman classique (à savoir, « un roman séculairement fondé comme expérience d'une profondeur »).

Suite aux *Gommès*, Barthes voit dans *Le Voyeur* une radicalisation de la mise en cause du roman classique. Selon lui, *Le Voyeur* continue de liquider le psychologisme attaché aux objets à travers son appareil visuel, tout en amenuisant l'importance de l'intrigue, que Robbe-Grillet garde encore dans *Les Gommès* dans un registre policier : « Dans *Les Gommès*, le monde objectif était supporté par une énigme d'ordre policier. Dans *Le Voyeur*, il n'y a plus aucune qualification de l'histoire : celle-ci tend au zéro »<sup>82</sup>. Cette observation de Barthes aide aussi à comprendre la condamnation constante du *Voyeur* en raison de son « défaut » d'intrigue, comme nous le constatons un peu plus haut. Le monde du *Voyeur* est

---

<sup>81</sup> Barthes, « Pré-roman », où sont commentés aussi *L'Espace d'une nuit* de Jean Cayrol et *Le Piège* de Jean Duvignaud, *France observateur*, le 24 juin 1954, *O.C.I.*, pp.500-502.

<sup>82</sup> Barthes, « Littérature littérale », in *EC*, p.67.

constitué par l'ampleur de la description purement visuelle et quasiment géométrique de certains objets (une cordelette, des bonbons, etc.), au détriment des personnages bien cernés et d'une intrigue bien précise, ce qui heurte de front le modèle dominant du roman. Or, d'emblée, s'il est vrai que l'histoire semble être anéantie par la description toute optique des objets, il n'est pas moins vrai qu'elle subsiste en fin de compte, et cela uniquement en raison de l'agencement progressif des objets. Plus précisément, c'est la répétition de certains réseaux d'objets qui rend possible la condition d'une intrigue meurtrière. En ce qui concerne cet enjeu de l'intrigue, Maurice Blanchot le résume bien en ces mots : l'ouvrage procède moins « par le fil d'une anecdote que par un art raffiné d'images »<sup>83</sup>.

Dans la répétition des objets, Barthes n'essaie pas de tisser une intrigue potentielle, mais met en relief la manière particulière de la répétition. Barthes souligne que le mode de répétition dans le *Voyeur* est loin d'être investi par l'expression d'un psychologisme comme l'est très souvent la répétition d'un thème chez des auteurs classiques (Et nous pensons y entrevoir un clin d'œil à son *Michelet* thématique publié en 1954, à savoir un an avant *Le Voyeur*). C'est ainsi que Barthes voit bien dans l'ouvrage une tentative de détruire l'histoire à travers l'usage renouvelé de la description des objets (laquelle est « privée de toute intentionnalité explicite » selon lui). C'est dans ce sens que Barthes infère que la tentative réactionnelle du *Voyeur* est de « lever à fond les hypothèques du psychologisme bourgeois », ce qui « prépare peut-être, sans l'accomplir encore, un *déconditionnement* du lecteur par rapport à l'art essentialiste du roman bourgeois »<sup>84</sup>.

En fait, Barthes explicite un peu plus tard dans un autre texte que la tentative de l'œuvre de Robbe-Grillet (qui désigne ici le *Les Gommages*, *Le Voyeur* et *La Jalousie*) est selon lui de chercher « l'expression d'une négativité » dans les pistes suggérées par Mallarmé (de Blanchot) et Blanchot :

La tentative de Robbe-Grillet n'est pas humaniste, son monde n'est pas en accord avec le monde. Ce qu'il recherche, c'est l'expression d'une négativité, c'est-à-dire la quadrature du cercle en littérature. Il

---

<sup>83</sup> Maurice Blanchot, « La clarté romanesque », p.221.

<sup>84</sup> Barthes, « Littérature littérale », in *EC*, pp. 72-73.

n'est pas le premier. Nous connaissons aujourd'hui des œuvres importantes – rares, il est vrai – qui ont été ou qui sont délibérément le résidu glorieux de l'impossible : celle de Mallarmé, celle de Blanchot, par exemple. La nouveauté, chez Robbe-Grillet, c'est d'essayer de maintenir la négation au niveau des techniques romanesques [...].

C'est ainsi que Barthes voit exister « tendanciellement » dans cette œuvre « à la fois refus de l'histoire, de l'anecdote, de la psychologie des motivations, et refus de la signification de l'objet ». Et le nouvel effort de cette œuvre, selon lui, c'est de déplacer la question de la négation du plan de l'essence chez Mallarmé et Blanchot, au plan technique des romans, même si le résultat d'un tel exercice courageux est loin d'être sûr<sup>85</sup>. Ici, Barthes se réfère explicitement à Blanchot en commentant les romans de Robbe-Grillet en termes de négativité. Et nous voyons dans ce discours de Barthes converger un champ lexical tout « négatif » : « lever à fond les hypothèques du psychologisme bourgeois », « un déconditionnement du lecteur », « l'expression d'une négativité », « le refus de l'histoire ». Bernard Comment remarque avec justesse que le discours de Barthes sur les premiers romans de Robbe-Grillet se construit principalement « sur des négations et des privations »<sup>86</sup>.

En d'autres termes, Barthes cherche à inscrire la démarche de Robbe-Grillet dans la lignée de la négation blanchotienne, mais insiste bien sur la distinction entre deux négations, à savoir la négation absolue de Blanchot et l'effet de négation (par rapport aux formes conventionnelles du roman) recherché par Robbe-Grillet. Ainsi, son discours sur l'œuvre de Robbe-Grillet pourrait être lu comme un dialogue implicite avec Blanchot. Selon Tiphaine Samoyault, cette insistance de Barthes révèle bien sa relation avec la littérature contemporaine, alors très imbibée de Blanchot. En fait, Robbe-Grillet fait savoir dans un entretien tardif de 1978 qu'au début de sa carrière d'écrivain, le « romancier français qu'[il] admirai[t] à l'époque était Blanchot, qui était complètement inconnu du public » (*Vg*, p. 401). Nous rappelons que c'est l'année où Robbe-Grillet décide de publier son premier roman *Un régicide* (achevé en 1949), ensemble avec *Souvenirs du triangle d'or* (ci-après

---

<sup>85</sup> Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *EC*, p.105.

<sup>86</sup> Bernard Comment, « Prétextes de Roland Barthes », *Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993, p. 59-63.

STO.). Dans *Un régicide*, le héros se déplace entre un continent où il travaille dans une usine et une île où il cherche à rencontrer son aimée, une sirène. En fait, l'auteur dit très tôt dans un autre entretien : « Quand on publiera *Un régicide*, on verra que mes romans ont toujours représenté une littérature de l'imaginaire, *Les Gommages* et *Le Voyeur* aussi naturellement » (1967, *Vg*, p.319)<sup>87</sup>. L'importance de Blanchot se manifeste dans le témoignage de Robbe-Grillet.

Ainsi, lire Barthes à travers Blanchot permet de voir comment surgissent les pensées de Barthes dans le contexte social et intellectuel de la France. (Et nous pouvons bien ajouter le miroir omniprésent de Sartre à cette démarche<sup>88</sup>.) Outre la tension apparente entre Barthes et Blanchot autour du « Manifeste des 121 » (ce manifeste, que Barthes n'a pas signé, est principalement rédigé par Blanchot en septembre 1960 pour contester la guerre d'Algérie), la biographe revient longuement sur la relation de Barthes à Blanchot<sup>89</sup>. Selon l'hypothèse de Samoyault, la prise de distance avec Blanchot provient de la volonté de Barthes de lutter contre son nihilisme qui « encourage la réflexion sur les limites et les impossibilités de l'écriture ».

D'ailleurs, Eric Marty propose même de lire le Sade du *SFL* comme un texte « contre » Blanchot. Dans son étude, il part du désaccord fondamental entre deux manières d'interpréter l'œuvre de Sade pour voir deux positions théoriques incompatibles et conclut que :

---

<sup>87</sup> Quant aux *STO*, un récit assez déroutant, le romancier propose même quatre résumés de l'histoire dans cet entretien. (*Le Voyageur*, pp.403-404). Dans un autre entretien contemporain à la sortie de ces deux romans, Robbe-Grillet parle de « la structure onirique de base qui organise chacun d'eux » (1978, *Le Voyageur*, p.419) A vrai dire, Robbe-Grillet évoque très peu Blanchot dans ses discours, sauf à contraster constamment les deux lectures de Blanchot et de Barthes sur *Le Voyeur*. Cependant, dans la coïncidence entre cette nouvelle insistance sur l'aspect imaginaire de son œuvre et l'apparition éphémère de Blanchot, nous pensons notamment à l'étrange *Thomas L'Obscur* (1<sup>ère</sup> version publiée en 1941, 2<sup>ème</sup> en 1950). En plus, la créature fantastique des sirènes qui nagent un peu partout dans les romans de Robbe-Grillet, nous pouvons aussi la retrouver chez Blanchot dans la première partie de *Le Livre à venir* (1959) où le chant des sirènes est décrit comme « la rencontre de l'imaginaire ».

<sup>88</sup> Voir à ce titre, le chapitre 8 de la très belle biographie, Samoyault, *Roland Barthes*, pp. 253-273.

<sup>89</sup> Samoyault, *Roland Barthes*. Pour l'épisode du « Manifeste des 121 », voir pp. 338-345 ; pour la relation de Barthes à Blanchot, voir pp. 385-391. D'ailleurs, ce manifeste, Robbe-Grillet l'a signé. Comme le rappelle Roger-Michel Allemand, « en pleine vague de persécutions contre les signataires (une bombe sera même déposée au siège des Editions de Minuit), Malraux apporte son soutien officieux à Robbe-Grillet, auquel il permettra d'obtenir le mois suivant, les indispensables avances sur recette pour son premier film en tant que réalisateur ». Il s'agit de *L'Immortelle*, sorti en 1963. Voir Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997.

Si Sade est pour Blanchot l'espace transcendantal de la négation, il est pour Barthes le lieu immanent de l'affirmation, en ce que le principe qui l'organise est un principe multiple qui parcourt le langage tout entier, propre en cela à produire « une langue nouvelle »<sup>90</sup>.

En mettant en parallèle les études de Samoyault et de Marty, nous pouvons tracer une trajectoire de Barthes s'éloignant de Blanchot : de la prise de distance avec la négation absolue blanchotienne dans les années 1950, comme en témoignent ses écrits sur les premiers romans de Robbe-Grillet, à l'opposition ferme dans les années 1970, comme en témoigne sa déclaration répétitive sur la méthode d'affirmation (la fondation de la valeur), appuyée sur sa lecture de Nietzsche. Sur ce point, nous rappelons ici simplement quelques lieux d'exercice : *Le Plaisir du texte* commence par le fragment « Affirmation », le pour-moi nietzschéen dans *Le Lexique de l'auteur* et l'affirmation du discours amoureux.

Après avoir traversé avec Barthes le miroir blanchotien des années 1950, nous imaginons mieux l'embarras éthique que constituent pour celui qui veut écrire la négation absolue et l'impossibilité de l'œuvre chez Blanchot. Entouré par les discours sur la crise littéraire en général, y compris le roman, Barthes poursuit la voie du mouvement de la négation, mais se maintient au niveau des formes de l'écriture, non plus au niveau des essences de l'écriture : « Pour moi, j'ai toujours cherché à énoncer la responsabilité historique des formes. [...] Il y a une histoire des formes, des structures, des écritures, qui a son temps propre, ou plus exactement ses temps : pluriel auquel précisément on résiste », précise ainsi Barthes dans un entretien avec Raymond Bellour. C'est aussi dans ce même entretien que Barthes reconnaît la singularité de l'entreprise de Blanchot, mais conclut son caractère finalement « inapplicable »<sup>91</sup>.

Cette position de la négation à l'égard des formes usées de l'écriture se dessine dans l'opposition établie par lui entre la négation absolue de Blanchot et la négation entretenue par Robbe-Grillet au niveau des techniques romanesques. Comme nous l'évoquions plus

---

<sup>90</sup> Éric Marty, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, le neutre en question », *Cahiers de l'Herne : Maurice Blanchot*, Eric Hoppenot et Dominique Rabaté, Paris, Editions de l'Herne, 2014, p. 343-350.

<sup>91</sup> « Sur le *Système de la mode* et l'analyse structurale des récits », entretien avec Raymond Bellour, *Les Lettres françaises*, mars 1967, repris in *GV*, p.57.

tôt, Barthes cherche un degré zéro du romanesque générique, c'est-à-dire la liquidation hypothétique des traits formels du grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, comme dans l'éloge du style mat de *L'Etranger*, et la mise en cause des emplois du passé simple et de la troisième personne dans le grand roman en général. Et dans l'œuvre de Robbe-Grillet, Barthes voit la liquidation du psychologisme. Pourtant, cette fois, la référence à Blanchot devient explicite, ainsi que sa déclaration de prise de distance. Samoyault est d'avis que le soutien conséquent de l'avant-garde littéraire (dont Robbe-Grillet fait partie) dans les années 1950-1960 constitue pour Barthes un des moyens de réagir contre la négation absolue représentée par Blanchot<sup>92</sup>. Dans le cas précédent de *L'Etranger*, la notion du degré zéro de l'écriture (ou de l'écriture blanche) est aussi une tentative pour Barthes de déplacer la négation du mouvement littéraire vers les formes romanesques. Après avoir aperçu l'impasse théorique de l'œuvre de Camus, Barthes découvre *Les Gommages* de Robbe-Grillet, ce qui lui permet d'inventer une autre piste esthétique qui assume la responsabilité de la forme, tout en restant dans la pensée de la négation.

Comme l'indique bien Samoyault, les écrits de Barthes sur Robbe-Grillet et sur Brecht constituent deux fils rouges – l'avant-garde des années 1950 – dans le recueil des *Essais critiques*<sup>93</sup>. Le soutien de Barthes à ces deux œuvres est contemporain de son travail sur la société de masse (*Mythologies*). Nous partageons l'analyse de Samoyault :

Barthes trouve ainsi dans le théâtre ce qu'il va aussi trouver dans le roman de Robbe-Grillet, c'est-à-dire un véritable espace critique, une forme capable de montrer le social et de le transformer, une forme qui s'engage et qui offre à l'intellectuel de ce temps un véritable lieu d'intervention<sup>94</sup>.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, Barthes voit dans la forme proposée par Robbe-Grillet dans les années 1950 la capacité de « déconditionner le roman de ses réflexes traditionnels », principalement du psychologisme<sup>95</sup>. Ce discours donnera ensuite le ton

---

<sup>92</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, pp. 386-391.

<sup>93</sup> En 1962, Robbe-Grillet a déjà publié quatre romans – *Les Gommages*, *Le Voyeur*, *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe* – et écrit le scénario de *L'Année dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais (1922-2014).

<sup>94</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, p.293.

<sup>95</sup> Barthes, *EC*, p.108.



principal au « Nouveau Roman », qui verra le jour dans le vacarme provoqué par la promotion des premiers romans de Robbe-Grillet.

## 2.2 Le Nouveau Roman : le déconditionnement du « romanesque »

---

En fait, le label du « Nouveau Roman » est forgé en 1957 par Emile Henriot, saisi de fureur et de passion, à l'occasion de la publication de *La Jalousie* de Robbe-Grillet et de la réédition du *Tropismes* de Nathalie Sarraute dans la même maison d'édition<sup>96</sup>. Robbe-Grillet dépeint ainsi « la naissance de Nouveau Roman » :

Le Nouveau Roman était né. Avec le succès public de *La Modification*, le bruit que faisaient dans les cercles parisiens mes petits articles théoriques de la *NRF*, un « rez-de-chaussée » du *Monde* où le bon Emile Henriot descendait en flammes conjointement ma *Jalousie* et *Tropismes* de Sarraute, reparu en même temps chez Minuit, l'idée commençait à se répandre qu'un groupe organisé d'agitateurs terroristes sortait soudain de son maquis pour dynamiter la république des lettres<sup>97</sup>.

Cette caricature faite par Robbe-Grillet révèle bien un effet de slogan concernant le groupe du Nouveau Roman. Même si le corps désigné sous le nom de « Nouveau Roman » reste toujours indécis, cela n'empêche pas sa généralisation progressive dans le va-et-vient des discours critiques. Et il est indéniable que la publication en 1963 de *Pour un nouveau roman* – un recueil de quelques réflexions théoriques de Robbe-Grillet – a créé un effet de « manifeste » pour le groupe en question.

En effet, Robbe-Grillet revient sur la question de la nomination en ouvrant ce petit recueil :

Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capable d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Emile Henriot, « Le "Nouveau Roman" », *Le Monde*, 22 mai 1957, p. 8.

<sup>97</sup> Robbe-Grillet, *DJC*, p.83. Cette coupure de presse est reproduite dans la chronologie illustrée réalisée à l'occasion de l'exposition « Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman » présentée par l'ITEM à l'Abbaye-aux-Dames, Caen, du 2 mai au 25 juin 2002. Nous renvoyons à sa réédition en 2013 avec des ajouts 2002-2008, voir Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert (Dir.), *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du nouveau roman: chronologie illustrée, 1922-2008*, Abbaye aux Dames (Caen), IMEC, 2013.

<sup>98</sup> Robbe-Grillet, *PNR*, p.9.

Dans cette perspective, cette nomination assez lâche n'aide point à former un groupe rigoureux, et si groupe il y avait, ce ne serait qu'un groupe assez hétérogène, indéfini et ouvert même, marqué peut-être par une volonté de prendre de la distance avec les œuvres passées, c'est-à-dire finalement toutes les futures recherches. Toutefois, il est fort probable que ce geste stratégique de manifeste pour une pseudo-école est entièrement voulu par Robbe-Grillet, conseiller littéraire depuis 1955 aux Editions de Minuit<sup>99</sup>. En effet, dans une note ajoutée à l'article qu'il écrit en 1956 sur *L'Ere du soupçon* de Sarraute, Robbe-Grillet précise que le texte où il a émis une certaine réserve sur ce recueil ne peut pas avoir place dans son *Pour un nouveau roman*, car cet ouvrage « prétend au contraire mettre en lumière une certaine concordance de vues [...] entre des écrivains dont les efforts, bien que dans des directions diverses, tendaient dans tous les cas à rompre le carcan des formes reçues »<sup>100</sup>.

En fait, Barthes tranche très tôt sa position. Dans « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », publié dans la revue *Arguments*, Barthes vise surtout à dénoncer le mythe du « Nouveau Roman »<sup>101</sup>. Il y voit une récupération de l'avant-garde littéraire par l'acte simple de la nomination/classification des écrivains dans un même groupe (ce qui renvoie à une puissante logique d'amalgame). La dénonciation de Barthes passe notamment par une mise en opposition de l'œuvre de Robbe-Grillet (qui renvoie ici à ses trois premiers romans) et de *La Modification* de Michel Butor.

On ne peut donc, semble-t-il, imaginer deux arts plus opposés que ceux de Robbe-Grillet et de Butor. L'un vise à déconditionner le roman de ses réflexes traditionnels, à lui faire exprimer un monde sans qualités[...]. L'autre, au contraire, est plein à craquer, si l'on peut dire, de positivité : il est comme le versant visible d'une vérité cachée, c'est-à-dire qu'une fois de plus la littérature s'y définit par l'illusion d'être plus qu'elle-même, l'œuvre étant destinée à illustrer un ordre translittéraire.

---

<sup>99</sup> L'étude de Roger-Michel Allemand retrace en détail le rôle d'éditeur de Robbe-Grillet et le lancement du Nouveau Roman, voir Roger-Michel Allemand, « Robbe-Grillet à Minuit : *editing* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », *Travaux de littérature*, n° 15 : « L'Écrivain éditeur. 2. XIXe et XXe siècles ». Éd. François Bessire, Boulogne, Adirel, septembre 2002, pp.319-348.

<sup>100</sup> Robbe-Grillet, « Le réalisme, le psychologie et l'avenir du roman », 1956, note ajoutée en 1978, in *Le Voyageur*, p.47.

<sup>101</sup> La revue *Arguments*, fondée par Edgar Morin en 1956, est une revue très impliquée dans le communisme non dogmatique. A propos de la relation de Barthes à Morin et à cette revue, voir Samoyault, *Roland Barthes*, pp. 286-292

[...] Peut-être, au lieu de s'essayer (mais d'ailleurs toujours en passant) à des tableaux arbitraires du jeune roman, vaudrait-il mieux s'interroger sur la discontinuité radicale des recherches actuelles, [...] au moment même où tout semblerait imposer l'exigence d'un combat commun<sup>102</sup>.

Quelques années plus tard, Barthes ne fait que réitérer sa position dénonciatrice :

En dépit du sentiment que l'on peut avoir d'une certaine affinité entre les œuvres du Nouveau Roman, par exemple, et dont j'ai fait état ici même à propos de la vision romanesque, on peut hésiter à voir dans le Nouveau Roman autre chose qu'un phénomène sociologique, un mythe littéraire dont les sources et la fonction peuvent être aisément situées; une communauté d'amitiés, de voies de diffusion et de tables rondes ne suffit pas à autoriser une synthèse véritable des œuvres. Cette synthèse est-elle possible? elle le sera peut-être un jour, mais tout bien pesé, il paraît aujourd'hui plus juste et plus fructueux de s'interroger sur chaque œuvre en particulier, de la considérer précisément comme une œuvre solitaire<sup>103</sup>.

Et Robbe-Grillet lui, ne pense pas différemment au niveau d'une conceptualisation synthétique du « Nouveau Roman » :

Dans l'histoire du Nouveau Roman, [...] il n'y a jamais eu de théorie unitaire entre nous, chacun forgeait ses propres théories en même temps que ses propres textes, et par-dessus le marché aucun de nous ne se sentait lié par la théorisation quand il produisait de nouveaux textes, à l'exception peut-être de Jean Ricardou qui, justement, croyait à la vérité de sa théorie<sup>104</sup>.

En passant, nous allons ouvrir un peu le dossier de Jean Ricardou, car c'est un nom impossible à contourner pour la fortification de l'entreprise du Nouveau Roman. En 1971, Ricardou a organisé le colloque de Cerisy intitulé le « "Nouveau Roman" : hier ; aujourd'hui », ce qui lui a enfin permis, par le principe d'« autodétermination », de cerner les membres du groupe, à savoir les sept auteurs participants, auxquels il envisage ensuite de donner une cohésion théorique. Dans l'histoire de la réception du Nouveau Roman, cette date semble une date à partir de laquelle « tous les ouvrages paraissant sur le « Nouveau Roman » se posent le problème de la définition de cet ensemble »<sup>105</sup>. Et cela deviendra *Le*

---

<sup>102</sup> Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », 1958, in *EC*, pp.108-109.

<sup>103</sup> Barthes, « La littérature, aujourd'hui », 1961, in *EC*, p.171.

<sup>104</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil : France culture, coll. « Fiction et Cie », 2005. Cet ouvrage est en fait la transcription des 25 émissions de la série *Préface à une vie d'écrivain* sur France Culture, diffusées du 28 juillet au 29 août 2003.

<sup>105</sup> Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau roman et discours critique*, Grenoble, Ellug, 1990.

*Nouveau Roman*, publié en 1973 dans la collection « écrivains de toujours ». Dans cette étude rigoureuse, Ricardou essaie de légaliser une communauté littéraire pré-déterminée autour de l'idée d'une mise en cause du récit. Ricardou définit le récit comme « une narration qui élabore la littéralité de la fiction, en référence avec [...] le quotidien ». Il contraste ensuite la composante référentielle et la composante littérale du récit, insiste sur la coexistence inévitable de ces deux composantes et suggère leur relation éternellement conflictuelle entre les deux composantes. Le récit sera contesté si c'est la composante littérale qui domine. Pour lui, « Avec le Nouveau Roman, le récit est en procès : il subit à la fois une mise en marche, et une mise en cause »<sup>106</sup>.

Ricardou dégage ainsi six manières de mettre en cause le récit au sein des œuvres étudiées<sup>107</sup>. Bien que ses grands efforts représentent pour nous un outil intéressant pour les analyses des textes, le « naturel » de son corpus provoque quelques réserves. En principe, Ricardou a choisi les écrivains qui avaient participé au colloque de Cerisy-la-Salle en 1971. Il est vrai que ces écrivains partagent en commun le refus des catégories traditionnelles, mais leur réunion semble partir largement de l'affinité, plutôt que de la théorisation commune. Toutefois, cela n'est pas pour nier l'existence du Nouveau Roman, mais pour exprimer nos doutes en ce qui concerne la démarche normalisatrice de Ricardou. Le Nouveau Roman représente vraiment pour nous la conscience littéraire de ce moment. Comme le rappelle bien Ricardou dans son étude, le Nouveau Roman voit le jour dans une conjoncture très spécifique où la société française éprouve un « intense désir de nouveauté ». Nous reprenons sa brève esquisse pour en donner quelque idée :

Dans la seconde moitié des années cinquante, l'on s'en souvient peut-être, les milieux intellectuels dits de gauche étaient notamment aux prises avec un double problème. L'un, général, était *politique* : le Parti communiste français et la Section française de l'Internationale ouvrière présentaient, chacun dans son

---

<sup>106</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau roman, suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, 1990. Sur ce point de notre rédaction, nous voudrions rendre hommage à l'écrivain et théoricien, décédé ce 23 juillet 2016.

<sup>107</sup> Ricardou est convaincu que les premiers nouveaux romanciers travaillent à marquer la présence littérale du texte et à diminuer son degré de référentialité. Pour ce procès fait au récit, ou à la dimension référentielle du récit, il recense six opérations textuelles, communes à tous les textes étudiés des nouveaux romanciers selon lui : la systématisation de l'organisation, la mise en abyme, le transit par similitude, la contradiction, la mutation et l'enlisement.

genre, pour d'aucuns, d'insurmontables traits répulsifs. Le premier, par sa flagrante inaptitude à faire sienne la déstalinisation en divers lieux entamée. La seconde, par sa spectaculaire compromission dans une guerre douteuse en Algérie. L'autre difficulté, particulière, était *artistique* : dans ses principales tendances, la littérature n'offrait guère pour lors d'indiscutables principes attractifs. D'un côté persistait ce qui avait offert son meilleur dans l'avant-guerre : le surréalisme, disons, ainsi que les écrivains proches de la *Nouvelle Revue française*. D'un autre côté, sévissait ce qui avait montré ses limites dans l'après-guerre : la sartrienne littérature engagée, disons, ainsi que le réalisme socialiste (p.226).

Ricardou pointe les deux principaux courants littéraires d'après-guerre, à savoir le surréalisme et la littérature engagée de Sartre. Selon lui, ces deux courants ne satisfaisaient plus le milieu littéraire de l'époque. Pour nous, cet aperçu historique de Ricardou enrichit le contexte précédemment évoqué où surgit la pensée de Barthes et de Robbe-Grillet. Et l'aventure du Nouveau Roman commence justement avec les résonances provoquées par les premiers romans de Robbe-Grillet. D'ailleurs, dans les tentatives théoriques de Ricardou, nous pouvons voir la continuation de l'idée de Barthes sur les premiers romans de Robbe-Grillet : le Nouveau Roman vise à la mise en cause du récit, c'est-à-dire au déconditionnement du romanesque générique en termes de Barthes.

Quant au « manifeste » robbe-grilletien du Nouveau Roman, nous voyons aussi la même condamnation du roman traditionnel, dit de la conception romanesque de Balzac. En fait, le déconditionnement du romanesque générique, estimé nécessaire par Barthes dans ses écrits sur *Les Gommages* et *Le Voyeur*, est largement relayé dans ces aperçus théoriques de Robbe-Grillet. Plusieurs articles du recueil font de Barthes un interlocuteur implicite. Dans l'article « une voie pour le roman futur » (1956), Robbe-Grillet théoricien prend pleinement en charge la tâche que Barthes lui a désignée, à savoir liquider le psychologisme qui structure essentiellement la narration romanesque, cette « sacro-sainte analyse psychologique » qui « constituait [...] la base de toute prose ». De plus, le romancier reprend volontiers la classification de la littérature de surface et de profondeur, élaborée par Barthes à travers ses deux premiers romans :

Autour de nous, [...] les choses *sont là*. Leur surface est nette et lisse.[...] Toute notre littérature n'a pas encore réussi à en entamer le plus petit coin [...]. [D]ésormais, [...] les objets [...] renonceront à

leur faux mystères, à cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommée « le cœur romantique des choses »<sup>108</sup>.

Ici la référence à Barthes (périphrasé en « essayiste ») saute aux yeux. Dans cet article, nous voyons que le discours de Barthes est entièrement relayé par le discours de Robbe-Grillet.

A deux ans d'intervalle, l'article « Nature, humanisme, tragédie » (1958) prolonge de même un problème relevé par Barthes dans l'article « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », publié quelques mois plus tôt la même année, à savoir le problème du rapport entre son œuvre avec l'idée de la « tragédie » :

La tragédie n'est qu'un moyen de recueillir le malheur humain, de le subsumer, donc de le justifier sous la forme d'une nécessité, d'une sagesse ou d'une purification : refuser cette récupération, et rechercher les moyens techniques de ne pas y succomber traîtreusement (rien n'est plus insidieux que la tragédie) est aujourd'hui une entreprise singulière, et, quels qu'en soient les détours « formalistes », importante<sup>109</sup>.

Ici, Barthes reformule le questionnement que l'œuvre de Robbe-Grillet représente pour le roman classique. Le refus du psychologisme des motivations devient le refus de la « tragédie », ou de la formulation pathétique. Barthes met en valeur la radicalité du refus de la « tragédie » que l'œuvre tente de faire par les moyens techniques et la singularité d'une telle démarche.

Robbe-Grillet reprend cette idée de la récupération du malheur humain par la « tragédie », et il cite presque en intégrale cet argument de Barthes en épigraphe de son article. La définition de la « tragédie » est ainsi expliquée par Robbe-Grillet : « La *tragédie* peut être définie, ici, comme une tentative de récupération de la distance, qui existe entre l'homme et les choses, en tant que valeur nouvelle ». En fonction du traitement de cette distance, Robbe-Grillet distingue deux formes d'« humanisme », saisi par lui comme « la croyance en une nature » humaine : tandis que « l'humanisme traditionnel » soutient « un accord heureux » entre l'homme et les choses, « l'humanisme contemporain » revendique leur éloignement, mais tout en assumant « une solidarité malheureuse ». Pour l'écrivain, les

---

<sup>108</sup> Robbe-Grillet, « une voie pour le roman futur », in *PNR*, p.15, pp.18-20.

<sup>109</sup> Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », in *EC*, p.106.

deux choix reviennent au même, et il revendique sa liberté en refusant toute complicité entre l'homme et les choses. C'est aussi par ce choix que Robbe-Grillet arrive à inscrire sa démarche négative dans l'histoire du roman, après l'idée de l'absurde de Camus et celle de la nausée de Sartre, estimées comme « deux nouvelles formes de la complicité fatale »<sup>110</sup>.

Toutefois, bien que Barthes défende la tentative de l'œuvre de Robbe-Grillet de refuser radicalement l'idée de la « tragédie », il demeure équivoque pour son achèvement :

Il n'est pas sûr que Robbe-Grillet ait accompli son projet : d'abord parce que l'échec est dans la nature même de ce projet (il n'y a pas de *degré zéro* de la forme, la négativité *tourne* toujours en positivité) ; et puis, parce qu'une œuvre n'est jamais tout uniment l'expression retardée d'un projet initial : le projet est aussi une inférence de l'œuvre<sup>111</sup>.

Autrement dit, cette ligne mince du pur constat est extrêmement difficile (sinon impossible) à tenir. Comme une sorte d'écho à cette remarque de Barthes, Robbe-Grillet évoque aussi cette question dans la dernière partie de son article : « Une interrogation persiste : est-il possible d'échapper à la tragédie ? » L'écrivain engage son pari, et c'est sans « aucune preuve ». Pourtant, il insiste sur le fait que « la *tragification* systématique de l'univers où [il vit] est souvent le résultat d'une volonté délibérée. Cela suffit à jeter le doute sur toute proposition tendant à poser la tragédie comme naturelle et définitive »<sup>112</sup>.

Dans les années 1950-1960, Robbe-Grillet estime nécessaire après Barthes de déconditionner le roman de ses réflexes traditionnels. La lutte contre la « tragédie », à savoir la formulation pathétique qui aide à récupérer la distance entre l'homme et les choses, se révèle bien la direction affichée par Robbe-Grillet pour suivre son « chemin difficile d'un nouvel art romanesque » (*PNR*, p.23). Comme nous venons de le voir, les discours de Barthes contribuent largement à la formation des vues théoriques de Robbe-Grillet dans le recueil *PNR*, lequel crée un effet de manifeste pour le groupe du Nouveau Roman. Par conséquent, nous lisons plutôt un combat partagé entre les discours de Barthes et de Robbe-Grillet, voire du Nouveau Roman, contre le romanesque générique, à savoir les traits

---

<sup>110</sup> Robbe-Grillet, « nature, humanisme, tragédie », in *PNR*, p.53, p.65, p.56.

<sup>111</sup> Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », in *EC*, p.106.

<sup>112</sup> Robbe-Grillet, « nature, humanisme, tragédie », in *PNR*, p.67.



formels propres au grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, au lieu d'un combat contre le romanesque thématique selon la définition de Schaeffer<sup>113</sup>. Pour Robbe-Grillet, le roman classique se caractérise essentiellement par le psychologisme ou « la formulation pathétique ». En d'autres termes, le romanesque générique est en grande partie synonyme du psychologisme ou de la formulation pathétique chez Robbe-Grillet.

---

<sup>113</sup> Voir le sous-chapitre « le romanesque en tant que notion, et son éventuelle réévaluation » de notre thèse.

## **CHAPITRE III : LE « ROMANESQUE » DANS LES DISCOURS DE ROBBE-GRILLET ET DE BARTHES**

---

Dans le premier chapitre, nous avons étudié les emplois courants du terme « romanesque » ainsi que le discours courant sur la catégorie du « romanesque thématique ». Dans le deuxième chapitre, nous avons abordé la condamnation partagée du « romanesque générique » dans les années 1950-1960 entre Barthes et Robbe-Grillet. Nous allons ensuite examiner de près les usages de chaque écrivain à partir de ces deux acquis.

### **1.L'usage du « romanesque » chez Robbe-Grillet**

---

#### *1.1-L'étude lexicale dans le discours de Robbe-Grillet*

---

Nous allons entreprendre une étude lexicale dans le discours de Robbe-Grillet afin d'examiner s'il existe un écart sémantique dans ses emplois du terme « romanesque » par rapport au sens courant. Mais avant d'entrer directement dans les emplois de Robbe-Grillet, il nous semble utile de rappeler de nouveau l'acception courante du terme « romanesque » selon le *TLFi*, comme substantif et comme adjectif : soit un sens « générique » (qualificatif se rapportant au roman comme genre), soit un sens « typique » (qualificatif pour dire « singulier », « aventureux », « sentimental », « fictif », et « invraisemblable »). Outre ces qualificatifs, nous avons aussi abordé la construction du « romanesque » en tant que notion dans l'évolution du « roman » comme genre littéraire, à savoir le « romanesque thématique » de Schaeffer et le « romanesque générique » pour désigner certaines conventions formelles du grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, contre la canonisation duquel Barthes et Robbe-Grillet multiplient leurs discours dans les années 1950-1960.

Pour commencer, contrairement au vaste corpus choisi chez Barthes pour l'étude lexicale, on estime pertinent d'élaborer le tableau du terme dans un nombre relativement limité de textes de Robbe-Grillet : outre les trois textes autobiographiques en question, nous avons inclus comme épitexte deux recueils d'ordre théorique : *Pour un nouveau roman* (1963, noté *PNR*), et *Le Voyageur* (2001, noté *Vg*). Il paraît que le corpus est assez limité pour une étude lexicale du terme « romanesque » chez Robbe-Grillet. Pourtant, ces deux recueils sont très représentatifs, car ils recouvrent presque tout le parcours d'écrivain : des années 1950 aux années 2000. Rappelons d'abord que *Pour un nouveau roman* est un premier recueil de réflexions critiques de Robbe-Grillet et que sa publication en 1963 est pleinement ancrée dans l'histoire de l'imposition du Nouveau Roman. Ce recueil est en effet composé d'une reprise des essais rédigés entre 1953 et 1963, ce qui permet d'observer une évolution de l'usage du terme dans ces premières années de parcours d'écrivain. Quant au *Voyageur*, c'est un gros volume publié en 2001 reprenant des textes de nature hétérogène en vue d'une récapitulation de l'œuvre pendant une cinquantaine d'années, de 1947 à 2001. Ce recueil établi par Olivier Corpet se compose de deux sous-parties : les textes et causeries d'un côté, les entretiens de l'autre. Ce qui mérite d'être souligné, c'est la diversité des pratiques discursives de l'écrivain. Nous voyons par là la volonté de Robbe-Grillet d'assumer les rôles sociaux associés à une vie littéraire (les entretiens, les émissions radiophoniques ou télévisées, les conférences, les colloques, l'édition, l'enseignement). Et Barthes, ne fait pas autrement. Ce qui révèle bien la tentative de ces deux écrivains de s'engager pleinement dans la production discursive de la société, laquelle participe également au devenir de leur œuvre.

De prime abord, il faut souligner que Robbe-Grillet insiste considérablement sur la distinction fondamentale entre ce qu'il écrit et ce qu'il dit d'une part, et sur les différents niveaux de rédactions et d'interventions orales d'autre part. Il existe bien pour lui une hiérarchie de valeurs entre ces niveaux. En effet, Robbe-Grillet reste toujours d'avis que « l'œuvre demeure, dans tous les cas, la meilleure et la seule expression possible de son projet » car elle représente pour lui une « ouverture par les infinies possibilités

d'errance »<sup>114</sup>. Comme l'indique Olivier Corpet, Robbe-Grillet « exerce une grande vigilance sur ses propos dès qu'il s'agit d'envisager leur publication » : la transcription des conférences données est le plus souvent revue par lui et les entretiens tous relus et « corrigés avec un soin méticuleux ». D'ailleurs, le titre global *Le Voyageur* est bien imposé par l'écrivain lui-même, ce qui selon Corpet « imprime à l'ensemble une cohérence éditoriale et une intention poétique »<sup>115</sup>. C'est ainsi que, par sa vaste étendue chronologique et le geste revendicatif de l'écrivain, nous estimons que le volume du *Voyageur* pourrait très bien valoir comme une trajectoire de l'œuvre de Robbe-Grillet et constitue à juste titre, avec *Pour un nouveau roman*, un corpus limité mais exemplaire pour une étude lexicale.

Dans le recueil *Pour un nouveau roman*, nous repérons sept occurrences du terme : cinq adjectifs et deux substantifs. Les cinq adjectifs sont tous employés au sens générique. Quant aux deux substantifs, nous les analyserons plus en détail ci-dessous :

1. Malheureusement, [l'histoire inventée] ne convainc plus personne ; du moment que le romanesque est suspect, il risquerait au contraire de jeter un discrédit sur la psychologie, la morale socialiste, la religion. Celui qui s'intéresse à ces disciplines lira des essais, c'est plus sûr. Encore une fois, la littérature est rejetée dans la catégorie du frivole<sup>116</sup>.

→ Le terme s'emploie pour désigner le genre roman dans son ensemble. Il est la forme substantivée du sens générique.

2. Tout est contaminé. Il semble cependant que le domaine d'élection de la tragédie soit le romanesque. Depuis les amoureuses qui se font bonnes sœurs jusqu'aux policiers-gangsters, en passant par tous les criminels tourmentés, les prostitués à l'âme pure, les justes contraints par leur conscience de l'injustice, les sadiques par amour, les déments par logique, le bon « personnage » de roman doit avant tout être *double*. L'intrigue sera d'autant plus « humaine » qu'elle sera plus *équivoque*. Enfin le livre entier aura d'autant plus de vérité qu'il comportera davantage de contradictions<sup>117</sup>.

→ À première vue, il paraît que le terme entre guillemets désigne la catégorie thématique du romanesque, comme dans l'analyse un peu hâtive de Laura Brignoli : « c'est la définition

---

<sup>114</sup> Robbe-Grillet, *PNR*, p. 12 et *Le Voyageur*, p. 536.

<sup>115</sup> Voir la présentation d'Olivier Corpet, in *Le Voyageur*, pp. 11-18.

<sup>116</sup> Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », in *PNR*, p. 33.

<sup>117</sup> Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », in *PNR*, p. 56.

thématique de romanesque, qu'en 1958 il voyait se concentrer dans la tragédie »<sup>118</sup>. Pourtant, la mise entre guillemets du terme semble suggérer un usage à l'écart des sens courants. À y regarder de plus près, le terme « romanesque » subsume les différents personnages contradictoires et tourmentés par leur affect, ce qui renvoie en effet aux grands romans du 19<sup>e</sup> siècle au lieu de la catégorie du romanesque thématique. Dans l'étude citée plus haut de J-M Schaeffer, il souligne la pureté axiologique dans le monde romanesque. Ainsi, cet usage substantivé et entre guillemets du terme « romanesque » semble désigner précisément le roman classique structuré par le psychologisme. Dans cet article des années 1950, nous rappelons que Robbe-Grillet reprend l'idée de « tragédie » de Barthes pour afficher le projet de son œuvre, à savoir de mettre en cause le « tout naturel » de la « tragédie », ou de la formulation pathétique, ce qui fait partie des conventions formelles du roman classique.

Car, s'il est compréhensible que la critique bourgeoise de l'Ouest s'acharne à défendre [...] des formes romanesques qui incarnent évidemment pour elle l'âge d'or du roman et le paradis de la classe possédante, nous trouvons bizarre que vous combattiez ici pour la même cause et que vous parliez d'une écriture romanesque innocente et naturelle, dont Gustave Flaubert déjà commençait à douter en 1848<sup>119</sup>.

Dans ces années, il cible dans son discours théorique, comme Barthes, les grands romans du 19<sup>e</sup> siècle, et il tente notamment de liquider la formulation pathétique. Pourtant, il faut souligner que Barthes entretient un rapport assez complexe avec les grands romans du 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle. Nous y reviendrons plus loin.

Suite à ce recueil daté de 1963, nous parcourrons le grand recueil du *Voyageur*, dont les discours sont relevés dans plus de cinquante ans de travail de Robbe-Grillet (1947-2001). Selon le tableau construit, nous allons étudier six occurrences qui ne sont pas employées comme adjectif au sens générique du terme :

1.[*Madame Bovary*] commence comme si tout allait se passer de façon normale [...], et puis, dès la

---

<sup>118</sup> Laura Brignoli, « La part du romanesque dans l'hétéro-autobiographie de Robbe-Grillet », *Studi Francesi*, n°177, 2015, pp. 546-555 : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/1211>

<sup>119</sup> Robbe-Grillet, « Littérature et politique », le 19 septembre 1963, *L'Express*, repris in *Le Voyageur*, p.66.

page suivante, c'est la célèbre description de la casquette de Charles. [...] On a essayé a posteriori de justifier cette casquette par des explications de sens, sociologiques ou caractérielles : ça montrait bien que, avec une casquette pareille, Charles ne pouvait pas être un bon mari pour cette âme romanesque, etc. Pas du tout! Flaubert, cette histoire-là lui était complètement égale ; simplement, il voulait décrire cet objet monstrueux, improbable au plus haut degré, faisant irruption dans le roman dès les premières pages<sup>120</sup>.

→ Le terme s'emploie comme adjectif, synonyme à peu près de « romantique », « chimérique », « imaginaire » pour qualifier le caractère d'Emma.

2. Tu ne l'as pas franchi du côté où l'on l'attendait, c'est-à-dire par le reclassement dans une forme bien connue et rassurante, le roman romanesque. Avec *Fragments d'un discours amoureux*, tu as franchi, non pas le pas de la société, mais ton propre pas vers ce qui apparaîtra, peut-être, dans vingt ans comme le Nouveau Nouveau Nouveau Roman des années quatre-vingt. Qui sait<sup>121</sup> ?

→ Le terme s'emploie comme adjectif, et nous cherchons à comprendre ce que Robbe-Grillet épingle ici comme le « roman romanesque ». Au sens courant, un « roman romanesque », selon le *TLFi*, est un « roman qui utilise les recettes du roman le plus traditionnel et fait appel à l'imagination, au rêve, au sentiment », ce qui semble être l'idée la plus étrange à Barthes. Toutefois, si nous nous souvenons encore de la lutte partagée entre Robbe-Grillet et Barthes dans les années 1950, cette « forme bien connue et rassurante » que Barthes réussit à contourner d'après Robbe-Grillet, devrait être rattachée au grand roman de 19<sup>e</sup> siècle.

On peut dire que nous sommes aujourd'hui les héritiers d'un classement des éléments romanesques qui s'est codifié de façon très forte vers 1830, à l'époque de ce que l'on peut appeler la bourgeoisie heureuse [...]. Et ce qui est tout à fait significatif, c'est que l'apparition de Flaubert correspond d'une part à cette perte de confiance de la bourgeoisie dans le bien-fondé de ses pouvoirs, et d'autre part à la question que se pose le romancier, exactement de la même façon, sur l'exercice du pouvoir d'écrire. [...] Le système balzacien est un système récent, et c'est un système de classification des éléments romanesques qui n'est pas plus naturel qu'un autre, contrairement à ce qu'a voulu nous faire croire, en France, la critique littéraire traditionnelle, quand le Nouveau Roman est apparu<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Robbe-Grillet, « Ordre et désordre du récit », transcription d'une intervention au Colloque international sur le roman contemporain (université de Pau et des pays de l'Adour, 3-5 mars 1978), repris in *Le Voyageur*, p.142.

<sup>121</sup> Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes », le juin 1977, La décade de Cerisy sur Barthes, repris in *Le Voyageur*, p. 154.

<sup>122</sup> Robbe-Grillet, « Ordre et désordre du récit », 3-5 mars 1978, Colloque international sur le roman contemporain, publié dans *Cahiers de l'université de Pau et des pays de l'Adour*, n°11, repris in *Le Voyageur*, pp. 141-143.

Dans cette histoire du roman décrite par Robbe-Grillet, nous pouvons voir non seulement la même importance historique accordée à Flaubert comme dans le discours de Barthes, mais aussi l'insistance sur l'historicité des conventions formelles du roman. Le « roman romanesque » dont parle Robbe-Grillet dans ce commentaire sur *FDA* de Barthes n'est pas employé dans le sens courant de la « paralittérature », mais désigne plus probablement le roman classique structuré par le psychologisme, ce qui demeure une convention formelle de la narration romanesque mise à distance par Robbe-Grillet depuis le *PNR*.

3. Vous essayez bravement, à la faveur du reflux anti-intellectuel qui envahit aujourd'hui les médias, de nous ramener votre bonne vieille psychologie, vos personnages inoubliables, votre romanesque bien filé mais le cœur n'y est plus. Le soupçon sans cesse vous mine. C'est Nathalie Sarraute qui a gagné<sup>123</sup> !

→ Le terme s'emploie comme substantif au sens générique pour dire le roman.

4. Chaque soir, il sort, comme autrefois, dans les boîtes les plus animées de Paris, les dernières à la mode, les plus bruyantes, *Palaces (sic)* de la drague et du romanesque, où il se déplace sans toucher le sol, comme en lévitation<sup>124</sup>.

→ Pour nous, le terme s'emploie comme substantif au sens typique, synonyme à peu près de « captivant », « lyrique », « extraordinaire » pour qualifier un club de nuit parisien. En revanche, Laura Brignoli y voit un sens particulier : « le romanesque prend ici la forme d'un désir, l'image, la réalisation onirique de tout ce qui était enfoui en lui », ce qui reste discutable pour nous<sup>125</sup>. Dans son étude, il nous semble que L. Brignoli ne distingue pas l'emploi simple du terme « romanesque » de l'usage notionnel du terme. S'il s'agissait ici d'une mise en notion du romanesque, ce serait plutôt l'intervention de la fiction dans les récits de vie pour rendre sensible la dimension onirique ou imaginaire dans la perception robbe-grilletienne.

---

<sup>123</sup> Robbe-Grillet, Présentation du dossier « Nathalie Sarraute », 1983, repris in *Le Voyageur*, p.50.

<sup>124</sup> Robbe-Grillet, « Un Roland Barthes de plus », texte publié dans le catalogue de l'exposition de dessins de Roland Barthes (*Roland Barthes arista amator*) présenté au musée du centre culturel de la Banco do Brasil, à Rio-de- Janeiro d'avril à septembre 1995, repris in *Le Voyageur*, p. 176.

<sup>125</sup> Laura Brignoli, « La part du romanesque dans l'hétéro-autobiographie de Robbe-Grillet », pp. 546-555.

5. Le Nouveau Roman n'a dégoûté les Américains de rien du tout, car ils ne traduisaient déjà pas les « vrais romans-romanesques » à la sauce Balzac. Ils traduisaient Balzac certes, ou Zola, mais pas les « à la manière de »<sup>126</sup>.

→ Le terme s'emploie comme adjectif dans l'expression « romans-romanesques ». Ici l'écrivain oppose le Nouveau Roman aux « vrais romans-romanesques à la sauce Balzac », ce qui rappelle sa prise de position théorique dans *PNR*. Ainsi, nous pensons que le « roman romanesque » d'ici continue d'être investi dans l'usage de Robbe-Grillet pour qualifier le roman classique structuré par le psychologisme, tout comme l'opposition construite entre la forme de *FDA* de Barthes et la forme du dit « roman romanesque » dans le deuxième exemple ci-dessus.

6. Proust fait référence à Wagner, à la composition wagnérienne, pour expliquer sa propre composition romanesque. Alors, c'est vrai, certains lecteurs peuvent déclarer forfait ; par contre, ceux que l'on conserve y trouvent leur compte. Le risque d'abandon par l'amateur exclusif de romanesque est constant, mais il est, en tout cas chez moi, violemment assumé<sup>127</sup>.

→ Nous comptons deux occurrences du terme dans ce fragment. Le premier s'emploie comme adjectif au sens générique (du roman), tandis que le deuxième s'emploie comme substantif au sens typique, synonyme à peu près d'« extraordinaire », « aventureux », « sentimental ».

Dans ces deux recueils, nous constatons que la plupart des emplois du terme « romanesque » correspondent bien aux sens courants que peut prendre ce terme, soit au sens générique pour dire le genre roman, soit au sens typique pour dénoter les traits de « pittoresque », « extraordinaire », « idéaliste » et « sentimental »<sup>128</sup>. Une fois le tableau construit, nous trouvons que l'emploi du « romanesque » au sens typique est en effet très peu nombreux par rapport à l'emploi au sens générique, ce qui n'est peut-être pas si anodin qu'il semble, à notre avis. Parmi toutes les occurrences relevées de ces deux recueils, deux emplois atypiques sautent aux yeux et ils vont tous dans le même sens : le « romanesque »

---

<sup>126</sup> Entretien, « Robbe-Grillet, l'intellectuel heureux », 1984, 22-23 janvier, *Le Monde*, Josyane Savigneau, repris in *Le Voyageur*, p.432.

<sup>127</sup> Entretien, « Alain Robbe-Grillet l'enchanteur », 1988, février, *Art Press*, n°122, Jacques Henric, repris in *Le Voyageur*, p.489.

<sup>128</sup> Voir l'annexe 1.



entre guillemets et le « roman romanesque » pour dire le roman classique structuré par le psychologisme.

Alors, qu'en est-il dans *Romanesques* ? Dans la trilogie de vie, nous constatons que ce terme est uniquement employé comme adjectif. Le sens générique (« du roman ») compte 18 occurrences sur 20. Les deux autres sont au sens typique :

1. J'habite à Davis, une dizaine de miles plus à l'ouest que Sacramento, qui est la capitale de L'Etat, administrative, historique et romanesque. On vient d'y restaurer pour les touristes indigènes épris de leur passé récent, déjà fossile, tout un quartier « ancien » : maisons de bois aux couleurs pastel, bleu d'azur, rose, mauve, jaune paille, bordées de hauts trottoirs en planches comme dans les westerns, magasins plus ou moins illusoire, entrepôt aménagé en brasserie...<sup>129</sup>.

→ Le terme s'emploie pour qualifier un quartier « ancien » entièrement restauré, ayant pour but d'attirer les touristes. Nous entendons le terme comme le synonyme d'« extraordinaire ».

2. Il arrive aussi qu'une image perçue de façon irréfutable ait été si fugitive, et en temps si improbable, qu'on doute aussitôt de sa vérité. A peine quelques années plus tard, elle apparaît comme une pure vision onirique, qui a seulement survécu parce qu'on l'a souvent rapportée, devenue toutefois avec le temps de moins en moins crédible, de plus en plus irréaliste, romanesque<sup>130</sup>.

→ Le terme s'emploie pour qualifier une image travaillée par la mémoire. Nous entendons le terme comme le synonyme d'« invraisemblable ».

Ainsi, à part le sens générique, le terme « romanesque » est employé au sens typique comme « extraordinaire » et « mensonger » dans *Romanesques*. Si nous nous interrogeons sur la portée sémantique du titre global « Romanesques », il nous semble qu'elle est partagée entre les deux sens courants du terme. D'une part, le sens générique du terme suggère la nature fictive de cette trilogie de vie. Comme ce que Robbe-Grillet précise dans un entretien, il souhaite que « quelque chose du titre indique qu'il s'agissait bien de fiction et empêche de classer ces écrits dans la catégorie autobiographie » définie par Philippe Lejeune<sup>131</sup>. D'autre part, le sens typique (comme « extraordinaire » et « invraisemblable »)

---

<sup>129</sup> Robbe-Grillet, *AE*, p.129.

<sup>130</sup> Robbe-Grillet, *DJC*, p.155.

<sup>131</sup> Entretien avec Jacques Henric, *Art press*, n°122, février 1988, repris in *Le Voyageur*, p. 488.

du terme met probablement l'accent sur l'aspect imaginaire de la trilogie. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Après notre brève étude lexicale de trois ensembles textuels chez Robbe-Grillet, résumons notre observation : En ce qui concerne les deux sens courants, à part l'emploi en tant qu'adjectif pour dire le roman en général, nous comptons deux substantifs au sens générique et cinq emplois au sens typique (dont trois adjectifs et deux substantifs). Comme nous l'évoquons plus haut, l'emploi au sens typique demeure assez disproportionné par rapport à l'emploi au sens générique dans les discours de Robbe-Grillet. D'après les cinq emplois au sens typique que nous pouvons repérer, nous voyons plutôt un usage à valeur neutre du terme, sauf dans l'« âme romanesque » d'Emma Bovary, lequel connote une valeur péjorative du terme pour dire « romantique », « chimérique ». Pourtant, si nous passons en revue ce fragment (n°1 dans *Le Voyageur*), Robbe-Grillet s'efforce dans cette partie de l'article de développer la rupture opérée par Flaubert, qui introduit un nouvel usage de la description dans les romans. Pour lui, l'importance de la description de la casquette de Charles dans *Madame Bovary* réside dans un effet de coupure, provoqué par l'« apparition saugrenue » d'un « objet monstrueux » qui « n'a à faire là » dans le roman. Le terme « romanesque » apparaît ensuite dans l'introduction d'un discours de causalité sur cette casquette dont il se méfie : « On a essayé a posteriori de justifier cette casquette par des explications de sens, sociologiques ou caractérielles : ça montrait bien que, avec une casquette pareille, Charles ne pouvait pas être un bon mari pour cette âme romanesque, etc. Pas du tout ! » Ce passage, attribué à un « on », fonctionne bien comme un discours rapporté, destiné à être critiqué. D'où vient l'effet de distanciation de la part de Robbe-Grillet à l'égard de l'aspect péjoratif connoté par « cette âme romanesque ». Si nous prenons en compte ce fait, ensemble avec ses emplois épisodiques du terme au sens typique, nous lisons une mise à distance de l'écrivain par rapport à la valeur péjorative attribuée au sens typique du terme.

Pour les emplois à l'écart des sens courants du terme, nous repérons en premier lieu un emploi substantivé entre guillemets, qui évoque le roman classique structuré par le

psychologisme (« Tout est contaminé. Il semble cependant que le domaine d'élection de la tragédie soit le « romanesque » »). En effet, ce qui est ciblé dans son discours, c'est la convention formelle de la formulation pathétique. En deuxième lieu, nous trouvons deux occurrences pour l'expression du « roman romanesque », qui désigne de nouveau le roman classique structuré par le psychologisme, au lieu du sens courant de la « paralittérature ». En somme, ces trois emplois particuliers de Robbe-Grillet correspondent bien à sa tentative de mettre en cause le statut canonique de certaines conventions formelles du grand roman du 19<sup>e</sup> siècle depuis le début de sa carrière d'écrivain, avec Barthes comme son « compagnon de route » notamment pendant les années 1950-1960. Il vise notamment à questionner la convention de la formulation pathétique ou du psychologisme, partagée en effet entre la « paralittérature » et la « littérature consacrée ». L'écart de l'emploi du « romanesque » ou du « roman romanesque » est voulu par l'écrivain, et c'est dans un geste un peu provocateur. Au sens courant, le « romanesque » ou le « roman romanesque » est associé à la « paralittérature » où se détache d'une manière hyperbolique la formulation pathétique. Pourtant, l'emploi particulier de Robbe-Grillet désigne le roman classique canonisé ou la dite « littérature consacrée » qui est structurée essentiellement par la même formulation pathétique, mais d'une manière relativement tempérée.

### *1.2-Robbe-Grillet contre le « romanesque thématique » ?*

---

Jusqu'ici, nous n'avons abordé que le combat continuel contre la catégorie du romanesque générique dans les discours théoriques de Robbe-Grillet. Comme nous venons de le constater, la catégorie du romanesque thématique telle qu'elle est construite par J- M Schaeffer n'a pas été thématisée directement dans son discours. Pour rappeler, l'un des traits dégagés par J-M Schaeffer de cette catégorie est précisément « l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments

ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes »<sup>132</sup>. Comme nous le savons, la « paralittérature » ou la littérature de grande diffusion est toujours ce domaine où prédomine la catégorie du romanesque thématique. Dans les romans de Robbe-Grillet, le matériau de la « paralittérature » est assez présent. En effet, la référence au récit policier est nettement revendiquée par l'auteur lui-même pour son premier roman publié, *Les Gommès*, en passant par la quatrième de couverture de sa première édition : « Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel : la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier – c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime »<sup>133</sup>.

Et si on regarde de près son parcours d'écriture, on ne manquera jamais de relever une présence dominante de la « paralittérature », notamment du type policier, depuis son premier roman<sup>134</sup> : *Les Gommès* (1953, roman policier), *Le Voyeur* (1955, roman policier), *La Jalousie* (1957, adultère, roman sentimental, roman colonial), *Dans le labyrinthe* (1959, roman d'aventure, ci-après *DL*), *La Maison de rendez-vous* (1965, roman d'érotisme, violence, ci-après *MRDV*), *Projet pour une révolution à New York* (1970, roman d'espionnage, ci-après *PRNY*), *Topologie d'une cité fantôme* (1976, récit d'enquête, ci-après *TCF*), *Souvenirs du triangle d'or* (1978, récit d'enquête, crime, ci-après *STO*), *Régicide* (son premier roman écrit en 1947, publié en 1978, concernant un projet de crime), *Djinn* (1981, policier, conte fantastique, pédagogique), *La Reprise* (2001, roman d'espionnage, policier), ainsi que l'ouvrage en question, la trilogie de vie *Romanesques* : *Le Miroir qui revient* (1984, chronique familiale, roman d'aventure), *Angélique ou l'enchantement* (1987, roman érotique, roman de chevalerie), *Les Derniers jours de Corinthe* (1994, roman d'espionnage)<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », p.296.

<sup>133</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Paris, Minuit, 1953. Cette quatrième de couverture a été retirée dans les éditions suivantes aux éditions de Minuit, mais commence à figurer de nouveau en texte explicatif au verso de la couverture dans la réédition en collection de poche « double » en mars 2012.

<sup>134</sup> Comme l'indiquent certains critiques, l'intégration du type policier est très présente chez les nouveau-romanciers, du moins comme Robbe-Grillet (dans son cas assez dominante) et Michel Butor. Voir Hanna Charney, « Pourquoi Le "Nouveau Roman" Policier? », *The French Review*, vol. 46, n°1, 1972, pp. 17-23.

<sup>135</sup> Pour ses œuvres cinématographiques, on songe notamment à *L'Immortelle* (1963) et *Trans-Europe-Express* (1966).

Robbe-Grillet aime jouer avec les genres populaires. Les effets de reprise parodique marquent une distance à l'égard de ces genres. Par conséquent, malgré une telle dominance des éléments de la « paralittérature » dans son œuvre, nous éprouvons plutôt un effet de distanciation avec la catégorie du romanesque thématique. Nous rappelons ici brièvement les quatre traits narratifs saisis par Schaeffer de cette catégorie : le déroulement diégétique largement déterminé par l'affect, les manières extrêmes d'agir des personnages, la prolifération des événements, et le contre-modèle de la réalité. Plus généralement, il s'agit d'une manière extravagante de faire des fictions. Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, le traitement de ces traits du romanesque thématique peut beaucoup différer selon l'ouvrage. Pour nous, s'il est difficile de parler de l'ensemble de l'œuvre d'un point de vue évolutif autour de la question du romanesque thématique, il nous semble justifié de constater un changement sensible du traitement de cette catégorie après la *MRDV* (1965). Avant la *MRDV*, la catégorie du romanesque thématique est presque « neutralisée », notamment pour la place importante accordée à l'affect comme moteur de l'histoire. Le traitement peut être qualifié de liquidation ascétique. Toutefois, depuis la *MRDV*, la tentative de « renchérir » cette catégorie co-existe avec la tentative de la mettre à distance. Et nous pouvons même discerner un comble du romanesque thématique dans l'histoire aventureuse d'Henri de Corinthe, objet d'enquête dans la grande trilogie *Romanesques*.

Si nous devons faire un résumé de l'histoire assez déroutante de *La MRDV* à cause de l'identité épineuse du narrateur ou des narrateurs, nous dirions qu'il pourrait s'agir d'une tentative pour un certain(s) narrateur(s) de reconstruire une soirée passée à Villa Blue, bordel de luxe hong-kongais, tenu par Lady Ava. Dans cette nuit, un certain Edouard Manneret est assassiné. Lady Ava paraît d'abord comme une hôtesse brillante de cette maison du plaisir, mais devient à la fin une mourante au lit, balbutiant ses souvenirs, disant aussi « qu'elle est depuis toujours une mauvaise comédienne ». Un certain Sir Ralph lui assure « qu'elle a au contraire été très bonne en scène, ce soir, jusqu'à la fin ». Cette scène a pour effet de déplacer toutes les aventures passées au sein de la Villa Bleue dans une grande

mise en scène théâtrale<sup>136</sup>. À vrai dire, nous avons l'impression que plusieurs narrateurs qui disent « je » essaient de prendre la parole du récit, mais il n'est jamais sûr si ce « je » renvoie toujours au même personnage. Le maintien de l'ambiguïté des instances énonciatives déstabilise le statut des personnages ainsi que le déroulement de l'histoire. Par conséquent, ce statut incertain des narrateurs nous empêche de dégager un fil net du récit (ou nous encourage d'en tisser plusieurs).

En fait, Robbe-Grillet revendique aussi un tournant, un changement technique à partir de la *MRDV*. D'abord, il signale clairement la pluralisation des instances narratives depuis la *MRDV*, ce qui confirme aussi notre observation précédente :

[A] partir des années soixante, j'ai amorcé un virage dans mon écriture avec *Dans le labyrinthe*, et c'est *La Maison de rendezvous* qui marque vraiment la rupture. Les contradictions se multiplient entre différents pôles narratifs, qui ont l'air de lutter entre eux pour le pouvoir, comme si différents personnages essayaient de mettre la main sur la narration pour organiser un monde autour de sa propre conscience. Cela joue non seulement avec les personnages, mais aussi par exemple avec les décors, les lieux<sup>137</sup>.

En plus, le changement du traitement de la formulation pathétique est également indiqué avec la *MRDV* : du « traitement drastique » au mise en scène des éléments dramatiques.

[L]'âme cachée des choses, il leur avait depuis longtemps déclaré la guerre. Il a seulement cru, d'abord, pouvoir appliquer victorieusement le traitement drastique de son écriture à des situations empruntées au folklore littéraire traditionnel : la culpabilité, l'amour morbide, la déréliction... Mais le conditionnement du lecteur occidental était trop fort : les valeurs contestées réinvestissaient aussitôt les *blancs* de l'écriture, le traitement n'apparaissait en fin de compte que comme une ruse, qui au lieu d'expulser l'angoisse ne faisait que la rendre plus violente [...].

Pour venir à bout définitivement de ces spectres tenaces [...], la solution adoptée par *La Maison de rendez-vous* consiste à mettre en évidence leur dimension mythologique, c'est-à-dire à dénoncer leur caractère culturel<sup>138</sup>.

En effet, dans l'enjeu avec la catégorie du romanesque thématique puisée dans la « paralittérature », la relation entretenue par Robbe-Grillet avec cette catégorie est

---

<sup>136</sup> Robbe-Grillet, *MRDV*, pp. 208-209.

<sup>137</sup> Robbe-Grillet, « Un nouveau pacte autobiographique », in *Préface à une vie d'écrivain*, p. 156.

<sup>138</sup> Robbe-Grillet, « un écrivain non réconcilié », préface à la réédition en « 10/18 » de *MRDV*, 1972, repris in *Le Voyageur*, p.97.

probablement beaucoup plus complexe qu'une simple condamnation systématique au nom de la modernité. Nous y reviendrons plus en détail ultérieurement.

D'ailleurs, une étude génétique d'Anne Simonin laisse clairement deviner une position ambivalente de Robbe-Grillet envers le « roman romanesque » au sens courant de la « paralittérature » à l'époque combative où il rédigeait les articles du *Pour un Nouveau Roman* (1953-1963) afin de mettre en cause certaines conventions du roman. Nous rappelons que Robbe-Grillet occupe le poste de conseiller littéraire aux Editions de Minuit de 1955 à 1985<sup>139</sup>. A partir d'un ensemble de 650 fiches de lecture des manuscrits, rédigées par Robbe-Grillet entre 1955 et 1959, Anne Simonin a pu observer les premiers classements des romans pratiqués par Robbe-Grillet et y dégage trois grandes catégories : « les « romans dans le plus pur style psychologique pour presse de cœur » (127 fiches) – dits aussi « romans romanesques à la con » –, les « romans romanesques » (150 fiches) et les « romans naturalistes » (139 fiches) »<sup>140</sup>. D'après elle, la valeur de la première catégorie- le « roman romanesque à la con » - pose le moins de problèmes pour Robbe-Grillet car son rejet est immédiat. En revanche, les deux autres catégories « roman romanesque » et « roman naturaliste » relèvent moins d'une condamnation. Selon Simonin, l'une se replie sur « le roman sentimental psychologique », et l'autre sur « un croisement de deux espèces littéraires, la « littérature révolutionnaire » d'inspiration réaliste-socialiste » et la « littérature engagée ». Quelle que soit la pertinence des définitions données à chaque catégorie, force est de voir dans les exemples fournis par elle des vacillements positionnels de la part de Robbe-Grillet en face du « roman romanesque », ou « le roman sentimental psychologique ».

---

<sup>139</sup> En fait, au début du 1955, il n'est que lecteur de la maison, mais devient le conseiller littéraire unique de Jérôme Lindon après le départ de Jacques Brenner à la fin de la même année. Voir Corpet et Lambert (Dir.), *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman*, p. 24 et Robbe-Grillet, *DJC*, pp. 71-73.

<sup>140</sup> Anne Simonin, « La mise à l'épreuve du nouveau roman: Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n°2, 2000, pp. 415-437. Simonin explique dans une note que les bornes chronologiques (précisément entre janvier 1955 et décembre 1959) sont dues aux fiches retrouvées dans les archives des Editions de Minuit. Sauf mention contraire, toutes les transcriptions des fiches de lecture de Robbe-Grillet sont reprises de cet article.

Parmi les manuscrits classés « roman romanesque » à renvoyer, on voit se manifester une certaine appréciation (c'est nous qui soulignons):

1. Homme, Banlieue parisienne : *Les Frontières de l'amour*

Excellent roman traditionnel, sur l'amour qui naît entre deux lycéens- le grand amour, pur et platonicien- ; la rivalité qui s'ensuit avec un professeur, les drames qui en résultent. La fin manque un peu de simplicité (et de vraisemblance), mais tout le reste est bon, bien observé, bien écrit, rebattu mais nouveau quand même. A éditer sans aucun doute ailleurs [octobre 1957].

2. Homme, Non précisé : *Les Souvenirs futurs*

Roman romanesque à la [première] personne. L'amour, les problèmes...merde !! Mais quand même : un homme qui essaie d'y voir clair dans sa vie. Ça et là des passages intéressants. Ça ne suffit pas. Le narrateur écrit une pièce où, sous une autre forme... ;etc. Mais ça ne suffit toujours pas [juin 1958].

Quant à l'autre catégorie, le « roman naturaliste », témoigne en fait de la même vacillation de jugement de valeur. Toutefois, à la différence de la relative sympathie pour le « roman romanesque », Simonin observe dans les fiches moins de tolérance chez Robbe-Grillet pour le « roman naturaliste ».

En effet, la problématique postulée par son étude consiste à étudier les raisons de la disparition dans *Pour un Nouveau Roman* de ces premières catégories de classement du roman répertoriées dans les fiches de lecture de 1955 à 1959. Comme le souligne Simonin, ces premières catégories qui servent à l'élaboration du discours critique disparaissent complètement dans ce fameux recueil, à l'exception des articles rédigés pour *L'Express* de 1955 et 1956<sup>141</sup>. La cible du discours critique s'y glisse du « naturalisme » (littérature du réalisme socialiste et littérature d'engagement) à l'« humanisme », saisi par lui comme la « croyance en une nature », à savoir une seule réalité entre l'homme et son monde et dont la littérature n'est que l'expression<sup>142</sup>. On partage l'avis de Simonin que dans ce glissement du

---

<sup>141</sup> Pour rappel : Robbe-Grillet écrit dans *L'Express* une série de neuf articles intitulée « Littérature d'aujourd'hui » de 1955 à 1956 après le grand bruit fait par son deuxième roman publié en juin 1955, *Le Voyeur*, « qui obtient le prix des Critiques grâce au soutien de Georges Bataille, Jean Paulhan et Maurice Blanchot ». Voir Corpet et Lambert (Dir.), *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman*, p. 24 et p. 58. Cette série d'articles a été partiellement reprise et réécrite sous le titre « A quoi servent les théories », premier essai du recueil, ce qui a largement pour fonction de préface où sont exposés les origines, le but et la position du projet de cette reprise sur un autre plan.

<sup>142</sup> Robbe-Grillet, « Nature, Humanisme, Tragédie », *La Nouvelle NRF*, n° 70, octobre 1958, pp. 580-604, repris dans *PNR*, pp. 45-67.



discours il ne s'agit pas de reniement ou réfutation du discours antérieur contre le « roman romanesque » et le « roman naturaliste », mais d'une stratégie historique bien ancrée dans le débat littéraire français de l'époque où la conception sartrienne de littérature engagée est assez dominante. Selon elle, ce « recadrage du discours théorique » est le seul qui est en mesure de permettre à Robbe-Grillet d'imposer une rupture esthétique de la modernité. L'interprétation au niveau de l'épitéxte est parfaitement convaincante, mais ce qui se joue dans la suppression de ces premières catégories classificatoires (« roman romanesque », « roman naturaliste ») nous semble pouvoir bien être complété par ses pratiques romanesques pendant la période en question. Les fiches de lecture étudiées s'étendent de janvier 1955 à décembre 1959, où Robbe-Grillet publie successivement *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957) et *Dans le labyrinthe* (1959). Comme nous l'avons déjà signalé précédemment, ces trois romans se caractérisent principalement par une présence de la « paralittérature », à savoir le type policier, sentimental, aventureux, et qu'il aurait pu lui-même les mis dans le panier du « roman romanesque ».

D'ailleurs, Simonin fait remarquer que parmi les 52 fiches de lecture portant la mention « à encourager » ou « à suivre » : « 9 s'apparentent au « roman romanesque » et 42 au « roman naturaliste »- « existentialisme » et « réalisme socialiste » à parts égales » : (c'est l'auteur du présent travail qui souligne)

1.Homme, Paris : *L'ouvre-boîte*

Roman naturaliste moderne : un journaliste, un commissaire de police, un militant communiste, sont mêlés à une explosion rue de la Huchette...Analyse est vaguement existentialiste, cafés et déambulations. Écriture marquant quelques soucis de modernisme : ruptures, audaces diverses, cinéma... [janvier 1958]

2.Homme, Province : *Les étés*

Trois parties (55 p., 65 p., 30 p.) présentées comme les trois chapitres d'un roman mais étant seulement liées par un thème commun : l'amour naissant d'êtres très jeunes (le « premier amour ») dans un climat de journées chaudes en province (un port, un jardin, une maison de famille, un chat).

L'auteur dit avoir 17 ans. Dans ce cas son livre n'est pas négligeable car il fait, d'une partie à l'autre, de très nets progrès. La troisième, en particulier, présente même un certain intérêt de composition : abandon complet de l'anecdote, écriture, etc. A rencontrer, à encourager [janvier 1959].

A partir de ces notes, il est évident de discerner que la qualité d'un manuscrit pour Robbe-Grillet lecteur est indépendante de ce classement. La seule chose qui compte pour sa qualité réside dans le souci de travailler le langage, ce qui correspond très bien avec la notion d'engagement redéfinie par lui : « au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage »<sup>143</sup>. Et nous ne saurions ignorer une même analyse déjà déployée par Barthes depuis son *Degré zéro de l'écriture* : « la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage »<sup>144</sup>. Autrement dit, la classification thématique du « roman romanesque » et du « roman naturaliste » n'est pas une classification d'essence : ni le « roman romanesque » ni le « roman naturaliste » ne constitue une catégorie étanche à dénoncer pour Robbe-Grillet.

Alors, à quoi servent ces catégories classificatoires ? Ce classement de lecture paraît plutôt comme un classement des matériaux disponibles dans la littérature contemporaine, d'où la suppression conséquente au plan théorique des premières catégories de classement du roman dans *Pour un Nouveau Roman*. Dans cette perspective, une autre remarque lancée par Simonin ne semble pas moins significative lors qu'elle est d'avis que « Robbe-Grillet ne croit pas à l'évolution du « roman romanesque » », « [à] l'exception de l'exploitation parodique de certains genres populaires, au premier rang desquels le roman policier », ce qui s'inscrit en effet bel et bien dans sa propre pratique d'écriture. Simonin rappelle en outre qu'à « l'automne 1958, en pleine explosion du Nouveau Roman donc, Robbe-Grillet envisage même de lancer aux Editions de Minuit une collection de « romans d'action » » et que l'abandon final du projet devrait s'expliquer au niveau de la stratégie avant-gardiste éditoriale, adoptée à l'époque par Jérôme Lindon, directeur de la maison depuis 1948 jusqu'à sa mort en 2001<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », in *PNR*, p. 39.

<sup>144</sup> Barthes, *DZ*, 1972, p. 8.

<sup>145</sup> Anne Simonin, « La mise à l'épreuve du nouveau roman. Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959) », p.428, p. 423.

Sous l'éclairage de cette étude génétique, nous ne voyons pas une condamnation étanche du « roman romanesque », autre nom de la « paralittérature ». Loin de là, nous voyons une potentielle appropriation de ce matériau romanesque au but visé. Un « roman sentimental psychologique » peut très bien être le terrain pour un bon travail sur le langage. Autrement dit, l'évaluation de l'œuvre ne dépend pas du critère thématique. Ce parti pris de Robbe-Grillet expliquerait en partie l'absence de la catégorie du romanesque thématique dans ses emplois du terme « romanesque », ainsi que la prise de distance avec la connotation négative des sens typiques du terme.

Dans l'étude d'Alain Schaffner, il explore « la tentation du romanesque » dans l'œuvre de George Perec, réduite trop souvent à l'écriture à contraintes selon lui. Alain Schaffner estime que l'œuvre de Perec réintroduit le romanesque dans la fiction suite aux tentatives avant-gardistes de sa liquidation, y compris le Nouveau Roman de Robbe-Grillet. Pourtant, il souligne que la présence du romanesque est toujours discernable, même au sein de l'œuvre de Robbe-Grillet, « lui-même héritier de l'intrigue policière »<sup>146</sup>. Cette observation recoupe aussi la nôtre. Malgré cela, le Nouveau Roman est souvent saisi comme « un antimodèle absolu », qui vise à évacuer la catégorie du romanesque thématique, ce qui méconnaît en effet la vraie visée de cette recherche.

Comme nous l'évoquions plus haut, il est possible de détacher la notion du romanesque générique dans les discours théoriques de Robbe-Grillet pour désigner en particulier certaines conventions formelles propres au grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, dit le roman classique. Et chez lui, il estime tout urgent de mettre en question le naturel de la formulation pathétique (ou « tragédie » en ses termes), car considérée comme la plus grande convention formelle de base du roman classique. Dans son discours théorique, cette tendance fait partie

---

<sup>146</sup>Alain Schaffner, « Le romanesque mode d'emploi », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (Dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2010, pp. 51-65. Dans cette étude, Alain Schaffner revoit l'œuvre de Perec, en adoptant précisément la notion de romanesque thématique synthétisée par J-M Schaeffer. Pour lui, le roman de Perec « joue *simultanément* sur la posture d'adhésion et la posture de distance ironique par rapport avec la tradition romanesque ». Pour ainsi, il conclut que l'intérêt de l'œuvre de Perec est « d'avoir permis une sorte de réconciliation de l'avant-garde et de la tradition », entre « la défense de la fiction romanesque à intrigue et à personnages, et le goût des recherches formelles d'avant-garde ».  
URL : <https://books.openedition.org/psn/2074?lang=fr>

de « l'humanisme » (« la croyance en une nature ») douteux et aléatoire. Et c'est probablement ici que Robbe-Grillet laisse entrer en scène les éléments « stéréotypés » de la « paralittérature ».

### 1.3-Le romanesque thématique et la notion de stéréotype

---

Dans un entretien de 1970, Robbe-Grillet constate que « [s]on projet, depuis *Les Gommages*, est lié aux stéréotypes, précisément du fait de ce refus [de l'humanisme transcendant] »<sup>147</sup>. Dans l'analyse de son film *L'Éden et après*, Robbe-Grillet développe une théorie des « thèmes générateurs » pour répondre au reproche du désordre de l'intrigue :

Mais que représentent les thèmes générateurs d'une œuvre ? Autrement dit, comment les choisir ? Il me semble difficile, quant à moi, de les prendre ailleurs que parmi le matériel mythologique qui m'entoure dans mon existence quotidienne. [...] [J]e me trouve assailli par une multitude de signes, dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où je vis, quelque chose comme l'inconscient collectif de la société<sup>148</sup>.

Le romancier affiche ici sa préférence de puiser ses thèmes dans le « matériel mythologique ». Il précise plus tard les sources de ses « thèmes générateurs » dans l'intervention au colloque de Cerisy en 1971 :

Vous avez pu constater que mes thèmes générateurs sont choisis de plus en plus [...] dans l'imagerie populaire contemporaine (« populaire » au sens large, car la circulation de ces images entre les classes est totale, dans nos sociétés dites avancées) : couvertures illustrées des romans qu'on vend dans les gares, affiches géantes, revues pornographiques des sexshops, publicités vernies des magazines de mode, figures peintes à plat des bandes dessinées<sup>149</sup>.

Autrement dit, Robbe-Grillet tente de travailler les mythes contemporains ou les stéréotypes puisés dans la dite contre-culture ou la « paralittérature ».

---

<sup>147</sup> Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, p. 376.

<sup>148</sup> Robbe-Grillet, « Après *L'Éden et après* », 1970, in *Le Voyageur*, p.93.

<sup>149</sup> Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », l'intervention au colloque de Cerisy, en juillet 1971, repris dans *Le Voyageur*, p. 118.

En même temps, nous ne saurions oublier le rôle primordial du stéréotype qui joue dans l'œuvre de Barthes. Comment s'entendre avec les discours stéréotypés est presque un leitmotif permanent qui oriente sa carrière d'écriture. Barthes commence son dialogue avec les discours stéréotypés avec les petites mythologies littéraires dans *Degré zéro de l'écriture*, et ensuite avec les petites mythologies de la société française des années 1950 dans *Mythologies*. De toute évidence, il semble que le travail de Barthes sur le mythe ait permis à Robbe-Grillet de remanier sa problématique d'écriture. Nous reviendrons plus tard sur l'interaction de deux écrivains autour de la question du stéréotype<sup>150</sup>.

Sur la relation des stéréotypes et du romanesque thématique, il nous paraît nécessaire de recourir à l'ouvrage de Ruth Amossy et d'Anne Herschberg Pierrot<sup>151</sup>. Selon leur étude, le stéréotype est compris « au sens de schème ou de formule figé » au XX<sup>e</sup> siècle (p.29). D'après leur classification heuristique, la « paralittérature » peut se définir justement comme les textes qui « se nourri[ssent] de formes stéréotypées », tout à l'opposé des « textes qui retravaillent les schèmes figés et les expressions toutes faites » (p.79). Elles constatent que la nomination des notions, de « paralittérature » ou de littérature de masse, traduit déjà une dévalorisation de la part des critiques pour les textes concernés. Les modèles stéréotypés de la « paralittérature » sont abordés par deux voies principales : l'une « démystificatrice », l'autre « hédoniste ». D'une part, il existe une condamnation esthétique et souvent idéologique pour la facilité de lecture et la fausseté des valeurs véhiculées par ces modèles stéréotypés, ce qui rappelle fortement pour nous la catégorie du romanesque thématique dans son devenir dans l'histoire du roman moderne. D'autre part, les deux chercheuses font part aussi des études mettant en exergue le plaisir procuré par la lecture populaire. D'ailleurs, la remontée du rôle de lecteur dans les théories de la lecture et de la

---

<sup>150</sup> Voir le premier chapitre de la troisième partie de notre thèse.

<sup>151</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2011. Cette étude rigoureuse propose une histoire des notions liées à la question de la stéréotypie et un parcours parallèle entre les disciplines qui théorisent cette question, à savoir les sciences sociales, les études littéraires et les sciences du langage. Elles soulignent d'abord que les études littéraires « accord[ent] une place importante à la notion de cliché » (p.55) par rapport aux sciences sociales qui travaillent essentiellement sur les stéréotypes. Malgré la diversification des approches de cette question au sein même des études littéraires, elles observent que le « stéréotype » « désigne plus couramment le schème collectif figé, l'image ou la représentation commune » tandis que « le cliché est plutôt réservé à la figure de style usée » (p.85).

réception (et celles de l'intertextualité) rend possible de constater toute une variation de lecture d'une œuvre fort stéréotypée, ce qui fait éclater le monolithisme de la voie « démystificatrice » (pp.79-85). En effet, les sciences sociales gardent bien une double évaluation aux fonctions du stéréotype. Relevant « d'un processus de catégorisation et de généralisation », le stéréotype est « réducteur et nocif » car il peut « favoriser une vision schématique et déformée de l'autre », mais le stéréotype est aussi « constructif » car il est élément constitutif de « médiations sociales et de la communication » (pp.29-31).

Comme l'indiquent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, nous avons plus affaire avec la notion du cliché que celle du stéréotype dans les études littéraires. D'après elles, les études littéraires sur le cliché vont dans deux orientations, dont l'une sur l'effet du style et l'autre sur la production du sens dans le texte, ce qui ressemble en effet à la double évaluation évoquée plus haut de la notion du stéréotype dans les études sociales. Parmi les études qui travaillent sur l'aspect productif du cliché, nous trouvons très utiles les études de Laurent Jenny et d'Anne Herscheberg Pierrot dans notre analyse sur le romanesque thématique. En effet, les deux chercheurs entraînent la notion du cliché hors du cadre de la phrase. Chez L. Jenny, le cliché est entendu comme les « structures thématiques et narratives du récit ». Chez Anne H.-P., elle propose aussi de redéfinir le cliché comme une structure signifiante, intégrée à « un thème d'un ou de plusieurs prédicat(s) définitionnel(s) obligé(s) », ou de « constantes de prédicat » (p.62). Cette notion étendue du cliché recoupe largement la notion du stéréotype tout en l'enrichissant.

Après avoir suivi la construction de la notion du stéréotype, nous partageons entièrement une remarque d'Anne Chevalier, pour qui cette notion du stéréotype peut bien être « une base utile pour interroger la notion même de romanesque », à savoir le romanesque thématique, ajoutons-nous<sup>152</sup>. Avant de continuer à aborder l'œuvre de Robbe-Grillet et celle de Barthes par le biais de romanesque thématique, nous reprenons la synthèse nuancée et très opératoire, faite par J.-L. Dufays sur le stéréotype :

---

<sup>152</sup> Anne Chevalier, « La peur et le désir du romanesque », in Alain Goulet (Dir.), *Le Stéréotype: crise et transformations*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle: 7-10 octobre 1993, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 153-164.

Le terme de *stéréotype* désigne une *structure*, une association d'éléments, qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématique-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales).

J.-L. Dufays classe les stéréotypes sur trois plans (linguistique, thématique-narratif, et idéologique) afin de théoriser. De plus, il insiste sur le fait que « [c]e genre de distinction est certes malaisé, car les différents niveaux sont constamment mêlés (les clichés d'expression et les stéréotypes thématiques véhiculent souvent des lieux communs idéologiques) », ce qui ne diminue pas la force analytique de cette distinction<sup>153</sup>. Si nous confrontons les quatre constantes décrites par Schaeffer du romanesque thématique avec la notion du stéréotype, la catégorie du romanesque thématique pourrait aussi être saisie comme le stéréotype sur le plan thématique-narratif, ce qui est particulièrement pertinent à l'égard de deux constantes de cette catégorie : le déroulement diégétique largement déterminé par l'affect et les manières extrêmes d'agir des personnages. Ce déplacement notionnel nous permet notamment d'étudier les stéréotypes sur le plan thématique-narratif dans l'œuvre de Robbe-Grillet pour observer la relation entretenue avec la catégorie du romanesque thématique dans son œuvre.

De plus, nous élargirons dans notre discussion le cadre strict du romanesque thématique en tant que stéréotype sur le seul plan thématique-narratif. A part le stéréotype sur le plan thématique-narratif dans les récits d'enfance et d'événement dans chaque œuvre, nous traiterons le stéréotype sur le plan idéologique dans les discours idéologiques, car pour nous le discours des idées n'est pas autre que le discours narratif au niveau de leur structure, comme analysé ainsi par Barthes :

Les systèmes idéologiques sont des fictions [...], des romans – mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais [...]. Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie : la fiction, c'est de degré de consistance où atteint un

---

<sup>153</sup> Jean-Louis Dufays, « Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient », in Alain Goulet (Dir.), *Le Stéréotype: crise et transformations*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle: 7-10 octobre 1993, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 77-89.

langage lorsqu'il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser (*PdT*, p.46).

En effet, Alain Goulet aborde déjà l'œuvre de Robbe-Grillet par le biais de stéréotype sur le plan thématique-naratif. Il est d'avis qu'« [à] partir de *La Maison de rendez-vous*, Alain Robbe-Grillet recourt systématiquement [...] à des séries de stéréotypes de la para- ou de la sous-littérature, pour abriter ses fantasmes et ses expérimentations », ce qui est entièrement conforme à la démarche affichée par le romancier dans la préface évoquée plus haut de la réédition de la *MRDV*<sup>154</sup>. Selon le projet dénonciateur de l'auteur, les stéréotypes seront « peints à plat » dans son œuvre pour que se détache leur caractère culturel. Pourtant, l'étude d'Alain Goulet insiste sur le caractère obsédant de certaines images stéréotypées traversant toute l'œuvre, notamment comme celle de la jeune fille. En effet, pour ce stéréotype érotique, Robbe-Grillet multiplie des dispositifs textuels comme autant de garde-fou au regard fascinant de l'image stéréotypée. Alain Goulet remarque avec justesse que « dès que passe au premier plan le théâtre fantasmatique intime, lié au voyeurisme sexuel généralement sadique familier à l'auteur, se renforcent les procédures de mise à distance textuelle ». Dans son étude, il analyse les dispositifs employés dans la *MRDV* pour traiter les images érotiques stéréotypées. Il prend plusieurs exemples où la description du stéréotype érotique est encadrée par la représentation visuelle - les trois statues dans le jardin de la Villa Bleue et un catalogue des dits « pensionnaires » de la Villa Bleue. En plus, l'image stéréotypée connaît aussi ses variations dans le « petit théâtre » au sein de la Villa, ce qui produit un effet de mise en abyme : la représentation théâtrale de la représentation statique. Le rappel incessant de l'aspect artificiel de ces images érotiques est ainsi engagé par le texte à travers ces stratégies selon Alain Goulet<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Alain Goulet, « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine », in Alain Goulet (Dir.), *Le Stéréotype: crise et transformations*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle: 7-10 octobre 1993, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 181-201.

<sup>155</sup> Voir Alain Goulet, « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine », pp. 196-200. Les trois statues érotiques dans la *MRDV* portent chacune un titre assez symbolique, à savoir « l'Appât », « l'Enlèvement d'Azy » et « le Poison ».



Il est vrai que ces stratégies que nous pouvons nommer d'« encadrement médiatique » participent largement au jeu avec l'image stéréotypée, mais il nous semble aussi non négligeable de voir la part jouée du métadiscours. Par exemple, dans une scène érotique sur le « petit théâtre » de la Villa Bleue, un grand chien doit déshabiller entièrement une jeune fille victime. Un narrateur incertain qui dit « je » décrit d'abord minutieusement le décor de la scène – les feux de la rampe, le lourd rideau, le mur de grosses pierres rugueuses, le sol dallé, l'escalier étroit et voûté-, et ensuite le déroulement sensuel du spectacle du déshabillage. Pourtant, ce passage est aussitôt suivi d'un commentaire qui marque l'irréalité de cette scène :

La fille qui joue le rôle de la victime tient les bras écartés de part et d'autre du corps, en se collant à la paroi comme si elle voulait s'y incorporer afin d'échapper à la bête ; de toute évidence, une mise en scène réaliste commanderait plutôt de lui faire se servir des ses mains pour se protéger. De même, quand elle se retourne face contre la pierre, toujours sous le prétexte de la terreur irréflichte qu'elle est censée éprouver (et que peut-être elle éprouve réellement, ce soir, puisqu'il s'agit d'une débutante), levant alors les bras davantage, coudes fléchis et mains ramenées vers les cheveux, ce mode de défense n'est explicable que par un souci d'ordre esthétique, visant à introduire quelque variété dans le point de vue de la salle (Robbe-Grillet, *MRDV*, p.44).

Ce métadiscours décompose cette scène sado-érotique et insiste sur l'in vraisemblance de son déroulement, ce qui contribue ainsi, du moins temporairement, au désenchantement du pouvoir fascinant du stéréotype érotique décrit précédemment.

Nous prendrons un autre exemple plus vertigineux. Kim, la servante de Lady Ava, sort de la Villa Bleue pour une mission secrète, et rencontre toujours dans la rue un balayeur municipal, qui contemple longuement et inlassablement un fragment de journal illustré qu'il a ramassé. Un narrateur observe avec détail les comportements de ce balayeur, et quand ce balayeur commence à regarder lentement le verso de l'illustré où se trouvent trois dessins d'une même jeune femme au lit, mais de plus en plus déshabillée, ce narrateur décrit soigneusement chaque dessin et ne manque pas de raconter les gestes charnels de cette femme. Une fois finie la description sensuelle de trois dessins, ce narrateur ajoute que

chaque image est en effet légendée par une phrase chinoise, formant une sorte de propagande pour dénoncer les effets vicieux des drogues :

Malheureusement le balayeur ne sait pas lire. Quant au petit homme rond et chauve, à la face congestionnée, qui raconte l'histoire, il ne comprend pas le chinois ; tout en bas du dernier dessin, il a pu seulement déchiffrer quelques lettres et nombres occidentaux, très petits : « S.L.S.Tel. : 1-234-567 ». Narrateur peu scrupuleux, qui semble ignorer le sens des trois initiales (Société pour la lutte contre les stupéfiants) et qui insiste au contraire sur l'attrait que peuvent présenter les illustrations pour un spécialiste, il affirme [...] qu'il s'agit là d'une publicité pour quelque maison clandestine de la basse ville [...] (Robbe-Grillet, *MRDV*, pp. 80-81).

D'emblée, la remarque sur ce qui précède produit un effet de renversement d'image ; le caractère sensuel de l'image stéréotypée est ainsi tourné en ridicule. À partir de là, nous pouvons inférer que le traitement du stéréotype érotique dans la *MRDV* est comme suit : d'une part, nous éprouvons un appel fascinant de l'image érotique dans la description inlassable et comme obsédée ; d'autre part, différents procédés textuels comme celui de l'« encadrement médiatique » et celui de « renversement métadiscursif » abordés plus haut, produisent un certain effet de distanciation, ce qui relativise ce pouvoir fascinant de l'image érotique stéréotypée. Nous pouvons en dire autant pour la relation entretenue de l'œuvre avec la catégorie du romanesque thématique. Cette analyse de la *MRDV* réaffirme en effet notre observation dans l'étude génétique évoquée plus haut d'Anne Simonin : la catégorie du romanesque thématique est loin d'être totalement dénoncée dans l'œuvre de Robbe-Grillet.

En ce qui concerne le traitement du stéréotype érotique, nous avons une dernière remarque à faire. Selon les typologies de J.-L. Dufays, nous pouvons situer les stéréotypes sur trois plans, à savoir les plans thématico-narratif, idéologique et linguistique. Le stéréotype érotique dans la *MRDV* relève pour nous du plan thématico-narratif, ce qui le transforme en catégorie du romanesque thématique. Toutefois, il nous paraît aussi intéressant de situer ce stéréotype érotique au plan linguistique. Dès l'incipit, un narrateur « je » déclare :

La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ses images ne cessent de m'assaillir. Une fille en robe d'été qui offre sa nuque courbée - elle rattache sa sandale - la chevelure à demi renversée découvrant la peau fragile et son duvet blond, je la vois aussitôt soumise à quelque complaisance, toute de suite excessive (Robbe-Grillet, *MRDV*, p.11. C'est nous qui soulignons, sauf mention contraire).

Quelques paragraphes plus loin, ce narrateur « je » est en train de contempler une danseuse dans un bal :

Elle s'est maintenant retirée, un peu à l'écart, pour rattacher la boucle de sa fine chaussure à brides, faite de minces lanières dorées qui barrent de plusieurs croix le pied nu. Assise sur le bord d'un canapé, elle se tient courbée en avant, sa chevelure à demi renversée découvrant davantage la peau fragile au duvet blond (Robbe-Grillet, *MRDV*, p.13).

Nous pouvons voir le même vocabulaire circuler dans le pure imaginaire de ce narrateur et sa perception d'une femme dans un bal. Plus tard, un narrateur incertain décrit une scène de l'interaction entre le couple Lauren (pensionnaire de la Villa Bleue) et Sir Ralph (un habitué de cette Villa) :

Non loin de là, Lauren est en train justement de rattacher sa chaussure...Feignant d'ignorer le regard que Sir Ralph a posé sur elle, la jeune femme s'est assise sur le bord d'un canapé...Elle se tient courbée en avant...Dans l'attention que Lauren porte à cette opération délicate, la chevelure blonde renversée se déplace et découvre davantage la nuque qui se courbe et la chair fragile, au duvet plus pâle encore que la chevelure blonde, qui se déplace et découvre davantage la nuque qui se courbe et la chair fragile au duvet plus pâle que le reste de la nuque qui se courbe et la chair fragile qui se courbe davantage et la chair...(Robbe-Grillet, *MRDV*, pp.81-82).

Nous voyons toujours le même vocabulaire pour évoquer la même image. Dans ce passage, il semble que le narrateur n'arrive pas à arrêter le flux de langage. Le stéréotype érotique est ici concrétisé en une expression figée, qui fige également celui qui l'emploie. Le ressassement perpétuel d'un même vocabulaire renforce d'une part l'effet de fascination et de stagnation de l'image stéréotypée, et produit d'autre part un certain effet d'autodérision, qui contrecarre justement l'effet précédent. En ce qui concerne l'effet d'autodérision procuré par le figement du langage, nous pensons à une image chère à Barthes : s'avancer tout en montrant son masque du doigt. En somme, le stéréotype érotique ou la catégorie du

romanesque thématique est aussi pris en charge par le texte de la *MRDV* à travers la répétition flagrante des mêmes épithètes, comme avec l'« encadrement médiatique », qu'étudie Alain Goulet, et le « renversement métadiscursif ». Ces trois procédés servent bien la mise en distance de la catégorie du romanesque thématique, conformément au discours dominant sur l'œuvre de Robbe-Grillet. Pourtant, ces mêmes procédés laissent voir aussi la puissance fascinante de cette catégorie, ce qui n'est pas assez souligné dans les études concernées comme le suggère Alain Goulet<sup>156</sup>.

Pour conclure, l'ensemble des emplois du terme « romanesque » chez Robbe-Grillet correspond grosso modo à ses deux sens courants, à savoir « générique » (qui désigne le roman comme genre) et « typique » (extravagant, chimérique, aventureux, invraisemblable ». Les quelques emplois à l'écart participent tous à une mise en question de certaines conventions formelles du roman classique, dont la formulation pathétique est particulièrement ciblée. Cette observation résonne bien avec sa position théorique évoquée plus haut du Nouveau Roman en tant que la mise en cause de la catégorie du romanesque générique. Et rappelons que ce questionnement est aussi celui mené par Barthes dans les années 1950-1960. Ainsi, nous pouvons conclure que dans le discours de Robbe-Grillet comme dans celui de Barthes, il y a bien une mise en notion du romanesque générique comme catégorie formelle désignant les traits du roman classique, ce qui se distingue de la notion dominante du romanesque thématique.

Quant à la notion du romanesque thématique, même si Robbe-Grillet ne l'a pas thématisée directement dans son discours théorique, son œuvre entretient en effet un rapport très riche avec cette catégorie définie par Schaeffer, contrairement au discours de la doxa où ce rapport est réduit à sa seule dimension dénonciatrice. Grâce aux études consacrées à la notion du stéréotype, nous avons pu déplacer la catégorie du romanesque thématique en stéréotype sur le plan thématico-narratif, ce qui nous permet d'examiner son traitement dans l'œuvre de Robbe-Grillet. En faisant cela, nous découvrons sans mal un effet de

---

<sup>156</sup> A. Goulet, « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine », in *Le Stéréotype. Crise et transformations*, pp. 181–201.

distanciation produit par plusieurs procédés textuels encadrant le stéréotype. Toutefois, nous découvrons également la puissance fascinante du stéréotype dans le regard inlassablement rivé sur lui, comme ce que les mêmes procédés textuels pourraient nous laisser voir. Ainsi, nous partageons l'avis d'Alain Goulet que cet aspect enchanteur du stéréotype dans l'œuvre robbe-grilletienne est souvent refoulé par la doxa moderniste.

Alors, comment il en va du « romanesque » chez Barthes ? Dans le débat précédemment évoqué entre Philippe Roger et Yves Hersant, Philippe Roger suggère déjà un usage peu courant du terme « romanesque » chez Barthes. Suite à Roger, Marielle Macé a fait une étude systématique des emplois du terme dans les discours de Barthes, sur laquelle nous nous attarderons dans la partie suivante.

## 2. La mise en concept chez Barthes : « le romanesque sans le roman »

---

Nous allons ensuite tracer le parcours des emplois du terme chez Barthes en marchant d'abord dans les pas de Marielle Macé<sup>157</sup>. Afin de mieux saisir l'usage du terme chez Barthes, elle a construit un tableau chronologique qui commence avec le *Système de la mode* de 1967 pour repérer systématiquement les emplois du terme « romanesque » chez Barthes. Ce faisant, elle a pu constater que ce terme « romanesque » (à la forme substantivée, nous le soulignons) est en effet continûment investi par Barthes en tant qu'une nouvelle notion (par rapport à celle du romanesque thématique et à celle du romanesque générique), notamment à partir des années 1970. Il est important de signaler que la mise en concept d'un autre « romanesque » ne se fait pas à travers une définition toute faite, mais s'élabore à partir des usages du terme, ce qui nous oblige à prendre le relais du tableau à notre tour.

Nous ajoutons de fait plusieurs passages au tableau construit par Marielle Macé. Les ajouts les plus importants concernent les anciens emplois du terme comme adjectif lorsque Barthes évoque le genre du roman, ce qui aidera, nous semble-t-il, à relativiser le rapport entre « romanesque » et roman dans ses textes. Les autres ajouts importants relèvent des séminaires donnés à l'EPHE et des cours au Collège de France, étant donné que leur publication est postérieure à l'étude de Marielle Macé. Nous étudierons notamment en détail les cours sur *La Préparation du roman* qui s'inscrivent de manière directe dans notre problématique. Nous essaierons de dire ce que nous entendons dans les mots comme point de départ; notre écoute se fait selon cette avenue du signifiant, en paraphrasant Barthes<sup>158</sup>. C'est donc en suivant cette première piste dessinée par Marielle Macé que nous traiterons ensuite la question du romanesque dans le *RB*, projeté comme le « romanesque intellectuel ».

---

<sup>157</sup> Marielle Macé, « Barthes romanesque », pp. 173–194.

<sup>158</sup> Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : Cours et séminaires au Collège de France : 1976-1977*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.

A partir du tableau établi, le terme « romanesque » dans sa forme substantivée commence à s'employer systématiquement en contraste avec le terme « roman » au cours des années 1970, du moins depuis *S/Z*, comme l'indique bien Macé<sup>159</sup>. Une nouvelle mise en concept du terme « romanesque » commence à poindre dans la distinction insistante entre le « romanesque » et le « roman » dans le discours de Barthes. Nous allons donc tisser ce fil « romanesque » sur le fond des emplois en deux temps : avant et après *S/Z*. Dans un premier temps, avant d'examiner les emplois substantivés directement liés à la nouvelle mise en concept du terme « romanesque », nous allons parcourir quelques emplois du terme quand il est associé au genre classique du roman avant le *S/Z*. Cela permet ainsi d'éclairer certains éléments de la nouvelle catégorie imaginée par Barthes du « romanesque », inséparable de ses expériences de lecture des romans dits classiques. Dans un deuxième temps, nous allons suivre l'acte de parole chez Barthes dans la mise en concept de cette catégorie. Notre regard sera tourné vers l'investissement conceptuel ainsi que l'acte même de la mise en concept.

### *2.1-Le « roman » d'avant S/Z selon Barthes*

---

De prime abord, il semble qu'il y ait une apologie du « romanesque » au détriment du « roman » dans la formulation barthésienne : « le romanesque sans le roman ». Et ce mépris apparent du « roman » nous rappelle fort bien le moment littéraire des années 1950-1960 en France. Comme nous l'avons déjà démontré dans le chapitre précédent, ce moment témoigne d'une mise en question radicale du langage littéraire, y compris le langage du genre du roman. Avec notamment son *DZ*, Barthes met en cause ce que nous nommons le « romanesque générique », à savoir certaines conventions formelles du roman classique. Avec *PNR*, Robbe-Grillet attaque également ce « romanesque générique » dans sa manière de bon polémiste. Les démarches de Barthes et de Robbe-Grillet s'inscrivent bien toutes les

---

<sup>159</sup> Le tableau Barthes se trouve dans l'annexe 2 de notre thèse.

deux dans ce moment historique du roman où l'état canonique du « romanesque générique » est radicalement défié.

D'ailleurs, l'idée barthésienne du « degré zéro de l'écriture », à savoir l'absence hypothétique de tout signe littéraire, pourrait être considérée comme ce qui résume efficacement cette critique radicale du romanesque générique des années 1950-1960, malgré sa nature inévitablement utopique. La posture purificatrice de cette idée révèle bien les réserves (sinon le mépris) de Barthes envers le genre du roman, c'est-à-dire le roman classique. Pourtant, la relation entretenue par Barthes avec le genre classique du roman dépasse largement le cadre binaire. Comme nous le savons, Barthes aime beaucoup les romans dits « classiques » (Flaubert, Proust, Chateaubriand, Stendhal), défend certains romans dits « modernes » (Camus, Robbe-Grillet, Sollers), et envisage très probablement un « roman » à faire lui-même, comme ce que suggèrent les cours sur *La Préparation du roman*. Ce que Barthes appelle « roman » alors n'a pas à voir avec le genre classique du roman, mais plutôt un type particulier d'écriture. D'ailleurs, Bernard Comment argumente dans l'avant-propos à ces cours que *La Chambre claire* est « probablement le roman de Barthes, un roman inouï, totalement novateur »<sup>160</sup>. Nous reviendrons dans la dernière partie de notre thèse sur ce « roman » désiré de Barthes.

En effet, nous sommes d'avis que c'est précisément dans ce rapport, non pas contradictoire, mais « feuilleté » (comme l'image du mille-feuille), de Barthes avec le genre classique du roman, qu'il éprouve le besoin éthique et théorique de créer la nouvelle notion de « romanesque » à partir du *S/Z*. Avant l'investissement systématique de ce terme chez Barthes, les réserves évoquées sur le genre classique du roman dans le *DZ* constituent ainsi la première couche négative de notre pâte du « romanesque ». En d'autres termes, le genre canonique du « roman », ce terme à dissocier plus tard du « romanesque » dans le système de Barthes, sert ainsi de négatif indispensable pour que nous puissions développer nos

---

<sup>160</sup> Voir, Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2015, p. 9. En fait, le dernier projet (non ultime) d'œuvre de Barthes ne paraît que sous la forme de plans, portant *Vita Nova* comme titre. Sa reproduction en fac-similé, voir *O.C.V.*, pp. 994-1001 ; pour la version transcrite, voir *O.C.V.*, pp.1007-1018.



photographies de ce nouveau « romanesque sans le roman ». À part le *DZ* traité précédemment dans l'histoire récente du roman, nous aborderons ensuite les emplois du terme « romanesque » par deux facettes pendant cette période du pré - « romanesque sans le roman ». La première facette porte sur quelques emplois substantivés du terme, ce qui prolonge en effet la première couche négative du romanesque générique esquissée dans le *DZ*. La deuxième facette porte sur les emplois où Barthes accorde une attention particulière à la présence du romanesque dans les discours dits scientifiques : l'histoire de Michelet, l'encyclopédie de Diderot, ou dans une moindre mesure, l'aspect romanesque du méta-langage chez Benveniste ou chez Gérard Genette. Car, pour nous, cela pourrait être considéré comme une deuxième couche positive qui constitue notre pâte du troisième « romanesque » préparé par Barthes, à part le romanesque thématique et le romanesque générique.

### 2.1.1-Quelques emplois substantivés d'avant *S/Z*

Selon le tableau construit des emplois du terme « romanesque » chez Barthes, il faut souligner tout d'abord que l'emploi au sens typique reste très marginal. Dans les occurrences que nous pouvons repérer avant *S/Z*, le terme « romanesque » est principalement employé comme adjectif au sens générique, sauf quelques exemples où il est employé comme substantif, et c'est toujours au sens générique selon notre lecture. Dans les exemples repérés, bien que le terme « romanesque » soit employé en tant que substantif, il s'emploie seul sans être mis en contraste avec le « roman » :

1. « La blancheur de l'acte provient d'abord, évidemment, de la nature objective de la description. La fable (ce qu'on appelle précisément : le « romanesque ») est un produit typique des civilisations d'âme. On connaît cette expérience ethnologique d'Ombredane : un film, *La chasse sous-marine*, est présenté à des noirs congolais et à des étudiants belges : les premiers en font un résumé purement descriptif, précis et concret, sans aucune fabulation; les seconds, au contraire, trahissent une grande indigence visuelle; ils se rappellent mal les détails, imaginent une histoire, cherchent des effets littéraires, essaient de retrouver des états affectifs. C'est précisément cette naissance spontanée du drame, que le système optique de Robbe-Grillet coupe à chaque instant ». (« Littérature littérale », 1955, in *EC*, p.67.)

2. « Dans le romanesque de Mode, le poids de la structure est très fort [...]; c'est cependant une structure tout entière placée sous la caution de l'événement ». (*Système de la mode*, 1967, O.C.II, p.1145.

Dans le premier cas, le terme est mis entre des guillemets de distanciation et saisi comme le synonyme de la « fable », décrite ensuite comme « un produit des civilisations d'âme », la « fabulation », « la naissance spontanée du drame » par Barthes. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Barthes met en valeur dans cet article les deux premiers romans publiés de Robbe-Grillet, car il estime que la tentative du romancier est justement de lutter systématiquement contre la psychologie des motivations au niveau des techniques. Ainsi, le « romanesque » entre guillemets désigne ici très probablement le psychologisme ou la formulation pathétique de la narration, ce qui peut bien être considéré comme un versant psychologique de la logique de finalité. Cette logique de finalité est ce qui caractérise précisément l'aspect négatif du roman classique, pincé et condamné par lui dans *DZ* à travers deux composantes formelles du genre roman, à savoir le passé simple et la troisième personne. Ce « romanesque » psychologisant se trouve naturellement dans la couche négative de l'émergent « romanesque sans le roman ».

Il s'agit ici d'un emploi qui renvoie à la notion de romanesque générique, à savoir certaines conventions formelles du roman classique, y compris la formulation pathétique. La mise en cause urgente de ce « romanesque » se détache en effet très clairement dans la position de soutenir les romans modernes dans les années 1950. Comme nous l'avons démontré, Barthes privilégie les effets de négation des traits formels du roman classique dans *L'Étranger* de Camus et dans les premiers romans de Robbe-Grillet. En d'autres termes, Barthes estime nécessaire dans les années 1950 de contester radicalement le romanesque générique, à savoir certaines conventions formelles du roman classique, lesquelles véhiculent la logique de finalité. Tout se passe comme si le roman classique pouvait être réduit à cette logique de finalité, qui parasite dans l'argument de Barthes des éléments formels du roman comme le passé simple et la troisième personne. Le projet

affiché ici de Barthes, c'est bien une tentative du « degré zéro du romanesque », c'est-à-dire de lever à fond la logique de finalité qui résume le roman classique.

Dans le deuxième exemple tiré du *Système de la Mode*, le terme employé sans guillemet dans ce passage se trouve dans la partie traitant le système rhétorique (ou de la connotation) de la Mode, suite à la partie traitant le code vestimentaire. Pour bien saisir l'emploi du terme, nous allons faire un petit détour dans ce monde barthésien de la Mode. En effet, la distinction de ces deux systèmes sémiotiques tient à l'opposition entre deux niveaux de sens par rapport à la dénotation, à savoir connotation et métalangage, élaborés par Hjelmslev et repris par Barthes dans cette étude : le métalangage « fait passer du code réel (d'objets) au système dénotant de la langue, lorsque la connotation « fait passer du système dénotant de la langue à son système connotant »<sup>161</sup>. Barthes subdivise ensuite le rapport du système rhétorique (ou de la connotation) avec le code vestimentaire en trois parties en suivant la tripartition de la signification. Après avoir construit le signifié du code vestimentaire en deux sortes d'ensembles (les « ensembles A » « explicite » et les « ensembles B » « implicite »), Barthes commence ensuite à analyser le rapport du système de la connotation avec le signifié explicite du code vestimentaire<sup>162</sup>.

C'est dans cette partie d'analyse que Barthes appelle successivement ce système de la connotation « le monde », « le roman », ou la « cosmogonie » de la Mode, comme s'il s'agissait ici de purs synonymes (p.1144, *O.C.II*). Cela laisse entendre que le « roman » dont

---

<sup>161</sup> Barthes, *O.C.II*, p.929. Pour la définition de Louis Hjelmslev, voir le chapitre 22 des *Prolégomènes à une théorie du langage* (1968) où sont construits les concepts de connotation et de métalangage. Si nous comparons la définition que donne Barthes dans les *Mythologies* (p.200) et la définition clairement reprise et renvoyée à Hjelmslev dans le *Système de la mode* (*O.C.II*, pp. 928-934.), l'opposition entre « langage-objet » et « méta-langage » telle qu'elle est développée dans les *Mythologies* ne recoupe pas celle proposée par Hjelmslev, comme l'indiquent les chercheurs comme Umberto Eco et Isabella Pessizi, voir Umberto Eco et Isabella Pessizi, « La sémiologie des Mythologies », *Communications*, n°36, 1982, pp. 19-42. Pourtant, cela implique pour nous plutôt un usage particulier de Barthes qui s'approprie les termes de Hjelmslev, au lieu d'une « confusion » terminologique. D'ailleurs, nous voulons souligner deux indices stylistiques qui pourraient marquer la différence sémantique des termes dans les *Mythologies*. D'abord, Barthes marque l'acte de sa nomination par le syntagme de « j'appellerai » avant chaque terme. Ensuite, il existe bien un tiret entre « méta » et « langage », ce qui ne l'est pas chez Hjelmslev.

<sup>162</sup> Barthes, *O.C.II*, pp.1089-1090. « Lorsque le signifié est implicite (ensembles B), ce signifié est la Mode ; sa rhétorique se confond avec celle du signe ». Voir *O.C.II*, note 1, p.1144. Soit dit en passant, pour illustrer le fonctionnement de la figure parataxe dans le système de connotation, Barthes découpe une phrase du magazine de Mode qui décrit une fille « éprise de Proust » (*O.C.II*, p.1045). Que dire de ce « proustophile » irrémédiable.

il est question dans cette partie du livre ne pourrait être que le grand roman, le roman classique, dont Barthes commente longuement les deux composantes (le passé simple et la troisième personne) dans *DZ*. D'après Barthes, la construction de la connotation passe par deux voies rhétoriques principales, à savoir la « métaphore » et la « parataxe », « tirées d'unités et de combinaisons déjà bien connues ». Et il pointe la logique du récit, jugée responsable de faire passer de ces « unités sémantiques du pur discontinu combinatoire au tableau vivant, ou si l'on préfère, de la structure à l'évènement » (p.1145, *OCII*). Et c'est là qu'intervient précisément l'emploi substantivé du terme de « romanesque » :

Il s'agit en somme d'un équilibre ludique entre le code et sa rhétorique ; ambiguïté fondamentale, qui a permis jusqu'à présent au roman d'être à la fois structure et événement, collection d'essences (rôles, modèles, emplois, caractères) et récit lié. Dans le romanesque de Mode, le poids de la structure est très fort ; [...] c'est cependant une structure toute entière placée sous la caution de l'évènement. [...] Telle est la situation structurale du ton romanesque élaboré par la rhétorique du signifié : masquer la structure sous l'évènement » (p.1145, *OCII*).

Autrement dit, « le romanesque de Mode » renvoie à un grand récit lié, au genre du roman classique. C'est la raison pour laquelle nous constatons plus tôt que cet emploi du terme est au sens générique.

Jusqu'ici, nous venons de mettre en relation les emplois substantivés du terme « romanesque » avant *S/Z* avec le discours de Barthes sur le roman classique dans *DZ* et sa défense opérationnelle du roman moderne (notamment des premiers romans de Robbe-Grillet) comme la contrepartie catégorique du roman classique. Cela faisant, nous voyons peu à peu se concrétiser dans le discours de Barthes la couche négative traversée par la logique de finalité du roman classique. Le refus de cette logique de finalité du roman classique conduit au refus de tout ce qui favorise la formation de cette logique au niveau de la forme romanesque, comme un certain usage du « passé simple » et de « la troisième personne » épinglés dans *DZ*, ainsi que la formulation pathétique qui aplatit les expériences existentielles par la seule psychologie des motivations.

## 2.1.2-L'aspect romanesque dans le discours scientifique : le Michelet de Barthes

Suite à la couche négative du roman classique, réduit dans les années 1950-60 à la logique de finalité, nous allons étudier la sédimentation de sa couche positive, qui se manifeste en creux dans les effets du roman que Barthes remarque/invente dans certains discours dits scientifiques, comme l'histoire de Michelet et l'encyclopédie de Diderot. Si nous mettons en relief les remarques de Barthes sur les discours scientifiques, c'est que pour nous, le caractère de ce genre de discours réside intégralement dans une logique puissante de finalité. Ou si l'on préfère, le discours scientifique n'est autre que cette logique de finalité.

Nous allons analyser la particularité de l'histoire de Michelet vue par Barthes. Rappelons ici la familiarité de Barthes avec l'œuvre de Michelet depuis son séjour de cure<sup>163</sup>. Après plus de dix ans d'imprégnation, il publie en 1954 son *Michelet*, « mangeur » et « malade » d'histoire<sup>164</sup>. En fait, ce livre particulier est relativement peu abordé par les critiques parmi ses ouvrages et Barthes dit pourtant qu'il a « un lien profond » avec lui<sup>165</sup>. (Curieusement, il ne retient pas *Michelet* dans son petit tableau périodique de *RB*, comme si l'autoportraitiste se décide à effacer les hétérogénéités de ses discours et homogénéise chaque « phase » sous un seul « thème » afin de se faire « intelligible », comme dans un manuel scolaire.) Nous

---

<sup>163</sup> Barthes évoque lui-même sa lecture quasi intégrale de l'œuvre de Michelet pendant la longue période de traitement contre la tuberculose dans le fameux entretien « Réponses » de 1971, voir *O.C.III*, p.1029. Dans la biographie faite par Louis-Jean Calvet, il souligne la pratique de notation en fiches, et commente que c'est « une technique de travail qu'il utilisera toute sa vie ». Voir Louis Jean Calvet, *Roland Barthes: 1915-1980*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 83-85.

<sup>164</sup> Soit dit en passant, cette métaphore du « mangeur » (p.11), ou autres variations comme « brouter » (p.15) ou « mangeur puis ruminant de l'histoire » (p.17), nous renvoient irrésistiblement à la métaphore de « rumination » chez Nietzsche (Barthes se réfère beaucoup à Nietzsche dans ses écrits en sana) dans sa considération sur les études historiques : « Un homme qui voudrait sentir les choses de façon absolument et exclusivement historique ressemblerait à quelqu'un qu'on aurait contrait à se priver de sommeil ou à un animal qui ne devrait vivre que de ruminer continuellement les mêmes aliments ». Voir, *Considérations inactuelles 2 : de l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, Gallimard, coll. « folio/essais », 1990, p.97.

<sup>165</sup> Entretien « 20 mots-clés pour Roland Barthes », 1975, in *GV*, p.264. Dans la thèse doctorale de Sun Qian (孫倩), elle consacre un chapitre entier sur le rôle important de Michelet dans le parcours intellectuel de Barthes. Elle est aussi d'avis que *Michelet* est un ouvrage sous-estimé depuis longtemps et argumente que cet ouvrage pouvait être considéré comme une « œuvre matricielle qui conçoit de nombreux éléments clés dans l'univers intellectuel de Barthes ». Qian Sun, *Roland Barthes, lecteur du XIXe siècle: Michelet, Balzac et Flaubert*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Anne Herschberg Pierrot, Université de Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2014.

pouvons formuler deux hypothèses à propos de la désaffection de ce livre dans les années 1970. D'une part, il existe en général un désintérêt du milieu académique pour ce sujet d'étude. L'historien « romantique » est considéré comme « archaïque » aux yeux des « modernes » ; son histoire est en même temps accusée d'inexactitude des détails par les « positivistes ». D'autre part, cette étude de Barthes reste dans un statut inclassable, comme le suggère l'incipit du livre : « Le lecteur ne trouvera dans ce petit livre ni une histoire de la pensée de Michelet ni une histoire de sa vie, encore moins une explication de l'une par l'autre », ce qui s'éloigne du genre de la biographie publié dans cette collection éditoriale « écrivains de toujours ». Pour penser « l'homme et l'œuvre », Barthes prend ici très tôt ses distances avec la biographie (à savoir, l'histoire d'une vie, ou, une idée de l'homme-destin) et avec la critique des « sources », dominante à l'époque (à savoir, l'explication de l'œuvre par la biographie de son auteur, ou, un rapport unilatéral de l'homme à l'œuvre). Cette position de Barthes se détache plus clairement dans le débat sur Racine et le fameux article de « la mort de l'Auteur » dans les années 1960, sur lequel nous reviendrons plus tard<sup>166</sup>.

Le langage thématique, fourni par l'époque à Barthes sans doute, est choisi aussi pour s'adapter à son sujet d'étude. L'idéologie de Michelet, Barthes la réduit à quelques lignes subsumées sous l'étiquette « credo classique du petit-bourgeois », suivies d'une longue citation de Marx analysant cette idéologie<sup>167</sup>. Cette position, comme le rappelle Eric Marty, « contraste également avec la lecture lourdement idéologique de cette œuvre partiellement annexée à l'époque par les intellectuels du parti communiste »<sup>168</sup>. Dans la partie méthodologique de l'ouvrage, « lecture de Michelet » (pp.155-164), Barthes déploie et justifie la nécessité de sa méthode thématique, exigée par l'œuvre : Comme « le discours de Michelet est un véritable cryptogramme », il lui faut cette « grille » qui, selon Barthes, est

---

<sup>166</sup> La thèse doctorale de Meiko Takizawa trace en détail un parcours d'antibiographisme chez Barthes, voir notamment le premier chapitre. Meiko Takizawa, *Mise en œuvre de Roland Barthes : la présence de la vie et l'absence du roman*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Éric Marty, Université Paris Diderot, 2012.

<sup>167</sup> *Michelet*, Paris, Seuil, 1955, 1988, coll. « Écrivains de toujours », p.9. En ce qui concerne les langages critiques de l'époque, Philippe Roger donne un bref aperçu comme suit : à côté de « la critique dite "thématique", inspirée d'une tradition bachelardienne », il y a aussi la critique marxiste de Lucien Goldmann et la critique psychanalytique de Charles Mauron. D'ailleurs, il précise que l'appellation « critique thématique » recouvre en effet « des conceptions et des pratiques assez différentes ». Voir Roger, *Roland Barthes, romans*, pp.48-49.

<sup>168</sup> Voir la présentation de l'*O.C.I.*, p.17.

« la structure même de l'œuvre » afin d'atteindre une lecture « totale », d'où vient peut-être l'ultra clôture de ce texte<sup>169</sup>. En effet, cette revendication d'une « totalité » interprétative étonne à plus d'un titre, si nous pensons au dernier fragment intitulé « le monstre de la totalité », qui termine justement son autre ouvrage sur « l'homme et l'œuvre », (mais cette fois l'homme, c'est lui-même), marqué cette fois par l'ultra ouverture, écrit après une relecture systématique de ses écrits passés, comme l'indique l'étude génétique d'Anne Herschberg Pierrot. Nous reviendrons plus tard sur cette question. Ce qui nous retient dans cette initiative, c'est que cette méthode thématique permet à Barthes de contourner la biographie, ou de créer une biographique atypique, nommé beaucoup plus tard une « para-biographie » par Barthes lui-même<sup>170</sup>.

Incité par l'œuvre de Michelet, Barthes forge cette « grille » de thèmes dans le dessein de maîtriser l'œuvre. Dans ce réseau de thèmes, nous voyons la mise en forme d'un imaginaire du corps de l'historien, qui juge tous les objets historiques rencontrés en fonction de leur qualité matérielle: « l'objet historique peut toujours se réduire au dégoût, à l'attrait ou au vertige qu'il provoque » (p.157). C'est ainsi que Barthes repère chez Michelet une « morale du corps » qui arbitre le bien et le mal, au lieu d'une « morale rhétorique » promue par l'opinion courante (p.158). A partir du corps comme valeur, les thèmes repérés par Barthes sont tous « substantiels », c'est-à-dire doués d'une qualité concrète de la matière : sont maléfiqes ceux du « sec », du « vide », de « l'enflure », de « l'indécis » ; sont bénéfiques ceux du « fécond », du « chaud ». D'après Barthes, cette morale du corps qu'il trouve dans les écrits de Michelet entraîne une conséquence de taille : elle transforme intégralement le statut de son histoire : le thème, dit Barthes, « renfloue l'histoire ». Barthes donne comme l'exemple des idées politiques moyennes de Michelet : une fois « passées à l'état de thèmes,

---

<sup>169</sup> L-J. Calvet repère la circulation de l'adjectif « totalitaire » de Sartre dans sa présentation du 1<sup>er</sup> n° de la revue *Les temps modernes* en 1945, dans la bouche de Barthes : « Il en parle autour de lui, avec Fournié bien sûr, puis avec David à qui il explique que l'esprit de 1789, analytique et bourgeois, est condamné et doit laisser place à l'esprit révolutionnaire, à une conception plus 'totalitaire' de l'homme ». Voir Calvet, *Roland Barthes*, pp.89-90.

<sup>170</sup> « Réponse » (entretien), 1971, *O.C.III*, p.1038.

ces idées communes deviennent des expériences spécifiques »<sup>171</sup> (p.157). L'expérience corporelle est comme une surimpression du particulier dans le discours général de l'histoire. Cette « mise en corps » de l'histoire chez Michelet est associée par Barthes plus tard à l'usage du roman dans *La Sorcière*.

Comme on le sait, Barthes décrit l'histoire micheletiste comme une plante qui pousse sans cesse vers la Révolution française, « [m]ais quelquefois la plante s'arrête de pousser » (p.42). En effet, Barthes repère trois formes d'arrêt de l'histoire décrites par Michelet : les narcotiques, le roman, et l'ennui (p.43, pp.52-55). Michelet déteste le roman, qui est pourtant en plein essor dans son époque, car c'est « une puissance absorbante, il détourne de l'histoire, c'est-à-dire de la justice ; c'est par excellence l'ordre de l'arbitraire, de la grâce, de l'illusion » (p.43). A vrai dire, la dépréciation par Michelet du genre roman n'est pas loin de la polémique moralisante dans le champ littéraire du « roman » contre le « romanesque » thématique, comme ce que nous avons évoqué un peu plus tôt dans notre étude sur l'histoire sémantique du terme. Pourtant, Sun Qian souligne dans sa thèse que Michelet a « dévoré » dans sa jeunesse les romans historiques de Walter Scott, qui connaît en fait un grand succès en France notamment sous la Restauration<sup>172</sup>. Elle suggère que la manière d'écrire de Michelet n'est peut-être pas si loin du genre romanesque méprisé par lui. Cette présence évidente du roman dans l'histoire de Michelet n'échappe pas à Barthes.

À force de tisser un réseau biographique autour du corps de l'historien (et non la biographie de l'homme), Barthes a pu inventer un système thématique qui lui permet de saisir la transformation des idées communes en expériences spécifiques biographiques. En fait, ce même processus de transformation est de nouveau souligné par Barthes dans la préface donnée à *La Sorcière* de l'historien : « la Sorcière réunit en elle le général et le

---

<sup>171</sup> Par exemple, « l'anglophobie est soutenue par une nausée de la pléthore sanguine, du sang immobile ; la germanophilie, au contraire, par le goût délicieux de la fluence infinie, du lait-sang ». Voir, *Michelet*, pp. 157-158.

<sup>172</sup> Qian Sun, *Roland Barthes, lecteur du XIXe siècle: Michelet, Balzac et Flaubert*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 2014.



particulier », et cette fois, le roman est nommé pour désigner ce processus qui réunit le général et le particulier<sup>173</sup> :

Où le Roman apparaît, c'est lorsque Michelet épaissit pour ainsi dire le fil historique, le transforme résolument en fil biographique: la Fonction s'incarne dans une personne véritable, la maturation organique se substitue à l'évolution historique, en sorte que la Sorcière réunit en elle le général et le particulier, le modèle et la créature : elle est à la fois *une sorcière* et *la Sorcière*. Cette visée romanesque est très audacieuse parce que, chez Michelet, elle n'est nullement métaphorique: Michelet suit son parti rigoureusement, il tient sa gageure à la lettre, il parle des sorcières, pendant trois cents ans, comme d'une seule et même femme. L'existence romanesque est fondée, très exactement à partir du moment où la Sorcière est pourvue d'un corps, soigneusement situé, abondamment décrit. Ensuite, et c'est là un signe romanesque important, la Sorcière est toujours *logée*, elle participe substantiellement à un lieu physique, décor (objets) ou paysage (C'est nous qui soulignons).

En fait, dès l'ouverture de cette préface, Barthes souligne l'état particulier de cette histoire de la sorcière, qui est pour lui « à la fois Histoire et Roman ». Dans le passage cité, nous voyons le regard passionné de Barthes interroger continuellement ce statut peu conventionnel de l'histoire micheletiste, transformée par le *dévolement* salutaire du biographique, c'est-à-dire corporel (et non pas la biographie de la personne), et finalement romanesque. Par le terme « audacieuse », Barthes souligne la radicalisation du processus qui réunit le général et le particulier dans cet ouvrage de Michelet: « il parle des sorcières, pendant trois cents ans, comme d'une seule et même femme ». Cette fois, le processus écarte même la contrainte logique. Le fondement romanesque dans cette histoire de Michelet est repéré par Barthes comme le moment où la sorcière est « pourvue d'un corps », situé et décrit, bien logée, participant « substantiellement à un lieu physique ». Autrement dit, la simulation romanesque d'un corps individuel constitue une sorte de dose du particulier,

---

<sup>173</sup> Préface à *La Sorcière*, 1959, in *EC*, pp. 116-128. Dans son *Michelet*, Barthes cite la préface de Bataille à l'autre édition de *La Sorcière* (1946), où nous trouvons un très beau biographème de Michelet relevé par Bataille : « Dans un passage de son *journal*, [...] il dit qu'au cours de son travail il arrivait que l'inspiration lui manquât : il descendait alors de chez lui, se rendait dans un édicule dont l'odeur était suffocante. Il aspirait profondément et s'étant ainsi « approché, le plus près qu'il pouvait, de l'objet de son horreur », il revenait à son travail. Je ne puis que rappeler le visage de l'auteur, noble, émacié, les narines frémissantes » (p.170). L'image de l'écrivain en panne et en relance retient beaucoup le regard de Barthes. L'autre image très connu est la « marinade » de son Flaubert : « lorsque le fond de peine est atteint, Flaubert se jette sur son sofa : c'est la « marinade », situation d'ailleurs ambiguë, car le signe de l'échec est aussi le lieu du fantasme, d'où le travail va peu à peu reprendre ». Voir « Flaubert et la phrase », 1967, in *DZ*, p.136. En fait, Tiphaine Samoyault indique que le mot « marinade » n'est pas de Flaubert, mais une adaptation d'après le verbe « mariner » employé par Flaubert dans une lettre. Voir son *Roland Barthes*, note 2, pp. 668-669.

injectée dans le fond général de l'histoire, de l'institution. (Nous savons que le mot « corps » devient une sorte de furet barthésien qui circule sans arrêt dans ses écrits, notamment avec « le retour de l'auteur » après sa « mise à mort » à partir des années 1970<sup>174</sup>.)

Dans un article beaucoup plus tardif, Barthes défend vivement la modernité de Michelet en face de la désaffection de l'œuvre, et dit qu'il « la voi[t] éclater au moins en trois points ». Le premier point porte précisément sur l'introduction du corps dans le discours de l'histoire :

[A]vec lui le corps devient le fondement même du savoir et du discours, du savoir comme discours. [...] Son œuvre correspond à un niveau de perception inédit qui est encore largement occulté par les sciences dites humaines. Cette façon de déporter l'intelligible historique reste très singulière, car elle contredit la croyance qui continue à nous dire que pour comprendre il faut abstraire, et, en quelque sorte, décorporer la connaissance<sup>175</sup>.

Barthes réaffirme ici l'importance de « la mise en corps » du discours historique chez Michelet, ce qui est replié justement sur la présence du roman dans le discours du savoir (ici historique). Les effets ainsi produits sont compris par lui dans l'actualisation singulière d'une expérience dans le fond général de l'histoire, ce qui rend Michelet précurseur d'un courant des études historiographiques dans le sillage de l'école des Annales. Dans cette perspective, la « mise en corps » du savoir historique chez Michelet pourrait permettre, nous semble-il, de soulever temporairement le vernis du discours du général (du savoir) et laisse ainsi entrevoir la lueur de l'existence historique.

---

<sup>174</sup> Dans un fragment inédit sans titre du *RB*, Barthes imagine un parcours de ses écrits comme une espèce de variation « corporelle ». Ce parcours commence bien par *Michelet*, qui est « un livre dont le seul objet est le corps : l'écrivain (Michelet) y est défini, non par ses idées ou par sa fonction historique, mais par son corps : ce corps tout-puissant qui est *dans l'intérieur de la tête* ». Et Barthes dit plus loin : « A partir de *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, la scène d'écriture s'emplit du corps de jouissance, du corps total – dont parle aujourd'hui la théorie du sujet et du texte ». Voir Barthes, *Le Lexique de l'auteur : Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974, suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, présentation et édition d'Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2010, pp.316-317.

<sup>175</sup> « Modernité de Michelet », 1974, in *BL*, pp.239-240. Dans un entretien tardif, Barthes réaffirme l'importance de la méthode de Michelet dans l'étude historique : « Michelet reste assez novateur parce que c'est un historien qui a vraiment introduit le corps humain dans l'histoire. [...] il a commis beaucoup d'erreurs historiques. Mais toute l'école des *Annales* devenue l'école historique vivante avec Duby, LE Roy Ladurie ou Le Goff, reconnaît ce que l'histoire peut devoir à Michelet ». Voir Entretien « Roland Barthes s'explique », 1979, in *GV*, pp.354-355.

D'ailleurs, Barthes indique que la visée romanesque dans cet ouvrage de Michelet a ceci de remarquable : « Michelet ne conteste jamais l'efficacité de l'acte magique ». La contradiction logique de cette démarche devient l'endroit exacte de la censure :

Cette contradiction, qui a gêné tant d'historiens positivistes, Michelet ne s'en embarrasse jamais : il parle des effets magiques comme de faits réels : ce que le récit lui permet d'omettre, c'est précisément la causalité, puisque dans la narration romanesque, la liaison temporelle se substitue toujours à la liaison logique [...]. Au lieu de l'éloigner de la vérité, le Roman a aidé Michelet à comprendre la sorcellerie dans sa structure objective.

Dans le fond de l'histoire, le roman comme narration est loué par sa potentialité de remplacer la liaison logique (à savoir, la causalité) par la liaison temporelle. Selon Barthes, cette potentialité de la narration romanesque décharge l'histoire du fardeau causal, créant un effet de la « primauté de l'évènement sur sa cause matérielle », ce qui lui fait à rapprocher « le roman micheletiste » et le « récit mythique » (*EC*, p.125). Pourtant, nous nous souvenons encore de son accusation à l'égard du roman classique saisi comme narration finaliste ou causale à travers ses deux complices formels (à savoir le passé simple et la troisième personne) dans *DZ*. Dans *La Sorcière* conçue comme la symbiose du roman et de l'histoire, il apparaît que la narration romanesque n'est plus construite comme ce qui aide à la logique de finalité/causalité de l'histoire, mais ce qui la pondère. Tout comme les deux composantes du roman classique dans *DZ*, bien qu'ils soient fustigés par leur complicité avec la logique de finalité, Barthes laisse également entendre la possibilité de contrebalancer cette logique à travers ces mêmes composantes.

Contrairement au discours positiviste, Barthes considère le double statut de *La Sorcière* comme ce qui constitue justement sa fécondité pour aborder la réalité historique: « à la fois Histoire et Roman, *La Sorcière* fait apparaître une nouvelle découpe du réel, fonde ce que l'on pourrait appeler une ethnologie ou une mythologie historique ». Cette « nouvelle découpe du réel », ou cette nouvelle manière de (faire) voir le réel, se compose ainsi de deux logiques, à savoir la logique de finalité de l'Histoire et la logique *autre* du Roman, à savoir ce qui dérange la logique de finalité. L'essentiel de cette « nouvelle découpe du réel » est de ne pas privilégier la logique de finalité et de ne jamais arrêter la dialectique entre

les deux logiques, de l'Histoire et du Roman. Selon Barthes, Michelet se tient précisément au « carrefour de l'une et l'autre » : Michelet, c'est celui qui « corrige sans cesse la psychologie par l'histoire, puis l'histoire par la psychologie »<sup>176</sup>. Le terme « psychologie » ici, semble-t-il, est donné pour désigner la simulation romanesque de l'expérience corporelle dans l'histoire. Et, pour prolonger ce raisonnement en termes de dialectique que nous venons d'évoquer, cette « correction » du discours scientifique (ici de l'histoire) par le roman dans *La Sorcière* passe d'une part par la dialectique entre la logique de finalité et la logique non-finaliste, et d'autre part par la dialectique entre le particulier et le général.

En effet, cette position de carrefour, inconfortable mais assumée par Michelet, est aussi ce que Barthes retient dans le *Journal* de Gide :

Certains choisissent une voie et la gardent ; d'autres en changent, chaque fois avec autant de conviction. Gide, lui, s'est tenu à un carrefour, constamment, fidèlement, au carrefour le plus important, le plus battu, le plus croisé qui soit, par où passent les deux plus grandes routes d'Occident, la grecque et la chrétienne.[...] Dans cette situation héroïque, protégé par rien, mais aussi enfermé par rien, il a prêté à toutes les attaques, il s'est offert à tous les amours<sup>177</sup>.

Michelet choisit d'emprunter la voie du roman pour faire de l'histoire, comme ici de faire se tenir à sa *Sorcière* « au carrefour » du Roman et l'Histoire. Nous pouvons bien deviner ce parti pris de Michelet à partir d'un portrait peint par Barthes, «Michelet devant un dilemme» :

Voyant sa propre société déchirée entre deux postulats qu'il estimait également impossibles, la postulation chrétienne et la postulation matérialiste, il a lui-même esquissé le compromis magique, il s'est fait Sorcier, [...] il a pris sur lui de dire non, éperdument, à l'Eglise et à la science, de remplacer le dogme ou le fait brut par le mythe<sup>178</sup>.

Dans ce portrait barthésien de Michelet, nous entendons presque sans surprise, de nombreux échos de l'autoportrait du mythologue dans les dernières pages des *Mythologies* :

---

<sup>176</sup> Barthes, *EC*, pp.116-117.

<sup>177</sup> Barthes, « Notes sur André Gide et son « Journal » », 1942, *O.C.I.*, p.39. (C'est nous qui soulignons, et nous avons l'impression que ce portrait de Gide pourrait aussi être celui de Barthes lui-même).

<sup>178</sup> Barthes, *EC*, p.128.

Il semble que ce soit là une difficulté d'époque : [...] il n'y a qu'un choix possible, et ce choix ne peut porter que sur deux méthodes également excessives : ou bien poser un réel entièrement perméable à l'histoire, et idéologiser ; ou bien, à l'inverse, poser un réel *finale*ment impénétrable, irréductible, et, dans ce cas, poétiser<sup>179</sup>.

La voie de tout « idéologiser », est un autre nom pour l'hégémonie de la logique de finalité, associée au roman classique et tant condamnée par Barthes dans le *DZ*. Selon nous, la préface à cette « mythologie historique » qu'est *La Sorcière*, postérieure chronologiquement aux *Mythologies*, pourrait être pensée comme une réflexion prolongée, non seulement du geste de l'historien après *Michelet*, mais aussi de son propre geste en tant que mythologue. A l'époque des *Mythologies*, la visibilité de ce dilemme pour celui qui veut aborder la réalité sociale est en grande partie refoulée par la préoccupation immédiate de la dénonciation de l'idéologie petite-bourgeoise, attachée au langage de la culture de masse. Pourtant, cela ne revient pas à nier la force critique de ces mythologies (et hélas, dont la plupart est encore vivante). Tout au contraire, la prise en compte du dilemme, à savoir de la nécessité et de la finitude du langage idéologique ou scientifique le pousse à développer une certaine technique pour l'affronter dans son entreprise démystificatrice du langage social. Pour Michelet historien, il a recours au roman pour tisser son discours de l'histoire. Alors, Barthes le mythologue, devant un dilemme semblable à celui de l'historien, pense « sort[ir] de là comme il peut », et désigne ainsi sa « ruse » dans la dernière note en bas de page des *Mythologies* :

Parfois, ici même, dans ces mythologies, j'ai rusé : souffrant de travailler sans cesse sur l'évaporation du réel, je me suis mis à l'épaissir excessivement, à lui trouver une compacité surprenante, savoureuse à moi-même, j'ai donné quelques psychanalyses substantielles d'objets mythiques<sup>180</sup>.

Cette « ruse », consiste essentiellement à corriger le métadiscours de la dénonciation de l'idéologie petite-bourgeoise par des « psychanalyses substantielles », tout probablement comme le Michelet de *La Sorcière*, « corrige[ant] sans cesse l'histoire par la psychologie »

---

<sup>179</sup> Barthes, *Mythologies*, p.247. « [J]'entends par poésie, d'une façon très générale, la recherche du sens inaliénable des choses », *Mythologies*, *O.C.I*, p. 868.

<sup>180</sup> *Mythologies*, *O.C.I*, p. 868.

(*EC*, p.117), c'est-à-dire par le roman ? L'emploi du terme « substantiel », nous le devinons, ne va-t-il pas au sens de la simulation romanesque de l'expérience corporelle, sensuelle dans le Michelet de Barthes ? A ses yeux, c'est parce que Michelet a recours au roman dans *La Sorcière*, qu'il a pu « comprendre la sorcellerie dans sa structure objective » : dans le fond de l'histoire comme le général et organisée selon la logique de finalité, le roman est investi comme expérience du corps, du particulier, et comme narration qui nuance la logique de la finalité. Et dans les *Mythologies*, pour ne pas voir « s'évanouir le réel qu'il prétend protéger », Barthes pense avoir recours à quelques « psychanalyses substantielles », est ce à dire à la simulation romanesque de l'expérience corporelle ? Autrement dit, notre mythologue suit probablement de près la voie frayée par Michelet dans la position de « carrefour »<sup>181</sup>.

En somme, la présence du roman dans le discours de l'histoire (ou de la science) est ce qui « sauve » exactement l'histoire de Michelet, selon Barthes. Le « romanesque générique », à savoir les traits formels du roman classique, fort questionné dans le *DZ*, est ici loué par son pouvoir potentiel de pondérer la logique finaliste et généraliste dans le discours scientifique. En effet, les deux couches du roman classique ne sont contradictoires qu'en apparence. Comme nous l'évoquions précédemment, ce qui est condamné dans le romanesque générique, par exemple les deux composantes du passé simple et de la troisième personne, c'est finalement lorsque ces composantes véhiculent uniquement la logique de finalité. De même, Barthes défend la manière particulière de Michelet de tisser le discours historique, précisément parce qu'elle constitue un modèle capable de déporter la

---

<sup>181</sup> En effet, Barthes imagine aussi dans son autoportrait *RB* une position de carrefour (en pensant probablement à ses deux aînés têtus, le Gide intransigeant, le Michelet exigeant ?) dans le combat contre le « naturel » : « L'illusion de naturel est sans cesse dénoncée (dans les *Mythologies*, dans le *Système de la Mode* ; dans *S/Z* même, où il est dit que la dénotation est retournée en Nature du langage). [...] Contre ce « naturel », je puis me révolter de deux manières : en revendiquant, tel un légiste, contre un droit élaboré sans moi et contre moi [...], ou en dévastant la Loi majoritaire par une action transgressive d'avant-garde. Mais lui, il semble rester bizarrement au carrefour de ces deux refus : il a des complicités de transgression et des humeurs individualistes. Voir *RB*, 1975, pp.134-135. D'ailleurs, Tiphaine Samoyault énumère l'importance de l'œuvre encyclopédique de Michelet pour l'ensemble de l'œuvre de Barthes sur quatre plans, voir sa belle biographie, pp. 276-283. Nous reprenons ici une note de lecture de Barthes citée par elle : « De même qu'un ethnologue sur le terrain doit se faire, face à une communauté, archéologue, linguiste, botaniste, géographe, esthéticien, etc., de même avec Michelet, devant le monde, l'histoire, le corps, on doit se faire tout à la fois ». p. 277.

logique de finalité, à savoir l'usage du roman en tant que « la mise en corps » et « la mise en récit » non finaliste/causal du savoir historique. Par cette nouveauté de Michelet, Barthes suggère ainsi la nécessité de renouveler le discours du savoir et l'usage du roman dans le déplacement du discours scientifique.

En effet, la présence du roman dans le discours du savoir est de nouveau souligné par Barthes lorsqu'il aborde les planches de l'*Encyclopédie* de Diderot, une œuvre par nature didactique et logique de la science<sup>182</sup>.

La plupart de ces planches sont formées de deux parties; dans la partie inférieure, l'outil ou le geste (objet de la démonstration), isolé de tout contexte réel, est montré dans son essence; il constitue l'unité informative et cette unité est la plupart du temps variée : on en détaille les aspects, les éléments, les espèces; cette partie de la planche a pour rôle de décliner en quelque sorte l'objet, d'en manifester le paradigme; au contraire, dans la partie supérieure, ou vignette, ce même objet (et ses variétés) est saisi dans une scène vivante (généralement une scène de vente ou de confection, boutique ou atelier), enchaîné à d'autres objets à l'intérieur d'une situation réelle : on retrouve ici la dimension syntagmatique du message; et de même que dans le discours oral, le système de la langue, perceptible surtout au niveau paradigmatique, est en quelque sorte caché derrière la coulée vivante des mots, de même la planche encyclopédique joue à la fois de la démonstration intellectuelle (par ses objets) et de la vie romanesque (par ses scènes).

[...] La fonction de la vignette est donc ailleurs : le syntagme [...] nous dit ici, une fois de plus, que le langage (à plus fort raison le langage iconique) n'est pas pure communication intellectuelle : le sens n'est achevé que lorsqu'il est en quelque sorte naturalisé dans une action complète de l'homme ; pour l'*Encyclopédie* aussi, il n'y a de message qu'en situation. On voit par là combien finalement le didactisme de l'*Encyclopédie* est ambigu : très fort dans la partie inférieure (paradigmatique) de la planche, il se dilue à son niveau syntagmatique, rejoint (sans se perdre vraiment) ce qu'il faut bien appeler la vérité romanesque de toute action humaine.

Dans cet article, Barthes évoque plusieurs aspects des planches encyclopédiques, mais nous nous focaliserons sur la comparaison entre les deux parties des planches et les deux dimensions du langage articulé, à savoir paradigmatique et syntagmatique. Il est intéressant de voir qu'ici Barthes associe au roman la reproduction graphique d'une scène de la vie quotidienne où se trouve l'objet démontré. Il semble que l'appellation « romanesque » soit

---

<sup>182</sup> Barthes, « Les planches de l'« Encyclopédie » », 1964, in *DZ* suivi de *Nouveaux essais critiques*, 1972, pp. 95-97. C'est nous qui soulignons.

réservée au vécu, ou à la simulation de la vie quotidienne. Barthes insiste sur l'intégration de la simulation romanesque de l'existence de l'objet démontré dans les planches de l'encyclopédie, ainsi que sur la co-présence de la logique de finalité et de la logique du roman dans les planches. En effet, Barthes suggère d'ailleurs que l'aspect romanesque des planches est ce qui complète ce discours scientifique de l'encyclopédie par ce qu'il nomme « la vérité romanesque de toute action humaine ».

Dans cette partie de notre analyse sur les emplois du terme « romanesque » d'avant *S/Z* chez Barthes, nous pouvons découvrir une couche positive du romanesque générique à travers sa présence dans le discours scientifique. En revanche, les quelques emplois substantivés du terme « romanesque » analysés dans la partie précédente s'avèrent plutôt une couche négative du romanesque générique, ce qui prolonge en effet le déploiement de Barthes dans le *DZ*. Ces deux couches parallèles démontrent bien le rapport « feuilleté » de Barthes avec le roman classique. A partir de ces deux couches du roman classique dégagées dans le discours de Barthes avant *S/Z*, nous allons procéder aux emplois substantivés du terme liés directement à la mise en concept d'un nouveau « romanesque » chez Barthes, par rapport à deux notions du « romanesque » que nous avons développées, à savoir le « romanesque thématique » et le « romanesque générique ».



## 2.2-Le « romanesque sans le roman » de Barthes

---

### 2.2.1. Le premier contour d'un nouveau romanesque : contre le roman classique

Comme nous le constatons un peu plus tôt, la mise en concept du terme après *S/Z* est liée d'une part à son emploi substantivé, et d'autre part à l'opposition systématique au terme « roman », comme dans le syntagme « le romanesque sans le roman ». À partir du tableau établi de l'annexe deux, « le romanesque sans le roman » est employé presque comme une locution conventionnelle et répété constamment dans les emplois d'après *S/Z*. Nous sommes convaincue que la nouvelle notion du romanesque proposée par Barthes doit d'abord être circonscrite par sa différenciation systématique avec le « roman ». Prenons quelques emplois pour voir en quoi les deux termes se distinguent l'un de l'autre :

1. « L'interprétation : Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation ». (*S/Z*, 1970, *O.C. III*, p. 122.)
2. « Le Nom Propre : Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage ; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre. » (*S/Z*, 1970, *O.C. III*, p. 197.)
3. « Ce qui vraiment me séduirait, ce serait d'écrire ce que j'ai appelé «le romanesque sans le roman», le romanesque sans les personnages » ( Entretien « A Conversation with Roland Barthes », 1971, *Le Grain de la voix*, p. 124.)
4. « Il est probable que je n'écrirai jamais un « roman », c'est-à-dire une histoire dotée de personnages, de temps ; mais si j'accepte si facilement ce renoncement (car cela doit être bien agréable d'écrire un roman), c'est sans doute que mes écrits sont déjà pleins de romanesque (le romanesque, c'est le roman sans les personnages) » (« L'adjectif est le 'dire' du désir », 1973, *O.C. IV*, p. 468.)
5. « 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 (le romanesque est tout autre chose: un simple découpage instructuré, une dissémination de formes: le maya.) » (*Le Plaisir du texte*, 1973, *O.C. IV*, p.235)
6. « Le romanesque est distinct du roman, dont il est l'éclatement [...] ; le romanesque n'est ni le faux ni le sentimental » (« Au séminaire, 1974, *O.C. IV*, p. 503.)
7. « Mais je ne m'imagine pas aujourd'hui composant une histoire, une anecdote, avec des personnages portant un nom propre, bref, un roman. Pour moi, le problème - problème d'avenir parce que j'ai très envie de me mettre à travailler de ce côté-là - sera de trouver peu à peu la forme qui détacherait le romanesque du roman, mais assumerait le romanesque plus profondément que je ne l'ai fait jusqu'à présent. » (« Le jeu du kaléidoscope », 1975, *O.C. IV*, p. 848.)
8. «Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. Transformer ce romanesque en roman me paraît très difficile, parce que je ne m'imagine pas élaborant un objet narratif où il y aurait une histoire, c'est-à-dire essentiellement pour moi des imparfaits et des

passés simples et des personnages psychologiquement plus ou moins constitués. C'est ce que je n'arriverais pas à faire et c'est en quoi le roman me paraît impossible». (« Vingt mots-clés pour Roland Barthes », 1975, *O.C. IV*, p. 866.)

Dans ces emplois, le « romanesque » est défini d'une manière négative, par rapport au « roman ». La mise en concept du terme substantivé de « romanesque » procède d'une manière systématique par l'opposition sémantique du couple « romanesque » et « roman ». Le « roman », se réfère dans son discours au « personnage » (ou au « Nom Propre »), à « l'histoire dotée de personnages, de temps », et à l'« objet narratif où il y aurait une histoire, c'est-à-dire essentiellement [...] des imparfaits et des passés simples et des personnages psychologiquement plus ou moins constitués ». Autrement dit, ce « roman » à mettre à distance renvoie en effet aux « romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais ». Ce « roman » épinglé ici, nous jette immédiatement dans la couche négative du roman classique développée dans le *DZ* et dans la mise en cause du « romanesque générique », partagée entre Barthes et Robbe-Grillet dans les années 1950-1960.

Dans cette perspective, la nouvelle notion de « romanesque » est supposée prendre le relais du roman classique dévalorisé. Comme nous le rappelions dans les pages précédentes, un tel paradigme barthésien roman/romanesque semble inverser le paradigme courant, saisi comme « lucidité »/« chimère » (selon les termes d'Yves Hersant). D'après Yves Hersant, le romanesque désigne une catégorie thématique composée que de stéréotypie de l'aventureux et du sentimental. Cette catégorie de « pures chimères » est discréditée et condamnée au nom du roman (moderne), qui représente pour lui le regard « lucide » sur la réalité. Pourtant, si nous y regardons d'un peu plus près, cette apparente inversion se disloque rapidement. L'opposition courante du « roman » et du « romanesque » est ancrée dans l'histoire du roman. Par rapport à la position dogmatique d'Yves Hersant, J.-M. Schaeffer légitime le romanesque thématique en tant qu'archétype de la fictionnalisation. De plus, la relation entre « roman » et « romanesque » est loin d'être purement oppositionnelle dans les discours de Barthes. Il est vrai que dans les exemples cités plus haut concernant le refrain du « romanesque sans le roman », nous pouvons très bien

discerner l'insistance d'une opposition opérée entre les deux termes du moins depuis *S/Z* (1970, la première occurrence repérée) : « Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation ». Dans ces parallèles, il y a la mise en valeur d'une « essence » ou « quintessence » de l'objet produit : le romanesque, la poésie, l'essai. Plus loin, toujours dans le même livre (*S/Z*), cela devient plus clair avec le propos sur le Nom Propre (2<sup>e</sup> citation) : « Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage ; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre ». Autrement dit, il y a un élément désuet dans le roman, à savoir l'unité psychologique. D'autre part, le « romanesque », c'est quelque chose qui se trouve *aussi* dans le roman et qui doit être gardé, contrairement à l'unité psychologique qu'est le personnage ou le Nom Propre. Déjà, nous voyons s'annuler l'apparence oppositionnelle entre le « roman » et le « romanesque ».

Barthes continue dans ce sens du « romanesque sans les personnages » (3<sup>e</sup> citation), et qui est du « roman sans personnages » (4<sup>e</sup> citation). Les deux dernières citations (les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> citations) laissent voir une précision sur les éléments que Barthes pense « caducs » dans le roman : outre les personnages « portant un nom propre » ou « psychologiquement plus ou moins constitués », c'est l'« histoire », qui est « essentiellement pour [lui] des imparfaits et des passés simples », et qui est, surtout, un certain mode de structuration, duquel le nouveau « romanesque » conceptualisé par Barthes se veut séparé (car « le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire »). Donc, la « caducité » de l'« histoire » du roman selon Barthes réside dans son mode de structuration. Ceci nous conduit à revenir sur les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> citations qui touchent la question de la structuration : le « romanesque » est « un simple découpage instructuré » et « l'éclatement » du roman.

Et nous voyons probablement plus clair en introduisant en même temps ce que dit Barthes plus tard sur la musique romantique : « *Fantasieren* : à la fois imaginer et improviser : bref, fantasmer, c'est-à-dire produire du romanesque sans construire un roman

[...] en somme, une errance pure, un devenir sans finalité »<sup>183</sup>. Le romanesque est sans finalité au niveau de la structure. Nous pouvons bien associer le dernier cours de Barthes à cette question de la structuration, essentielle dans la notion du « romanesque sans le roman ». Dans son dernier cours sur la *Préparation du roman*, Barthes se met à simuler celui qui veut écrire une œuvre et délibère sur les épreuves potentielles qu'il doit traverser pour faire œuvre. La première épreuve rencontrée par son héros qui veut écrire est bien le choix de la forme. Pour lui, ce choix « se situait par rapport au continu/discontinu du discours ». Pour cette épreuve de la forme, Barthes délibère longuement sur deux formes opposées par Mallarmé, à savoir « le Livre » « architectural et prémédité » et « l'Album », « recueil des inspirations de hasard ». Comme « l'Album » se reconnaît à deux critères, c'est-à-dire « le circonstanciel » et « le discontinu », c'est bien « l'absence de structure » qui caractérise « l'Album »<sup>184</sup>.

De plus, Barthes associe cette absence de structure plus loin dans le cours à la structure r(h)apsodique, qui désigne un ensemble cousu, mais désorienté. De fait, Barthes aborde ce sujet très tôt dans l'œuvre de Sade. Il contraste la structure rapsodique du roman sadien avec la structure orientée du roman en général :

Raconter, ici, ne consiste pas à faire mûrir une histoire puis à la dénouer, [...] c'est-à-dire à soumettre la suite des épisodes à un ordre naturel (ou logique), qui devient le sens même imposé par le « Destin » à toute vie, à tout voyage, mais à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles : le continu n'est alors qu'une suite d'apiecements, un tissu baroque de haillons. La rapsodie sadienne enfile ainsi sans ordre [...]. Cette construction déjoue la structure paradigmatique du récit (selon laquelle chaque épisode a son « répondant » quelque part plus loin, qui le compense ou le répare) et par là même, esquivant la lecture structuraliste de la narration, constitue un scandale du sens : le roman rapsodique (sadien) n'a pas de *sens*, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer (*SFL*, p.144).

En d'autres termes, la structure rapsodique implique l'absence du sens final, de la dernière réplique qu'est le « destin » dont parle Barthes. Ainsi, le « romanesque sans le roman » revient à dire le romanesque sans le destin, qui s'oppose au mode dominant de structuration

---

<sup>183</sup> Barthes, « Le Chant romantique », 1977, *O.C.V.*, p. 307.

<sup>184</sup> Barthes délibère sur trois épreuves pour celui qui veut écrire une œuvre dans le cours, à savoir celle du choix de la forme, celle de la patience et celle de la séparation. Voir notamment Barthes, *La Préparation du roman*, pp.319-348.

du roman classique. Ce « romanesque », « l'éclatement » du roman, vise à se détacher de la logique de finalité du roman classique. Nous rappelons que l'hégémonie de la logique de finalité est précisément la couche négative du roman classique épinglée par Barthes dans le *DZ*.

En d'autres termes, c'est bien au niveau de la structure que le « romanesque » devrait être détaché du « roman », structuré selon une finalité. Le « romanesque » est à l'opposé de ce que Barthes appelle le « nappé », à savoir « le discours que l'on construit dans l'idée de donner un sens final à ce qu'on dit »<sup>185</sup>. Auparavant, nous avons tenté de voir cette différence structurale comme une opposition entre le continu du « roman » et le discontinu du « romanesque », mais il nous semble de plus en plus tentant maintenant de nous focaliser sur l'effet d'absence de destin dans le « romanesque » fantasmé par Barthes, c'est-à-dire le roman moins l'« histoire », le roman moins la finalité. C'est aussi en cela que Barthes oppose le discours amoureux à l'histoire d'amour dans *Fragments d'un discours amoureux* : « l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une œuvre ; c'est un discours horizontal : aucune transcendance, aucun salut, aucun roman (mais beaucoup de romanesque) »<sup>186</sup>. La désorientation du discours amoureux correspond bien à la notion « romanesque » thématifiée par Barthes.

Stephen Heath illustre la différence structurale entre le romanesque et le roman, en les comparant avec deux types de voyage :

Le romanesque n'est-il pas en fin de compte, *le voyage qui déplace* ? Il s'opposerait ainsi à tout le roman du voyage. En effet, on sait dans quelle mesure le roman classique a pu faire appel au récit de voyage pour se nantir de repères sûrs de départ et d'arrivée – avec, entre les deux, le jalonnement d'étapes successives –, pour se nantir d'*un sens*. Ici, au contraire, il s'agit d'un mouvement sans fin (ni finalité), un peu comme ce dévoiement continu auquel vous obligerait une ville sans centre (tel Tokyo avec son centre vide) ; mouvement qui retrouve à chaque instant l'écriture, le tissu de la vie – « l'écriture vive de la rue »<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », 1975, in *GV*, pp. 225-226.

<sup>186</sup> Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.11.

<sup>187</sup> Stephen Heath, *Vertige du déplacement : lecture de Barthes*, Paris, Fayard, 1974, p.183.

Cette comparaison nous semble bien juste et suggère avec clarté la différence fondamentale qui oppose le romanesque et le roman.

Dans un entretien de 1977, en parlant de sa notion de « romanesque », Barthes reprend la formulation de l'interviewer et précise ensuite :

Et l'idée d'une « erratique » de la vie quotidienne est très juste et très belle. Très juste parce qu'elle nous fait reconnaître le discontinu fondamental de notre vie mentale. [...] Et très belle parce qu'elle peut produire, en écriture, en musique, en image, des « formes brèves » d'un grand éclat : des phrases, des aphorismes, des stances, des « anamnèses », des « épiphanies » comme disait Joyce, à la rigueur de courtes histoires [...] mais non *une* histoire, un destin. [...]

Et là même, ce qui est désiré, ce n'est jamais « *une* histoire, un destin », « le nappé ». Le « romanesque » désiré, c'est un « simple découpage instructuré », non autour d'une finalité, et ce qui devient ensuite « une dissémination de formes », de « formes brèves » à proprement dit. Du coup, Barthes glisse son idée du « romanesque » comme le roman sans finalité vers les formes investies dans cette idée, lesquelles sont désignées ici comme « formes brèves » : « des phrases, des aphorismes, des stances, des « anamnèses », des « épiphanies » comme disait Joyce »<sup>188</sup>.

La mise en œuvre de cette idée du « romanesque sans roman » est à chercher dans les « formes brèves ». De fait, dans un entretien donné après la publication de son autoportrait (1975), Barthes constate qu'il écrit souvent « selon un mode d'écriture courte », et que son ancien goût du fragment a été « réactivé » par le *RB*. A propos du fragment, Barthes le présente comme une forme investie avec l'idée de casser le « nappé », c'est-à-dire casser un discours doté d'un sens final. Pour ainsi dire, la forme du fragment pourrait très bien incarner son « romanesque sans roman ». Pourtant, Barthes tient plus loin dans le même entretien à mettre à l'écart la forme du haïku dans la catégorie du fragment : « le haïku, c'est autre chose : c'est le devenir essentiel, musical du fragment ». Nous allons voir ensuite

---

<sup>188</sup> Les « anamnèses » sont les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse décrits d'une manière très particulière, très « mate » en termes de Barthes. Quant aux « épiphanies » de James Joyce, Barthes en donne la définition suivante dans son cours sur *La Préparation au roman* : la « soudaine révélation de la quiddité (en anglais *whatness*) d'une chose », p.218. Nous reviendrons sur ces notions dans la dernière partie de notre thèse.

quels sont les caractères du haïku qui le lient à la notion du « romanesque sans le roman » et le différencient de la forme du fragment.

## 2.2.2. Les formes brèves et la capture de l'individuation

Le haïku (俳句), que Barthes rencontre lors de son séjour au Japon (1966, 1967, 1968), désigne une forme poétique extrêmement brève et très codifiée d'origine japonaise<sup>189</sup>. Mais Barthes se soucie peu de son origine et s'en empare immédiatement pour construire son propre « haïku » en y investissant tout un système de valeurs. Nous pensons qu'il n'est pas exagéré de dire que c'est une expérience formelle qui marque profondément la pensée de Barthes. (Et si Barthes n'était jamais allé au Japon, aurait-il jamais connu le haïku ?) En effet, Barthes aborde le haïku dans plusieurs fragments de *L'Empire des signes* et consacre notamment, comme on le sait, la première année du cours de *La Préparation du roman* au haïku, en tant que forme exemplaire de la notation du présent, pour pouvoir penser ensuite son grand Roman. Et nous reviendrons plus tard sur cette belle rencontre à l'étranger.

Pour l'instant nous voudrions simplement souligner que le haïku lui permet de travailler dans un autre registre son idée du « romanesque » moins le « roman », ou moins le « nappé du roman », pour être plus précis. Au niveau de la structure, ce « nappé du roman », ce discours armé d'un sens final, fonctionne toujours comme un contre-modèle pour son « romanesque » qui désire « un devenir sans finalité ». Le contact avec le haïku lui fait découvrir un modèle éminemment positif parce que le haïku conçu par Barthes partage justement la même problématique du sens (son souci perpétuel, dirions-nous) que son « romanesque sans le roman ». Barthes lit dans le haïku une technique qui déjoue « le dernier mot » du système interprétatif et qui d'ailleurs est parfaitement lisible, c'est-à-dire qui n'adopte pas un des moyens habituels de l'avant-garde, à savoir l'illisibilité, qui semble « communiquer » mal avec la masse<sup>190</sup>. Barthes voit dans le haïku une résistance totale au

---

<sup>189</sup> Le haïku s'écrit traditionnellement en une seule phrase verticale, comporte 17 moras réparties en 5/7/5 (la more, propre au système phonétique japonais, est une unité plus fine que la syllabe). Une grande règle que doit respecter le haïku, c'est l'inclusion d'un « kigo » (季語), qui désigne une référence aux saisons ou à la nature.

<sup>190</sup> Nous pensons toujours à Kafka cité par Barthes : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde », *La Préparation du roman*, p. 272. La question de la lisibilité est aussi très importante dans la pensée de la fabrique de l'œuvre. En ce qui concerne la question de l'avant-garde, nous pensons qu'il ne s'agit en aucun cas d'une opposition. Nous y voyons plutôt une solidarité théorique (ensemble, déjouer le sens final), mais avec une différence stratégique : « C'est l'écriture d'ultra-avant-garde qui est une écriture illisible qui, je crois, est très importante. Il est important qu'elle existe, mais elle n'a pas de clientèle : cinq cents personnes la



commentaire, qu'il appelle « l'exemption du sens ». Et il précise que « ce qu'il est aboli [dans le haïku], ce n'est pas le sens, c'est toute idée de finalité »<sup>191</sup>. Pendant que la forme du fragment (l'autre mise en œuvre du « romanesque sans le roman ») devrait dépendre encore de son agencement pour résister au sens final, la forme du haïku (ou de la Notation) est censée être exonérée de la tentation interprétative grâce au court-circuit sémantique.

En effet, cette expérience de haïku l'aidera à forger/rêver sa propre idée de l'« incident ».

Ce que je dis ici du haïku, je pourrais le dire aussi de tout ce qui *advient* lorsque l'on voyage dans ce pays que l'on appelle ici le Japon. Car là-bas, ...il *advient* toujours quelque chose. Ce quelque chose – qui est étymologiquement une aventure- est d'ordre infinitésimal...Ce que l'on peut ajouter, c'est que ces aventures infimes (dont l'accumulation, le long d'une journée, provoque une sorte d'ivresse érotique) n'ont jamais rien de pittoresque..., ni de romanesque (ne se prêtant en rien au bavardage qui en ferait des récits ou des descriptions). ...tous ces incidents sont la matière même du haïku<sup>192</sup>.

L'appellation d'« incident » est utilisée pour dire les expériences suivantes de la vie : « ce qui *advient* », « une aventure infime », « ni pittoresque », « ni romanesque » (employé au sens courant typique du terme, c'est-à-dire aventureux, extravagant). Tout ce matériau est bon pour faire du haïku. Ou le dire autrement, le haïku permet une mise en forme d'écriture de ce matériau de la vie, « incident », qui constitue pour Barthes une mise en forme possible de son idée du « romanesque ». Dans un entretien après la publication de *L'Empire des signes*, Barthes signale ainsi son propre tournant théorique :

Je dois dire enfin que cet essai [*L'Empire des Signes*] se situe à un moment de ma vie où j'ai éprouvé la nécessité d'entrer entièrement dans le signifiant, c'est-à-dire de décrocher de l'instance idéologique comme signifié, comme risque de retour du signifié, de la théologie, du monologisme, de la loi. Ce livre est un peu une entrée, non pas dans le roman, mais dans le romanesque, c'est-à-dire le signifiant et le recul du signifié, fût-il hautement estimable par sa nature politique<sup>193</sup>.

---

lisent, l'aiment, c'est tout ». Voir l'entretien « Pour la libération d'une pensée pluraliste », 1972, *O.C.IV*, p.479.

<sup>191</sup> Barthes, *ES*, pp. 108-109.

<sup>192</sup> Barthes, *ES*, 1970, *O.C.III*, p. 412.

<sup>193</sup> Barthes, « Sur 'S/Z' et 'L'Empire des signes' », 1970, *O.C.III*, p. 1015.

Ici, Barthes présente son déplacement de la problématique du sens (c'est-à-dire du signifié au signifiant) comme « une entrée dans le romanesque » et non dans le « roman ». En fait, ce tournant théorique de Barthes s'inscrit dans un plus vaste tournant, qui est celui du structuralisme, ou celui de la sémiologie dans le cas de Barthes. Dans le nouvel avant-propos donné en 1971 aux *Essais critiques*, Barthes met en rapport ce recueil (écrits entre 1954 – 1964) avec le mouvement de la sémiologie. Barthes désigne l'année 1966 comme une mutation du mouvement sémiologique en France, car c'est le moment où la notion de signe a été mise en procès et ensuite nuancée. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

L'année suivante, il réaffirme son projet de faire « le romanesque sans le roman », engagé dans l'attention déplacée du signifié au signifiant :

Ce qui vraiment me séduirait, ce serait d'écrire ce que j'ai appelé «le romanesque sans le roman», le romanesque sans les personnages : une écriture de la vie, qui d'ailleurs pourrait retrouver peut-être un certain moment de ma propre vie, celui où j'écrivais par exemple les *Mythologies*. Ce serait de nouvelles « mythologies », moins directement engagées dans la dénonciation idéologique, mais par là même, pour moi, moins engagées dans le signifié : plus ambiguës, plus avancées et immergées dans le signifiant<sup>194</sup>.

Dans cette réaffirmation, Barthes assigne en même temps ce projet du « romanesque » dans « une écriture de la vie ». Ensemble avec la catégorie d'« incident » inspiré dans son expérience du haïku, ce « romanesque sans le roman » est en effet étroitement lié à une montée du souci de la vie dans ses discours, en parallèle d'un reflux du souci théorique. Ou pour être plus exacte, Barthes reste toujours attaché au souci théorique/critique (comment peut-il être autrement ?), mais il change le langage pour aborder ce souci.

La catégorie de l'« incident », cet événement infime dans la vie quotidienne, est décrite de nouveau par Barthes à propos d'*Aziyadé* de Pierre Loti :

Ce qui se raconte, ce n'est pas une aventure, ce sont des *incidents* : il faut prendre le mot dans un sens aussi mince, aussi pudique que possible. L'incident, déjà beaucoup moins fort que l'accident (mais peut-être plus inquiétant) est simplement *ce qui tombe* doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie : c'est ce pli léger, fuyant, apporté au tissu des jours ; c'est ce qui peut être à *peine* noté : une sorte de

---

<sup>194</sup> Barthes, Entretien (A Conversation with Roland Barthes), 1971, in *GV*, p. 124.

degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire *quelque chose* [...] tout ce plein dont l'attente semble le creux<sup>195</sup>.

Dans ce passage, la catégorie de l'incident est dépliée en trois étapes : il est d'abord nuancé par rapport à l'aventure, à l'accident, puis doté d'une belle image métaphorique, et enfin greffé subitement dans une autre métaphore sur une pratique de l'écriture, à savoir la notation. Ici, nous voyons pointer l'imaginaire d'une transposition transparente et parfaite d'un matériau de la vie en la forme de la notation. La forme de la notation est désirée comme une forme juste qui est censée être en mesure de capter le ténu quotidien tel quel, ici appelé l'« incident ». Et nous savons combien la pratique de la notation est investie dans ses cours de *La Préparation du roman* à travers le « Haïku », construit ou même réinventé par Barthes comme « l'accomplissement exemplaire de toute notation »<sup>196</sup>. Pour ainsi dire, la catégorie de l'incident, ce « romanesque sans le roman » dans la vie quotidienne, trouverait peut-être une mise en forme possible dans la notation haïkiste. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

De plus, dans ce même cours, Barthes pense préparer plus tard un dossier sur la « Forme brève », qui est bien « au-delà de la Notation ». Il propose de faire d'abord un relevé des formes brèves : « En littérature : maximes, épigrammes, petits poèmes, fragments, notes de journal intime – et peut-être surtout en musique : Variations, Bagatelles [...], Intermezzi, Novelettes, Fantasiestucke [...], tout cela en rapport avec la capture de l'individuation (comme le haïku) »<sup>197</sup>. Barthes explique ainsi la notion de l'individuation dans le cours sur *La Préparation du roman* :

Philosophiquement, c'est une notion à laquelle le dernier Deleuze (les derniers écrits, les dernières recherches de Deleuze) attache, je crois, beaucoup d'importance. Mais comme toujours, hélas, je vais la prendre assez grossièrement, uniquement comme une *direction*.  
[...]

---

<sup>195</sup> Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* », 1972, *O.C.IV*, p. 109.

<sup>196</sup> Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003, p. 459.

<sup>197</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, p.211.

L'individuation est une notion qui consiste à reporter l'irréductibilité, la nuance fondatrice, le Tel, le Spécial, de l'*individu* (en tant que sujet civique et psychologique et à ces titres-là actuellement démodé, discrédité) à tel moment de cet individu<sup>198</sup>.

Dans cette perspective, l'écriture du « romanesque sans le roman » devient une recherche de l'écriture de vie qui tente de contourner le « nappé » du roman classique (c'est-à-dire la continuité discursive) et qui dit, par « formes brèves », les moments d'individuation de la vie. Plus tard, cette quête de l'écriture de vie chez Barthes a pour un « roman » fantasmé comme dernier projet. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Nous nous rappelons que l'idée d'un « romanesque sans le roman » revient à se disséminer justement dans les « formes brèves ». Parmi les formes brèves relevées ici par Barthes, à côté de la Notation, nous retenons les fragments et les notes de journal, qui sont liés étroitement à notre étude de l'écriture de vie. Le détour par l'idée du « romanesque sans le roman » chez Barthes nous conduit à élargir notre corpus d'étude dans le versant Barthes. A côté des textes autobiographiques de Barthes et de Robbe-Grillet, nous étudierons d'une part, du côté de la notation, un ensemble posthume de mini-textes écrits entre 1968 et 1969 pendant son séjour au Maroc, regroupés sous le nom d'« Incidents » dans le recueil éponyme publié en 1984. Comme le suggère aussi François Wahl dans l'avant-propos du recueil *Incidents*, il est d'avis que la mise en écriture d'« incidents » au Maroc en 1968 et 1969 s'inscrit bel et bien dans une pratique de notation qui met en épreuve la définition de la catégorie du « romanesque » chère à Barthes. D'autre part, nous aborderons également les écrits de journal, à savoir le « journal-moisson », l'article « Délibération » portant sur la pratique du journal, où se trouve un ensemble de 12 fragments du journal, dont la plupart écrits en 1977, ainsi qu'un ensemble posthume de 16 fragments du journal écrits en 1979, regroupés sous le nom de « Soirées de Paris », figurant également dans le recueil *Incidents*. Enfin, il y a aussi le *Journal de deuil*.

Quant à la question du fragment, nous entendons traiter leur mise en place non seulement dans le texte autobiographique de Barthes, mais aussi dans ceux de Robbe-Grillet. Ici il faut

---

<sup>198</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, p.101, p.104.

souligner toute de suite que Robbe-Grillet, selon notre étude lexicale, n'a pas inventé une acception supplémentaire du terme « romanesque » comme Barthes l'a fait pour thématiser une certaine idée de l'écriture de vie. Dans notre chemin faisant avec Robbe-Grillet, nous pouvons écarter jusqu'à présent la possibilité d'un similaire investissement lexical chez Robbe-Grillet. Toutefois, il est aussi indéniable que la trilogie de Robbe-Grillet est largement investie dans la forme du fragment. Notre but n'est pas de soumettre la pratique de Robbe-Grillet à la « grille » barthésienne du « romanesque sans le roman ». Il s'agit plutôt de voir comment chaque écrivain met en œuvre sa pensée de vie à l'aide de la forme du fragment, chacun à sa manière, que de forcer une simple « application » théorique de Barthes à l'œuvre de Robbe-Grillet. En effet, Robbe-Grillet commence très tôt à penser l'écriture autobiographique à travers une certaine idée du fragment, comme en témoigne l'intitulé de son ancien projet autobiographique, évoqué plus haut dans notre étude : « En 1964, il était toujours question de publier dans la collection « Tel Quel » un ouvrage de Robbe-Grillet, intitulé *Fragments pour une autobiographie* »<sup>199</sup>. Autrement dit, chez Robbe-Grillet, l'idée de procéder par fragments pour écrire une autobiographie n'est pas si tardive qu'il pourrait paraître.

---

### 2.2.3. Le glissement progressif du « romanesque sans le roman »: vers le Roman

Selon tout ce que nous avons démontré jusqu'ici, l'idée du « romanesque sans le roman » est construite chez Barthes dans une lutte contre le « nappé du roman », et non pas, comme nous l'avons souligné, contre le « roman ». Nous rappelons que le « nappé du roman » désigne un discours construit autour d'un sens final. La nouvelle notion du « romanesque sans le roman » renvoie justement à un mode de discours instructuré. Cette notion est d'abord thématisée par Barthes dans l'écriture de l'essai pour résister à la dernière réplique. Il y a la question du déport, de l'esquive de l'assertion péremptoire et

---

<sup>199</sup> Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, coll. « les contemporains », 1992, p.92.

définitive pour essayer d'échapper à la bêtise. « Qu'est-ce que la bêtise ? C'est pour Barthes comme pour Flaubert, le monde de la clôture, de la répétition, c'est ce moment où le langage se fige et se transforme en stéréotype », explique ainsi Claude Coste<sup>200</sup>. La bêtise est presque un synonyme du discours stéréotypé.

D'autre part, la notion du romanesque barthésien prend une autre ampleur dans la quête de l'écriture de vie. Dans le cadre de l'écriture de vie, la notion du « romanesque sans le roman » garde toujours la tentative de se libérer de la continuité discursive du roman classique, mais désire en même temps capturer les moments d'individuation de la vie. Suite à notre parcours, nous pouvons constater à l'étape actuelle que ce sont les « formes brèves » que Barthes estime pertinentes (du moins pour un certain temps) pour actualiser son idée éthique du « romanesque ». Et nous en retenons trois régimes distincts : le Fragment, la Notation, et le Journal, dont nous étudierons ensuite la mise en œuvre<sup>201</sup>.

Cela dit, nous constatons qu'il y a un déplacement revendiqué par Barthes lui-même en ce qui concerne les formes désirées pour son œuvre à faire, et ce, à partir du fameux colloque de Cerisy qui lui est consacré à l'été 1977 :

A ce moment-là, si on prend les choses à la lettre, ça ne peut pas être du romanesque, parce que le romanesque, on l'a dit, en principe il est déjà écrit, il est déjà dans ce qu'il est écrit ; donc ce qui reste, vraiment, à la lettre, à écrire, c'est un roman.

Là, Barthes signale un déplacement de pratique d'écriture et déclare son futur projet comme un « roman » à faire, au lieu de continuer le « romanesque », car pour lui le « romanesque » est déjà fait. Barthes réaffirme ce déplacement dans un entretien réalisé en avril 1979 (suite à la première année du cours de *La Préparation*), à l'occasion de la publication de *Sollers écrivain* :

[J]'ai maintenant la tentation de faire une grande œuvre continu et non pas fragmentaire. [...] Cette tentation est telle, chez moi, que mon cours au Collège de France est construit par les biais de nombreux détours à partir de ce problème. Ce que j'appelle le « roman » ou « faire un roman », j'en ai

---

<sup>200</sup> Claude Coste, *Bêtise de Barthes*, Paris, Klincksieck, coll. « Hourvari », 2011, p.62.

<sup>201</sup> Voir le deuxième chapitre de la troisième partie de notre thèse : « Le romanesque comme les « formes brèves » et la question de la totalité ».

envie non pas dans un sens commercial mais pour accéder à un genre d'écriture qui ne soit plus fragmentaire<sup>202</sup>.

Dans un premier temps, il semble que Barthes délaisse la notion de « romanesque sans le roman » et revalorise le roman classique mise en cause par lui pendant longtemps. Pourtant, cette recherche d'une nouvelle forme dite de « roman » n'a rien avoir avec le roman classique. Le nom n'est choisi que « par commodité » et désigne bien son œuvre à faire comme « un genre d'écriture qui ne soit plus fragmentaire ». De prime abord, nous pouvons remarquer que la question du genre est esquivée en terme d'« écriture ». Ensuite, le caractère « non fragmentaire » est bien revendiqué. Pour cette œuvre à venir, il semble que la forme du fragment, une des « formes brèves » (la plus chérie, dirions-nous) que pourrait prendre le « romanesque » imaginé par Barthes, soit délaissée au profit d'« une grande œuvre continue ». Autrement dit, quel rapport pourrait entretenir le « romanesque sans le roman » avec le « retour » envisagé du grand « Roman » ? S'agit-il d'une simple opposition ?

Il semble que Barthes reprenne le « Roman » continu contre la notion qu'il investit successivement du « romanesque sans le roman ». En effet, dans la même discussion du colloque de Cerisy, Barthes précise plus loin que pour lui dans ce projet du « roman » se pose « le problème du fragment », « parce qu'il est très possible qu'[il] soi[t] obligé de rejeter l'idole présente de [s]on écriture, qui est le fragment »<sup>203</sup>. Le fragment, en tant que « forme brève », figure bel et bien dans la réserve formelle désirée dans l'imaginaire barthésien du « romanesque sans le roman ». Comme nous l'avons souligné, le « romanesque sans le roman » est imaginé comme ce qui reste dans le roman, moins son « nappé » : « Est-ce qu'on pourrait faire un roman par aphorismes, par fragments ? Sous quelles conditions ? Est-ce que l'être même du roman n'est pas un certain continu ? »<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> « Roland Barthes s'explique », Entretien avril 1979, *Lire*, O.C.V, p. 750.

<sup>203</sup> Antoine Compagnon (Dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, colloque de Cerisy-la-Salle (du 22 au 29 juin 1977), Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1978, p. 366, p. 368.

<sup>204</sup> A. Compagnon (Dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, pp. 251-252.

Ces mêmes questions, posées par Barthes toujours dans le cadre de ce colloque, vont être posées de nouveau dans son dernier cours de *La Préparation du roman*.

Dans la conférence donnée au Collège de France en octobre 1978, Barthes annonce déjà les enjeux principaux des cours futurs sur le « roman »<sup>205</sup>. En premier lieu, Barthes donne un récit dramatisé de Proust, celui tiraillé depuis longtemps entre deux formes de création, à savoir l'Essai ou Roman, avant de se lancer dans la rédaction de *La Recherche* en 1909. Après une longue hésitation sur la forme à choisir, Proust a enfin créé une nouvelle forme selon Barthes : « *la tierce forme*, ni Essai ni Roman. La structure de cette œuvre sera, à proprement parler, *rhapsodique*, c'est-à-dire (étymologiquement) *cousu* ». Pour rappel, Barthes souligne précisément l'effet de l'absence du sens final (ou le « destin ») produit par la structure rhapsodique du roman sadien. Cette résistance à la dernière réplique caractérise essentiellement sa notion du « romanesque sans le roman ». *La Recherche* est une écriture de vie qui s'éloigne considérablement de la biographie traditionnelle dans la mesure où le dernier mot de la vie (le « destin » produit par la structure orientée de la biographie) est esquivé. Selon Barthes, c'est bien la vie de Proust qui est mise en œuvre, mais *La Recherche* déporte beaucoup d'éléments de l'écriture de vie traditionnelle. D'abord, le statut du « je » est déplacé : le « je » qui se souvient laisse la place au « je » qui énonce. De plus, le sujet de l'écriture de vie est déplacé : la vie du narrateur devient le désir d'écrire du narrateur. Dans cette perspective, *La Recherche*, malgré sa « forme longue », répond parfaitement à la mise en œuvre de sa notion du « romanesque sans le roman » dans le cadre d'une écriture de vie.

Après avoir présenté ainsi la trajectoire de Proust et la particularité de la *Recherche*, Barthes aborde dans la seconde partie de la conférence son nouveau projet d'écriture. Barthes expose brièvement des circonstances qui le poussent à désirer une nouvelle vie ainsi qu'une nouvelle forme d'écriture, parmi lesquelles se trouve la survenue de la mort de sa

---

<sup>205</sup> Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », conférence donnée au Collège de France le 19 octobre 1978, in *BL*, pp. 313-325.



mère<sup>206</sup>. Ensuite, c'est grâce à deux lectures du moment, à savoir *Guerre et Paix* de Tolstoï et *La Recherche* de Proust, qu'il voit concrétiser le thème de son futur projet d'écriture, à savoir la « pitié » ou la « compassion ». Barthes appelle « par commodité » cette nouvelle forme « Roman », renvoyant à « toute Forme qui soit nouvelle par rapport à [s]a pratique passée, à [s]on discours passé ». Ce « Roman » fantasmé par Barthes doit lui permettre surtout de dire ceux qu'il aime, d'une manière indirecte. Barthes définit ainsi plus tard ce « Roman » dans le résumé donné à la première année du cours sur sa préparation :

À la limite, il n'est même pas sûr qu'il s'agisse de « roman » : ce terme ancien a été choisi par commodité pour suggérer l'idée d'une « œuvre » qui dit son lien à la littérature d'une part et à la vie d'autre part<sup>207</sup>.

Ce nouveau projet du « Roman » s'inscrit bien comme une autre étape dans la quête continue de l'écriture de vie, qui commence chez Barthes avec le relevé des traits du « romanesque sans le roman » dans la vie quotidienne.

D'autre part, ce « Roman » désiré ne pouvait être qu'un « roman du présent », comme le soutient Frédéric Martin-Achard. Bien que *La Recherche* de Proust reste le modèle éminemment désiré par Barthes, le défaut de mémoire l'empêche de réaliser cette attente :

Sans doute ai-je quelques souvenirs-éclaircs, des flashes de mémoire, mais ils ne prolifèrent pas, ils ne sont pas associatifs (« torrentueux »). Ils sont immédiatement épuisés par une forme brève (que j'ai essayé de mettre un peu en scène dans un passage central du livre que j'ai feint d'écrire sur moi-même, et ce passage s'appelle : *Anamnèses*). C'est un passage qui peut donner une impression de « romanesque », mais aussi, précisément, c'est ce qui me sépare du Roman : ma mémoire » (*PR*, p.45).

C'est ainsi que Frédéric Martin-Achard propose de lire les notes de cours au Collège de France et les différentes formes de l'écriture du présent (comme le journal, l'incident, la chronique) comme « une seule et même quête d'un « roman du présent »<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> La conférence est prononcée le 19 octobre 1978 ; la mort de la mère de Barthes est survenue un jour d'octobre 1977.

<sup>207</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, 2003, p.459.

<sup>208</sup> Frédéric Martin-Achard, « Le Nez collé à la page : Roland Barthes et le roman du présent », *Trans*, n° 3 : Ecrire le présent, hiver 2007. URL : <https://journals.openedition.org/trans/135?lang=It>

Le projet du « Roman » est en effet la nouvelle mise en œuvre de la notion du « romanesque sans le roman ». Dans le cadre de l'écriture de vie, la notion du « romanesque sans le roman » vise dans un premier temps à capturer les moments d'individuation à travers les « formes brèves » dont nous allons parler le fragment, la notation et le journal. Dans un deuxième temps, Barthes assigne une nouvelle tâche à l'écriture de vie, à savoir dire ceux qu'il aime, dans son projet du « Roman ». Bien que ce « Roman » ne soit plus fragmentaire et s'inscrive probablement dans une « forme longue », ce nouveau projet ne contredit en rien la notion du « romanesque sans le roman » comme dans la structure rhapsodique exemplifiée dans la « forme longue » de *La Recherche*. Nous reviendrons plus en détail sur le « Roman » fantasmé et la dialectique entre « la forme brève » et « la forme longue » dans son dernier cours.

#### 2.2.4. Le « romanesque »/ « roman » : le mot-valeur et une pensée de la fabrique des concepts ?

Comme le concept du « romanesque sans roman » n'est jamais donné en un bloc tout net et définitoire, il faudrait se frayer tout un sentier lexical au milieu des écrits de Barthes pour suivre ce fil pointillé. (La phrase de Kafka nous vient : « Les chemins naissent au fur et à mesure que l'on marche ».) Nous avons l'impression que les indices sont un peu partout, mais cela ne consiste jamais en un parfait roman policier, c'est-à-dire le dévoilement final d'une vérité triomphante. Il est vrai que nous risquons moins de trébucher sans cesse, par dessus l'épaule des autres chercheurs/enquêteurs, mais le concept ainsi suivi et construit tant bien que mal par nous n'est pas moins flottant. Nous pouvons alors nous demander d'où vient ce flottement sémantique, ou bien, comment est créé cet effet du flottement sémantique. Il nous paraît important de revenir sur le cheminement du concept, sur l'acte du langage de Barthes. Ou pour le dire autrement, comment Barthes « cuisine-t-il le sens » ?

En fait, le flottement sémantique des grands mots est commenté par Barthes dans son autoportrait :

Il y a dans ce qu'il écrit deux sortes de grands mots. Les uns sont simplement mal employés : vagues, insistants, ils servent à occuper la place de plusieurs signifiés (« Déterminisme », « Histoire », « Nature »). Je sens la mollesse de ces grands mots, mous comme les montres de Dali. Les autres (« écriture », « style ») sont remodelés selon un projet personnel, ce sont des mots dont le sens est idiolectal<sup>209</sup>.

Selon cette classification, le « romanesque sans le roman » devrait appartenir à son idiolecte, à son projet personnel. Le couple idiolectal « romanesque/ roman » se trouve bel et bien dans son système des « mots-valeurs », définis aussi dans son autoportrait :

Les mots préférés qu'il emploie sont souvent groupés par oppositions ; des deux mots du couple, il est *pour* l'un, il est *contre* l'autre : *production/produit, structuration/structure, romanesque/roman, systématique/système* [...]. Parfois, il ne s'agit pas seulement d'oppositions (entre deux mots), mais de clivage (d'un seul mot). [...] Ainsi entre les mots, dans les mots mêmes, passe « le couteau de la Valeur<sup>210</sup> ».

Ainsi, Barthes construit son idiolecte selon un système de valeur personnelle, opposant un réseau des mots « bénéfiques » et des mots « maléfiques » (en reprenant la classification corporelle des thèmes repérés dans les écrits de Michelet par Barthes), ou ceux du goût et du dégoût. L'opposition axiologique entre « romanesque » et « roman » est clairement assumée dans ce fragment. Et toujours dans le *RB*, deux pages plus loin, le fragment intitulé « le mot transitionnel » précise l'origine de la valeur et la nature du mot-valeur :

Comment le mot devient-il valeur ? Au niveau du corps. 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. Il se crée ainsi, à travers des relais d'une complication variable, des mots « chéris », des mots « favorables » (au sens magique du terme), des mots « merveilleux » (brillants et heureux). Ce sont des mots transitionnels », [...] ils sont de statut incertain ; c'est au fond une sorte d'absence d'objet, du sens, qu'ils mettent en scène : malgré la dureté de leurs contours, la force de leur répétition, ce sont des mots flous, flottants ; ils cherchent à devenir des fétiches<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> *RB*, « La mollesse des grands mots », p. 129.

<sup>210</sup> *RB*, « Mot-valeur », p. 131.

<sup>211</sup> *RB*, « le mot transitionnel », pp.133-134.

De prime abord, nous voyons de nouveau l'importance de *Michelet* dans l'œuvre de Barthes. Pour rappel, Michelet est pour Barthes l'historien novateur qui introduit le corps humain dans la construction de l'histoire. En effet, la notion du « mot-valeur » est déjà esquissée dans son texte sur Bataille en 1972. Nommé aussi « vocable » dans ce texte, le « mot-valeur » apparaît quand la « valeur surgit à même certains mots, certains termes, certains *vocables* », qui « font irruption dans le discours du savoir : le vocable serait cette marque qui discriminerait l'écriture de l'écrivance »<sup>212</sup>. Barthes oppose les « mots-savoir » et les « mots-valeurs ». Enfin, que désigne le mot « valeur », en quoi s'opposent les « mots-valeurs » et les « mots-savoir » ? Barthes précise dans le texte que la « valeur » est employée « dans un sens nietzschéen », c'est-à-dire qui prolonge la question de savoir (« qu'est-ce que c'est ») en question de valeur (« qu'est-ce que c'est pour moi »)<sup>213</sup>. Autrement dit, la valeur réside dans le « pour-moi » de l'objet, dans l'individuation de l'objet.

De fait, le « pour-moi » de Nietzsche est assumé par Barthes comme la seule « valeur fondatrice » au commencement du séminaire sur « le lexique de l'auteur » qu'il a donné à l'École pratique des hautes études pendant les années 1973-1974, séminaire préparatoire à la rédaction du *RB*. Dès la première séance, Barthes revendique l'aspect fantasmatique de son aperçu pour ce séminaire à venir et souligne clairement l'importance de cette démarche « subjective ». La « subjectivité » impliquée dans le « pour-moi » de Barthes se distingue de la subjectivité du sujet traditionnel (centré et univoque), et renvoie plutôt à la subjectivité du sujet mobile, pluriel et divisé. Ce qui est plus essentiel dans cette démarche de Barthes, c'est

---

<sup>212</sup> Barthes, « Les sorties du texte », Colloque de Cerisy-la-Salle, 1972, *O.C.IV*, p. 375. Quant à l'opposition barthésienne entre « l'écriture » et « l'écrivance », voir « Ecrivains et écrivants », *O.C.II*, pp. 403-410. Pour simplifier, l'écrivain est celui qui travaille sur la langue (comme moyen et but) tandis que l'écrivain considère le langage comme un pur moyen d'expression, un pur instrument.

<sup>213</sup> Soit dit en passant, Nietzsche est la référence primordiale de ce texte sur Bataille des années 1970, ce qui correspond en effet au petit tableau de cinq « phases » que Barthes donne de lui-même dans son autoportrait, voir *RB*, p.148. Le nom de Nietzsche est nettement indiqué (bien entre parenthèse) dans la dernière colonne liée au « genre » de la « moralité » et aux œuvres du *PdT* et *RB*. D'après ce tableau, il paraît que les textes de Nietzsche ne comptent qu'à partir des années assez tardives dans l'œuvre de Barthes. Toutefois, il y a chez Barthes une ancienne familiarité avec les écrits de Nietzsche, comme en témoigne son tout premier texte dans l'œuvre complète en cinq volumes, « Culture et tragédie » de 1942 (voir *O.C.I*, pp. 29-32), si nous ne comptons pas le texte « En marge du Criton », daté de 1933, présenté par Barthes comme son tout premier texte dans le numéro consacré à lui de la revue *L'Arc*, n°56, « Barthes », Paris, Librairie Duponchelle, 1974, pp. 3-7.

d'assumer le facteur « subjectif » dans le discours de l'enseignement, du savoir. Cette démarche vise à « critiquer la science au niveau de son langage, de sa discursivité ». Autrement dit, la science à critiquer pour Barthes est celle qui ne se reconnaît pas en tant que discours :

Je dis que *pour moi* tout savoir, c'est-à-dire finalement tout discours, lié au Texte (de l'histoire littéraire à la sémiotique littéraire), est sa propre mise en cause immédiate, car le Texte est énonciation, obstinément, et donc (n'étant pas énoncé) résiste au méta-langage<sup>214</sup>.

Ainsi, Barthes insiste sur l'opposition entre l'énoncé et l'énonciation, et mise sur le travail de l'énonciation pour mettre en question la discursivité scientifique qui refuse son état de discours. De plus, Barthes nomme « texte » tout discours qui est conscient de son état de discours et qui travaille ainsi au niveau de l'énonciation, c'est-à-dire qui met en relief sa position de locuteur en face d'un allocataire potentiel<sup>215</sup>. Le discours scientifique refuse justement la position du sujet locuteur et se considère comme un pur énoncé « objectif » en dehors de la situation de l'énonciation.

En apparence, il existe une opposition entre le savoir et la valeur, mais leur relation est plutôt dialectique :

(À propos de Bataille) : « En somme, le savoir est retenu comme puissance, mais il est combattu comme ennui ; la valeur n'est pas ce qui méprise, relativise ou rejette le savoir, mais ce qui le désennuie, ce qui en repose ; elle ne s'oppose pas au savoir selon une perspective polémique, mais selon un sens structural ; il y a alternance du savoir et de la valeur, repos de l'un par l'autre, selon une sorte de *rythme amoureux*<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, p.45, p.49, p.50.

<sup>215</sup> En gros, l'énonciation désigne l'acte d'énoncer, l'acte de produire un énoncé : « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. [...] En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'*appropriation*. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre. » Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p.80 ; cité dans Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.

<sup>216</sup> RB, « La valeur et le savoir », pp. 161-162.

Dans cette reprise du texte sur Bataille dans son autoportrait, Barthes souligne que la valeur ne méprise pas le savoir, mais que la valeur est précisément ce qui est capable de « sauver » le savoir hors de l'ennui, c'est-à-dire de l'indifférence :

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 condamnation tombait cependant, chaque fois qu'il était possible de *dramatiser* la Science (de lui rendre un pouvoir de différence, un effet textuel) [...].

Toujours penser à Nietzsche : nous sommes scientifiques par manque de subtilité<sup>217</sup>.

La science critiquée par Nietzsche et Barthes est celle qui aplatit les valeurs et est indifférente à l'objet de rencontre. La valeur, le pour-moi nietzschéen, « c'est en somme quelque chose comme la différence »<sup>218</sup>. Et c'est bien au double sens de la valeur, à savoir « au sens différentiel de Saussure et au sens d'une axiomatique », précise Anne Herschberg Pierrot<sup>219</sup>. L'important, ce n'est pas de privilégier la valeur au détriment de la science, mais de maintenir la dialectique de la valeur et du savoir.

Si nous revenons aux « mots-valeurs » de Barthes, dont nos mots couplés « romanesque/roman » font partie, il est évident que le concept à découvrir fonctionne toujours en couple d'opposition : « romanesque » par rapport au « roman ». Ce procédé de signification par opposition est en effet associé par Barthes à la figure rhétorique de l'antithèse, ce très ancien et très courant procédé de signification :

Étant la figure de l'opposition, la forme exaspérée du binarisme, l'Antithèse est le spectacle même du sens ». On en sort : soit par le neutre, soit par l'échappée sur le réel (le confident racinien veut abolir l'antithèse tragique [...], soit par le supplément (Balzac supplémente l'Antithèse sarrasinienne [...], soit par l'invention d'un troisième terme (de déport).

Lui-même, cependant, recourt volontiers à l'Antithèse [...]. Encore une contradiction ?- Oui, et qui recevra toujours la même explication : l'Antithèse est *un vol de langage* : j'emprunte la violence du discours courant au profit de ma propre violence du *sens-pour-moi*<sup>220</sup>.

---

<sup>217</sup> RB, « La science dramatisée », pp. 163-164.

<sup>218</sup> Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, p.326.

<sup>219</sup> Voir Anne Herschberg Pierrot, présentation de *Le Lexique de l'auteur*, p.28.

<sup>220</sup> RB, « L'antithèse », p.142.

L'antithèse n'est jamais une simple figure de rhétorique, comme un pur décor de l'argumentation. Elle représente pour Barthes « une façon de faire surgir le sens d'une opposition de termes ». Ainsi, l'antithèse est au fond le « mécanisme tout nu du sens », le mécanisme exact du système binaire de la signification<sup>221</sup>. Dans ce passage, il semble que Barthes préconise des sorties de ce système binaire d'un côté, mais reproduise ce système lui-même d'un autre. Les mots-valeurs dans lesquels Barthes injecte de la valeur ou du « sens pour lui » sont bien créés d'une manière antithétique, comme « le romanesque sans le roman » en question. Ici, Barthes qualifie son acte de « vol de langage ». En effet, dans un autre fragment de son autoportrait, Barthes explicite cet acte du « vol » :

Comment est-ce que *ça marche*, quand j'écris ? – Sans doute par des mouvements de langage suffisamment formels et répétés pour que je puisse les appeler des « figures » : je devine qu'il y a des *figures de production*, des opérateurs de texte [...].

Voici une autre de ces figures : la *forgerie* (la forgerie est, dans le jargon des experts graphologues, une imitation d'écriture). Mon discours contient beaucoup de notions couplées [...]. Ces oppositions sont des artefacts : on emprunte à la science des manières conceptuelles, une énergie de classement : on vole un langage, sans cependant vouloir l'appliquer jusqu'au bout [...] : l'opposition est *frappée* (comme une monnaie), mais on ne cherche pas à *l'honorer*. À quoi sert-elle donc ? Tout simplement à *dire quelque chose* : il est nécessaire de poser un paradigme pour produire un sens et pouvoir ensuite le dériver<sup>222</sup>.

Autrement dit, le discours de la science qui fonctionne avec l'antithèse ou l'opposition binaire est bien copié et gardé par Barthes, mais uniquement au niveau de son apparence. Pour nuancer sa position, Barthes mobilise ici la métaphore d'une monnaie qui est bien « frappée » en recto et verso, mais qui ne vise pas à payer, ce qui conduit dans un sens à une opposition « vaine » ou « déçue ». Nous pouvons dire que la différence établie entre les deux termes d'une opposition chez Barthes est issue d'un mouvement complémentaire et dialectique. En revanche, le discours scientifique cherche à imposer un rapport d'opposition absolue, sans laisser place à la dialectique.

---

<sup>221</sup> Barthes, « La Rochefoucauld : « Réflexions ou sentences et maximes » », *Nouveaux essais critiques*, 1972, O.C.IV, p.32, p.33.

<sup>222</sup> RB, « Forgeries », pp.95-96.

Pour conclure, nous pourrions dire que la figure de l'antithèse qui résume bien le processus efficace de la signification, est l'emprunt nécessaire pour déjouer l'usage binaire de la langue, ou, pour le dire autrement, pour déporter l'assertion péremptoire. On feint de rester dans le code binaire pour enfin pouvoir le subvertir. Il semble que les « mots-valeurs » sont bien créés en antithèse. Toutefois, comme nous l'avons développé précédemment, l'opposition des mots-valeurs n'est qu'apparente chez Barthes, comme l'est l'opposition entre les termes de notre sujet d'étude, le romanesque et roman, car leur opposition instaurée dans le discours de Barthes s'avoue finalement « déçue ».

Nous pouvons aussi voir que décevoir le langage binaire ou l'antithèse reste l'entreprise essentielle dans le procès du sens fait par Barthes. Dans le fragment précédemment évoqué sur « l'antithèse » dans son autoportrait, Barthes en propose plusieurs « sorties » possibles : le neutre, l'échappée sur le réel, le supplément, et l'invention d'un troisième terme (de déport). En ce qui concerne l'échappée sur le réel, nous pensons notamment à « je continue » de Werther, qui choisit la dérive, en réponse à son ami Wilhelm, qui lui donne des conseils d'amour dans une logique d'alternative<sup>223</sup>. Au niveau éthique, le sujet amoureux est en effet dans un statut assez symbolique pour le choix qui sort de l'antithèse.

Parmi toutes ces « sorties » possibles de l'antithèse, le désir du « neutre » embrasse notamment toutes ses tentatives de ruser avec l'antithèse. En effet, Barthes en donne la description quasi définitoire dans son autoportrait :

Le Neutre n'est pas une moyenne d'actif et de passif ; c'est plutôt un va-et-vient, une oscillation amorale, bref, si l'on peut dire, le contraire d'une antinomie. Comme valeur (issue de la région Passion), le Neutre correspondrait à la force par laquelle la pratique sociale balaye et irréalise les antinomies scolastiques [...]<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> « Faut-il continuer ? Wilhelm, l'ami de Werther, est l'homme de la Morale, science sûre des conduites. Cette morale est en fait une logique : ou bien ceci, ou bien cela ; si je choisis (si je marque) ceci, alors, de nouveau, ceci ou cela. [...] Tu aimes Charlotte : *ou bien tu as quelque espoir, et alors tu agis ; ou bien tu n'en as aucun, et alors tu renonces*. Tel est le discours du sujet « sain » : *ou bien, ou bien*. Mais le sujet amoureux répond (c'est ce que fait Werther) : j'essaie de me glisser entre les deux membres de l'alternative : c'est-à-dire : *je n'ai aucun espoir, mais tout de même...* Ou encore : je choisis obstinément de ne pas choisir ; je choisis la dérive : *je continue* ». Voir Barthes, *FDA*, « Que faire ? », p.75.

<sup>224</sup> *RB*, « Le neutre », pp.135-136.



Ici, le neutre est pensé comme ce qui dépasse l'antinomie, c'est-à-dire la logique binaire. Dans un fragment inédit de *RB*, le neutre est clairement défini comme « un refus de penser le binaire »<sup>225</sup>. Barthes décrit ensuite dans le même fragment son parcours de lutte contre le binaire ou l'antithèse :

Dans un premier temps, tout se ramène à la lutte d'une *pseudo-Physis* (Doxa, naturel, etc.) et d'une *anti-Physis* (toutes mes utopies personnelles) : l'une est haïssable, l'autre est désirable. Cependant, dans un temps ultérieur, cette lutte elle-même lui paraît trop théâtrale ; elle est alors, sourdement, repoussée, distancée par la défense (le désir) du Neutre. Le Neutre n'est donc pas le troisième terme – le degré zéro – d'une opposition à la fois sémantique et conflictuelle ; c'est, à *un autre cran de la chaîne infinie du langage*, le second terme d'un nouveau paradigme, dont la violence (le combat, la victoire, le théâtre, l'arrogance) est le terme plein.

Si nous suivons ce parcours vers le neutre proposé par Barthes lui-même, il crée d'abord ses mots-valeurs, dont fait partie notre questionnement du « roman/romanesque », tout en empruntant la forme d'opposition binaire de l'antithèse, mais l'effet d'opposition est ensuite déjoué à travers son déploiement discursif. Dans un premier temps, le « roman » semble haïssable tandis que le « romanesque » semble tout désirable. Curieusement, dans un second temps, comme nous l'avons constaté dans la partie précédente, un déplacement du « romanesque » vers le « Grand Roman » est pourtant revendiqué par Barthes pour son futur projet d'écriture. Le « Roman » revient, mais il revient à « une autre place », en « spirale ». Nous reviendrons plus tard sur ce grand « Roman » qui revient notamment dans ses derniers cours intitulés justement la « Préparation du roman »<sup>226</sup>.

L'image de la « spirale », rencontrée chez l'historien Vico, est idéalisée par Barthes pour qualifier le mouvement dialectique des idées. Quand Barthes écrit sur l'artiste Bernard Réquichot, il explicite bien la pertinence de cette image pour décrire la dialectique :

Le symbolisme de la spirale est opposé à celui du cercle ; le cercle est religieux, théologique ; la spirale, comme cercle déporté à l'infini, est dialectique : sur la spirale, les choses reviennent, *mais à un autre niveau* : il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité (pour Vico, penseur audacieux, l'histoire du monde suivait une spirale). La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau ; grâce

---

<sup>225</sup> Barthes, « Le Neutre comme troisième terme », *Le Lexique de l'auteur*, p.307.

<sup>226</sup> Voir le développement « Le Projet *Vita Nova* » de notre thèse.

à elle, nous ne sommes pas contraints de penser : *tout est dit*, ou : *rien n'a été dit*, mais plutôt rien n'est premier et cependant tout est nouveau<sup>227</sup>.

En effet, il existe un fragment inédit du *RB*, titré justement « la spirale », où Barthes trace son parcours pour traiter la question de l'auteur qui nous concerne :

Ce temps qui est nécessaire au mouvement de la dialectique peut être celui de toute une vie : il a commencé, adolescent, par subir toute la *Doxa* littéraire, qui faisait de la vie d'un auteur la matière originelle de son œuvre ; puis, il lui a fallu élaborer, pratiquer le paradoxe de cette *Doxa*, liquider la Biographie ; et ce n'est ensuite qu'il a pu faire revenir l'auteur à *une autre place*, sous forme de traits discontinus, de biographèmes : on tourne, en spirale, avec le même objet<sup>228</sup>.

La spirale de l'auteur, ainsi que la spirale des mots-valeurs, dont les mots romanesque et roman, font voir la méthode très singulière de prise et de déprise, ou la méthode teintée de « neutre » de Barthes pour tenir son discours. En effet, ce désir du neutre accompagne Barthes pour toute une vie, et nous pouvons nous référer à l'ouvrage important de Bernard Comment<sup>229</sup>. Pour être bref et plus concret, l'importance éthique de ce désir de Barthes se voit aussi dans sa décision d'y revenir et d'en faire un an de cours tenu au Collège de France. Barthes y déploie une vingtaine de figures qui relèvent du « neutre », et Barthes réitère la définition du « neutre » comme ce qui « esquivé ou déjoue la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours »<sup>230</sup>. La danse lente en spirale du romanesque et du roman sert d'exemple parfait pour voir comment Barthes fabrique des concepts, tout en maintenant la chaîne dialectique.

---

<sup>227</sup> Barthes, « Réquichot et son corps », 1973, *O.C.IV*, p.386.

<sup>228</sup> Barthes, *Lexique de l'auteur*, p.274.

<sup>229</sup> Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

<sup>230</sup> Roland Barthes, *Le Neutre : Cours au Collège de France, 1977-1978* (texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p.261. Le cours *Neutre* est composé de 30 unités (nommées « figure » par Barthes).

## 2.2.5. Le tournant des années 1970 et le tournant « romanesque »

Comme nous le savons, Barthes insiste beaucoup à partir des années 1970 sur le tournant critique de ce moment. Barthes explicite clairement le contexte historique du procès fait à la sémiologie canonique dans son nouvel avant-propos 1971 aux *Essais critiques* et choisit l'année 1966 comme repère central dans l'histoire de la sémiologie française :

[O]n peut dire que, tout au moins au niveau parisien, il y eut cette année-là un grand brassage, et probablement décisif, des thèmes les plus aigus de la recherche : cette mutation est bien figuré par l'apparition (en 1966) de la jeune revue *Les Cahiers pour l'analyse*, d'où l'on trouve présents le thème sémiologique, le thème lacanien et le thème althusserien ; sont alors posés les problèmes sérieux dont nous débattons encore : la jonction du marxisme et de la psychanalyse, le rapport nouveau du sujet parlant et de l'histoire, la substitution théorique et polémique du texte à l'œuvre. C'est bien à ce moment-là que s'accomplit une première diffraction du projet sémiologique, un procès de la notion de signe, qu'en ses débuts ce projet prenait un peu trop naïvement à son compte : procès marqué dès 1967 par les livres de Derrida, l'action de *Tel Quel*, le travail de Julia Kristeva<sup>231</sup>.

La notion canonique de signe (le rapport dogmatisé entre signifiant et signifié) est questionnée par le milieu intellectuel parisien de ce moment. Parmi les cinq « phases » de son autoportrait, les noms de Sollers, Kristeva, Derrida et Lacan sont bien groupés dans le même « intertexte », correspondant au « genre » de la « textualité » et aux « œuvres » comme *S/Z*, *SFL* et *ES* tandis qu'un seul nom de Saussure figure dans la « phase » précédente et correspond au « genre » de la « sémiologie » et aux « œuvres » comme *Eléments de sémiologie* et *Système de la mode*<sup>232</sup>.

Si l'article « Eléments de sémiologie », publié en 1966 dans *Communications*, reste un texte assez synthétique et affirmatif de la sémiologie canonique, Barthes prend déjà ses distances avec cette méthode lors de la publication du *Système de la mode*, censé son livre le plus structuraliste, le plus systématique. Dans l'avant-propos du *Système de la mode*, Barthes précise que « [c]e travail a été commencé en 1957 et terminé en 1963 », mais le

---

<sup>231</sup> *Les Cahiers pour l'analyse* est une revue dirigée par Georges Canguilhem, Jacques Lacan et Louis Althusser, publiée entre 1966 et 1969 en 10 volumes, dont la version numérique est entièrement disponible en ligne : <http://cahiers.kingston.ac.uk>.

<sup>232</sup> Barthes, *RB*, « phases », p.148.

livre n'est publié qu'avec beaucoup de retard, en 1967. Lors du moment de sa publication, Barthes estime cette aventure sémiologique comme « déjà datée » :

Ce qui est proposé ici, c'est *déjà* une certaine histoire de la sémiologie ; par rapport au nouvel art intellectuel qui est en train de s'ébaucher, ce livre forme une sorte de vitrail quelque peu naïf ; on y lira, j'espère, non les certitudes d'une doctrine, ni même les conclusions invariables d'une recherche, mais plutôt les croyances, les tentations, les épreuves d'un apprentissage : c'est là son sens, donc, peut-être, son utilité<sup>233</sup>.

Nous voyons ici combien Barthes insiste sur la caducité de la méthode sémiologique adoptée dans *Système de la mode* et éprouvons son éloignement théorique avec la sémiologie canonique à partir des termes négatifs comme « naïf », « croyances », et « tentations ».

Dans un fragment inédit de *RB*, intitulé « Ce que devient la sémiologie », Barthes prend nettement ses distances avec la sémiologie canonique à l'occasion du premier Congrès international de sémiologie (Milan, 1974) et en précise les défauts théoriques en trois points. En premier lieu, « le sémiologue semble croire qu'à chaque signifiant correspond un signifié ». Autrement dit, le rapport entre signifiant et signifié reste simpliste et indigent, sans prendre en considération l'imagination du sujet parlant. En deuxième lieu, « notre sémiologue continue de croire au métalangage, en toute innocence ». C'est dire que le discours sémiologique oublie son statut du langage et se croit avoir la dernière réplique sur tous les autres langages. En dernier lieu, « le sémiologue tient volontiers un discours philosophique [...] : il raisonne sur la « chose en soi », la « réalité première » ; il essaye toujours de fonder sa sémiologie sur une vague phénoménologie de la perception »<sup>234</sup>. En effet, ce dernier point est corrélatif aux deux premiers. Comme la sémiologie canonique (nommée aussi « la sémiologie de masse » par Barthes dans ce fragment) ignore le pouvoir de l'imagination du sujet ainsi que son statut du langage, elle se croit fermement représenter « la réalité » des choses.

---

<sup>233</sup> Roland Barthes, *Système de la mode*, 1967, Paris, Seuil, in *O.C.II*, p.897.

<sup>234</sup> Barthes, « Ce que devient la sémiologie », *Le Lexique de l'auteur*, pp.299-300.

Comment Barthes réagit-il contre cette sémiologie dogmatisée ? Dans le texte inédit d'« Argument » de *RB*, Barthes résume clairement trois chemins empruntés par lui pour se distancier de la sémiologie canonique, définie comme l'« illusion du sens-pour-tous »<sup>235</sup>. Le premier chemin vers la « libération du Signifiant » consiste à mettre en crise l'opposition, c'est-à-dire garder encore « le ressort du sens (l'opposition) », mais le déscientifiser : « c'est le sens-pour-moi, l'affirmation, la valeur déclarée (Nietzsche) ». Comme ce que nous avons démontré, l'opposition instaurée dans les mots-valeurs chez Barthes n'est qu'apparente, et elle sera finalement déçue. En fait, Barthes décrit son changement sémiotique dans un fragment inédit portant précisément sur le « mot-valeur » de son autoportrait :

La sémiologie a été pour lui un moyen de comprendre, dans un premier temps (qui fut celui de la sémiologie naissante), comment le monde produisait du sens ; et puis, dans un second temps, comment lui-même, en partageant, en opposant, en clivant, il produisait (ou avait produit) *du sens-pour-lui* : comment fonctionnait, discursivement, sa machine de désir [...]. Les mot-valeurs sont donc tous les mots que je *produis* (et non que je *reproduis*) : les mots auxquels je fais subir une action, qui est souvent un renversement<sup>236</sup>.

Nous pouvons voir ici comment la notion nietzschéenne de la valeur aide Barthes à dialectiser son rapport au sens ainsi que sa démarche sémiotique.

Le deuxième chemin amène sur l'« abolition de l'opposition, du paradigme », ce qui contribue à la « dispersion du sens ». Et Barthes en donne l'exemple comme « le principe de délicatesse », « la nuance », etc. Comme nous le savons, Barthes relève le « principe de délicatesse » chez Sade, alors qu'il est enfermé. Barthes insiste sur la force de la réponse inattendue du marquis de Sade à sa femme, qui pense que le linge sale n'est qu'à laver<sup>237</sup>. Après avoir décrit la réponse singulière de marquis de Sade à sa femme au sujet du linge sale, Barthes commente ainsi :

---

<sup>235</sup> Barthes, « Argument », *Le Lexique de l'auteur*, pp.331-342. Ce texte inédit de 34 fragments, selon l'annotatrice Anne Herschberg Pierrot, « expose un plan possible de l'œuvre, qui semble l'un des premiers documents pour le *Roland Barthes par Roland Barthes* ».

<sup>236</sup> Barthes, le fragment inédit du « Mot-valeur », *Le Lexique de l'auteur*, p.327.

<sup>237</sup> « La marquise de Sade ayant demandé au marquis prisonnier de lui faire remettre son linge sale (connaissant la marquise : à quelle autre fin, sinon de le faire laver ?), Sade feint d'y voir un tout autre motif, proprement sadien : « charmante créature, vous voulez mon linge sale, mon vieux linge ? Savez-vous que c'est d'une délicatesse achevée ?[...] », voir Barthes, *SFL*, p.175.

La délicatesse sadienne [...] est une puissance d'analyse et un pouvoir de jouissance : analyse et jouissance se réunissent au profit d'une exaltation inconnue de nos sociétés et qui par là même constitue la plus formidable des utopies<sup>238</sup>.

Le principe de délicatesse sadienne représente également la différence, la valeur déclarée, ou le « pour-moi » nietzschéen, ce qui déjoue la réponse attendue. En effet, Barthes revient sur la délicatesse sadienne dans son cours au collège de France sur le « neutre » et en donne une description quasi-définitoire :

J'appellerai volontiers le refus non violent de la réduction, l'esquive de la généralité par des conduites inventives, inattendues, non paradigmatiques, la fuite élégante et discrète devant le dogmatisme, bref le principe de délicatesse<sup>239</sup>.

La délicatesse sadienne ne fonctionne pas par la mise en opposition du sens courant, mais elle produit un effet de surprise qui suspend la structure binaire de la signification.

Le troisième chemin tombe sur « l'exemption du sens ». Comme nous l'avons évoqué brièvement dans les pages précédentes, Barthes commence à esquisser cette idée de l'exemption du sens à partir de ses expériences du haïku et du Zen dans *L'Empire des signes*. *L'ES* est considéré par Barthes comme une entrée dans le signifiant et dans le romanesque :

Je dois dire enfin que cet essai [*L'Empire des Signes*] se situe à un moment de ma vie où j'ai éprouvé la nécessité d'entrer entièrement dans le signifiant, c'est-à-dire de décrocher de l'instance idéologique comme signifié, comme risque de retour du signifié, de la théologie, du monologisme, de la loi. Ce livre est un peu une entrée, non pas dans le roman, mais dans le romanesque, c'est-à-dire le signifiant et le recul du signifié, fût-il hautement estimable par sa nature politique<sup>240</sup>.

Le tournant, engendré par un changement de son rapport au sens, est associé immédiatement par Barthes à la mise en concept du « romanesque sans le roman ».

---

<sup>238</sup> Barthes, *SFL*, p.175.

<sup>239</sup> Barthes, *Le Neutre*, p.66.

<sup>240</sup> Barthes, « Sur 'S/Z' et 'L'Empire des signes' », 1970, *O.C. III*, p. 1015.

Dans les entretiens, Barthes n'hésite pas à revendiquer sa propre rupture avec la sémiologie canonique à partir de *S/Z* :

La rupture, en ce qui concerne la sémiotique littéraire, est très sensible et se situe exactement entre « L'Introduction à l'analyse structurale des récits » et *S/Z* : ces deux textes correspondent en fait à deux sémiologies [...].

En réalité, quand dans *L'Introduction à l'analyse structurale des récits* j'ai fait appel à une structure générale, dont on dériverait ensuite des analyses des textes contingents [...].

Dans *S/Z*, j'ai renversé cette perspective puisque j'ai refusé l'idée d'un modèle transcendant à plusieurs textes, à plus forte raison à tous les textes, pour postuler que [...] chaque texte était en quelque sorte son propre modèle [...] <sup>241</sup>.

Il est évident que le modèle général de tous les textes imaginé dans « L'Introduction à l'analyse structurale des récits » est bien abandonné dans *S/Z*. D'autre part, même à l'époque où Barthes écrit ce texte synthétique de la sémiologie, il insiste sur le contexte historique où domine la critique universitaire qui se croyait « scientifique ». C'est précisément pour combattre la fausse scientificité de la critique universitaire que la méthode sémiologique est proposée. De plus, Barthes souligne également sa réserve assez implicite en forme d'une hypothèse quant à « la science de la littérature » dans *Critique et Vérité* : « la science littéraire [...], si elle existe un jour, ne doit pas se chercher de ce côté traditionnel (histoire, contenus) mais du côté d'une science des *formes* du discours [...] » <sup>242</sup>. Cette réserve hypothétique sur la science de la littérature aide d'une certaine manière à atténuer l'opposition entre un Barthes sémiologue et un Barthes textualiste. Selon Tiphaine Samoyault, « [l]e structuralisme lui apparaît toujours comme une solution contre l'herméneutique, mais son intérêt pour la dissémination et le pluriel du sens conduit ses recherches dans d'autres directions » <sup>243</sup>.

Comme nous le savons, *S/Z* est un livre réélaboré à partir de son séminaire sur une nouvelle de Balzac (« Sarrasine »), donné à l'École pratique des hautes études en 1968-1969. Dès l'ouverture du livre, Barthes qualifie son ancienne proposition dans

---

<sup>241</sup> Roland Barthes, « Entretien (A conversation with Roland Barthes) », propos recueillis par Stephen Heath, paru originellement dans *Signs of the Times*, 1971, *O.C.III*, p.1005, p.1009.

<sup>242</sup> Idem, *O.C.III*, p.1009.

<sup>243</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, p.429.

« L'Introduction à l'analyse structurale des récits » de « tâche épuisante [...] et finalement indésirable, car le texte perd sa différence »<sup>244</sup>. Dans *S/Z*, la nouvelle « Sarrasine » est découpée en nombreuses unités de lecture, nommées « lexies » par Barthes; chaque unité est ensuite soumise aux cinq codes d'explication définis préalablement. En apparence, *S/Z* se caractérise par une volonté scientifique totalitaire qui vise à épuiser ce court texte par les cinq codes d'explication.

Toutefois, l'ambiguïté d'une telle étude « scientifique » commence bientôt à poindre dès les remarques préliminaires. D'abord, le découpage des unités de lecture ne respecte pas du tout les unités « naturelles » du texte commenté, comme les unités syntaxiques, rhétoriques ou anecdotiques, mais elles sont déterminées « empiriquement, au juger » selon « la densité des connotations » (*S/Z*, p.20). En outre, ce qui sera noté dans chaque unité de lecture est « la translation et la répétition des signifiés » :

Relever systématiquement pour chaque lexie ces signifiés ne vise pas à établir la vérité du texte (sa structure profonde, stratégique) mais son pluriel (fût-il parcimonieux); les unités de sens (les connotations), égrenées séparément pour chaque lexie, ne seront donc pas regroupées, pourvues d'un méta-sens, qui serait la construction finale [...] (*S/Z*, p.21).

Autrement dit, ce qui sera étudié dans chaque unité sera une énumération de signifiés potentiels, classés selon les cinq codes définis. Les signifiés ainsi dégagés seront mis en parallèle, au lieu d'être hiérarchisés selon un sens final, contrairement à la démarche courante de l'explication du texte. En troisième lieu, la définition ainsi que l'application des cinq codes à chaque unité de lecture reste assez curieuse :

Ce qu'on appelle *Code*, ici, n'est donc pas une liste, un paradigme qu'il faille à tout prix reconstituer. Le code est une perspective de citations, un mirage de structures [...] ; les unités qui en sont issues [...] sont elles-mêmes, toujours, des sorties du texte, la marque, le jalon d'une digression virtuelle vers le reste d'un catalogue [...] ; 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* (*S/Z*, pp.27-28).

---

<sup>244</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p.9.



Le « code » ainsi défini n'a rien d'exhaustif ni de totalisant, et contribue plutôt à une lecture disséminatoire. Eric Marty souligne aussi l'ambiguïté de *S/Z*, malgré son air de « sur-exégèse » : « [Les codes] sont d'abord un encodage cybernétique du texte qui est censé le traverser intégralement sur un mode multiple, mais ils sont en même temps le contraire d'un encodage »<sup>245</sup>. Ici, nous nous souvenons des tentatives perpétuelles de Barthes de ruser avec l'antithèse. Le « code » du discours scientifique est gardé en apparence, mais déjoué par son fonctionnement.

Dans son autoportrait, Barthes place *S/Z*, ensemble avec *ES* et *SFL* dans sa « phase » de « textualité », suivant celle de la sémiologie<sup>246</sup>. Ces trois livres sont publiés au début des années 1970, à brefs intervalles. En ce qui concerne ce déplacement théorique, Tiphaine Samoyault est d'avis que « *S/Z* représente le versant théorique et méthodique quand *L'Empire des signes* représente le versant éthique »<sup>247</sup>. Bien que *ES* diffère beaucoup de *S/Z*, les essais sur le Japon n'assument pas moins la distance prise avec la sémiologie canonique, et probablement d'une manière beaucoup plus radicale. Déjà, la canalisation du sens est entravée par la forme prise des fragments titrés et des images insérées. De plus, dès son entrée dans l'empire du Japon, Barthes avertit son lecteur :

Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'« illustrent » pas le texte : chacun a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori ; texte et image, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes<sup>248</sup>.

Autrement dit, dans ce récit atypique de voyage, qu'est *L'Empire des signes*, la rupture avec la sémiologie canonique est incontestable. De prime abord, Barthes assume le parallélisme entre les images et le texte, renversant le rapport courant de l'image subordonnée au texte. Deuxièmement, les images sont associées par lui à l'expérience de la perte de sens. Cette

---

<sup>245</sup> Eric Marty, la présentation à *Roland Barthes, O.C.III*, pp.13-14.

<sup>246</sup> *RB*, « phases », p.148.

<sup>247</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, p.464.

<sup>248</sup> Barthes, *ES*, p.5.

expérience du sens sera qualifiée de « l'exemption du sens » dans le texte et sera largement développée dans les fragments sur le haïku ou sur certaines pratiques du Zen.

Sous la perspective sémiotique de Barthes, le Zen est décrit comme une secte bouddhique qui « tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens » :

La dénégation du « développement » est ici radicale, car il ne s'agit pas d'arrêter le langage sur un silence lourd, plein, profond, mystique, ou même sur un vide de l'âme qui s'ouvrirait à la communication divine (le Zen est sans Dieu) ; ce qui est posé ne doit se développer ni dans le discours ni dans la fin du discours ; ce qui est posé est *mat*, et tout ce que l'on peut en faire, c'est le ressasser [...]. Tout le Zen, dont le haïku n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à *arrêter le langage* [...]<sup>249</sup>.

Ainsi, l'exemption du sens ne désigne pas le silence prégnant, ni le non-sens ou l'insensé, mais désigne la résistance au « développement », à l'interprétation. L'autre aspect important de l'idée de l'exemption du sens se révèle dans ce que dit Barthes sur le haïku :

Le travail du haïku, c'est que l'exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible (contradiction refusée à l'art occidental, qui ne sait contester le sens qu'en rendant son discours incompréhensible) [...] : lisible, nous le croyons simple [...] ; insignifiant néanmoins, il nous résiste, [...] et entre dans cette suspension du sens, qui nous est la chose la plus étrange puisqu'elle rend impossible l'exercice le plus courant de notre parole, qui est le commentaire.

Dans l'imaginaire de Barthes, le haïku, comme la pratique du Zen, coupe la chaîne interprétative. Pourtant, le haïku n'a rien d'incompréhensible, rien d'illisible. Barthes insiste largement sur la lisibilité du haïku pour créer l'effet de suspension du sens. Dans les termes de Barthes, c'est le « lisible qui triche », c'est-à-dire qui est à la fois intelligible mais résiste totalement à l'interprétation<sup>250</sup>. Enfin, en ce qui concerne la connaissance de Barthes du zen ou du haïku, nous nous rapprochons de la remarque de Tiphaine Samoyault :

---

<sup>249</sup> Barthes, *ES*, p.95, pp.96-97.

<sup>250</sup> Alors, pourquoi garder ce masque du lisible ? Barthes, interrogé sur la lisibilité du haïku, précise dans un entretien : « Le travail d'écriture auquel nous pensons aujourd'hui ne consiste ni à améliorer la communication, ni à la détruire, mais à la *filigraner* ; c'est en gros ce qu'a fait l'écriture classique [...] ; cependant, une nouvelle étape [...] a commencé, où ce n'est plus le sens qui est rendu (librement) pluriel à l'intérieur d'un seul code (celui de « bien écrire »), mais l'ensemble même du langage (comme « hiérarchie fluctuante » de codes, de logiques) qui est visé, travaillé ; cela doit encore se faire dans l'apparence de la communication, car les conditions sociales, historiques, d'une libération du langage (par rapport aux signifiés, à la *propriété* du discours) ne sont nulle part encore réunies. D'où l'importance actuelle des concepts théoriques (directeurs) de

Peu importe que Barthes ait ou non compris parfaitement les concepts du zen et ses résonances intimes dans le Japon qu'il découvre. Ce qui importe, c'est de comprendre comment le Japon l'aide moralement, affectivement, à assumer ses positions critiques<sup>251</sup>.

En somme, Barthes conçoit « l'exemption du sens » (le lisible qui court-circuite l'interprétation) comme une troisième manière importante (à part la mise en crise et l'abolition de l'opposition binaire) pour se distancier de la sémiologie canonique. Barthes associe ce régime très spécial du sens à celui du « romanesque sans le roman ». Désormais, nous voyons la vague nouvelle du « romanesque sans le roman » réorienter ses écrits passés. Autrement dit, la nouvelle notion du « romanesque sans le roman » lui a servi de critère de relecture de ses écrits passés. Dans l'entretien « Réponses » de 1971, Barthes dit se considérer comme un « romancier, scripteur, non du roman, [...] mais du « romanesque » » et interprète de nouveau ses ouvrages passés autour de cette nouvelle catégorie fraîchement forgée par lui-même : « *Mythologies*, *L'Empire des signes* sont des romans *sans* histoire, *Sur Racine* et *S/Z* sont des romans *sur* histoire, *Michelet* est une para-biographie, etc. » (*OCIII*, p.1038). D'une certaine manière, nous pouvons imaginer un Barthes qui se sent obligé de se réapproprier ses écrits passés à partir des années 1970 : une nouvelle préface de 1970 ajoutée aux *Mythologies*, une nouvelle préface de 1971 ajoutée aux *Essais critiques*, la troisième édition de 1972 du *DZ* suivi de *Nouveaux essais critiques*.

Sous cette nouvelle catégorie du « romanesque sans le roman », Barthes ré-interprète ses ouvrages passés : *Mythologies* devient ainsi « un roman *sans* histoire » :

Ce qui vraiment me séduirait, ce serait d'écrire ce que j'ai appelé « le romanesque sans le roman », le romanesque sans les personnages : une écriture de la vie, qui d'ailleurs pourrait retrouver peut-être un certain moment de ma propre vie, celui où j'écrivais par exemple les *Mythologies*<sup>252</sup>.

Si nous associons ce geste de Barthes à sa critique négative du roman classique dans *DZ*, il devient clair que ce « romanesque sans le roman » est un « romanesque » sans les mauvais

---

paragramme, de plagiat, d'intertextualité, de fausse lisibilité ». Voir Roland Barthes, « Digression », propos recueillis par Guy Scarpetta, in *Promesse*, printemps 1971, *O.C.III*, p.997.

<sup>251</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, pp.469-470.

<sup>252</sup> Voir Entretien (A Conversation with Roland Barthes), 1971, in *GV*, p. 124.

éléments du roman classique, c'est-à-dire sans la logique de finalité. Si *Mythologies* est imaginé comme « un roman *sans* histoire », c'est probablement parce qu'il ne fonctionne pas uniquement comme le roman classique, qui tourne autour de la logique de finalité. Dans ce contexte-là, sa logique de finalité ne peut échapper à personne : la dénonciation idéologique de la petite-bourgeoisie.

Pourtant, il semble que dans la nouvelle préface ajoutée aux *Mythologies* en 1970 Barthes insiste sur un autre aspect de son ancienne entreprise démystificatrice. Barthes y résume son entreprise des années 1950 en deux gestes combinés: la critique idéologique du langage de « la culture dite de masse » comme sujet d'étude, et la méthode sémiologique comme l'instrument d'analyse. Pour Barthes, l'avantage de la méthode sémiologique dans une telle critique idéologique, c'est de pouvoir « sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle ». Avec cet air anodin de résumer fidèlement son ancien geste de mythologue, Barthes « glisse » (un clin d'œil à Robbe-Grillet pour ce terme très imagé et très juste) en effet insensiblement sa focalisation vers l'endroit qui fait tilt. L'italique du « en détail » ici, nous semble-t-il, signale un écart et une insistance, comme si, ce qui importe désormais (à partir des années 1970) dans cette critique idéologique, c'est le détail. Bien que la méthode de la sémiologie canonique aide à réorienter la critique idéologique, Barthes souligne dans la nouvelle préface que l'analyse sémiologique s'est beaucoup « subtilisée » depuis la publication du livre. Nous reviendrons plus tard sur l'insistance du détail, qui constitue probablement une des voies possibles empruntées par la nouvelle vague barthésienne du « romanesque sans le roman » pour réorienter ses *Mythologies*, afin de pondérer le discours finaliste.

D'ailleurs, nous voyons dans cette nouvelle préface aux *Mythologies* l'idée lancinante du dilemme pour celui qui veut saisir le réel en face de deux voies estimées « également excessives » par Barthes : soit tout « idéologiser », soit tout « poétiser ». Nous nous demandons si, finalement, ce qui est excessif, ce n'est pas la tentation de la totalité. La

« [t]otalité comme monstre », imagine Barthes dans le dernier fragment dans son autoportrait :

« Qu'on imagine (s'il est possible) une femme couverte d'un vêtement sans fin, lui-même tissé de tout ce que dit le journal de Mode » [...]. Cette imagination, apparemment méthodique, puisqu'elle ne fait que mettre en œuvre une notion opératoire de l'analyse sémantique (« le texte sans fin »), vise en douce à dénoncer le monstre de la Totalité<sup>253</sup>.

Dans ce fragment, Barthes tranche sa position sur la question de la totalité : elle est le « monstre » à dénoncer. En ce qui concerne la question de la totalité, Eric Marty est d'avis que cette question de la totalité perce constitutivement la Modernité :

Le grand axiome de la Modernité a été qu'il n'est pas possible de *tout dire*, ou plutôt qu'il n'est possible de dire le nouveau, l'extrême qu'à la condition de renoncer à la Totalité, qu'à la condition de la détruire. Axiome ascétique- condition de son futur classicisme- et qui, au plus fort de son histoire, a pu revêtir des allures terroristes. Cette Terreur dans les Lettres à laquelle Roland Barthes a lui-même participé et dont il a pu être, à certains moments, l'un des partisans les plus déterminés. Et lorsque, au début des années 1970, Barthes infléchit en profondeur son périple par la notion de plaisir, par l'écriture à la première personne, par l'usage du romanesque ou d'éléments autobiographiques, il n'est antimoderne, contre-moderne, postmoderne que dans un profond accord avec *l'axiome* auquel il donne simplement une signification plus aiguë, à l'écart des étouffoirs idéologiques qui contribuent à son atrophie progressive<sup>254</sup>.

Eric Marty considère Barthes comme éminemment moderne, car Barthes défend l'impossibilité de tout dire tout au long de sa carrière d'écrivain. Selon lui, bien que Barthes réoriente ses pratiques dans les années 1970, il continue inlassablement à lutter contre cet ennemi de la modernité, c'est-à-dire la totalité.

Nous n'oublions pas que le changement de son rapport au sens est associé par lui, dans les phases de travail qu'il a définies, à la textualité, laquelle renvoie aux œuvres comme *S/Z*, *ES* et *SFL*. Dans *S/Z*, le texte commenté de Balzac est brisé en maintes unités de lecture, qui ne respectent pas les unités naturelles sémantiques. Chaque unité de lecture est interprétée selon les cinq codes définis par Barthes, mais les sens ainsi dégagés ne seront pas pourvus

---

<sup>253</sup> Barthes, *RB*, « le monstre de la totalité », p.182.

<sup>254</sup> Eric Marty, *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010. En fait, il s'agit d'une conférence prononcée le 9 février 2010 au Collège de France.

d'un méta-sens, d'une finalité. Autrement dit, le commentaire du *S/Z* vise une pluralité de la lecture et « se soustrait à toute idéologie de la totalité », dans les termes de Barthes<sup>255</sup>.

Quant à *ES* et *SFL*, la forme fragmentaire et décentrée signale déjà une tentative de déranger l'ordre de la totalité. Pour Eric Marty, le fragment est « l'expression à la lettre de l'impossibilité du tout-dire »<sup>256</sup>. *L'ES* se caractérise notamment par l'intrusion massive des images dans le flux verbal. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les images ne sont en aucun cas soumises au texte du même livre. Elles se rapprochent du geste indicateur pour signaler seulement le lieu du sens, mais la signification reste suspendue. Dans *SFL*, les vies de Sade et de Fourier, qui se situent à la fin du livre, sont écrites en petits fragments parallèles, numérotés et non hiérarchisés, ce qui contredit la pratique courante de la biographie, où tous les traits d'une vie sont orientés vers un destin final, vers une totalité significative d'une vie. Ce n'est peut-être pas un pur accident que le fragment du « monstre de la totalité » occupe la position finale de l'autoportrait de Barthes, avec son pendant pour une image du corps effiloché, dont la légende est donnée comme suit : « Écrire le corps : Ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste : un ça balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la houppe d'un clown »<sup>257</sup>. La nébuleuse sémantique renvoie toute à la désorientation et à la diffraction d'une vie, tout à l'opposé de l'exigence de la totalité.

---

<sup>255</sup> Barthes, *S/Z*, p.22.

<sup>256</sup> E. Marty, *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, p.10.

<sup>257</sup> Barthes, *RB*, p.182.

### Petit Récapitulatif :

Dans l'évolution du roman comme genre littéraire, le terme « romanesque » qui en dérive est construit progressivement en tant qu'une notion opératoire. Elle renvoie à une catégorie thématique, transhistorique et transgénérique. Le romanesque thématique est dissocié du roman dans la légitimation progressive du roman en tant que genre littéraire à partir de la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Si le roman reste encore en quête de sa place légitime au 18<sup>e</sup> siècle, il devient un genre littéraire noble au 19<sup>e</sup> siècle. La lexicalisation du terme « romanesque » est étroitement liée à l'histoire du roman. Sa première lexicalisation vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle fait suite à une polémique sur le renouvellement de l'esthétique du roman. Le terme « romanesque » est né dans une ère du soupçon sur les valeurs du « roman » du 17<sup>e</sup> siècle, qualifié rétrospectivement de « roman romanesque », qui désigne un certain type de récit en prose : l'aventure, l'amour, la guerre. Suite à notre étude lexicale, nous avons retenu les deux sens courants du terme, à savoir le sens « générique » (qui désigne le roman comme genre, la fiction) et le sens « typique » (qui désigne certains types de la situation, de la personne ou du sentiment : merveilleux, sentimental, aventureux, imaginatif », voire stéréotypes). Bien que le « roman » change sensiblement, le « romanesque » en tant que terme dérivé garde une stabilité sémantique relativement grande. Le sens typique du terme « romanesque » demeure durablement lié à la catégorie du romanesque thématique.

Dans les années 1950, il existe une remise en question du roman classique en France. À travers les discours croisés de Barthes et de Robbe-Grillet, nous trouvons une tentative commune de mettre en cause certaines conventions narratives du grand roman du 19<sup>e</sup> siècle chez ces deux écrivains dans l'époque. Pourtant, il est souvent constaté que le « Nouveau Roman » que représente Robbe-Grillet fait de la dénonciation du romanesque thématique une de ses tâches revendiquées. S'il est justifié de dire que le grand roman du 19<sup>e</sup> siècle s'établit en s'éloignant du romanesque thématique, il n'est pas suffisant de concevoir le moment littéraire des années 1950 dans la même perspective. Ce qui est visé en particulier dans ce moment littéraire, c'est le romanesque générique, à savoir les traits formels propres

au grand roman du 19<sup>e</sup> siècle, dit le roman classique. Parmi les formes usées du roman classique, Barthes et Robbe-Grillet épinglent notamment la formulation pathétique ou le psychologisme.

C'est bien dans le questionnement du romanesque générique que s'élabore l'œuvre de ces deux écrivains. Barthes construit peu à peu une troisième notion du « romanesque » (par rapport au romanesque thématique et au romanesque générique) dans la formulation réitérée de « romanesque sans le roman » pour thématiser sa propre démarche d'écriture, tandis que nous ne pouvons pas dégager une semblable pratique chez Robbe-Grillet. Au bout de notre cheminement lexical, nous constatons à l'étape actuelle que ce sont dans les « formes brèves » que Barthes regroupe sous le nom du « romanesque » pendant un certain moment (au moins) pour actualiser son idée éthique de l'écriture, dans le dessein de déjouer « le nappé du roman », c'est-à-dire la dernière réplique. Car ce « romanesque sans le roman » est, nous semble-t-il, imaginé par lui pour désigner un mode de discours décentré, ensemble avec son homologue, un mode de perception décentrée au menu quotidien. En d'autres termes, nous pourrions dire qu'il existe dans l'imaginaire de Barthes une homologie structurale entre manières d'écrire et manières de vivre, visant toutes à lutter contre la clôture de la lecture/l'interprétation, soit des textes, soit des vies.

Ce tournant « romanesque » chez Barthes est lié directement au changement de son rapport au sens à la fin des années 1960, ensemble avec ses contemporains comme Derrida, Sollers et Kristeva, participant tous au procès de la sémiologie canonique. Pour Barthes, l'entreprise essentielle dans ce procès fait au sens consiste à déjouer le langage binaire ou l'antithèse qui mène à l'assertion péremptoire ou définitive. La nouvelle notion du « romanesque » est d'abord thématisée par Barthes dans l'écriture de l'essai pour résister à la dernière réplique. La mise en concept même du « romanesque » à l'opposé du « roman » illustre bien la dérive de l'antithèse. Pourtant, la notion du romanesque barthésien prend une autre ampleur dans la quête de l'écriture de vie. Dans le cadre de l'écriture de vie, la notion du « romanesque sans le roman » désire en même temps capturer les moments d'individuation de la vie.



Dans les parties suivantes, nous allons aborder l'écriture de vie de Barthes et de Robbe-Grillet en dépliant notre triptyque « romanesque ». Nous examinerons comment chaque écrivain déplace la pratique courante des récits de vie en introduisant les éléments du « romanesque » dans leur écriture de vie. Dans la deuxième partie, nous allons étudier le romanesque comme effet de fiction dans l'autoportrait de Barthes et la trilogie de vie de Robbe-Grillet. Dans la troisième partie, nous allons, dans un premier volet, analyser le romanesque qui intervient comme matériau typé/stéréotypé d'une écriture de vie. Dans un second volet, nous étudierons l'actualisation prise par la notion propre à Barthes du « romanesque sans le roman » dans l'écriture de vie chez les deux écrivains. Malgré l'absence d'un tel investissement conceptuel chez Robbe-Grillet, nous voudrions savoir s'il existe une solidarité théorique dans leurs pratiques variées. Dans le monde qui est « toujours déjà écrit », comment chaque écrivain traverse « les écritures dont est fait le monde »<sup>258</sup>?

---

<sup>258</sup> Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p. 51.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**LE ROMANESQUE**  
**COMME EFFET DE FICTION ET**  
**LA QUESTION DE L'AUTHENTICITÉ**



Dans ce premier volet sur le romanesque comme effet de fiction, nous allons suivre l'épigraphe du *RB* : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». D'emblée, une première question (la première trace suspecte) nous saute aux yeux : est-ce une autobiographie « romanesque » ? Par convention, cette combinaison s'avère presque un oxymore. Par là nous entendons une hésitation en ce qui concerne le statut générique des textes en question : serait-ce un autoportrait et un roman à la fois ? En fait, cette question du genre est également pointée du doigt dans la quatrième de couverture du *Miroir qui revient* : « Ce livre d'Alain Robbe-Grillet est fort différent de tout ce qu'il a publié jusqu'ici. Sans doute parce que ce n'est pas un roman. Mais, est-ce vraiment une autobiographie ? » Rappelons que les discussions n'ont pas manqué sur ce sujet. Car, depuis les tentatives passionnantes et inlassables de Philippe Lejeune, dont la plus connue incombe à son *Pacte autobiographique* (1975), l'autobiographie a gagné un statut noble et ne cesse de repenser son propre statut générique<sup>259</sup>. L'entreprise de Lejeune est ensuite relayée par le débat entamé autour de « l'autofiction », terme forgé en 1977 par Serge Doubrovsky visant à nuancer le genre autobiographique défini par Lejeune. Et Robbe-Grillet lui-même participe activement à ce débat avec l'idée d'une « nouvelle autobiographie », qui a pour point de départ une remise en cause de certains présupposés dans la définition lejeunienne. Évidemment, ce débat générique de l'autobiographie porte principalement sur Robbe-Grillet. Il est vrai que Barthes n'affronte pas ce débat théorique, mais le dispositif textuel mis en place dans son *RB* pose aussi des questions en ce qui concerne son statut générique. C'est pourquoi nous allons étudier le romanesque comme effet de fiction dans l'autoportrait de Barthes et la trilogie autobiographique de Robbe-Grillet pour questionner avec eux la logique du « genre » comme institution sociale.

---

<sup>259</sup> En ce qui concerne le mépris à l'égard de l'autobiographie, voir Philippe Lejeune, « Un siècle de résistance à l'autobiographie », in *Pour l'autobiographie. Chroniques.*, Paris, Seuil, 1998, pp. 11-25.

# CHAPITRE I: LA QUESTION DE L'AUTEUR ET L'ÉCRITURE

## AUTOBIOGRAPHIQUE

---

Avant d'entrer directement dans l'analyse des effets de fiction dans les écrits autobiographiques des deux écrivains, nous allons d'abord traiter de la question de l'auteur. En tant qu'elle est constitutive des écrits autobiographiques, la figure de l'auteur est étroitement liée à la question de l'authenticité comme critère du genre autobiographique défini par Philippe Lejeune. La figure de l'auteur connaît une évolution dans la critique littéraire, à laquelle participent Barthes et Robbe-Grillet. Nous savons que Barthes et Robbe-Grillet prennent part chacun au procès du roman classique dans les années 1950-1960. Pour rappel, la parution en 1955 du *Voyeur* de Robbe-Grillet a provoqué un grand débat critique, qui prévoit en effet l'avènement du Nouveau Roman. Celui-ci, comme nous le savons, se rapporte le plus souvent dans l'opinion courante au rejet total de la référence, ainsi qu'au refus de la présence de l'auteur dans l'œuvre.

Quant à Barthes, nous pouvons compter *DZ*, plusieurs textes dans *Essais critiques* (dont quatre textes sont consacrés à Robbe-Grillet), et *Sur Racine* pour son procès fait au roman classique ainsi qu'à la critique universitaire canonique. Suite à la publication de *Sur Racine* en 1963, Barthes est impliqué dans une polémique avec Raymond Picard, spécialiste de Racine, ce qui contribue à la naissance de la « Nouvelle critique »<sup>260</sup>. Dans cette polémique, Barthes conteste l'explication de l'œuvre selon le seul critère de la biographie de l'auteur et défend la possibilité d'établir d'autres méthodes pour aborder l'œuvre. Il poursuit ensuite son aventure sémiologique dans les quelques années qui suivent, en publiant notamment « L'introduction à l'analyse structurale des récits » et *Système de la mode*<sup>261</sup>. En 1968,

---

<sup>260</sup> « De 1956 à 1963, Raymond Picard est maître de conférences, puis professeur à la faculté des lettres de Lille.[...] il est élu à la Sorbonne en 1963. [...] L'œuvre de Picard comprend, outre sa thèse, *La Carrière de Jean Racine*, [...] (bibl. des Idées, 1956 ; nouv. éd., 1961), l'édition des *Œuvres complètes* de Racine (2 vol., bibl. de la Pléiade, 1951-1952 ; nouv. éd. 1966-1969) [...] ». Voir *Encyclopædia Universalis*, « Picard Raymond ».

<sup>261</sup> Comme nous l'avons évoqué précédemment, ces deux textes portent un témoignage sur son rêve scientifique, mais marquent aussi la fin de ce rêve.

Barthes publie le fameux texte, « la mort de l'auteur », qui pourrait être considéré comme la radicalisation de cette position théorique.

De toute évidence, il semble que la figure de l'auteur soit vivement contestée dans les années 1950-1960 par les deux écrivains. Pourtant, Barthes revient sur les écrits autobiographiques dans les années 1970 avec son autoportrait. Robbe-Grillet prend aussi le relais autobiographique suite à Barthes. En effet, les années 1970 sont un moment théorique, marqué aussi par le colloque consacré au Nouveau Roman, tenu en 1971 à Cerisy-la-Salle. Eric Marty décrit la période du passage des années 1960 aux années 1970 comme « le triomphe de la modernité » : « Rien, dans le champ culturel français, n'a alors semblé résister à la radicalité d'un discours dont la violence, la force et la séduction, tenait à sa puissance théorétique et à la domination de la *theoria* »<sup>262</sup>. Pourquoi, précisément, les deux écrivains ont-ils choisi ce moment radical de la théorie pour réinvestir la figure de l'auteur, qui a été discréditée, d'une certaine manière, au profit de l'épanouissement de la théorie du texte ? Ainsi, nous allons d'abord étudier l'évolution de la figure de l'auteur dans l'histoire littéraire contemporaine à travers les deux écrivains. Ensuite, dans le geste autobiographique revendiqué par Barthes et Robbe-Grillet, nous discuterons d'où vient la nécessité de produire des écrits autobiographiques « romanesques ».

## 1. Le déclin de l'auteur :

---

### 1.1 Deux portraits du critique chez Barthes

---

L'auteur, étant la figure la plus privilégiée par la critique littéraire depuis longtemps, connaît pourtant son déclin dans les années 1960 en France. Commençons par analyser la

---

<sup>262</sup> Éric Marty, présentation de *Roland Barthes, O.C.III*, p.9. En outre, nous trouvons également le témoignage rendu par Antoine Compagnon à ce moment : « Vers 1970, la théorie littéraire battait son plein et elle exerçait un immense attrait sur les jeunes de ma génération. Sous diverses appellations – « nouvelle critique », « poétique », « structuralisme », « sémiologie », « narratologie » -, elle brillait de tous ses feux ». Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « points », 1998.

polémique de Barthes avec Raymond Picard sur l'affaire Racine, déclenchée par la publication de son *Sur Racine* en 1963. Avec deux ans de décalage, Raymond Picard lui déclare la guerre en 1965 avec son pamphlet *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Dans cette guerre discursive nous voyons les joueurs (les universitaires ainsi que la presse) se distribuer finalement en deux camps, à savoir « la Nouvelle critique » avec Barthes et la « critique universitaire » avec Picard. Barthes lui répond un an plus tard par *Critique et Vérité* en 1966. Nous allons voir dans quel contexte est née cette polémique et quels enjeux y sont impliqués.

En fait, *Sur Racine* regroupe trois études sur Racine, écrites entre 1958 et 1960, comme le décrit Barthes dans l'avant-propos de ce recueil publié en 1963. Il faut d'abord remarquer que le sujet d'étude de Barthes n'est pas peu commun à l'époque<sup>263</sup>. La première étude, « l'homme racinien », traite le monde tragique de Racine sous une perspective structurale. Les rapports humains sont classés par Barthes en deux grandes catégories : la relation de convoitise et la relation d'autorité. Barthes décrit l'univers racinien selon la fonction tragique qui définit chaque unité. La deuxième étude est un compte rendu d'une représentation de *Phèdre* en 1958 au théâtre national populaire, alors dirigé par Jean Vilar. La troisième étude, « Histoire ou littérature ? », porte plutôt sur la critique littéraire en général à travers Racine.

Si on regarde de près, la polémique provoquée par Picard porte peu sur « l'homme racinien » de Barthes, mais essentiellement sur la critique littéraire décrite dans cette troisième étude. Barthes y accuse la pratique courante du manque de rigueur méthodologique. Il nomme une critique analogique ou positiviste celle qui accorde « un privilège exorbitant à l'étude des origines », c'est-à-dire celle qui se contraint à interpréter l'œuvre littéraire notamment en fonction de la biographie de l'auteur, ou du contexte historique où l'œuvre est née selon la seule logique de représentation fidèle. Il propose de

---

<sup>263</sup> Barthes fait aussi un compte rendu sur les études contemporaines sur Racine dans l'avant-propos de son recueil : « L'œuvre de Racine a été mêlée à toutes les tentatives critiques de quelque importance, entreprises en France depuis une dizaine d'années : critique sociologique avec Lucien Goldmann, psychanalytique avec Charles Mauron, biographique avec Jean Pommier et Raymond Picard, de psychologie profonde avec Georges Poulet et Jean Starobinski », voir Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « points », 1963, p.6.

distinguer deux grandes orientations dans l'histoire littéraire et demande à l'universitaire « soit d'entreprendre une véritable histoire de l'institution littéraire (s'il se veut historien), soit d'assumer ouvertement la psychologie à laquelle il se réfère (s'il se veut critique) »<sup>264</sup>.

Barthes accuse notamment la critique positiviste de fausse scientificité ou objectivité :

La critique d'auteur [...] doit toujours compter avec deux arbitraires, et donc les assumer. D'une part, pour un signifiant, il y a toujours plusieurs signifiés possibles [...]. D'autre part, la décision d'arrêter ici et non pas là le sens de l'œuvre est également engagée<sup>265</sup>.

Autrement dit, Barthes défend l'ouverture de l'œuvre au détriment d'une vérité unique, dérivée de la vie de l'auteur. En même temps, Barthes considère que le critique doit prendre l'entière responsabilité de son interprétation et assumer ouvertement son système de lecture parmi d'autres, au lieu de prétendre à une vérité universelle de l'œuvre en employant la méthode positiviste.

En effet, Barthes prolonge ces arguments plus tard dans des articles réunis dans *Essais critiques*, publié en 1964. Dans « Les deux critiques », Barthes distingue de prime abord deux genres de critiques, à savoir la critique « universitaire » et la critique « d'interprétation ». La première critique pratique « une méthode positiviste héritée de Lanson », se réclamant d'une méthode objective et prétendant se libérer de toute idéologie, ce qui recoupe ainsi la critique nommée analogique ou positiviste dans son étude sur Racine. En revanche, la deuxième critique se veut entièrement idéologique, car elle se rattache « d'une façon consciente, à l'une des grandes idéologies du moment ». La critique positiviste (universitaire) est de nouveau attaquée pour sa fausse objectivité. En outre, Barthes insiste cette fois sur le refus final de l'analyse « immanente » par la critique positiviste. D'après lui, la critique positiviste demande impérativement de mettre l'œuvre littéraire en rapport avec « autre chose qu'elle-même », c'est-à-dire avec une « cause » extérieure à l'œuvre, comme par exemple « le secret de l'auteur ». Les études nommées « immanentes » par Barthes sont encore rejetées à l'époque par la critique universitaire, à

---

<sup>264</sup> Barthes, *Sur Racine*, p.154, p.6.

<sup>265</sup> Barthes, *Sur Racine*, p.150.



savoir essentiellement « la critique phénoménologique », « la critique thématique » et « la critique structurale ». Il est évident qu'ici Barthes défend vivement la critique « immanente », qui doit jouir de la même légitimité que la critique universitaire<sup>266</sup>.

Dans un autre article du même recueil, « Qu'est-ce que la critique ? », Barthes réitère cette opposition binaire de la critique et déchiffre en détail l'idéologie de la critique positiviste :

[L]e lansonisme [...] implique « des convictions générales sur l'homme, l'histoire, la littérature, les rapports de l'auteur et de l'œuvre ; par exemple la psychologie du lansonisme est parfaitement datée, consistant essentiellement en une sorte de déterminisme analogique, selon lequel les détails d'une œuvre doivent *ressembler* aux détails d'une vie, l'âme d'un personnage à l'âme de l'auteur, etc<sup>267</sup> ».

Bien que la critique positiviste soit mise en cause pour pratiquer une psychologie déjà datée, la vraie attaque de Barthes porte sur le non-affichage de son idéologie, cachée sous le couvert de la rigueur et de l'objectivité, à savoir l'inconscient propre du discours positiviste. Barthes se déplace dans la seconde partie de l'article pour réfléchir sur l'activité critique en général.

Toute critique doit inclure dans son discours [...] un discours implicite sur elle-même ; toute critique est critique de l'œuvre et critique de soi-même.

[...] L'objet de la critique est très différent ; ce n'est pas le « monde », c'est un discours, le discours d'un autre : la critique est discours sur un discours ; c'est un langage *second*, ou *méta-langage* [...], qui s'exerce sur un langage premier (ou *langage-objet*)<sup>268</sup>.

Autrement dit, la critique devrait être un discours qui est conscient de son état de discours. Barthes insiste beaucoup sur la nature langagière de l'activité critique. Nous trouvons ici une grande cohérence dans l'œuvre barthésienne. Nous savons combien Barthes insistera plus tard sur la question de l'énonciation, associée directement à la théorie du texte.

En 1965, Raymond Picard déclenche la grande controverse avec son pamphlet *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. L'idée courante consiste à croire que Picard réagit contre

---

<sup>266</sup> Barthes, « Les deux critiques », in *EC*, p.255, p.260.

<sup>267</sup> Barthes, « Qu'est-ce que la critique ? », in *EC*, pp.262-263.

<sup>268</sup> Barthes, « Qu'est-ce que la critique ? », in *EC*, pp.263-264.

l'interprétation de Barthes sur l'œuvre de Racine, à savoir essentiellement *Sur Racine* (1963). Selon l'étude de Christophe Prochasson, les répliques de Picard commencent déjà en 1964 dans *Le Monde*, suite à la publication du recueil *Essais critiques*<sup>269</sup>. D'après lui, Picard semble être provoqué par les derniers textes dans *EC* au lieu de *Sur Racine*, notamment pour « Les deux critiques » et « Qu'est-ce que la critique ? », qui opposent catégoriquement la critique universitaire et la critique « d'interprétation », caricaturée plus tard en la « nouvelle critique » par Picard. L'hypothèse de Christophe Prochasson est plus que convaincante, car Barthes parle de Picard dans *Sur Racine* non sans quelques éloges<sup>270</sup>. D'ailleurs, nous pouvons nous demander la raison pour laquelle Picard répond avec deux ans de décalage suite à la publication de *Sur Racine* en 1963. Dans le petit pamphlet de 1965, Picard accuse Barthes notamment d'incohérence de la méthode et d'obscurité du langage (jargon), tout en employant un vocabulaire excessif.

Barthes lui donne la première réponse dans un bref entretien de la même année :

Picard prétend que j'écarte la critique biographique au moment même où je l'utilise. Mais ce n'est pas la même chose de dire : « Oreste, c'est Racine à vingt-six ans », et de rappeler que Racine a pratiqué une certaine ingratitude, trait de caractère fort répandu, qui transparaît dans des expériences connues et rend possible une constatation du genre : « On sait l'importance de l'ingratitude dans la vie de Racine. » [...] C'est le type même de la critique biographique qui établit une relation systématique entre l'œuvre et la vie de l'auteur. Les nouvelles psychologies interdisent ce genre d'explication dont se servent encore certains universitaires.

[...] Picard prétend que la critique universitaire n'existe pas. A tort, car l'Université est une institution. Elle a son langage, son système de valeurs, qui sont sanctionnés par des examens. Il y a une façon

---

<sup>269</sup> Christophe Prochasson, « Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard : un prélude à Mai 68 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2007/1 (n° 25), pp. 141-155. URL : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2007-1-page-141.htm>. Raymond Picard, « M. Barthes et la critique universitaire », *le Monde*, 14 mars 1964.

<sup>270</sup> Selon Barthes, l'étude de Picard s'oriente déjà vers l'histoire de l'institution littéraire : « Voyez un sujet déjà excellentement défriché par Picard : la condition de l'homme de lettres dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Partant de Racine, obligé de s'y tenir, Picard n'a pu apporter ici qu'une contribution, l'histoire est encore fatalement pour lui le matériau d'un portrait ; il a vu le sujet dans sa profondeur (sa préface est catégorique sur le point), mais ce n'est encore qu'une terre promise ; obligé par la primauté de l'auteur de donner autant de soin à l'affaire des Sonnets qu'aux revenus de Racine, Picard contraint son lecteur à chercher ici et là cette information sociale dont il a bien vu l'intérêt ; encore ne nous renseigne-t-il que sur la condition de Racine. Mais est-elle vraiment exemplaire ? Et les autres, y compris et surtout, les écrivains mineurs ? Picard a beau repousser sans cesse l'interprétation psychologique (Racine était-il « arriviste » ?), sans cesse la personne de Racine revient et l'embarrasse », *Sur Racine*, p.144.

universitaire de parler des œuvres. [...] Quand j'ai relevé son existence, je ne pensais pas à Picard, mais à certains universitaires qui ont écrit sur Racine en utilisant la vieille méthode biographique<sup>271</sup>.

Dans cette réplique à Picard, nous voyons clairement que Barthes n'est pas contre l'usage du biographique. En effet, Barthes distingue ici deux usages du biographique. Barthes s'en prend chez le critique universitaire à sa « vieille » méthode biographique, laquelle est basée sur une relation unilatérale et analogique entre la vie de l'auteur et l'œuvre. Contrairement à cette méthode analogique, Barthes suggère que la méthode (comme la sienne) d'inspirée de nouvelles psychologies exploite d'autres possibilités du biographique.

Un an après, Barthes rend officiellement sa dernière riposte avec *Critique et Vérité*, publié en 1966. Le livre se compose en deux parties : une contre-attaque sévère à Picard, puis une réflexion sur la transformation du discours critique. Barthes résume les attaques de Picard comme suit : « Tel est le vraisemblable critique en 1965 : il faut parler d'un livre avec « objectivité », « goût » et « clarté ». Ces règles ne sont pas de notre temps : les deux dernières viennent du siècle classique, la première du siècle positiviste »<sup>272</sup>. Dans la première partie du livre, Barthes réitère plus en détail les réponses principales qu'il a données contre Picard dans l'entretien précédent. Dans le bilan conclusif de la polémique avec Picard, Barthes défend une ouverture de l'interprétation de l'œuvre : « L'œuvre signifie-t-elle littéralement ou bien symboliquement- ou encore, selon le mot de Rimbaud, « littéralement et dans tous les sens » ? » (p.44)

Pourtant, dans la deuxième partie, il semble que Barthes se trouve déjà loin de cette controverse. Dès l'ouverture, Barthes défend la redistribution des langages socialement classés, notamment celui de la critique et celui de la littérature :

Or, depuis près de cent ans, depuis Mallarmé sans doute, un remaniement important des lieux de notre littérature est en cours : ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture ; [...] un même langage tend à circuler partout dans la littérature, et jusque derrière lui-même ; [...] il n'y a plus ni poète ni romanciers : il n'y a plus qu'une écriture (pp.49-50).

---

<sup>271</sup> « Au nom de la « nouvelle critique », Roland Barthes répond à Raymond Picard », *Le Figaro littéraire*, 14-20 octobre 1965. Propos recueillis par Guy Le Clec'h, in *GV*, pp. 45-46.

<sup>272</sup> Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « points », 1966, p.37. Sauf mention contraire, la pagination suivante se réfère à la même édition.

Autrement dit, l'écrivain et le critique pourraient se rejoindre dans l'écriture, car ils sont « dans la même condition difficile, face au même objet : le langage » (p.51). C'est ainsi que Barthes définit l'écrivain comme celui qui possède « une certaine *conscience de parole* », c'est-à-dire pour qui le langage n'est pas un simple instrument à exprimer ou représenter (p.50). Et l'œuvre littéraire, purement langagière, devient « une question posée au langage, dont on éprouve les fondements, dont on touche les limites » (p.60). Ensuite, Barthes propose de distinguer deux critiques, à savoir la « science de la littérature » et « la critique littéraire », à part la lecture :

Or, s'il est vrai que l'œuvre détient par structure un sens multiple, elle doit donner lieu à deux discours différents : car on peut, d'une part, viser en elle tous les sens qu'elle couvre [...] ; et l'on peut, d'autre part, viser un seul de ces sens. [...] On peut proposer d'appeler *science de la littérature* (ou de l'écriture) ce discours général dont l'objet est, non pas tel sens, mais la pluralité même des sens de l'œuvre, et *critique littéraire*, cet autre discours qui assume ouvertement, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre (pp.60-61).

Pour « la science de la littérature », Barthes précise que « si elle existe un jour », elle ne vise pas à « imposer à l'œuvre un sens » comme la critique littéraire. Elle aura pour objet d'étudier tous les sens « engendrables » par l'œuvre. Barthes ajoute que « [s]on modèle sera évidemment linguistique ». En fonction des règles linguistiques du symbole, cette « science de la littérature » tâche de savoir pourquoi tel sens est « acceptable » (pp.61-63). Nous nous rappelons qu'à l'époque Barthes est encore fasciné par la sémiologie canonique. Une telle méthode critique ne laisse pas indemne la figure de l'auteur :

C'est une mythologie de l'écriture qui nous attend ; elle aura pour objet non des œuvres *déterminées*, c'est-à-dire inscrites dans un procès de détermination dont une personne (l'auteur) serait l'origine, mais des œuvres *traversées* par la grande écriture mythique où l'humanité essaye ses significations, c'est-à-dire ses désirs.

Il faudra donc accepter de redistribuer les objets de la science littéraire. L'auteur, l'œuvre, ne sont que le départ d'une analyse dont l'horizon est un langage (pp.65-66).

Avant d'esquisser ce programme scientifique de la sémiologie littéraire, Barthes discrédite déjà la critique positiviste ou analogique, qui traite la vie de l'auteur comme unique source de l'explication de l'œuvre et traite l'œuvre comme pur reflet fidèle à la vie de l'auteur. Dans ce nouveau programme scientifique, même si Barthes émet une réserve implicite (« si elle existe un jour »), la figure de l'auteur est presque mise entre parenthèses, car l'étude sémiologique de l'œuvre tâche seulement de décrire les conditions langagières qui permettent l'engendrement des sens possibles.

De *Sur Racine* à *Critique et Vérité*, nous voyons le déclin de la figure de l'auteur : d'abord secouée par la critique contre le positivisme, et ensuite par le programme de la sémiologie littéraire. Toutefois, il faut noter la position nuancée de Barthes en matière de biographique. L'usage systématisé et institutionnalisé par Lanson n'est qu'un usage parmi d'autres, lequel est basé sur une « scientificité » prétendument objective. L'explication de l'œuvre est entièrement centrée sur et sanctionnée par la figure totalitaire et autoritaire de l'auteur. Il faut insister sur le fait que Barthes n'est pas contre cet usage, il le pense valide comme les autres, mais il est contre le non-affichage de l'idéologie de la part du critique. Barthes demande que la critique positiviste assume le lieu d'où elle parle. De plus, il demande que l'interprétation de l'œuvre soit plus ouverte, de ne plus privilégier cet usage positiviste du biographique.

## 1.2 Alain Robbe-Grillet vers l'objet

---

Quant à Robbe-Grillet, romancier et cinéaste en principe, il publie relativement peu ses écrits critiques, sauf le recueil de *Pour un nouveau roman* de 1963, de *Voyageur* de 2001, et enfin la transcription de 25 émissions radiophoniques, *Alain Robbe-Grillet : Préface à une vie d'écrivain* de 2005. Si nous parcourons le petit recueil publié en décembre 1963, *Pour un Nouveau Roman*, la question de l'auteur en tant qu'une instance autoritaire dans la lecture des œuvres n'est jamais abordée directement. À vrai dire, cette question encadrée

dans l'histoire littéraire n'est cristallisée que dans la polémique entamée en 1965 par Raymond Picard contre la « Nouvelle critique » de Barthes, et étroitement liée plus tard dans la théorie du texte, à partir de laquelle sera explorée ensuite l'œuvre de Robbe-Grillet par Jean Ricardou.

Dans ce recueil rassemblant les articles rédigés entre 1953 et 1963, les ripostes datées de Robbe-Grillet visent dans un premier temps sinon à discréditer, du moins à concurrencer un modèle dominant et stable de mise en récit, calqué sur une idée du sujet humain en tant que plein et centré, incarné dans le personnage ou le narrateur des romans. Comme nous l'avons développé précédemment, Robbe-Grillet partage avec Barthes la même ambition de mettre en cause le romanesque générique dans les années 1950-1960. La question de l'auteur est d'une part abordée dans ce recueil de biais à travers une dialectique plus générale du sujet humain, à savoir entre « la conscience humaniste », pleine et centrée, et la conscience husserlienne de l'intentionnalité. (« Pour [Husserl], l'intentionnalité est un mouvement hors de moi-même vers ce monde qui n'est rien sans moi ; mais à l'intérieur de moi il n'y a rien », explique ainsi Robbe-Grillet<sup>273</sup>.) Nous savons que l'étude positiviste d'une œuvre est basée sur la figure de l'auteur en tant que sujet plein et fermé, replié sur « la conscience humaniste » définie par Robbe-Grillet ou sur la psychologie traditionnelle dans les termes de Barthes.

La publication de ce recueil constitue aussi une occasion pour Robbe-Grillet de relativiser la réception de son œuvre ainsi que celle du « Nouveau Roman ». La réception de son œuvre dans les années 1960 est en effet très orientée par les commentaires de Barthes, regroupés dans son recueil de *Essais critiques*. À vrai dire, Barthes ne parle pas de la

---

<sup>273</sup> Voir *Le Voyageur*, p.217. Plus tard, dans une intervention en 1988, le romancier évoque l'importance de Sartre à l'époque et ses quelques lectures idéelles à travers lui en ce qui concerne les concepts husserliens : « Il faut bien vous rendre compte de l'importance énorme que Sartre a eue pour ma génération et pour plusieurs générations avant et après, comme déclencheur de pensée. En fait, je ne connais pas très bien la philosophie de Sartre.[...] Ce que j'ai picoré à cette époque, c'est-à-dire à la fin de l'Occupation et après la Libération, ce n'est pas *L'Être et le Néant*, que je ne pouvais même pas déchiffrer ni la *Phénoménologie de l'esprit* que j'avais essayé de lire dans la traduction de Jean Hyppolite, mais des petits textes comme celui que Sartre avait écrit sur Husserl et qui figure dans *Situations, I* : « Une idée fondamentale de Husserl, l'intentionnalité », ou celui de Heidegger qui était paru chez Gallimard sous le titre *Qu'est-ce que la métaphysique ?* et qui comprenait plusieurs cours professés à Fribourg plus deux chapitres de *Sein und Zeit* traduits par Henri Corbin [...]. ». Voir *Le Voyageur*, pp. 237-238.

question de l'auteur dans les textes consacrés aux premiers romans de Robbe-Grillet. Pourtant, la primauté donnée aux objets dans le monde robbe-grilletien est soulignée par Barthes dans des termes assez retors comme « littérature objective », ce qui crée un certain effet d'opposition entre l'objet et l'homme, malgré lui. Cette opposition simplifiée entre l'objet et l'homme n'est pas sans conséquence sur le statut accordé à la figure de l'auteur.

Comme nous l'avons déjà évoqué plus tôt, la querelle autour du *Voyeur* en 1955 contribue pour une grande part à la visibilité de l'œuvre de Robbe-Grillet et à la naissance sociale du groupe « Nouveau Roman » : le rôle joué par les qualificatifs forgés par Barthes à propos des premiers romans de Robbe-Grillet est fondamental, à savoir la « littérature objective » (sur *Les Gommages*) et la « littérature littérale » (sur *Le Voyeur*). À part les qualificatifs « objectifs » fournis par Barthes, l'effet produit par le manque de personnages modèles dans les romans de Robbe-Grillet renforce d'une certaine manière le mythe assez curieux de l'homme chassé du monde, replié sur une opposition schématique entre objectivité et subjectivité. En somme, la visibilité de l'œuvre s'accroît avec la mythification de l'œuvre : le mythe de l'objectivité impartiale prévalant contre une « subjectivité » classique. Dans un article de 1961, Gérard Genette souligne le rôle des combats du romancier dans la création de ce mythe :

Robbe-Grillet est pour l'instant la grande victime de son mythe, et, il faut bien le dire, de ses propres théories. Il a tant parlé choses, regards, mensurations, tant dressé devant l'épouvantail de la « subjectivité » classique l'antithèse illusoire d'un « roman d'objets », qu'on a fini par le prendre au mot, et considérer chacun de ses romans comme un nouveau fragment de je ne sais quel morne cadastre. (*France-Observateur*, le 30 mars 1961)<sup>274</sup>.

De plus, bien que Barthes se méfie toujours d'une telle schématisation, son penchant « militant » à l'époque renforce d'une certaine manière la schématisation de ses commentaires dans ses autres textes critiques. Comme nous l'avons développé un peu plus tôt, les discours de Barthes sur les premiers romans de Robbe-Grillet privilégient

---

<sup>274</sup> Gérard Genette cité par Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet : un dialogue critique*, Les impressions nouvelles, 2015, note 69, p.130.

principalement l'aspect négatif de l'œuvre par rapport au fond psychologisant sur lequel elle s'enlève<sup>275</sup>. C'est aussi ce que révèle l'étude de Bernard Comment à partir des écrits de Barthes où celui-ci traite les auteurs contemporains comme Camus, Cayrol et Robbe-Grillet. Selon lui, Barthes, à l'époque, « s'est cherché des modèles ou des exemples pour la définition d'une littérature nouvelle, qui échappât à toute forme de symbolisme, et qui accomplît une rupture absolue avec les conceptions « classiques » du récit ou du roman »<sup>276</sup>. Ce geste quasi « exclusif » de Barthes (sinon « normatif » selon le dit de Philippe Roger) qui cherche surtout des effets de rupture dans les œuvres contemporaines, rejoint en effet ses autres écrits plus « militants » dans ces mêmes années 1950, à savoir les mythologies de la France et les écrits sur le théâtre :

Il y a tendanciellement, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, à la fois refus de l'histoire, de l'anecdote, de la psychologie des motivations, et refus de la signification des objets. [...] La minutie du regard chez Robbe-Grillet [...] est donc purement négative, elle n'institue rien, ou plutôt elle institue précisément le *rien* humain de l'objet, elle est comme le nuage qui cache le néant, et par conséquent le désigne. Le regard est essentiellement chez Robbe-Grillet une conduite purificatrice, la rupture d'une solidarité, fût-elle douloureuse, entre l'homme et les objets<sup>277</sup>.

Avec « le *rien* humain de l'objet », il semble que Barthes vise la portée philosophique de l'œuvre de Robbe-Grillet, qui sous-tend le parti pris littéraire, et désigne l'enjeu d'une technique littéraire « objective », qui ne renvoie jamais à l'objectivité et ne s'oppose pas à la subjectivité. Toutefois, la nuance langagière dans ses analyses ne se voit pas toujours d'une manière évidente. Ainsi, il est curieux que Barthes commence à opposer schématiquement l'analyse « chosiste » à l'analyse « humaniste », ou celle de l'objectivité à celle de la subjectivité dans son dernier long texte consacré à Robbe-Grillet, « Le point sur Robbe-Grillet ? », qui figure comme préface à l'ouvrage de Bruce Morrissette, à savoir *Les Romans de Robbe-Grillet* (1963).

---

<sup>275</sup> Voir Barthes, « littérature objective », « littérature littérale » et « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *EC*, pp.32-43, pp.66-73, pp.105-109.

<sup>276</sup> Bernard Comment, « Prétextes de Roland Barthes », in *Magazine littéraire*, p.59.

<sup>277</sup> Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », in *EC*, pp.105-106.



L'universitaire américain Bruce Morrissette commence en effet très tôt à travailler sur les ouvrages de Robbe-Grillet, comme en témoigne son article représentatif de 1958 sur les trois premiers romans de l'écrivain. Cet article apparaît de fait comme le prélude de l'ouvrage de Bruce Morrissette, car sa position critique dans cet article est maintenue jusqu'à l'ouvrage de discussion - *Les Romans de Robbe-Grillet* (1963), ainsi que le suggère Fanny Lorent<sup>278</sup>. Il est évident que Barthes reste un interlocuteur principal dans cet article, car Morrissette le considère comme celui « qui reste certainement le plus important des exégètes de Robbe-Grillet » à l'époque. Morrissette tente de souligner la dimension symbolique des objets chez Robbe-Grillet, que Barthes n'aborde que dans leur dimension littérale. Il est vrai que Morrissette essaie de nuancer sa critique par rapport à la notion de symbole en nommant les objets dans ces romans « néo-symboles ou corrélatifs objectifs », qui selon lui créent « une autre espèce de corrélation » entre l'intrigue et la réalité "extérieure," qui semble contredire, mais qui ne contredit nullement, la théorie néo-existentialiste du réalisme de la présence »<sup>279</sup>. Dans un entretien de 1978, Robbe-Grillet précisera cette notion de « corrélatif objectif » : « C'est un objet qui est en corrélation avec un acte, soit par préfiguration ou prémonition, soit par effet de trace ou séquelle. Le mot « corrélatif objectif » a été créé pour lutter contre la notion de symbole »<sup>280</sup>.

En effet, cette différence construite par Morrissette entre symbole et néo-symbole nous paraît fondée uniquement pour développer la technique narrative de l'œuvre (une autre manière de tisser l'intrigue, l'action), mais elle est insuffisante au niveau théorique. Car il nous semble que l'objet, une fois saisi dans son système de corrélation actantielle, devient

---

<sup>278</sup> Bruce Morrissette, « Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 31, n°5, avril 1958, pp. 364-369. Pour ses recherches consécutives sur le romancier, voir Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet : un dialogue critique*, note 7, p. 103. Elle indique d'ailleurs que Morrissette a rédigé dès 1957 les articles sur *La Jalousie*. Nous rappelons que Robbe-Grillet évoque aussi dans le *MQR* sa rencontre avec Morrissette pendant l'été 1956 et la réception de l'universitaire plus tard dans sa maison natale de Kerangoff, voir pp. 193-195. Enfin, il faut mentionner le rôle décisif joué par Morrissette dans sa rapide notoriété aux Etats-Unis. L'écrivain dit sa reconnaissance en ces termes : « J'ajoute qu'il pouvait y avoir quelque hardiesse à parier de façon si précoce sur un travail de romancier encore à l'état naissant, car c'est seulement au cours des années 60 – et en partie sans doute grâce à lui – que je suis devenu un sujet vedette pour les universités d'outre-Atlantique ». Voir *MQR*, p. 195.

<sup>279</sup> Bruce Morrissette, « Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet », *The French Review*, p. 366, p. 368.

<sup>280</sup> Robbe-Grillet, « Alain Robbe-Grillet et les images », l'entretien avec Bernard Dufour, publié dans *Art Press*, n°22, novembre 1978, in *Voyageur*, pp.411-412.

déjà un « être quelque chose » et revient au vieux symbole. Par conséquent, nous voyons plutôt une opposition ferme entre les discours de Morrisette et ceux de Barthes en ce qui concerne la question du symbolisme dans les trois premiers romans de Robbe-Grillet. Ici, il faut souligner tout de suite que la position de Barthes sur la question du symbolisme est plus flottante qu'elle ne paraît, si nous nous souvenons encore de son éloge en 1954 d'un certain symbolisme dans le mythe solaire de *L'Étranger* de Camus. Or, cette opposition ne peut nullement être calquée sur l'opposition entre subjectivité et objectivité, sur laquelle Robbe-Grillet rabat volontairement les deux discours pour jouer avec l'image de son œuvre.

En fait, l'étude de Fanny Lorent montre avec pertinence que Morrisette dans *Les Romans de Robbe-Grillet* reprend le langage initié par Robbe-Grillet d'un prétendu virement de l'objectivité en subjectivité dans l'article de « Nouveau roman, homme nouveau » (1961), et déverse désormais ses précédents arguments des néo-symboles dans un discours de « subjectivité foncière »<sup>281</sup>. En effet, l'article combatif, « Nouveau roman, homme nouveau » témoigne nettement d'un geste estimé nécessaire de Robbe-Grillet dans la transformation du discours interprétatif sur son œuvre et celle des « nouveaux romanciers », lequel est alors largement tourné vers le discours « objectif » inspiré de Barthes. Ainsi, nous voyons entrer pleinement en jeu rhétorique un Robbe-Grillet « démystificateur », dévidant son chapelet de phrases spectaculairement catégoriques comme : « Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde ». « Le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale ». « Le Nouveau Roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi »<sup>282</sup>.

Dans la préface à l'ouvrage de Morrisette, Barthes fait une sorte de synthèse des deux interprétations dominantes de l'œuvre autour du problème du réalisme littéraire :

Selon la réponse, on s'apercevra vite que l'on dispose, avec l'aide de Robbe-Grillet lui-même, de deux Robbe-Grillet : d'un côté le Robbe-Grillet des choses immédiates, destructeur de sens, esquissé surtout

---

<sup>281</sup> Pour Fanny Lorent, Morrisette reprend dans *Les Romans de Robbe-Grillet* l'idée initiée par le romancier lui-même. Pourtant, il nous semble que c'est plus le langage (au lieu de l'idée) qui est repris par le critique américain, car l'idée forgée par Morrisette de néo-symbole sous-entend déjà l'idée de « subjectivité » préconisée plus tard par Robbe-Grillet. Voir Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet*, pp.102-111. Il faut dire que nous arrivons à la même conclusion qu'elle, mais nos développements ne recourent pas entièrement les siens. Nous nous focalisons plus sur la question du symbole dans les deux discours.

<sup>282</sup> Robbe-Grillet, « Nouveau roman, homme nouveau », in *PNR*, p.116, p.117, p.118.

par la première critique ; et d'un autre, le Robbe-Grillet des choses médiates, créateur de sens, dont Bruce Morrissette se fait l'analyse (*EC*, p. 206).

Et Barthes les nomme plus loin le Robbe-Grillet n°1 « chosiste » et le Robbe-Grillet n°2 « humaniste ». Il est souvent constaté que Barthes défend le n°1 au détriment du n°2, car le Robbe-Grillet « chosiste » est censé recouper ses idées de la « littérature objective » ou de la « littérature littérale ». Pourtant, si nous regardons de près, sa position reste beaucoup plus retorse qu'elle ne paraît. Les deux Robbe-Grillet renommés « chosiste » et « humaniste » par Barthes nous semblent largement calqués sur le schéma objectivité/subjectivité proposé par Robbe-Grillet lui-même. D'après notre lecture, il existe bien une prise de distance simultanée dans le discours de Barthes avec les deux Robbe-Grillet qu'il décrit, pas seulement avec le n° 2 « humaniste » de Morrissette.

Il est difficile pour celui qui lit cette préface de ne pas entendre un ton de reproche à l'égard du deuxième Robbe-Grillet de Morrissette, ce qui contredit largement le pacte élogieux de la pratique de la préface :

La méthode de Bruce Morrissette produit en effet de Robbe-Grillet une image « intégrée », ou mieux encore, réconciliée avec les fins traditionnelles du roman ; elle réduit sans doute la part révolutionnaire de l'œuvre, mais établit en revanche les raisons excellentes que le public peut avoir de se retrouver en Robbe-Grillet (et le succès critique du *Labyrinthe*, la carrière publique de *Marienbad* semblent lui donner tout à fait raison)...[L]e roman robbe-grilletiste n'est plus du tout l'épure « plate » de la première critique : c'est un objet plein, et plein de secrets ; alors la critique doit se mettre à scruter ce qu'il y a derrière cet objet et autour de lui.... (*EC*, pp. 209-210).

Aux yeux de Barthes, bien que la méthode de déchiffrement de Morrissette ne soit pas moins fondée et reste attentive « au modernisme de la technique » narrative de l'œuvre, elle annule la nouveauté de l'œuvre, qui pour lui réside à l'époque dans une tentative de questionnement sur la nature immédiatement « signifiante » des choses. On peut alors se demander d'où vient probablement la nécessité pour Barthes de dramatiser la condamnation de ce qu'il appelle le « règne de l'adjectif » (à savoir « des tentations de sentiments, des retours d'archétypes, des fragments de symboles ») dans cette préface rédigée en 1962 ; ou plutôt, d'où vient la mise en valeur de l'unique aspect négatif (ce qui « désignifie » dans

l'œuvre dans un fond tout signifiant des choses) de l'œuvre dans un moment donné au détriment systématique des autres aspects. Dans *AE*, Robbe-Grillet rapporte le même reproche de Barthes fait à « l'adjectivité » de la neige de *Dans le labyrinthe* :

Je me rappelle qu'après la publication de *Dans le labyrinthe*, le premier de mes romans dont la grande presse ait rendu compte avec quelque faveur, Roland Barthes au contraire me reprochait cette neige trop insistante qui descendait lentement sur la ville investie par l'adversaire [...]<sup>283</sup>.

Dans cette préface, Barthes met en scène une condamnation irrémédiable d'un « règne de l'adjectif » aux fins traditionnelles du roman, censé restauré par le Robbe-Grillet « humaniste » de Morrissette, ce qui selon lui fait disparaître la force novatrice et critique de l'œuvre. De même, Barthes regrette aussi la restauration des adjectifs à la sortie du film *L'Année dernière à Marienbad* (1961), dont le scénario est écrit par Robbe-Grillet. En somme, il est indéniable qu'à l'époque Barthes mettait en valeur le nettoyage des adjectifs dans l'œuvre du romancier, car cela permet de « troubler le lecteur de roman dans l'une des ses habitudes les plus complaisantes »<sup>284</sup>. En d'autres termes, c'est dans un but tactique que Barthes condamne sans réserve le « règne de l'adjectif » du Robbe-Grillet « humaniste » dans les années 1950-1960.

Pourtant, la relation de Barthes avec ce « règne de l'adjectif » ne se résume jamais dans une alternative essentialiste : bon ou mauvais. Il suffit peut-être de nous reporter à la petite scène langagière (remplie d'exclamations !) agencée par Barthes pour la « figure » « Adjectif » dans le cours sur *Le Neutre* :

Supprimer l'adjectif ? D'abord ce n'est pas « facile » (c'est le moins qu'on puisse dire !) et puis cela supposerait pour finir une éthique de la « pureté » (« vérité », « absolu ») à quoi il faut opposer une morale du langage) plus dialectique :

Un ami me fait remarquer : « dire de quelqu'un qu'il est beau, c'est l'enfermer dans sa beauté » ! Je dis : oui, c'est vrai, mais tout de même : pas trop vite ! n'allons pas trop vite ! ...Peut-être est-il

---

<sup>283</sup> Robbe-Grillet, *AE*, pp. 9-10.

<sup>284</sup> Barthes, « Témoignage sur Robbe-Grillet », in *O.C.I.*, p.1116.

nécessaire de faire son deuil du désir (c'est ce que nous dit la psychanalyse), mais ne le faisons pas tout de suite : jouissance du désir, de l'adjectif...sans le leurre, sans l'adjectif, il ne se passerait rien<sup>285</sup>.

Vu sous cet éclairage, nous voyons beaucoup plus qu'une simple anecdote dans le portrait caricatural dessiné par Robbe-Grillet d'un Barthes « adjectivé », qui le soir « rentrait chez lui pour se vautrer avec délices dans Zola, sa prose grasse et ses adjectifs en sauce » (cet agent double dans la guerre des langages, dirions-nous)<sup>286</sup>. Toujours est-il que la condamnation barthésienne du « règne de l'adjectif » lié à l'interprétation « humaniste » de l'œuvre de Robbe-Grillet encourage systématiquement l'interprétation « chosiste » de l'œuvre.

Ce qui est plus intéressant et plus problématique, c'est la position apparemment assumée par Barthes de Robbe-Grillet « chosiste » :

D'une part le réalisme de ce premier Robbe-Grillet reste classique parce qu'il est fondé sur un rapport d'analogie (le quartier de tomate décrit par Robbe-Grillet ressemble au quartier de tomate réel) ; et d'autre part il est nouveau parce que cette analogie ne renvoie à aucune transcendance mais prétend survivre fermée sur elle-même, satisfaite lorsqu'elle a désigné nécessairement et suffisamment le trop fameux *être-là* de la chose (ce quartier de tomate est décrit de telle sorte qu'il n'est censé provoquer ni envie ni dégoût, et ne signifier ni la saison, ni le lieu, ni même la nourriture) (*EC*, pp. 206-207).

En fait, nous pouvons bien nous demander si la nouveauté de ce réalisme « chosiste » n'est pas finalement qu'une prétendue nouveauté, car « cette analogie [...] prétend survivre fermée sur elle-même ». D'ailleurs, cette interprétation « chosiste » reste entièrement dans un réalisme classique selon Barthes, car il représente fidèlement « le trop fameux *être-là* de la chose », c'est-à-dire il copie le réel tel qu'il est.

Fanny Lorent pointe bien les contradictions entre la préface au livre de Morrissette et l'article de Barthes sur *Les Gommages*, « Littérature objective », dans le but de démontrer les « perfidies » multipliées par Barthes à travers ces contradictions, qui, selon elle,

---

<sup>285</sup> Barthes, *Le Neutre* : Notes de cours au Collège de France, 1977-1978 (texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », pp.93-94. Le cours *Neutre* est composé de 30 unités (nommées « figure » par Barthes).

<sup>286</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, p.69. De plus, Barthes signale lui-même dans un entretien que ses lectures du soir sont des livres classiques. Voir « Fragments d'un discours amoureux », propos recueillis par Jacques Henric, *Art Press*, mai 1977, in *GV*, p.299.

« constituent autant de condamnations retorses de Robbe-Grillet »<sup>287</sup>. Toutefois, les contradictions qu'elle relève sont lues par nous dans un tout autre sens. En effet, toujours dans la préface, Barthes greffe une autre possibilité de lire les objets de Robbe-Grillet après la conclusion faite du Robbe-Grillet « chosiste », qui « ne peut être qu'unitaire, et pour ainsi dire totalitaire : il y a une récurrence fatale de l'insignifiance des choses à l'insignifiance des situations de l'homme ». Et tout de suite surgit un autre Robbe-Grillet :

Il est en effet très possible de lire toute l'œuvre de Robbe-Grillet (du moins jusqu'au *Labyrinthe*) d'une façon *mate* ; il suffit de rester à la surface du texte, étant bien entendu qu'une lecture *superficielle* ne saurait plus être condamnée au nom des anciennes valeurs d'intériorité. C'est même certainement le mérite de ce premier Robbe-Grillet (fût-il fictif) que de démystifier les qualités prétendues naturelles de la littérature d'introspection (le *profond* étant de droit préférable au *superficiel*) au profit d'un être-là du texte (qu'il ne faut surtout pas confondre avec l'être-là de la chose même), et de refuser en quelque sorte au lecteur la jouissance d'un monde « riche », « profond », « secret », bref signifiant (*EC*, p.207. C'est nous qui soulignons.)

En fait, nous lisons dans cette distinction entre « un être-là du texte » et « l'être-là de la chose » la volonté de Barthes de concurrencer le Robbe-Grillet « chosiste » par un autre Robbe-Grillet « fictif » et « mat », qu'il explore depuis « Littérature objective ». Ainsi, les contradictions épinglées par Fanny Lorent entre les deux articles de Barthes, à savoir « La littérature objective » et « Le point sur Robbe-Grillet ? », ne portent pas sur un même Robbe-Grillet « chosiste », que Barthes défend d'abord mais dénonce après. Il semble que ces contradictions renvoient à deux Robbe-Grillet, le Robbe-Grillet « chosiste » de « la première critique » et le Robbe-Grillet « mat » de Barthes lui-même. D'après notre lecture, la périphrase de « la première critique » marque bien une distance de Barthes avec l'interprétation « chosiste », et qui est sans doute dépassée par l'interprétation « mate ». Ce qualificatif fait penser à la matité qu'il voit plus tôt dans *L'Étranger* de Camus, et plus tard dans le haïku japonais.

Fanny Lorent remarque d'ailleurs avec justesse que quelques arguments dans les deux articles se contredisent presque mots pour mots. Et nous en reprenons un :

---

<sup>287</sup> Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet*, p. 115. Comme nous allons entretenir un dialogue avec cet ouvrage de Fanny Lorent, nous ne donnons que la page après chaque citation.

- 1954 : « Chez Robbe-Grillet, la description est toujours anthologique ». (*EC*, p.32)
- 1962 : « Les fameux objets de Robbe-Grillet n'ont donc nullement une valeur anthologique ». (p.207)

La reprise inverse du langage ne signale-t-elle pas justement deux interprétations distinctes de l'œuvre ? Il nous semble que Barthes profite de l'occasion non seulement pour faire une synthèse des interprétations actuelles de l'œuvre de Robbe-Grillet, mais aussi pour nuancer sa propre position. Dans cette préface de Barthes, il distingue visiblement deux Robbe-Grillet. Il semble qu'il soit pour le Robbe-Grillet « chosiste » et contre le Robbe-Grillet « humaniste » de Morisette. Or, il existe un troisième Robbe-Grillet non nommé, à savoir le Robbe-Grillet « mat », dégagé dans la distinction faite par Barthes entre « un être là du texte » et « un être là de la chose ». Ce troisième Robbe-Grillet dépasse justement l'opposition binaire des deux premiers. Pour nous, les deux premiers Robbe-Grillet ne font qu'un si nous partons du « réalisme », défini par Barthes comme une extériorité du modèle « par rapport à la parole qui l'accomplit » (*EC*, p.206). Le « rien humain » de l'objet robbe-grilletiste chez Barthes est loin d'être la dite « objectivité impartiale », qui refoule entièrement le rôle de l'homme ainsi que la figure de l'auteur. Pourtant, ce penchant de l'œuvre de Robbe-Grillet est relayé finalement par le discours courant « chosiste » en « l'objectivité impartiale ».

En effet, Fanny Lorent signale une autre observation pour illustrer les reniements de Barthes en ce qui concerne la mobilisation du concept de « l'être-là des choses ». Selon elle, la notion de « l'être-là des choses » « voyage systématiquement des discours de l'un à ceux de l'autre jusqu'à devenir constitutive de leur théorie commune » (p.117). Nous savons que la lecture « chosiste » du roman de Robbe-Grillet est basée entièrement sur la notion de « l'être-là des choses » comme relevant d'une prétendue « objectivité impartiale ». C'est précisément grâce à cette notion que le Robbe-Grillet « chosiste » est parfaitement fondé, et l'homme (dont l'auteur) enfin liquidé : « Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme », dans les termes de Barthes<sup>288</sup>. Nous posons ici notre première question à Fanny

---

<sup>288</sup> Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », in *EC*, p.107.

Lorent: est-ce que les deux écrivains partagent vraiment la même notion de « l'être-là des choses » ?

En outre, elle constate que Barthes change plus tard sa perspective pour aborder l'œuvre de Robbe-Grillet. Selon elle, Barthes décrit l'œuvre du romancier par « l'être-là du texte » et non plus par « l'être-là de la chose », à partir de l'article « Littérature et métalangage » de 1959. Malgré ce changement, elle est d'avis que Barthes « n'a eu de cesse de relayer cette conception husserlienne de l'être-là des *choses* et de la faire adhérer durablement à l'œuvre de Robbe-Grillet » (p.118). En effet, dans le bref texte 1959 de « Littérature et métalangage », Barthes énumère les tentatives littéraires qui mettent en procès la conception bourgeoise de la littérature, ce qui correspond principalement à une reprise du *DZ*. C'est parmi ces tentatives que se trouve Robbe-Grillet, qui « raréfi[e] [l]es sens, au point d'espérer obtenir un *être-là* du langage littéraire, une sorte de blancheur de l'écriture (mais non pas une innocence) » (*EC*, p.111). Selon Barthes, Robbe-Grillet tente de dépouiller les choses décrites de leur sens, car il veut mettre en cause l'état « naturel » des choses écrites, c'est-à-dire leur référentialité. Une telle opération met l'accent sur la nature langagière des choses écrites, à savoir « un être-là du langage littéraire » ou « un être-là du texte » dans les termes de Barthes. Comme le pointe Fanny Lorent, Barthes ne décrit plus l'œuvre de Robbe-Grillet par « l'être-là des choses » comme dans ses derniers textes sur le romancier. La deuxième question se pose ainsi : est-ce que Barthes change d'idée à mi-chemin sur l'œuvre de Robbe-Grillet, à savoir de « l'être-là de la chose » à « l'être-là du texte » ?

Dans la préface (1962) à l'étude de Morrissette, il est évident que Barthes accentue de nouveau le mérite potentiel de l'œuvre de travailler « au profit d'un être-là du texte », qui se distingue de « l'être là de la chose même », que traite précisément le Robbe-Grillet « chosiste », « esquissé par la première critique » (*EC*, pp.206-207). Et il reproche à Robbe-Grillet son « erreur (théorique) » de « croire qu'il y a un *être-là* des choses, antécédent et extérieur au langage, que la littérature aurait à charge, pensait-il, de retrouver dans un dernier élan de réalisme » (*EC*, p.211). Cette « erreur théorique » renvoie très probablement à sa condamnation tactique des romans classiques en ce qui concerne la question de la



représentation et l'instrumentalité du langage, car « ce qui définit le réalisme, ce n'est pas l'origine du modèle, c'est son extérieur par rapport à la parole qui l'accomplit »<sup>289</sup>. Et de là, une autre question se pose : est-ce que Robbe-Grillet a commis cette « erreur théorique » du réalisme dont parle Barthes ?

---

<sup>289</sup> Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », 1962, in *EC*, p.206.

### 1.3 « L'être là de la chose » entre Barthes et Robbe-Grillet

---

Nous allons étudier comment ce fameux « être-là de la chose » est mobilisé, d'une part dans le recueil *Pour un nouveau roman* (1963), qui, selon Fanny Lorent, « apparaît comme une seconde tentative d'instaurer une dialectique herméneutique » suite à l'étude de *Morrisette* préfacée par Barthes (p.125), et d'autre part dans les quatre articles de Barthes sur Robbe-Grillet, retenus dans son recueil *Essais critiques* (1964), « structurés par la mise en scène des deux avant-gardes relevées dans les années 1950, - Brecht et Robbe-Grillet », selon Tiphaine Samoyault<sup>290</sup>.

Dans « littérature objective » (1954), Barthes cite la phrase de Robbe-Grillet :

« La condition de l'homme, c'est d'être là. » Robbe-Grillet rappelait ce mot de Heidegger à propos de *En attendant Godot*. Eh bien, les objets de Robbe-Grillet, eux aussi, sont faits pour être là. Tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un « être là » et de lui ôter un « être quelque chose » (*EC*, p.34)<sup>291</sup>.

Barthes reprend ici le langage de « l'être là » du romancier. Pourtant, l'emploi des guillemets suggère déjà un usage à l'écart. En fait, cette phrase citée de Robbe-Grillet est tirée de l'article de « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », d'abord publié en 1953 et repris plus tard en partie dans le recueil *PNR*, dans lequel est abordé deux pièces de théâtre de Beckett<sup>292</sup>. A propos d'*En attendant Godot*, l'écrivain commente:

Ce Godot qu'ils sont censés attendre, ce n'est pas lui *qui a « à être »*, mais eux, Didi et Gogo.

Nous saisissons tout à coup, en les regardant, cette fonction majeure de la représentation théâtrale : montrer en quoi consiste le fait d'*être là*.

Ils sont là ; il faut qu'ils s'expliquent [...]. Ils doivent inventer. Ils sont libres.

Bien entendu, cette liberté est sans emploi. [...] La seule chose qu'ils ne sont pas libre de faire, c'est de s'en aller, de cesser d'être là [...]. Ils seront encore là le lendemain [...] seuls en scène, debout, inutiles, sans avenir ni passé, irrémédiablement présents (*PNR*, p.103).

---

<sup>290</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, p. 395. Dans la préface, Barthes présente lui aussi « le brechtisme » et « le nouveau roman » comme les mouvements qui « occupent le premier cours de ces *Essais* ».

<sup>291</sup> Nous reproduisons ici la note donnée par Claude Coste dans le séminaire de Barthes sur *Le Discours amoureux*, Paris, Seuil, 2007, p. 271, note 1 : « *Dasein* (allemand) : être-là. Célèbre concept heideggérien librement utilisé par Roland Barthes, le *Dasein*, opposé au *Sein* (être), désigne l'existence du sujet humain ».

<sup>292</sup> Cet article est d'abord publié en 1953 dans la revue *Critique*, portant sur *En attendant Godot* (1952) de Beckett. En effet, sa reprise dans le recueil est marquée d'une autre date : 1957, l'année où paraît une autre pièce de théâtre de Beckett, *Fin de partie*, commentée dans la deuxième partie de cet article de Robbe-Grillet.

Selon cette lecture, les deux personnages de Beckett représentent la qualité de présence de la condition de l'homme. Chez Robbe-Grillet, « l'être là de la chose » est calqué sur « l'être là de l'homme », renvoyant à une éternelle présence, ce qui semble rester théoriquement dans la logique de représentation.

Cependant, cet emploi ne recoupe pas du tout celui de Barthes lorsqu'il oppose « l'être là » de l'objet à « l'être quelque chose » de l'objet. Barthes décrit ainsi les effets de la description optique dans *Les Gommages* :

Chez Robbe-Grillet, la description [...] saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle, c'est-à-dire qu'on lui donne le droit de prendre notre temps, sans souci des appels que la dialectique du récit peut lancer à cet objet indiscret. L'objet reste là, il a la même liberté d'étalement qu'un portrait balzacien, sans en voir pour autant la nécessité psychologique. [...]

La minutie que Robbe-Grillet met à décrire l'objet n'a rien d'une approche tendancielle ; elle fonde entièrement l'objet, en sorte qu'une fois décrite son apparence, il soit épuisé.[...] Le silence de Robbe-Grillet sur le cœur romantique des choses n'est pas un silence allusif ou sacré, c'est un silence qui fonde irrémédiablement la limite de l'objet non son au-delà » (*EC*, p.34).

Autrement dit, l'entêtement de l'objet ou l'objet qui « reste là », est lu ici dans son rapport avec la dialectique du récit ; l'objet qui « reste là » désigne ici sa gratuité au niveau de la psychologie des motivations pour pouvoir être intégré dans un récit, ou pour « être quelque chose ». Ainsi, « l'être là de la chose » dans cet argument de Barthes renvoie bien à sa description exclusivement visuelle et quasi géométrique qui empêche tendanciellement la psychologie des motivations. De plus, la description minutieuse de l'objet « le constitue devant nous en spectacle », le « fonde entièrement », et enfin l'« épuise ». En d'autres termes, l'objet n'est qu'un pur produit langagier. Par conséquent, « l'être là de la chose » dans le texte de Barthes sur *Les Gommages* est quasi synonyme de « l'être là du texte », qui court-circuite à la fois la psychologisation et la représentation. Il ne s'agit en aucun cas de « l'être là de la chose » dans le commentaire de Robbe-Grillet sur Beckett, ce qui désigne la condition de l'homme dans le monde, à savoir la représentation de la pure présence.

Dans l'article sur *Le Voyeur*, « littérature littérale » (1955), Barthes réaffirme que l'objet saisi dans la description optique chez Robbe-Grillet est présenté comme un espace, au lieu d'être « une fonction du cœur humain » (*EC*, p.66)<sup>293</sup>. Par rapport aux *Gommes*, Barthes pense que *Le Voyeur* connaît une intensification de l'appareil descriptif ainsi qu'une radicalisation tendancielle du refus de l'anecdote :

Les objets investissent la fable, se confondent avec elle pour mieux la dévorer. Il est remarquable que nous connaissons du crime [...] seulement des matériaux isolés, privés d'ailleurs dans leur description, de toute intentionnalité explicite. [...] C'est seulement la coordination progressive de ces objets qui dessine, sinon le crime lui-même, du moins la *place* et le *moment* du crime. [...] Le roman se tient dans cette zone étroite et difficile, où l'anecdote (le crime) commence à pourrir, à « intentionnaliser » le superbe entêtement des objets à n'être que là. [...] [L]e retour de certains objets [...] constitue à lui seul une faille, [...] c'est la brèche par où tout un ordre psychologique, pathologique, anecdotique, va menacer d'investir le roman : [...] la répétition et la conjonction dépouillent [les objets] de leur être-là, pour les revêtir d'un être-pour-quelque-chose (*EC*, pp.68-69, c'est nous qui soulignons).

« L'être là de la chose » renvoie ici de nouveau à l'effet de coupure de psychologie des motivations, contrairement à un « être-pour-quelque-chose » qui est absorbé dans cette psychologie. Pourtant, Barthes indique déjà le grand risque pour « l'être là » des objets de basculer d'un coup dans un « être-pour-quelque-chose », en raison de la répétition de certains objets dans *Le Voyeur*. Mais Barthes défend ensuite la particularité de la répétition des objets dans ce roman : « les constellations d'objets ne sont pas expressives, mais créatrices ; [...] elles *font* le crime, elles ne le livrent pas : en un mot, elles sont littérales. Le roman de Robbe-Grillet reste donc parfaitement extérieur à un ordre psychanalytique » (*EC*, p.69).

Toutefois, comme ce que Barthes laisse entendre dans plusieurs endroits de l'article, une lecture psychologisante est fort possible :

[U]ne interprétation métaphysique ou morale du *Voyeur* est sans doute possible (la critique en a donné la preuve), dans la mesure où l'état zéro de l'anecdote libère chez un lecteur trop confiant en lui-même toutes sortes d'investissement métaphysique : il est toujours possible d'occuper la *lettre* du récit par une

---

<sup>293</sup> Nous rappelons que l'idée d'une littérature littérale pourrait trouver un prélude dans la réponse publiée un peu plus tôt la même année de Barthes à Camus au sujet de la critique de *La Peste*. Voir « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus », *O.C.I.*, pp. 573-574.

spiritualité implicite et de transformer une littérature du pur constat en littérature de la protestation ou du cri : par définition, l'une est offerte à l'autre. Pour ma part, je crois que ce serait ôter tout intérêt au *Voyeur* (EC, p.72).

En effet, le commentaire de Barthes sur l'ouvrage de Morrissette confirmera plus tard cette anticipation. D'après lui, les objets de Robbe-Grillet décrits par Morrissette sont « sans pour autant redevenir des symboles, au sens fort du terme, y retrouvent une fonction médiatrice vers « autre chose » » (EC, p.208). Barthes précise ensuite que cette « autre chose » renvoie à « un acte, criminel ou sexuel, et au-delà de cet acte, à une intériorité » (EC, p.209). Ce que Barthes conteste dans une interprétation métaphysique/morale du *Voyeur*, à savoir précisément la méthode adoptée plus tard par Morrissette, ce n'est pas leur pertinence (comme Barthes suggère lui-même sa justification dans la constellation des objets dans ce roman), c'est de passer la potentialité révolutionnaire de l'œuvre comme « exercice absolu de négation », qui vise à « lever à fond les hypothèques du psychologisme bourgeois » (EC, p.72).

En somme, cet article de Barthes sur *Le Voyeur* témoigne de la simultanéité de l'anticipation et de la contestation d'une interprétation métaphysique ou morale, assumée plus tard par Morrissette. Morrissette ré-oriente la lecture des romans de Robbe-Grillet de « l'objectivité impartiale » à « la subjectivité foncière », tout en empruntant le discours de Robbe-Grillet basé sur les idées reçues du discours de Barthes sur ses romans. Sur ce point, Fanny Lorent souligne avec justesse que « la critique barthésienne contient sans nul doute les germes du tournant que prend « l'idéographie » de Robbe-Grillet, attribué à la seule responsabilité de ce dernier par Morrissette » (pp.107-108).

Dans un article écrit en 1956, « Une voie pour le roman futur », Robbe-Grillet propose de continuer de travailler les romans en suivant apparemment la piste laissée par Barthes :

Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets sont là avant d'être *quelque chose*. [...] Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte d'un essayiste a nommée « le cœur romantique des choses ». [...] Ainsi en va-t-il du monde qui nous entoure. [...] Puisque c'est avant tout dans sa présence

que réside sa réalité, il s'agit donc, maintenant, de bâtir une littérature qui en rende compte (*PNR*, pp. 20-22).

Il semble que le romancier reprenne ici l'opposition proposée par Barthes entre « être là de la chose » et « être quelque chose », en fonction de l'existence du facteur psychologisant, ou du « cœur romantique » dans les termes de Barthes. Toutefois, Robbe-Grillet réaffirme ensuite la notion de « l'être là de la chose » comme la condition de présence. Autrement dit, la présence devient la qualité fondamentale de l'objet que le romancier doit tâcher de décrire, au détriment des autres qualités, comme la qualité psychologisante. Or, chez Barthes, « l'être-là de la chose » ne recoupe pas la qualité de la présence, mais désigne plutôt une résistance à la psychologisation ainsi qu'à la représentation, synonyme de « l'être là du texte ».

Dans « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » (1958), le but principal est de contester l'existence du Nouveau Roman (locution relayée dans le discours critique après son invention par Emile Henriot en 1957) et l'effet d'homogénéisation sur les ouvrages des membres du groupe. Cet article nous paraît largement dans la lignée des *Mythologies*, contemporaines de la rédaction de l'article. Dès l'ouverture, Barthes épingle la récupération de l'avant-garde par un très simple fait, à savoir « être nommé » : « Car on a besoin d'avant-garde : rien ne rassure plus qu'une révolte *nommée* » (*EC*, p.105). Pour dénoncer ce nouveau mythe littéraire à l'époque, Barthes met en contraste les trois premiers romans de Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor.

À vrai dire, Barthes ne mobilise pas le langage de « l'être là de la chose » dans cet article comparatif. Pourtant, nous y voyons une idée proche quand Barthes compare la fonction de la description dans les deux œuvres :

La description des objets a donc chez Butor un sens absolument antinomique à celui qu'elle a chez Robbe-Grillet. Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme. Butor en fait au contraire des attributs révélateurs de la conscience humaine.[...] [les objets] de Robbe-Grillet sont littéraux ; [...] que l'objet soit seul, sans que pourtant soit posé le problème de la solitude humaine (*EC*, pp.107-108).

Barthes insiste sur la particularité des objets décrits par Robbe-Grillet, lesquels résistent à la tentation psychologisante, ce qui correspond bien à « l'être là de la chose » saisi par lui antérieurement. Comme l'indique bien Fanny Lorent, un même langage circule entre les deux écrivains, mais nous ne voyons pas ce même langage véhiculer toujours la « conception husserlienne de l'être-là des *choses* » (p.118).

Après avoir parcouru les articles de Barthes et de Robbe-Grillet, nous sommes convaincue que l'expression de « l'être là de la chose » est un faux ami entre les deux écrivains. L'usage de Barthes désigne plutôt « l'être là du texte » tandis que l'usage théorique de Robbe-Grillet renvoie à la qualité de la présence de l'objet comme de l'homme, bien qu'ils partagent la même tentative de résister à la psychologisation de l'objet décrit. Il s'ensuit que les analyses de Barthes des premiers romans de Robbe-Grillet sont largement cohérentes, contrairement à l'observation de Lorent Fanny. Toutefois, il est évident que ces deux usages ne recourent en aucun moment « l'objectivité impartiale » du discours « chosiste », qui se situe naïvement à l'envers de la subjectivité totale.

Dans la préface de Barthes de 1962, il explique « l'être là de la chose » du discours « chosiste » par la description des *Gommes* : « ce quartier de tomate est décrit de telle sorte qu'il n'est censé provoquer ni envie ni dégoût, et ne signifier ni la saison ni le lieu, ni même la nourriture » (*EC*, 207)<sup>294</sup>. Cet « être là » du quartier de tomate est saisi comme une « neutralité », une « objectivité » impartiale de la chose, rattachée au Robbe-Grillet n°1 le « chosiste », mise à distance par Barthes. Pourtant, il paraît d'emblée que le quartier de tomate décrit par Barthes dans son article antérieur (« Littérature objective ») ressemble largement à celui de la version « chosiste » : ce quartier de tomate « constitue un objet sans hérédité, sans liaisons et sans références, un objet têtue, [...] n'entraînant pas son lecteur dans un *ailleurs* fonctionnel ou substantiel » (*EC*, p.34). Mais Barthes précise ensuite les effets de cette description :

---

<sup>294</sup> Pour ce « problématique » quartier de tomate verbale, voir Robbe-Grillet, *Les Gommes*, p.161.

[L]a description s'entête au-delà : au moment où l'on s'attend à ce qu'elle cesse, ayant épuisé l'ustensilité de l'objet, elle [...] transforme l'ustensile en espace : sa fonction n'était qu'illusoire, c'est son parcours optique qui est réel : son humanité commence au-delà de son usage » (*EC*, p. 35).

Dans ce passage, « l'être là » de l'objet n'a rien à voir avec « l'objectivité impartiale » de « l'être là de la chose » dans l'interprétation « chosiste », où la participation de l'homme dans le monde est théoriquement déniée. Cet « être là » de l'objet, selon Barthes, devient un espace parcouru par les yeux de l'homme. D'ailleurs, écrit Barthes, en « situant exagérément » l'objet, l'appareil optique dans *Les Gommages* « a pour effet de détruire l'unité de l'objet » et finir « par faire éclater l'espace traditionnel pour y substituer un nouvel espace, muni [...] d'une profondeur temporelle » (*EC*, p.38)<sup>295</sup>. De là, nous pouvons très bien dire que « l'être là » de l'objet dans cet article de Barthes consiste en un « objet-espace » et un « objet-temps ». Autrement dit, bien que « l'être là de la chose » chez Barthes maintienne toujours la coupure tendancielle de la psychologisation et de la représentation, il ne reste pas moins une nouvelle manière d'explorer la participation de l'homme dans le monde.

En dernier lieu, après avoir répondu aux questions posées à Fanny Lorent autour de l'usage de « l'être là de la chose » chez deux écrivains, nous allons étudier le reproche fait à Robbe-Grillet par Barthes. Dans la préface, Barthes résume les deux lectures courantes sur les premiers romans de Robbe-Grillet, dont l'une « chosiste » et l'autre « humaniste ». Il est évident que Barthes reproche à Morrissette de laisser à côté l'aspect novateur de l'œuvre de Robbe-Grillet. Il est moins évident que Barthes reproche également au discours « chosiste » la fausse objectivité impartiale. Le seul reproche qu'il adresse à Robbe-Grillet est son « erreur (théorique) » :

[L]'erreur (théorique) de Robbe-Grillet était seulement de croire qu'il y a un *être-là* des choses, antécédent et extérieur au langage, que la littérature aurait à charge, pensait-il, de retrouver dans un dernier élan de réalisme » (*EC*, p.211).

---

<sup>295</sup> Barthes explique ensuite dans l'article la nature temporelle de l'objet chez Robbe-Grillet, voir *EC*, pp. 39-41.



Il est vrai que dans les deux articles que nous avons évoqués plus tôt (« Samuel Beckett ou la présence sur la scène » (1953), « Une voie pour le roman futur » (1956) », Robbe-Grillet semble commettre cette « erreur » conçue par Barthes, qui consiste en une croyance en un dehors du langage, et en un usage expressif du langage pour dire ce dehors. Pourtant, nous entendons un tout autre discours autour de ce dehors du langage dans un autre article écrit la même année, précédant justement celui sur Beckett dans le recueil *PNR* : « Joë Bousquet le rêveur » (1953). Robbe-Grillet commente ainsi le portrait fabuleux du poète (1897-1950), *Le Meneur de lune* (1946) :

L'univers de Bousquet – le nôtre – est un univers de signes. Tout y est signe ; et non pas signe de quelque chose d'autre,[...] mais signe de soi-même, de cette réalité qui demande à être révélée.

Nous disposons pour cela d'une arme singulière, qui est le corps de la parole et de l'écriture, *le langage*. Encore le mot d'arme ne convient-il qu'à moitié pour désigner ce qui nous apparaît en même temps comme un moyen et comme une fin : étant le signe par excellence (la représentation de tous les signes), il ne saurait lui non plus avoir de signification entièrement en dehors de soi. Rien, en somme, ne peut lui être extérieur.[...] Si bien qu'au-delà du langage il n'y a probablement plus rien (*PNR*, pp.92-93).

Nous voyons là que Robbe-Grillet ne contredit pas du tout « l'être là du texte » de Barthes, mais il se contredit lui-même d'une certaine manière, en soutenant à la fois les deux idéologies dans le même recueil. Dans un autre article, « Sur quelques notions périmées » (1957), Robbe-Grillet conteste sévèrement la séparation de la forme et du contenu : « L'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante : elle *est*, elle n'a pas besoin de justification.[...] comme il suffit de changer l'ordonnance des mots, dans *Madame Bovary*, pour qu'il ne reste plus rien de Flaubert » (*PNR*, p.41). Cet « être là » langagier de l'œuvre d'art ne fait que renforcer l'idée de « l'être là du texte » de Barthes. Donc, en répondant de nouveau à la question de l'« erreur théorique » mise en scène par Barthes, nous ajoutons que Robbe-Grillet commet cette « erreur théorique » car il croit au dehors du langage par rapport à l'œuvre. Pourtant, le romancier assume exactement le contraire, car il croit en même temps à l'autarcie absolue de l'œuvre langagière, qui n'a pas besoin d'un dehors du langage pour se justifier. Ce rapport contradictoire entretenu par Robbe-Grillet

avec le discours critique se manifeste aussi dans son geste de demander à Barthes de préfacier l'étude de Morrissette dans le dessein de faire co-exister les deux discours contradictoires sur son œuvre. Dans le premier essai ouvrant le *PNR*, Robbe-Grillet explicite son rapport au discours critique comme suit :

Aussi n'est-il pas très intéressant de chercher à mettre en contradiction des vues théoriques et les œuvres. La seule relation qui puisse exister entre elles est justement de caractère dialectique : un double jeu d'accords et d'oppositions. Il n'est donc pas étonnant, non plus, que l'on constate des évolutions d'un essai à l'autre<sup>296</sup>.

Pour conclure, il est vrai que l'œuvre de Robbe-Grillet donne la primauté aux objets. Il est aussi vrai que les commentaires retors de Barthes des années 1950 mettent en relief l'importance de la description des objets dans son œuvre. Néanmoins, tout cela contribue malgré eux à créer le mythe de l'objectivité impartiale, collé désormais à l'œuvre robbe-grilletienne au moins jusqu'à la publication de l'ouvrage de Morrissette en 1963. Ce Robbe-Grillet nommé « chosiste » par Barthes est largement replié sur une notion de « l'être là de la chose » en tant qu' « objectivité impartiale ». Comme nous l'avons démontré précédemment, cette même expression constamment mobilisée entre les discours de Barthes et de Robbe-Grillet est loin d'être une objectivité quelconque. De plus, Barthes ne cesse de nuancer sa propre position théorique. En effet, il ne soutient ni le Robbe-Grillet « chosiste » ni le Robbe-Grillet « humaniste ». Il soutient en filigrane un troisième Robbe-Grillet « mat », qui dépasse l'opposition binaire entre « l'objectivité impartiale » du discours « chosiste » et « la subjectivité totale » du discours « humaniste ». Quant à Robbe-Grillet, il participe volontiers d'une part à la mythification de son œuvre, renversant le schéma binaire de lecture : de l'objectivité à la subjectivité. D'autre part, il ne cesse de multiplier ses positions théoriques entre les différents articles du recueil *PNR*. Toujours est-il que le discours « chosiste » prédomine dans l'interprétation de l'œuvre de Robbe-Grillet dans les années 1950-1960 et que « l'objectivité impartiale » de « l'être là de la chose » porte atteinte au statut de l'homme ainsi qu'à la figure de l'auteur.

---

<sup>296</sup> Robbe-Grillet, « A quoi servent les théories », in *PNR*, pp.11-12.

## 2. La mort et la régénérescence de l'auteur

---

Après la publication de *Sur Racine* en 1963, Barthes provoque ensuite une vive controverse avec Picard sur l'œuvre de Racine, ou plus exactement, sur le rôle du critique, comme nous l'avons étudié précédemment. Barthes boucle plus tard ce débat avec *Critique et Vérité* en 1966. Il y est question pour lui de contester l'explication du texte exclusivement par la vie et la biographie de l'auteur. D'un même mouvement, Barthes demande au critique d'assumer sa propre position idéologique et il défend une ouverture de l'interprétation de l'œuvre. Barthes radicalise sa position théorique en publiant l'article retentissant de « La mort de l'auteur » en 1968, l'année emblématique de la révolte générale contre l'autorité.

### 2.1 La mort et la renaissance de l'auteur chez Barthes :

---

Dans le fameux texte militant, qu'est « La mort de l'auteur », nous voyons le même reproche fait par Barthes à la critique positiviste, suite à sa dernière riposte à Picard avec *Critique et Vérité*. Dans cet texte, Barthes trace d'abord l'histoire de la notion d'auteur impliquée dans les pratiques courantes de l'explication du texte :

L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur<sup>297</sup>.

Selon Barthes, la notion d'auteur qui monopolise alors l'interprétation de l'œuvre est fort liée à l'idée de l'individu dans la société bourgeoise, laquelle renvoie à la personne psychologiquement pleine et fermée. Barthes constate qu'à l'époque cet « auteur » « règne

---

<sup>297</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, 1968, in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp.61-62. Sauf mention contraire, la pagination suivante se réfère à la même édition.

encore dans les manuels d'histoire littéraire ». Pourtant, il tisse un autre fil historique à travers Mallarmé, Valéry, Proust, le surréalisme et enfin la linguistique (dont notamment la notion de l'énonciation). Dans ce fil contre-auctorial, le langage remplace progressivement la place attribuée à l'auteur comme origine productive et interprétative et devient la matière exclusive de la littérature.

Nous savons que Barthes, depuis le *DZ*, insiste sur la prise de conscience de la fausse nature universelle du langage par l'écrivain moderne. Sous cette perspective, il définit la littérature moderne, « de Flaubert à nos jours », comme « une problématique du langage ». D'ailleurs, comme nous venons de le voir, Barthes aborde les premiers romans de Robbe-Grillet par l'idée de « l'être là du texte », qui refuse l'œuvre en tant qu'une expression d'une intériorité en dehors du langage, ce qui ne laisse pas intact la figure de l'auteur. Dans ce nouvel article, Barthes précise que la linguistique apporte un outil très efficace et précieux pour ébranler jusqu'au bout l'auteur autoritaire, à savoir la notion de l'énonciation :

[L]inguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit je : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser (pp.63-64).

L'auteur est ainsi redéfini comme un sujet grammatical, qui naît dans l'énonciation<sup>298</sup>. Pour distinguer la figure autoritaire de l'auteur et la figure nouvelle de l'auteur en tant que sujet qui écrit, Barthes propose de nommer ce nouveau sujet écrivant le « scripteur », à l'opposé de l'auteur :

Le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant* (p.64).

Autrement dit, ce nouveau sujet n'est plus la personne de l'auteur biographique, mais un sujet langagier, qui doit être cherché dans son acte d'énoncer dans le texte. Une fois le sujet

---

<sup>298</sup> Voir notamment Emile Benveniste, « La nature des pronoms » et « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, pp.251-257, pp.258-266.

devient langagier, le texte ne sera plus centralisé sur un dehors du langage, comme la biographie de l'auteur.

Le texte devient ainsi « un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture » (p.65). Lorsque le sujet langagier se substitue au sujet biographique, nous ne sommes pas loin de la notion d'intertextualité. Etant donné que l'auteur comme sujet biographique disparaît, disparaît aussi l'explication du texte, qui tient à chercher le sens unique chez l'auteur biographique. En dernier lieu, la place vidée de l'auteur autoritaire est désormais cédée au lecteur :

[L]'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie (pp.66-67).

Barthes précise que le lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur dévalorisé. Il semble que ce lecteur se rapproche d'une fonction, car il est « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (p.67).

Une fois l'auteur « exécuté », le nouveau cadre interprétatif est déplacé sur le texte. En principe, la polysémie du texte est défendue, conjointement avec la productivité du lecteur et la liberté du critique. « Qu'est-ce que le texte ? Une infinité dynamique de codes dont le jeu permet de produire un volume langagier ouvert à la multiplicité des sens », note Vincent Jouve<sup>299</sup>. Il semble que la notion du texte expulse une fois pour toutes l'auteur de son texte, ce qui est pourtant loin d'être le cas de Barthes. Nous nous rappelons que *S/Z*, publié en 1970, est un livre consacré à la lecture et qu'il garde en lui la polysémie du texte balzacien. Après la mise à mort de l'auteur en 1968 (qui commence justement par une phrase de *Sarrasine*), la nouvelle de Balzac est lue d'une manière insoucieuse de la vie de Balzac. Cependant, nous voyons l'auteur renaître bientôt sous d'autres formes :

L'Auteur lui-même – déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique- peut, ou pourra un jour constituer un texte comme les autres : il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son œuvre, par une voie d'*expression* ; il suffira de le

---

<sup>299</sup> Vincent Jouve, *La Littérature selon Barthes*, p.36.

considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *bio-graphie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation* : l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à *retourner* la figure documentaire de l'auteur en figure romanesque, irrepérable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte : travail dont l'aventure a déjà été racontée, non par des critiques, mais par des auteurs eux-mêmes, tels Proust et Jean Genet<sup>300</sup>.

Il est vrai que Barthes condamne toujours l'auteur autoritaire et sa vie en tant que biographie de la critique positiviste. En revanche, Barthes suggère qu'il est possible d'explorer l'auteur en tant qu'« être de papier » et sa vie en tant qu'écriture ou texte. Dans un entretien suite à la publication de *S/Z*, Barthes précise que :

Ce que je récusé dans l'auteur, c'est le lieu d'une propriété, l'héritage, la filiation, la Loi. Mais, si on arrive un jour à distancer la détermination au profit d'un multilivre, d'un tissu de connexions, alors on pourra reprendre l'auteur, comme être de papier, présent dans son texte au titre d'inscription (j'ai cité, à cet égard, Proust et Genet). Je dirai même que je le souhaite ; je voudrais un jour écrire une biographie<sup>301</sup>.

Barthes réitère ici l'opposition entre l'auteur documentaire et l'auteur romanesque. Entre ces deux figures de l'auteur, ce qui est récusé, c'est le rapport unilatéral de détermination entre l'auteur et son œuvre. À deux ans d'intervalle, l'auteur revient, mais à une autre place. Le nouveau rapport entre l'auteur et son œuvre n'est plus de simple détermination, mais de connexion, qui privilégie l'image du réseau au lieu de celle de l'arbre. De plus, la vie de l'auteur n'est plus considérée dans la forme de biographie traditionnelle, mais repensée dans la forme de la « bio-graphie », ce qui revient à considérer la vie de l'auteur comme une écriture par rapport à son œuvre (cela sera abordé plus tard dans le développement sur la notion de « biographématique »).

Nous savons que dans les années qui suivent, Barthes ne cesse pas d'écrire sur la notion de texte. En 1971, Barthes oppose la notion de « l'œuvre » à celle du « texte ». De prime abord, le « texte » n'est pas une unité matérielle comme « l'œuvre » :

---

<sup>300</sup> Barthes, *S/Z*, p.217.

<sup>301</sup> Barthes, *GV*, p.89.

[L]'œuvre se voit [...], le texte se démontre [...]; l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans un discours [...]. *le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production* »<sup>302</sup>.

Selon Barthes, le « texte » renvoie à un processus de production langagière. Il s'ensuit que le « texte » est transgénérique tandis que « l'œuvre » ne l'est pas. Par rapport au signe, « l'œuvre » est de la fermeture moniste lorsque le « texte » est de l'ouverture infinie au niveau du sens : « L'œuvre se ferme sur un signifié [...]. Le Texte, au contraire, pratique le recul infini du signifié, le Texte est dilatoire ; son champ est celui du signifiant » (p.72). Par conséquent, le Texte « accomplit le pluriel du sens ». (p.73) Barthes précise qu'il ne s'agit pas d'une coexistence de plusieurs sens dans le Texte, qui vient de « l'ambiguïté de ses contenus », mais d'un pluriel « irréductible », qui vient de « la pluralité stéréophonique des signifiants qui le tissent ». (p.73) Ici, l'explication de Barthes est assez métaphorique, mais nous saisissons le pluriel du Texte comme la polyphonie inévitable des mêmes signifiants interprétés par différents lecteurs, qui est déjà lui-même une pluralité d'autres signes. Le rôle producteur du lecteur est aussi souligné dans cet article. De plus, Barthes introduit la notion du plaisir dans la théorie du texte, ce qui sera associé plus tard par lui au retour de l'auteur.

En effet, un fragment dans cet article est consacré à la question de la filiation, où l'opposition entre deux figures de l'auteur est toujours maintenue (à savoir documentaire ou romanesque) :

L'œuvre est prise dans un processus de filiation. [...] L'auteur est réputé le père et le propriétaire de son œuvre [...]. Le Texte, lui, se lit sans l'inscription du Père. [...] la restitution de l'inter-texte abolit paradoxalement l'héritage. Ce n'est pas que l'Auteur ne puisse « revenir » dans le Texte, dans son texte ; mais c'est alors, si l'on peut dire, à titre d'invité [...] : il devient, si l'on peut dire, un auteur de papier ; sa vie n'est plus l'origine de ses fables, mais une fable concurrente à son œuvre ; il y a réversion de l'œuvre sur la vie (et non plus le contraire) ; c'est l'œuvre de Proust, de Genet, qui permet de lire leur vie comme un texte : le mot « bio-graphie » reprend un sens fort, étymologique ; et, du même coup, la sincérité de l'énonciation, véritable « croix » de la morale littéraire, devient un faux problème : le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier. (pp.74-75)

---

<sup>302</sup> Barthes, « La mort de l'auteur », in *BL*, p.71.

En opposant « l'œuvre » et le « texte », il devient clair que la figure documentaire de l'auteur tant condamnée appartient à « l'œuvre » fermée, car tous les deux restent dans une logique de filiation : « L'œuvre » est dérivée de la biographie de l'auteur. Cependant, la figure romanesque de l'auteur qui puisse revenir en tant qu'« un auteur de papier » appartient au « texte ». Le « texte » n'est en aucun cas dérivé de la biographie de l'auteur. De plus, la vie de l'auteur sera lue comme un texte, en parallèle de ses textes écrits. En effet, l'opposition de « l'œuvre » et du « texte » renforce deux manières de penser le rapport entre l'auteur et son œuvre ainsi que de penser la vie de l'auteur. Dans la nouvelle manière de penser, qu'est le « texte », « il y a réversion de l'œuvre sur la vie », ce qui renverse totalement le biographisme de la critique positiviste.

Dans la préface de *SFL*, Barthes insiste de nouveau sur l'importance du plaisir dans le texte, lequel est associé par lui au retour de l'auteur :

Rien de plus déprimant que d'imaginer le Texte comme un objet intellectuel (de réflexion, d'analyse, de comparaison, de reflet, etc.). Le Texte est un objet de plaisir [...].

Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur. L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions [...]; ce n'est même pas le héros d'une biographie. L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité; il est un simple pluriel de « charmes », le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques [...]; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps. (*SLF*, pp.11-12)

Conformément à sa critique permanente du biographisme, l'auteur qui revient n'est jamais une personne documentaire, biographique, ou psychologique. Comme ce que Barthes décrit depuis *S/Z*, l'auteur qui revient reste une figure romanesque, mais il est cette fois associé à la notion du plaisir du texte et à la notion du corps.

En ce qui concerne le plaisir du texte, Barthes dit dans un entretien qu'il aborde déjà dans *l'Empire des signes* le problème du plaisir du texte, car ce texte lui a permis de s'installer « dans cet espace hédoniste [...] du texte, de la lecture, du signifiant ». (*GV*, p.171) Il paraît que l'idée du plaisir du texte se trouve loin de la position des modernes : la douceur de l'idée (par rapport à l'idée plus violente et moderne de « jouissance ») ainsi que



l'apparence d'une subjectivité traditionnelle. Pourtant, interrogé sur la motivation de cette démarche, Barthes explicite que :

Entreprendre une réflexion théorique sur le plaisir du texte a une valeur tactique. [...] [L]'idiolecte des intellectuels est aujourd'hui politisé. [...] Le langage politisé prend ses modèles terminologiques, phrastiques, dans une littérature théorique marxiste en général ; il est normal que le problème du plaisir y soit forclus.(GV, p.173)

Autrement dit, le plaisir a été refoulé ou censuré par le discours marxiste courant à l'époque. L'introduction du plaisir du texte a pour fonction transitoire de renouveler le langage intellectuel. Nous savons que Barthes publie ensuite le livre éponyme, qu'est *Le Plaisir du texte*.

Dans ce livre composé de 46 fragments (titrés en index), la question de l'auteur est directement abordée dans le fragment « fétiche » :

Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles [...], perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur.

Comme institution, l'auteur est mort [...] ; 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 (sauf à « babiller »)<sup>303</sup>.

Autrement dit, la figure de l'auteur et celle du lecteur se désirent l'une l'autre. L'auteur qui revient dans le texte est lié au rapport de désir. Dans un autre fragment « représentation », Barthes distingue la représentation et la figuration :

La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple, l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe (ce qui excéderait le corps, donnerait un sens à la vie, forgerait un destin). [...] Tous ces mouvements attestent une *figure* du texte, nécessaire à la jouissance de lecture.

La représentation, elle, serait *une figuration embarrassée*, encombrée d'autres sens que celui du désir. [...] Notez en passant que le procédé représentatif a pu engendrer aussi bien un art (le roman classique)

---

<sup>303</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « points », 1973, pp.45-46. Sauf mention contraire, la pagination suivante se réfère à la même édition.

qu'une « science » [...], et que par conséquent il est juste, sans sophistication aucune, de la dire immédiatement idéologique (par l'étendue historique de sa signification). (pp.88-90)

La distinction entre la figuration et la représentation tient précisément au rapport de désir. L'auteur de la représentation, associé à la critique positiviste, manque le corps et le désir. En revanche, l'auteur de la figuration, associé au texte, embrasse le corps et le désir. Nous savons déjà que le corps est toujours considéré par Barthes comme valeur : commençant par l'historien du corps qu'est Michelet, passant par les mots-valeurs dans son autoportrait, dont « romanesque » et « roman ».

Donc, le retour de l'auteur après sa mort n'est jamais une régression, un retour à la critique positiviste. En effet, Barthes s'interroge sur le retour général de l'auteur dans les années 1970-1980 dans son dernier séminaire « La Préparation du roman » :

Le mouvement serait celui-ci : dans la mesure où une certaine modernité (des années 60) a repris Mallarmé, son rapport à la littérature, il y a eu une tendance à gommer l'auteur au profit du *Texte*, soit comme pur processus d'énonciation renvoyant au corps qui écrit, et non plus au sujet métaphysique ou psychologique (textes genre Artaud), soit, sur le plan théorique, comme *structure* transcendante à l'auteur, période très active du structuralisme littéraire, de la sémiologie ; moi-même, comme signe de ce que je dis, j'ai écrit à ce moment-là un article dont le titre résume cette tendance : « la mort de l'auteur » → la néo-critique a refoulé l'auteur, ou du moins l'a « déconsciencisé »<sup>304</sup>.

Barthes mesure l'impact de la théorie du « texte » et de la sémiologie sur le refoulement de la figure de l'auteur. Nous pouvons remarquer que le mot « texte » et le mot « structure » sont tous écrits en italique, indiquant par ce signe stylistique une prise de distance. Barthes prend ici ses distances avec le « textualisme » et la sémiologie canonique, tous deux renvoyant à une clôture du texte, mutilant le lien du texte au monde. Etant lui-même l'écrivain symbolique de la nouvelle critique, Barthes remet en cause la mort inconditionnelle de l'auteur, car pour lui la mort de l'auteur est très contextualisée. Elle concerne la figure documentaire de l'auteur promue par la critique positiviste.

Chez Barthes, l'auteur qui revient fait déjà sa traversée du plaisir, du désir, du corps, ou en un mot, du Texte. Son retour dit « amical » écarte déjà la figure autoritaire de l'auteur

---

<sup>304</sup> Roland Barthes, *La Préparation du roman*, pp.380-381.

comme institution, et indique par là un nouveau rapport de Barthes au sens et au texte, comme ce que nous avons développé dans son tournant théorique, du signifié au signifiant, ou du roman au romanesque. Ce nouveau rapport au sens et au texte entre en connexion avec une nouvelle manière de penser la question du sujet et celle de la vie de l'écrivain, ce qui se dévoile clairement dans la préface de *SFL* :

Car s'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort [...] : si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en sommes, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre. (*S/Z*, p.13)

La vie de l'écrivain est réintroduite par Barthes par la notion de « biographème », qui remplace la notion traditionnelle de la biographie. En effet, la notion de biographème est aussi présentée comme celle de « trait de vie signifiant » dans le compte rendu de son séminaire consacré au *Lexique de l'auteur*<sup>305</sup>. L'opposition entre le « biographème » et la biographie est établie sur l'écrivain en tant que corps ou une personne morale. Comme corps, la vie de l'écrivain devient quelques traces séduisantes, non orientées, dispersées, nommées « biographèmes » par Barthes. En revanche, comme personne morale, la vie de l'écrivain devient un destin, tout orienté et centralisé, l'objet de la biographie.

En effet, dans le séminaire *Lexique de l'auteur*, Barthes propose six thèmes à choisir pour les séances d'atelier collectif, parmi lesquels se trouve bien la « biographématique ». Barthes précise que les six thèmes partagent en commun la présence du corps.

Les sujets peuvent se répartir en deux « méthodes » (voies) de manifestation du corps :  
Manifester le corps là où on ne l'attend pas, là où la *doxa* ordinairement le censure :  
- Phrase (*doxa* linguistique), - Texte (*doxa* philologique, critique), - Politique (*doxa* sociologique, voire marxiste).

---

<sup>305</sup> Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, p.388.

Là où le corps est tout de suite donné, pousser sa manifestation jusqu'à son aigu, ce qu'on appellerait en termes théologiques sa « gloire » [...], en général contenue, étouffée, banalisée par une *doxa* réductrice :

-Biographématique (*doxa* de la « biographie »), - Voix (*doxa* esthétique : les « chanteurs »), - Corps culturel (*doxa* de l'érotisme de masse)<sup>306</sup>.

Ainsi, la « biographématique » est bien la voie où le corps est censé se manifester intensément, mais cette intensité est bien souvent réduite par la *doxa* de la biographie, c'est-à-dire la vie comme destin.

De plus, Barthes présente ensuite la « biographématique » comme « la double question de *l'écriture de vie* et de *la vie comme écriture* ». (p.81) Barthes précise bien dans l'atelier sur la biographématique que le surgissement de cette notion vise à « amorce[r] d'un mouvement dialectique » le retour de l'auteur « à une autre place », après la liquidation de l'auteur biographique tant privilégié par la critique positiviste :

Déjà 1966 : Proust, « Les vies parallèles » ; puis *S/Z*. Balzac – *in fine* – peut revenir dans son texte (alors que toute la nouvelle a été traitée, sans un mot sur Balzac) ; puis encore *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, et le manque, *Loyola* ; enfin *Le Plaisir du texte* : l'auteur comme objet *a* ; enfin encore : la (future) biographématique prise déjà dans la parodie [...] <sup>307</sup>.

En effet, nous venons de suivre tout cette trajectoire de retour de l'auteur après sa mort en 1968, sauf l'article sur Proust qu'est « Les vies parallèles » de 1966. Si nous nous en souvenons bien, la publication de cet article sur Proust correspond précisément à sa controverse avec Raymond Picard autour de l'usage de la vie de l'écrivain de la critique positiviste. Nous avons insisté sur le fait que Barthes épingle uniquement l'usage positiviste du biographique, non pas tous les autres usages.

Dans « Les vies parallèles », Barthes part de la biographie de Marcel Proust faite par Painter pour repenser le genre biographique, ou pour le dire autrement, pour repenser le rapport entre l'œuvre et la vie de l'écrivain<sup>308</sup>. Cette biographie de Proust se caractérise par

---

<sup>306</sup> Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, pp.69-70.

<sup>307</sup> Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, pp.349-350. En ce qui concerne « l'objet *a* », nous reproduisons l'annotation donnée par Anne Herschberg Pierrot : « L'objet *a* chez Lacan désigne l'objet du désir, comme manque. Selon Pierre Bayard, derrière l'auteur comme « objet *a* », il y a l'idée lacanienne que l'analyste est un objet *a* pour le patient ». Voir *Le Lexique de l'auteur*, p.350, note 3.

<sup>308</sup> George D. Painter, *Marcel Proust 1987-1903 : les années de jeunesse*, Paris, Mercure de France, 1966.

la démarche particulière de décrire la vie de Proust à partir de son œuvre, à l'opposé de la pratique courante de la biographie. Barthes commence par se demander d'où vient le plaisir vif de lire la vie de Proust. D'une part, la vie de Proust n'a rien d'extraordinaire. D'autre part, il n'existe pas beaucoup de points communs entre la vie vécue de Proust et la vie écrite du narrateur de *La Recherche du temps perdu*. C'est alors que Barthes conclut que « la vie de Proust nous oblige à *critiquer* l'usage que nous faisons ordinairement des biographies ». Il défend ensuite que « ce n'est pas la vie de Proust que nous retrouvons dans son œuvre, *c'est son œuvre que nous retrouvons dans la vie de Proust* » :

Autrement dit (du moins avec Proust), ce n'est pas la vie qui informe l'œuvre, c'est l'œuvre qui irradie, explose dans la vie et disperse en elle les milles fragments qui semblent lui préexister<sup>309</sup>.

Si nous confrontons cette position de Barthes avec un trait qu'il relève dans la vie de Sade, son attaque du biographisme de la critique positiviste saute aux yeux :

Il suffit de lire la biographie du marquis après avoir lu son œuvre pour être persuadé que c'est un peu de son œuvre qu'il a mis dans sa vie – et non le contraire, comme la prétendue science littéraire voulait nous le faire croire<sup>310</sup>.

Ce qui est plus frappant, c'est que même dans l'article militant de « La mort de l'auteur », Proust demeure un modèle de renversement du rapport courant entre la vie et l'œuvre :

[E]n faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* [...], Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle, en sorte qu'il nous soit évident que ce n'est pas Charlus qui imite Montesquiou, mais que Montesquiou, dans sa réalité anecdotique, historique, n'est qu'un fragment secondaire, dérivé, de Charlus<sup>311</sup>.

En effet, l'idée trouvée chez Proust de la réversion de l'œuvre sur la vie persiste depuis, et comme nous l'évoquons plus tôt, cette idée est précisément thématifiée par Barthes en « bio-

---

<sup>309</sup> Barthes, « les vies parallèles », *O.C.II*, p.812.

<sup>310</sup> Barthes, *SFL*, p.181.

<sup>311</sup> Barthes, « la mort de l'auteur », in *BL*, p.63.

graphie » depuis *S/Z*. Il est évident que cette lecture paradoxale renverse le rapport courant entre l'œuvre et la vie de l'écrivain dans la pratique biographique. Selon Barthes, l'intérêt que nous pouvons avoir pour la vie de l'écrivain provient d'abord de la lecture de son œuvre. Les éléments de l'œuvre se disséminent quand nous lisons la vie de l'écrivain, comme dit Barthes : « il y a du Charlus dans Montesquiou ». Cette expérience de lecture n'est probablement pas si paradoxale qu'elle ne paraît. De plus, nous allons voir combien Barthes développe ses réflexions sur l'écriture de vie à partir du modèle proustien. Nous y reviendrons plus loin.

En effet, il y a un fragment inédit dans *Le Lexique de l'auteur*, qui porte comme titre « La vie comme texte » :

La vie comme texte : ceci deviendra banal [...], si l'on ne précise : c'est un texte à *produire*, non à *déchiffrer*. – Déjà dit au moins deux fois : en 1942 : « Ce n'est pas le *Journal d'Édouard* qui ressemble au *Journal* de Gide ; au contraire, bien des propos du *Journal* ont déjà l'autonomie du *Journal d'Édouard* » (« Notes sur André Gide et son *Journal* », 1942), et en 1966 : l'œuvre de Proust ne reflète pas sa vie ; c'est sa vie qui est le texte de son œuvre (« Les vies parallèles », 1966) [...]<sup>312</sup>.

Dans ce fragment, nous sommes d'abord frappés par la cohérence de la position de Barthes en ce qui concerne le rapport entre l'œuvre et la vie de l'écrivain. À part Proust depuis « Les vies parallèles », le *Journal* de Gide est aussi retenu comme exemple pour illustrer la question de la vie comme texte. Nous savons l'importance de Gide dans la carrière d'écrivain de Barthes. Dans son autoportrait, Gide est placé dans la première « phase » comme intertexte et correspond à « l'envie d'écrire » comme genre<sup>313</sup>. Son texte de jeunesse portant sur le journal de Gide témoigne d'une part de son intérêt persistant pour la vie de l'écrivain, et d'autre part de son souci permanent pour repenser la relation entre l'homme et l'œuvre.

---

<sup>312</sup> Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, p.324.

<sup>313</sup> Barthes, *RB*, p.148. Sur l'importance de Gide pour Barthes, voir aussi le fragment « Abgrund », *RB*, p.103. Nous pouvons aussi nous référer à la thèse de Meiko Takizawa. Elle trace l'importance de Gide et de Proust dans la pensée de Barthes pour chercher une nouvelle forme de l'écriture de vie : « Mise en œuvre de Roland Barthes. La présence de vie et l'absence du roman », sous la direction d'Eric Marty, Université Paris-Diderot, 2012.

Déjà, le premier geste de ce texte est de laisser ses réflexions sur le journal de Gide en forme de notes discontinues, « par la crainte d'enclôre Gide dans un système dont [il] savai[t] ne pouvoir être jamais satisfait ». Autrement dit, Barthes refuse de donner un sens final à la vie de Gide, comme c'est le cas dans la pratique courante de la biographie :

Un critique de Gide ne devrait pas prétendre donner un portrait de lui en bien ou en mal, comme en sont coutumiers les biographes [...]. Il s'agit à l'égard de Gide « infiniment respectueux de sa personnalité », comme lui-même le fut de celle des autres<sup>314</sup>.

En effet, nous pouvons aussi voir la position de Barthes contre le biographisme dans ces notes. Nous trouvons encore cette remarque : « *Le Journal* n'est nullement une œuvre explicative, extérieure », ou le paragraphe partiellement repris dans le fragment inédit de « *La vie comme texte* » du *Lexique de l'auteur* :

« Ce qui doit figurer ici, c'est précisément le trop menu pour avoir été retenu par le crible d'aucune œuvre. J'y dois écrire, et sans apprêt aucun, du détail » (*Journal*, p.933, an 1929). Il ne faut donc point croire que le *Journal* s'oppose à l'œuvre, et ne soit pas lui-même une œuvre d'art. Il y a des phrases qui sont à mi-chemin entre la confession et la création ; elles ne demandent qu'à être insérées dans un roman [...]. Je dirais volontiers ceci : ce n'est pas le *Journal d'Édouard* qui ressemble au *Journal* de Gide ; au contraire, bien des propos du *Journal* ont déjà l'autonomie du *Journal d'Édouard*<sup>315</sup>.

Sa position est de défendre le *Journal* de Gide en tant qu'œuvre. Ou pour le dire autrement, Barthes défend la possibilité de lire la vie de Gide comme texte, car il existe des phrases qui sont bien travaillées dans le *Journal* selon lui. De plus, Barthes commence à voir chez Gide un rapport déplacé entre l'œuvre (*Les Faux-monnayeurs*, où se trouve le « *Journal d'Édouard* ») et la vie de l'écrivain (*Le Journal* de Gide) : Selon lui, la vie écrite de Gide est quasi indépendante de son œuvre ; il n'existe pas de relation analogique entre la vie de Gide et son œuvre. Si on confronte cet article sur Gide à un autre qui lui est contemporain, qu'est « *Culture et tragédie* », nous pouvons aussi remarquer la relation inversée entre l'œuvre (ici la tragédie) et la vie : « La tragédie n'est pas tributaire de la vie ; c'est le sentiment tragique de la vie qui est tributaire de la tragédie ». Autrement dit, ce

<sup>314</sup> Barthes, « Notes sur André Gide et son « *Journal* » », *O.C.I.*, p.36.

<sup>315</sup> Barthes, « Notes sur André Gide et son « *Journal* » », *O.C.I.*, pp.33-34.

n'est pas l'art (la tragédie) qui imite la vie, c'est la vie qui reçoit de l'art le grand style. La tragédie est décrite ainsi comme « une communion de style entre la vie et l'art »<sup>316</sup>. Enfin, nous voulons souligner que Barthes met très tôt en valeur ce qui est du menu, du détail dans une écriture de vie, comme ce qu'indique la citation de Gide dans cette note. Comme évoquée dans la première partie, l'insistance du détail définit aussi l'un des aspects de la notion du « romanesque sans le roman » chez Barthes.

Avec le retour de l'auteur dans le texte, la biographie fait aussi son retour. En effet, Barthes précise que pour lui « la bascule s'est faite au moment du *Plaisir du texte* », car dans ce texte il y a l'« ébranlement du sur-moi théorique » et le « retour des textes aimés »<sup>317</sup>. Dans un fragment titré « Inter-texte » du *Plaisir du texte*, Barthes fait part justement du texte qui lui revient sans cesse :

Lisant un texte rapporté par Stendhal [...], j'y retrouve Proust par un détail minuscule. [...] Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire [...]. Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une « autorité » ; simplement *un souvenir circulaire*. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie<sup>318</sup>.

Il est vrai que tout ce fragment porte sur l'imaginaire du lecteur qui vit d'un texte à l'autre, ce qui illustre bien l'idée de l'inter-texte : « l'impossibilité de vivre hors du texte infini ». Toutefois, l'importance de Proust se dévoile également dans ce fragment en guise d'exemple. Proust, c'est bien l'œuvre désirée par Barthes.

En effet, Barthes donne de nouveau Gide et Proust comme exemple dans une séance du séminaire « La Préparation du roman » pour illustrer « une certaine transformation du Biographique ». La question se pose ainsi : comment la biographie canonique a été déplacée ? Dans le cas de Gide, Barthes insiste sur deux écarts par rapport au journal

---

<sup>316</sup> Barthes, « culture et tragédie », *O.C.I.*, p.30, p.32.

<sup>317</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, p.381.

<sup>318</sup> Barthes, *Le Plaisir du texte*, pp.58-59.



traditionnel. Barthes indique d'abord que le *Journal* de Gide est très retors pour le traitement complexe du « Je », qui est un « acteur de l'écriture » au lieu d'être un témoin comme dans un journal classique : « 1) *Je* est sincère. 2) *Je* est d'une sincérité artificielle. 3) La sincérité n'est pas pertinente, elle devient une qualité du texte à mettre entre guillemets. » De plus, Barthes réaffirme sa position dans son article de jeunesse sur le *Journal* de Gide en ce qui concerne le rapport entre l'œuvre et la vie de Gide :

C'est sans doute le *Journal* qui donne le sens de l'ensemble-Gide : il fait précisément un *ensemble créatif* de Vie + Œuvre ; l'œuvre n'est pas plus grande, la vie n'a rien d'héroïque [...] ; la vie se donne à lire comme toute entière dirigée vers la constitution de l'œuvre. (*PR*, p.382, )

Avec le *Journal* de Gide, Barthes voit un déplacement du rapport entre la vie et l'œuvre de l'écrivain : Gide « a joué d'une façon très retorse de cette dialectique [...] entre l'Homme et l'Œuvre : il a sans cesse travaillé à ce qu'on le chérisse [...] en face de l'œuvre et par rapport à l'œuvre » (*PR*, p.306). Avec Proust, son auteur désiré, Barthes voit dans *La Recherche* un accomplissement de ce rapport :

Proust, c'est l'entrée massive, audacieuse de l'auteur, du sujet écrivain, comme *biographologue*, dans la littérature ; l'œuvre, qui ne relève pas du genre biographique (*Journal*, *Mémoires*) est entièrement tissés de lui, de ses lieux, de ses amis, de sa famille [...]. La novation du rapport *Vie/Œuvre*, la position de la vie comme œuvre apparaissent peu à peu, avec le recul, comme un véritable déplacement historique des valeurs, des préjugés littéraires ; c'est aujourd'hui, dans Proust, l'intensité, la force biographique qui séduisent et emportent [...] → Déplacement du mythe proustien vers l'apothéose du sujet biographique → ce que j'ai appelé le *Marcellisme* (différent du Proustisme).

Pour ainsi dire, si le *Journal* de Gide représente le biographique qui commence à secouer le rapport entre la vie et l'œuvre de l'écrivain pour Barthes, *La Recherche* de Proust devient peu à peu le biographique qui renouvelle ce rapport, ce qui fait la vie écrite de l'écrivain comme œuvre.

La quête de Barthes pour l'écriture de vie correspond à son tournant du romanesque dans les années 1970. Barthes prend Proust comme modèle car il crée un nouveau rapport entre la vie et l'œuvre selon lui. En effet, Anne Herschberg Pierrot indique aussi que :

Cette insistance sur la relation au livre de vie marque d'une certaine manière le tournant des années 1970, après le « moment » structuraliste des années 1960, davantage centré sur une lecture immanente de l'œuvre. Cependant, la critique l'a noté aussi, il ne s'agit pas d'une évolution linéaire, d'un premier à un deuxième ou à un troisième Barthes, mais d'aspects de la relation de Barthes à Proust, qui se reconfigurent selon de nouveaux projets<sup>319</sup>.

Elle insiste sur le fait que le tournant des années 1970 ne représente pas une évolution chronologique, mais la reconfiguration conditionnée par les futurs projets d'écriture de Barthes. Son article se focalise notamment sur la relation entre le texte et la vie que Barthes construit à partir de Proust. Comme le signale Herschberg Pierrot, il est vrai que Barthes commente peu Proust, mais qu'« il a beaucoup écrit avec lui »<sup>320</sup>. En fait, Barthes n'écrit que trois textes sur Proust avant la fameuse conférence « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », donnée au Collège de France en octobre 1978 comme un prélude condensé au cours de « La Préparation du roman »<sup>321</sup>. Dès lors, la « présence de Proust s'intensifie à la fin des années 1970 », note Herschberg Pierrot.

Comme évoqué plus tôt dans « Les vies parallèles », Barthes est convaincu du rapport rénovateur établi entre l'œuvre et la vie dans *La Recherche* de Proust. Herschberg Pierrot met en valeur cette lecture de Barthes dans la comparaison intertextuelle et intra-textuelle. Elle signale en même temps la continuité de cette lecture dans la quête d'une écriture de vie, laquelle marque vivement les derniers textes et cours de Barthes :

Notons l'originalité de cette lecture barthésienne, dans le moment théorique de la fin des années 1960, qui privilégie la clôture du texte – de la narratologie genettienne aux analyses philosophiques de Deleuze. Cette lecture de Proust coexiste d'ailleurs chez Barthes avec les analyses du système de l'œuvre, où il montre l'originalité structurale du roman. Elle va cependant trouver de nouveaux « marcottages » dans ses recherches des années 1970 autour d'une réflexion sur l'écriture de vie. Proust

---

<sup>319</sup> Anne Herschberg Pierrot, « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°44, 2014, pp.65-66.

<sup>320</sup> Anne Simon, « Marcel Proust par Roland Barthes », in Mauro Carbone et Eleonora Sparvoli (dir.), *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Pise, Edizioni ETS, coll. « Memorie e atti di convegni », 2008, pp.207-222, cité dans Herschberg Pierrot, « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », p.66.

<sup>321</sup> « Les vies parallèles », 1966, *O.C.II*, pp.811-813 ; « Proust et les noms », 1967, *O.C.IV*, pp.66-77 ; « Une idée de recherche », 1971, *O.C.III*, pp.917-921. Pour la présence de Proust dans l'œuvre de Barthes, nous signalons aussi « L'affaire Lemoine » cité dans le Michelet pastiché par Proust dans son *Michelet*, pp.161-163.

devient le point de départ d'une réflexion de Roland Barthes sur la possibilité d'une nouvelle biographie ou « biographématique » dans son séminaire de 1973-1974<sup>322</sup>.

En fait, Barthes signale plus tard que l'œuvre de Proust déporte deux éléments de la biographie canonique dans la fameuse conférence « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » en octobre 1978 :

Le premier déport est celui de la personne énonciatrice (au sens grammatical du mot « personne »). L'œuvre proustienne met en scène – ou en écriture – un « je » (le Narrateur) ; mais ce « je », si l'on peut dire, n'est déjà plus tout à fait un « moi » (sujet objet de l'auto-biographie traditionnelle) : « je » n'est pas celui qui se souvient, se confie, se confesse, il est celui qui énonce ; celui que ce « je » met en scène est un « moi » d'écriture, dont le lien avec le « moi » civil sont incertains, déplacés. [...]

Le second déport est plus flagrant (plus facile à définir) : dans la *Recherche*, il y a bien « du récit » (ce n'est pas un essai), mais ce récit n'est pas celui d'une vie que le Narrateur prendrait à sa naissance et conduirait d'année en année jusqu'au moment où il prend la plume pour la narrer. Ce que Proust raconte, ce qu'il met en récit (insistons), ce n'est pas sa vie, c'est *son désir d'écrire* [...].

On le voit, ce qui passe dans l'œuvre, c'est bien la vie de l'auteur, mais une vie *désorientée*. [...] La postérité donne de plus en plus raison à Proust : son œuvre n'est plus lue seulement comme un monument de la littérature universelle, mais comme l'expression passionnante d'un sujet absolument personnel qui revient sans cesse à sa propre vie, non comme à un *curriculum vitae*, mais comme à un étoilement de circonstances et de figures [...] <sup>323</sup>.

En premier lieu, le traitement du « je » est également souligné comme dans le *Journal de Gide*. La manière de dire « je » ne renvoie plus uniquement à la personne civile qui se souvient, mais aussi à la personne grammaticale qui s'énonce. Par conséquent, la relation entre celui qui énonce et celui qui se souvient est rendue incertaine, déplacée. En deuxième lieu, l'objet du récit biographique est aussi déplacé, de la vie du narrateur à son désir d'écrire. Si nous ajoutons le rapport renouvelé entre la vie et l'œuvre, l'œuvre de Proust réussit à transformer le genre biographique en « une vie désorientée » grâce à tous ces trois déplacements.

---

<sup>322</sup> Herschberg Pierrot, « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », p.66. Ici, l'auteur de l'article donne un corpus intégral de cette présence proustienne dans l'œuvre de Barthes. Quant au concept de « marcottage » chez Barthes, il s'agit d'une technique romanesque que Proust a reprise de Balzac : « combien Proust était fier de cette composition par enjambements, qui fait que tel détail insignifiant, donné au début du roman, se retrouve à la fin, comme poussé, germé, épanoui ». Voir Barthes, « Ça prend », *Magazine littéraire*, janvier 1979, *O.C.V.*, p.656.

<sup>323</sup> Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *BL*, pp.318-319.

Comme le souligne bien Herschberg Pierrot, le modèle proustien guide Barthes dans sa recherche de l'écriture de vie :

Cette écriture de vie, Barthes l'essaie dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont la mise en forme lui permet d'échapper à la platitude de l'anecdote, il la cherche aussi dans l'écriture du présent du journal, ou encore de la tierce forme de *La Chambre claire*. Il met en scène sa quête dans *La Préparation du roman*<sup>324</sup>.

Selon Barthes, « [l]e principe nouveau qui permet cette nouvelle écriture », c'est « la division, la fragmentation, voire la pulvérisation du sujet » :

Écriture de vie = plus l'écriture et la vie se fragmente (ne cherche pas s'unifier abusivement), plus chaque fragment est homogène ; ainsi se retrouve à l'horizon le *poikilos* du Roman Romantique<sup>325</sup>.

Le mot grec *poikilos* veut dire « bariolé, tacheté, moucheté comme une peau de bête », explique ainsi Barthes. Barthes qualifie l'écriture de vie désirée comme « Roman *poikilos* » dans le cours et explicite l'origine de cette notion comme suit : « Le *bariolage* c'est donc une notion importante par une sorte de filiation conceptuelle, il va des premiers romantiques allemands, des théoriciens du Roman absolu, jusqu'à nous en passant par Nietzsche<sup>326</sup> ». Liée à la fragmentation du sujet, une nouvelle écriture de vie devrait être cherchée dans la forme du *poikilos*, c'est-à-dire du bariolage des genres.

C'est juste en suivant ce nouveau principe de l'écriture de vie, à savoir la fragmentation du sujet, que Barthes relève les « incidents » lors de son séjour au Maroc, les « traits » lors de son séjour au Japon, les « biographèmes » de la vie de Sade et de Fourier, ainsi que les « anamnèses » dans son autoportrait. Et très probablement, cela correspond, dans un tout autre registre qu'est l'image, à la redécouverte par Barthes de la photographie, de son « punctum » (ce qui point le sujet regardant une photographie), auquel Barthes oppose le « studium » (ce qui fait partie du code culturel du sujet) dans la *Chambre claire*. Tous ces traits de vie signifiants renvoient à la capture de l'individuation, ressortissant à la

---

<sup>324</sup> Herschberg Pierrot, « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », p.76.

<sup>325</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, pp.382-384.

<sup>326</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, p. 269.

catégorie inventée par Barthes du romanesque. Mais qu'en est-il de la question de l'auteur chez Robbe-Grillet ?

## 2.2 Alain Robbe-Grillet versus l'auteur ?

---

Comme nous l'avons vu, les articles réunis dans *PNR* n'abordent pas directement la question de l'auteur comme origine autoritaire de la signification de l'œuvre. D'une certaine manière, ce recueil vise à démystifier le discours « chosiste » attaché à son œuvre. Dans l'opération de Robbe-Grillet contre le mythe de l'objectivité collé à son œuvre (dérivé du discours de Barthes malgré lui), le romancier reste délibérément dans l'envers de ce mythe, à savoir un autre mythe, celui de la subjectivité, repris plus tard par l'ouvrage de Morrissette, dont les discours viennent désormais concurrencer ceux de Barthes. En principe, le renversement du schéma de l'objectivité en la subjectivité aide à renforcer la figure de l'auteur, car la figure biographique de l'auteur est calquée sur une subjectivité pleine et centrée.

De plus, à l'occasion du colloque de Cerisy en 1971, Michel Rybalka et Robbe-Grillet font le point sur un ancien projet d'autobiographie chez Robbe-Grillet, datant de 1964 (à savoir, l'année suivant la publication de *PNR* et *Les Romans de Robbe-Grillet* de Morrissette), intitulé « Fragments pour une autobiographie » :

Michel Rybalka : Il y a une dizaine d'années vous annonciez dans *Tel Quel* un texte qui s'appelait *Fragments pour une autobiographie*. Je me demande si vous l'avez écrit et avez abandonné sa publication ou si vous avez renoncé de le terminer.

Robbe-Grillet : Sollers, à l'époque où il n'avait pas songé à me condamner définitivement, m'avait demandé un texte pour sa revue. A défaut d'un texte, je lui avais donné un titre (Rires)...mais le texte n'a jamais existé<sup>327</sup>.

Vu sous cet éclairage, le projet avorté de Robbe-Grillet de travailler en 1964 sur l'écriture autobiographique nous semble un geste qui vise à radicaliser ce renversement du schéma

---

<sup>327</sup> Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (Dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 2. Pratiques*, Colloque de Cerisy-la-Salle (du 20 au 30 juillet 1971), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p.173. Le même témoignage a également été apporté dans l'histoire racontée par Philippe Forest sur la rupture entre Robbe-Grillet et Philippe Sollers : « En 1964, il était toujours question de publier dans la collection « Tel Quel » un ouvrage de Robbe-Grillet, intitulé *Fragments pour une autobiographie* - première ébauche sans doute de ce qui deviendra une vingtaine d'années plus tard *Le Miroir qui revient*. », voir Philippe Forest, *Philippe Sollers*, p.92.

binaire dans les idées reçues. D'un même mouvement, ce projet autobiographique signale déjà la volonté de Robbe-Grillet de travailler sur la figure de l'auteur dans les années 1960 alors même que le contexte intellectuel à l'époque prépare « la mort de l'auteur » de 1968 de Barthes. Bien que ce projet autobiographique n'ait pas été réalisé dans les années 1960, cela révèle bien la position de Robbe-Grillet à l'égard de la figure de l'auteur.

Le schéma de lecture connaît sinon un renversement de « l'objectivité » à la « subjectivité » (dérivée abusivement du discours de Barthes et de Morriquette), du moins une mise en concurrence de ces deux discours<sup>328</sup>. Mais en même temps, nous sommes en droit de penser que l'écrivain ne croit pas un instant à ce schéma simpliste même s'il assume pleinement le jeu rhétorique pour remuer l'image de son œuvre en jouant avec l'image du discours de Barthes et celle de Morriquette. Et pour cela, il suffit de lire le dernier article « Du réalisme à la réalité » (1963) intégré dans le recueil du *PNR* :

[I] est probable que le nouveau réalisme détruira certaines de ces oppositions théoriques. La vie d'aujourd'hui, la science d'aujourd'hui, réalisent le dépassement de beaucoup d'antinomies catégoriques établies par le rationalisme des siècles passés. Il est normal que le roman, qui, comme tout art, prétend devancer les systèmes de pensée et non les suivre, soit déjà en train de fondre entre eux les deux termes d'autres couples de contraires : fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité, etc<sup>329</sup>.

En fermant *PNR* avec cet article, tout se passe comme si l'œuvre de Robbe-Grillet passe dans un premier temps d'une « objectivité impartiale » à « la subjectivité totale » avec l'article « Nouveau roman, homme nouveau » (1961). Dans un deuxième temps, à seulement deux ans d'intervalle, cette « subjectivité totale » déclarée de l'œuvre est ensuite rendue plus subtile dans « Du réalisme à la réalité » (1963) par un « nouveau réalisme », qui

---

<sup>328</sup> En ce qui concerne la validité d'un tel schéma dans l'article de Barthes, rien n'est moins sûr. Dans un entretien, Robbe-Grillet dit à propos de Barthes : « il ne pouvait échapper à personne que Barthes était un esprit visiblement retors. Il ne faut jamais prendre ce qu'il dit au pied de la lettre. Dès son premier article sur moi à propos des *Gommes*, il truquait le jeu en l'intitulant : « Littérature objective », titre immédiatement suivi d'une citation du Littré : « Objectif, tourné vers l'objet ». Le mot a été repris aussitôt par l'ensemble de la critique académique, [...] en donnant alors au mot « objectif » son sens courant. Bien entendu c'était une littérature du sujet, comme toute littérature, mais elle était tournée vers l'objet. Exactement comme la conscience husserlienne est tournée vers l'objet alors que la conscience humaniste est tournée vers l'intériorité ». Voir l'entretien 1985, in *Le Voyageur*, p.451.

<sup>329</sup> Robbe-Grillet, *PNR*, p.143.

dépasse beaucoup d'antinomies catégoriques, dont fait partie précisément le couple objectivité-subjectivité.

En fait, après le schéma « objectivité/subjectivité » (« initié » par Barthes à son corps défendant, et infléchi plus tard par Morrissette), un autre schéma « textualiste » élaboré et systématisé par Jean Ricardou vient prendre le relais interprétatif de l'œuvre. Ce schéma « textualiste » de Ricardou est poussé lui par la « nouvelle vague » de la critique, où Barthes joue un rôle capital malgré lui. Comme évoqué plus tôt, la théorie du texte est directement liée pour Barthes au retour de l'auteur. En revanche, le schéma « textualiste » préconisé par Ricardou est typiquement une lecture immanente de l'œuvre, laquelle obéit strictement au principe phare de la mort de l'auteur. Dans ce nouveau schéma de lecture, il sera largement question de la place de l'auteur dans l'interprétation de l'œuvre.

Suivant la distinction proposée par Barthes, Ricardou pratique une séparation étanche entre l'auteur et le scripteur :

Avec la catégorie de l'auteur, ce qui s'établit, toujours, peu ou prou, c'est une personne, originelle et originale, dont l'œuvre tout entière ne saurait jamais être, en dernier ressort, que l'expressive émanation. Avec le concept de scripteur, ce qui se dispose, c'est un agent capable, notamment, d'accepter à tous niveaux la fondamentale partition de son faire : ici, ce qui se voit commun à plusieurs ; et là, ce qui éventuellement s'en distingue. L'auteur relève de l'incomparable : il est l'unique source de ce qu'il écrit. Le scripteur ressortit à la comparaison : il se pense en insérant au sein de soi son rapport à d'autres<sup>330</sup>.

Autrement dit, la figure de l'auteur chez Ricardou est un sujet fermé et centré lorsque le scripteur est un sujet écrivant, ouvert et dispersé. La personne de l'auteur semble ainsi être à éviter à tous égards ; la vie de l'auteur n'indique aucun intérêt. Ce qui compte désormais, c'est l'œuvre seule, et non son auteur. Il y a une rupture totale entre l'œuvre et l'auteur.

En 1971, Robbe-Grillet évoque la question de l'auteur dans la discussion faisant suite à sa communication au colloque estival de Cerisy :

---

<sup>330</sup> Ricardou, *Le Nouveau roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble*, p.241.



Elly Jaffe-Freem : Par ailleurs, je crois avoir remarqué que dans ses deux derniers romans [*Dans le labyrinthe* et *Projet pour une révolution à New York*], Alain Robbe-Grillet, en tant qu'auteur, intervient de plus en plus. Il interrompt le texte, le commente même et je me demande si ce n'est pas une sorte de distance prise vis-à-vis du texte un effet d'ironie [...].

Alain Robbe-Grillet : Oui, mais j'ai l'impression que vous parlez plus de *Tristram Shandy* que du *Projet pour une révolution à New-York*. Les interventions ironiques de l'auteur appartiennent davantage à ce milieu du XVIIIe siècle ; tandis que, dans mes livres, je ne crois pas du tout que vous puissiez nommer l'auteur à un moment plus qu'à un autre. C'est moi certes qui écris, mais les « je » qui interviennent par moments sont tous prêtés à des personnages. Vous avez remarqué qu'un personnage qui a été « il » au début de la phrase devient subrepticement « je » sans crier gare et se met à désigner l'autre par un « il », qui devient « je » à son tour un peu plus loin, etc. Il y a comme une voix narratrice mobile qui est en train de scintiller à travers le jeu du « je ». Pourquoi s'agirait-il de la voix de l'auteur ?

Elly Jaffe-Freem : D'accord, mais pourquoi avez-vous de plus en plus recours à ce procédé ?

Alain Robbe-Grillet : Parce que justement les recherches aventureuses que j'opère sur la narration portent maintenant sur ce point. La question « qui parle » ? a envahi tout le champ du récit : chaque personnage devient un interrogateur puis un répondeur puis un scripteur, car vous avez remarqué qu'ils sont tous aussi en train d'écrire le livre [...] <sup>331</sup>.

En ce qui concerne la présence de l'auteur dans le texte, Robbe-Grillet répond par la perspective de l'énonciation. Il défend l'idée que l'emploi du « je » dans son roman ne renvoie pas forcément à la voix de l'auteur, mais à une voix narratrice mobile, qui pourrait être prise par un personnage ou un autre. La question « qui parle » constitue l'axe primordial de son récit. Ici, nous entendons la même question qui ouvre « La mort de l'auteur » de Barthes. Le travail est désormais centré sur la question de l'énonciation. Par conséquent, la question de l'auteur est relativement refoulée dans le discours de Robbe-Grillet. Il semble que Robbe-Grillet partage la position « textualiste » de Ricardou.

Toutefois, c'est aussi dans ce même colloque consacré au Nouveau Roman que Robbe-Grillet met en cause l'homogénéisation interprétative des textes des « nouveaux romanciers » dans la tentative théorique de l'exposé inaugural de Jean Ricardou : « Il n'empêche pas que votre ensemble de départ est tiré d'une certaine mythologie du Nouveau Roman... ». Et il souligne plus tard dans la même discussion la nécessité de nuancer les

---

<sup>331</sup> Ricardou et Van Rossum-Guyon (Dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 2. Pratiques*, pp.164-165.

démarches de chaque écrivain pour aborder la question de la référentialité : « Ces tensions constantes entre le référent et le littéral ne sont pas les mêmes chez chacun des écrivains que vous avez cités »<sup>332</sup>.

Robbe-Grillet prolongera plus tard ses réflexions sur les risques de dogmatisme que comporte le geste normatif de Ricardou lors du colloque de Cerisy à lui consacré en 1975. En rétorquant au discours tout « textualiste » de Jean Ricardou, il réintroduit tactiquement la figure de l'auteur : « Pour moi, l'évacuation de l'auteur a été un moment extrêmement intéressant de la pensée critique et qui a été à l'origine d'un travail tout à fait producteur. Je me demande simplement si le moment n'est pas venu de réintroduire l'auteur dans le texte ». Et il précise un peu plus loin :

[T]out ce travail théorique sur le texte, qui a été fait depuis plusieurs années, a davantage montré les ressemblances entre *Triptyque* et *Projet* que les ressemblances entre *Triptyque* et *L'Herbe*. Et cela parce que, au départ, quand les critiques humanistes ont commencé à travailler sur les livres de Claude Simon et sur les miens, en partant, eux, de cette notion d'auteur, ils ont produit quelque chose qui ne nous intéressait pas : cette parole sur l'auteur que je condamnais comme vous. Mais ayant fait cet effort de théoriser les ressemblances entre *Triptyque* et *Projet*, le temps n'est-il pas venu, au lieu de tourner en rond, d'aller plus loin ?

Ici, Robbe-Grillet formule bien sa condamnation visant « cette parole sur l'auteur », au lieu de la « notion de l'auteur », condamnée sans appel par Ricardou car pour lui « c'est une entité qui ne bougerait pas, une identité qui serait indemne et qui serait l'auteur : tantôt dans la comparaison différentielle d'un auteur avec un autre, tantôt dans la comparaison identificatoire de deux textes portant la même signature »<sup>333</sup>. Le discours intransigeant de Ricardou est exemplaire dans la mesure où il témoigne nettement d'une certaine image des intellectuels enchantés par la théorie à l'époque.

Robbe-Grillet résume son attitude envers la notion d'auteur beaucoup plus tard en se référant à Barthes :

---

<sup>332</sup> Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (Dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 1. Problèmes généraux*, Colloque de Cerisy-la-Salle (du 20 au 30 juillet 1971), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p.26, p.31.

<sup>333</sup> Jean Ricardou (Dir.), *Robbe-Grillet : Analyse, théorie. 2. Cinéma/Roman*, Colloque de Cerisy-la-Salle (du 29 juin au 8 juillet 1975), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976, pp. 313-315.

[...] *Pour un nouveau roman* et, en général, tout ce qu'on a appelé le Nouveau Roman, ça a eu un effet certain. Le malaise produit a été si fort qu'on s'est dit : « Quelque chose a été fait », et puis il y a eu un peu plus tard les jusqu'aux-boutistes, Ricardou par exemple. À ce moment-là, je me suis senti un peu en retrait : sur les anagrammes ou sur la notion d'auteur. C'est vrai que je l'avais d'abord encouragé à dire que l'auteur n'existait pas ; néanmoins quand l'idée a fini par être reçue, quand c'est devenu une espèce de discours dominant, j'ai eu, si vous voulez, une réaction qu'on peut appeler barthésienne – « Du moment que ça a pris, il faudrait maintenant voir l'autre face. »<sup>334</sup>

Robbe-Grillet réaffirme ici sa position anti-dogmatique par rapport à Ricardou, qui soutient une lecture rigoureusement immanente du texte, sans laisser aucune place à l'auteur ou à l'expérience vécue. Comme évoqué plus tôt, Barthes revendique le retour de l'auteur dans le texte à partir des années 1970, après avoir pris ses distances avec la sémiologie canonique. Robbe-Grillet qualifie son propre geste au sujet de l'auteur de « barthésien », ce qui montre bien sa solidarité théorique avec Barthes.

De plus, toujours dans ce colloque à lui consacré en 1975, Robbe-Grillet fait part de la possibilité de travailler sur la biographie :

[P]uisque la biographie est si largement exclue par une espèce de consensus général actuel, je l'accueillerais volontiers....Je proposerai même de généraliser l'insertion dans la critique, de ce que Barthes a sournoisement réintroduit sous le nom de biographème. Grâce à ce mot, peut-être, va-t-on pouvoir s'en donner à cœur joie dans une direction un peu négligée ?

Robbe-Grillet indique d'abord la censure générale sur la biographie à l'époque, car elle est associée étroitement à la critique positiviste tant condamnée par la nouvelle critique. Nous nous rappelons bien que l'année 1975 est bien l'année où est publié *Roland Barthes par Roland Barthes*. Robbe-Grillet a ici recours à la notion barthésienne de biographème, à savoir les traits signifiants de vie, pour enlever l'interdit biographique. Et il précise un peu plus loin que « la biographie pourrait permettre un travail intéressant si on réussissait, pour commencer à établir comme base un immense corpus qui pourrait être, alors, un texte tout simplement. »<sup>335</sup> Autrement dit, le genre biographique n'est jamais ce qui devrait être

---

<sup>334</sup> Robbe-Grillet, l'entretien avec François Barat, publié dans *Libération*, 20-21 juin 1981, in *Le Voyageur*, p.422.

<sup>335</sup> Robbe-Grillet, in *Robbe-Grillet : Analys, théorie*. 2, p.413, p.415.

condamné en soi. Robbe-Grillet est convaincu de la possibilité de faire du texte à partir de la vie, de la biographie ; d'autant qu'il prépare déjà un projet autobiographique dans les années 1960.

Dans *Le Miroir qui revient*, Robbe-Grillet revient aussi sur ce revirement au sujet de l'auteur :

Chacun sait désormais que la notion d'auteur appartient au discours réactionnaire – celui de l'individu, de la propriété privée, du profit – et que le travail du scripteur est au contraire anonyme...J'ai moi-même beaucoup encouragé ces rassurantes niaiseries. Si je me décide aujourd'hui à les combattre, c'est qu'elles me paraissent avoir fait leur temps : elles ont perdu en quelques années ce qu'elles pouvaient avoir de scandaleux, de corrosif, donc de révolutionnaire, pour se ranger dorénavant parmi les idées reçues, alimentant encore le militantisme gnangnan des journaux de mode, mais avec leur place déjà préparée dans le glorieux caveau de famille des manuels de littérature<sup>336</sup>.

Dans ces formulations, il est intéressant de voir de nouveau la référence à Barthes en ce qui concerne la question de l'auteur pour Robbe-Grillet. Même si le nom de Barthes n'est pas mentionné dans les propos du *Miroir qui revient*, l'idée reçue dont il parle, c'est-à-dire l'opposition entre l'auteur et le scripteur est bien forgée par Barthes. Nous savons que cette opposition est forgée par Barthes dans un but tactique, mais normalisée plus tard par Jean Ricardou en « l'absence de l'auteur dans le livre » dans ses essais théoriques sur le Nouveau Roman.

Face au dogmatisme qui aplatit les nuances théoriques, Barthes a choisi de réagir très tôt, au début des années 1970. Quant à Robbe-Grillet, il a choisi de réagir au moment précis où Ricardou a publié *Le Nouveau Roman* en 1973 dans la collection « Écrivains de toujours ». C'est dans la même collection que Barthes publie son autoportrait en 1975 après la préparation du livre dans le cours « Le lexique de l'auteur » en 1973-1974. Suite à Barthes, Robbe-Grillet commence à rédiger un récit de vie « vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77 » et pense à publier également le premier volume autobiographique *MQR* dans la même collection<sup>337</sup>. Comme nous venons de le voir, les deux écrivains montrent bien une

---

<sup>336</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, pp. 10-11.

<sup>337</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, p.7, et note 1, p.10.

solidarité théorique soit au sujet de l'auteur, soit au sujet du renouveau du langage littéraire comme évoqué plus tôt. De plus, Robbe-Grillet s'appuie largement sur les propos de Barthes pour formuler ses propres discours.

Toutefois, il faut aussi souligner que les interactions entre ces deux contemporains rencontrent une période de suspension. De toute évidence, la période de suspension commence avec la préface peu conventionnelle de Barthes à l'étude de Bruce Morrissette, à savoir « Le point sur Robbe-Grillet ? » de 1963. Nous la situons précisément entre cette préface et la publication de *PRNY* de Robbe-Grillet en 1970, ce qui correspond grosso modo à la périodisation proposée par Fanny Lorent pour la relation entre les deux écrivains<sup>338</sup>. En effet, comme elle le remarque avec justesse, cette scène de décrochage est très souvent présentée de façon unilatérale comme le drame d'un Robbe-Grillet vieux compagnon de route abandonné par un Barthes au milieu du chemin de la vie (plutôt au début en fait). Elle propose par la suite de dessiner un autre chemin de « déprise », mais dans le registre réciproque<sup>339</sup>. Sa thèse de la réciprocité nous paraît fort justifiée, si nous prenons en compte ce qui est constaté plus tôt, à savoir le geste intentionnel chez Robbe-Grillet de mythifier de nouveau ses propres romans et de mettre en relief le versant interprétatif de Morrissette en concurrence du versant de Barthes, à qui l'écrivain demande même une préface à l'étude de Morrissette.

En fait, cet épisode de décrochage de Barthes est également mis en scène comme suit par Robbe-Grillet dans le *MQR* :

Dans *Les Gommages* ou *Le Voyeur*, il ne voulait voir ni le spectre d'*Œdipe roi* ni la hantise du crime sexuel, parce que, luttant contre ses propres fantômes, il n'avait besoin de mon écriture que comme entreprise de nettoyage. En bon terroriste, il avait choisi seulement l'une des arêtes du texte, la plus visiblement tranchante, pour m'utiliser en guise d'arme blanche. Mais le soir, sitôt descendu de la barricade, il rentrait chez lui pour se vautrer avec délices dans Zola, sa prose grasse et ses adjectifs en sauce...Quitte à reprocher ensuite son « adjectivité » à la neige de mon *Labyrinthe*. Enfin, dix ans plus

---

<sup>338</sup> Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet : un dialogue critique*, Les impressions nouvelles, 2015. Nous disons « grosso modo », car Fanny Lorent subdivise cette suspension en deux parties : la période de décrochage entre 1963-1966, et la période de « silence » entre 1966 et 1970. Dans la première période, il existe encore des interactions repérables entre deux écrivains, contrairement à la dernière période.

<sup>339</sup> Voir Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet*, pp.102-124.

tard, il raccrochait avec chaleur lors de la publication de *Projet pour une révolution à New York*, dont il louait la perfection de « modèle leibnizien », mais « mobile »<sup>340</sup>.

Robbe-Grillet donne un portrait paradoxal du Barthes des années 1950-1960. D'une part, Barthes défend en public les textes modernes comme ses premiers romans. D'autre part, Barthes savoure en privé les textes classiques.

Malgré leur solidarité théorique, Barthes décide très tôt de ne plus écrire sur l'œuvre de Robbe-Grillet, après les quatre textes réunis dans le recueil *Essais critiques*. Nous pouvons entrevoir une hypothèse possible dans la discussion suivant l'intervention de Robbe-Grillet dans le colloque de Cerisy consacré à Barthes en 1977 :

Barthes : Il est vrai que j'ai rarement écrit sur le « moderne ». On peut faire, sur le « moderne », seulement des opérations de type tactique : à certains moments on estime nécessaire d'intervenir pour signaler un déplacement de paysage ou une inflexion nouvelle dans la modernité. Je l'ai fait effectivement très rarement...

Robbe-Grillet : Pour marquer des repères...

Barthes : Je l'ai fait pour toi, au début ; pour Sollers, je n'ai presque pas eu à le faire, je l'ai fait peut-être une fois ou deux, il y a déjà un certain temps [...].

Barthes : Pour Butor, mais Butor, il y a très longtemps ; oui, je l'ai fait pour Severo Sarduy, mais toujours au début, parce que, après, l'œuvre va toute seule et que, si on se place dans une perspective tactique, il n'y a plus du tout à la commenter ; au reste l'œuvre moderne se refuse au commentaire, elle se définit même comme ce qui se refuse au commentaire ; c'est la première position sur le moderne. La seconde raison de m'abstenir, c'est que j'ai de plus en plus envie de travailler la catégorie de l'inactuel comme force, comme force de déplacement, comme énergie, comme tension ; les *Fragments d'un discours amoureux* se donnent dès le premier paragraphe comme une opération inactuelle. Enfin, troisièmement, j'ai proposé une métaphore qui rend compte de cette dialectique de l'ancien et du nouveau, qui est la métaphore de la spirale : on fait revenir des choses du passé, mais à une autre place<sup>341</sup>.

Barthes donne trois raisons pour la distance maintenue avec l'œuvre moderne, y compris celle de Robbe-Grillet. En premier lieu, Barthes insiste sur le but tactique de défendre une

---

<sup>340</sup> *MQR*, pp. 69-70.

<sup>341</sup> Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes », 1978, in *Voyageur*, p.162.

œuvre moderne pour signaler sa valeur historique dans le paysage littéraire. En même temps, il souligne aussi le fait qu'il ne défend une œuvre moderne qu'au début de sa parution, car « après, l'œuvre va toute seule ». En deuxième lieu, sa préoccupation pour le moment ne réside plus dans l'œuvre moderne, mais dans la catégorie dite « inactuelle », qui est plus liée à l'œuvre classique. En dernier lieu, Barthes réaffirme la permanence de la dialectique entre l'ancien et le nouveau, sous l'image de la spirale. Cela correspond en fait à sa propre démarche de travail, à savoir de revenir sur l'inactuel ou le classique, et de le renouveler.

Quant à Robbe-Grillet, il ne cesse pas de prendre Barthes comme référence dans son discours depuis sa carrière critique. Dans le recueil tardif de *Voyageur*, Robbe-Grillet réunit trois textes sur Barthes : « Pourquoi j'aime Barthes » de 1978, « Le parti de Roland Barthes » de 1981, et « Un Roland Barthes de plus » de 1995. Ce geste a largement l'air d'un hommage de la part du romancier. En 2009, un an après la mort du romancier, la maison d'édition Christian Bourgois rassemble dans un petit recueil ces trois textes et un autre beau texte « J'aime, je n'aime pas », rédigé par Robbe-Grillet à l'automne 1980 (c'est-à-dire quelques mois après la mort de Barthes) sur une commande de France Culture et publié ici pour la première fois<sup>342</sup>. Nous ne saurions ignorer la référence à la liste « J'aime, je n'aime pas » dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Ce geste amical et poétique signale la place particulière de Barthes pour le romancier.

---

<sup>342</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pourquoi j'aime Barthes*, Paris, Christian Bourgois, coll. « titres », 2009. En ce qui concerne le texte « J'aime, je n'aime pas », « [l]a lecture de ce texte par Robbe-Grillet a été diffusée le 4 octobre 1980 dans l'émission *Mi-figue, mi-raisin* de Françoise Treussard et Bertrand Jérôme dans le cadre d'une série intitulée « J'aime, j'aime pas ». Voir la note 2, p.10. D'ailleurs, Olivier Corpet indique que ce court texte est tant « associé au souvenir de Barthes dans la mémoire de Robbe-Grillet que celui-ci finit par croire lui-même et affirmer qu'il l'avait expressément écrit l'année suivante, en 1981, dans le cadre d'un hommage radiophonique pour le premier anniversaire de la disparition de Barthes. »

## **CHAPITRE II : LA FICTION ET L'ÉCRITURE**

### **AUTOBIOGRAPHIQUE : L'AUTHENTICITÉ RÉINVENTÉE**

---

Après avoir dessiné la solidarité théorique entre Barthes et Robbe-Grillet, nous allons étudier dans un premier temps le trajet qu'ils partagent dans la mise en œuvre du romanesque comme effet de fiction dans leur écriture de vie. Le *RB* et les *Romanesques* se réclament d'un état de fiction en confrontation avec le genre assez codé de l'autobiographie, où jouent parfaitement l'« imaginaire » du moi et l'« imaginaire » de l'écriture. La fiction semble d'emblée être un instrument pour garder une distance avec la matière de l'imaginaire. Nous étudierons le traitement de l'imaginaire par le biais de la fiction romanesque dans chaque œuvre autobiographique.

#### **1. Le genre mis en parenthèse :**

---

##### *1.1 RB se veut un discours du roman*

---

Pour commencer, il faut peut-être rappeler le terrain autobiographique qui conditionne et permet par conséquent les enjeux des textes de vie en question, d'une part le *RB* qui se nomme « romanesque intellectuel », et d'autre part la trilogie de vie intitulée *Romanesques* de Robbe-Grillet. Si nous nous souvenons bien, c'est dans la collection « X par lui-même » des « Ecrivains de toujours » que se range le *RB* et qu'était prévu de paraître le premier volume de *Romanesques*. Ce cadre éditorial, comme nous l'avons souligné dès le début, est un cadre très codé pour l'écriture d'une biographie dont tous les volumes avant celui de Barthes étaient composés par des personnes autres que l'auteur objet de la biographie.

Nous reproduisons l'introduction de cette collection décrite par Herschberg Pierrot :



La collection « Écrivains de toujours », au Seuil, dont les premiers ouvrages paraissent en 1951, a pour idée initiale « de petits livres où des écrivains de toujours seraient à la fois relus par des écrivains d'aujourd'hui et présentés en une brève anthologie, par eux-même ». Chaque ouvrage, de 192 pages, comprend, sauf rares exceptions, « une notice biographique, une présentation des grands thèmes de l'œuvre, un choix de textes (précédés chacun d'une notice), et une bibliographie ». Le succès de cette collection semble reposer sur l'alliance du format de poche, alors très nouveau, et d'une maquette avec une iconographie de qualité. Celle-ci comprend un portrait de l'auteur sur la couverture, mais aussi, comme le souligne Vincent Debaene, « les reproductions de manuscrits, les documents souvent privés, parfois les dessins signés de l'auteur. Les photographies de famille ou les clichés des lieux de l'enfance créent un sentiment d'intimité et de proximité avec « l'écrivain de toujours », encouragé par la lecture sensible, refusant le plus souvent explicitement la glose savante<sup>343</sup>.

Comme évoqué plus tôt, nous savons que Barthes connaît bien les règles éditoriales car il publie son *Michelet* dans la même collection en 1954. Son étude thématique correspond en gros au cadre de la collection. Toutefois, Barthes anti-biographiste truque le genre biographique que représente la collection dès l'incipit du livre<sup>344</sup>.

Selon l'étude génétique d'Herschberg Pierrot, le projet du *RB* connaît une transformation continue. Elle signale que Barthes a entamé une relecture systématique de ses écrits passés pour faire un relevé thématique de son œuvre, ce qui a pour but initial de pouvoir répondre au cadre de la collection. Elle souligne que l'étape suivante est en fait déterminante pour la réorientation de la rédaction, à savoir la constitution de l'index, qui repère « les lieux écrits où les thèmes sont énoncés ». C'est bien ce jeu lexical qui le guide vers la forme définitive du *RB* : « De ce travail sur le lexique d'auteur est née la forme du *Roland Barthes*, après de nouvelles réflexions qui conduisent à abandonner la structure de la collection et à constituer un livre de fragments », conclut Herschberg Pierrot<sup>345</sup>.

Ainsi, nous pouvons bien compter les écarts fait par Barthes par rapport à la collection « écrivains de toujours », emblème du genre biographique. De prime abord, la couverture originale surveillée par Barthes ( de l'édition 1975) est composée de tracés de couleur,

---

<sup>343</sup> Anne Herschberg Pierrot, « Lexique de l'auteur et miroir encyclopédique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 02 octobre 2016.

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/370>

<sup>344</sup> Voir le sous-chapitre « L'aspect romanesque dans le discours scientifique : le *Michelet* de Barthes » de notre thèse.

<sup>345</sup> Herschberg Pierrot, « Lexique de l'auteur et miroir encyclopédique », pp.27-28.

dessinés par Barthes lui-même, au lieu d'une image de lui<sup>346</sup>. En deuxième lieu, Barthes est le premier qui réalise littéralement le projet « X par lui-même ». En troisième lieu, la structure du livre ne respecte pas l'exigence thématique de l'anthologie des morceaux choisis. Les fragments titrés et non hiérarchisés ne favorisent ni une histoire de la pensée de Barthes ni une histoire de sa vie, encore moins une explication de l'une par l'autre<sup>347</sup>. En outre, l'instance énonciatrice est multipliée en « je », « il », « nous », « RB », au lieu de l'éternelle troisième personne du biographe.

A part ces écarts formels avec la collection biographique, en ouvrant le *RB*, nous ne saurions ignorer l'épigraphe manuscrite au dos de la couverture : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », ce qui a pour l'effet conséquent d'une prescription à cet ouvrage qui s'habille de l'écriture autobiographique. Pour Michel Beaujour, le *RB* ressortit à l'autoportrait, plutôt qu'à l'autobiographie :

L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'*absence* d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement « thématiques »<sup>348</sup>.

Il est vrai qu'il manque un récit de vie suivi dans le *RB*, composé de maintes fragments parallèles. Les fragments subissent plutôt un traitement logique que chronologique. Toutefois, cet autoportrait de Barthes se désigne dès l'ouverture comme une fiction romanesque, dont l'emploi est au sens courant du terme. Sans doute, nous avons uniquement évoqué les emplois peu conventionnels du terme « romanesque » chez Barthes dans les passages précédents pour pointer la ligne particulière d'un autre « romanesque ». Cela n'empêche pas cependant que dans ses écrits les emplois courants se trouvent en parallèle avec les emplois particuliers. D'une part, le romanesque est employé au sens générique pour désigner le genre du roman; d'autre part, le romanesque est employé au sens

---

<sup>346</sup> En revanche, la nouvelle édition de 1995 substitue une photographie de Barthes au dessin non figuratif de lui, ce qui néglige complètement le but poétique de Barthes.

<sup>347</sup> Nous paraphrasons l'incipit de *Michelet*.

<sup>348</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1980, p.8.

typique pour désigner les différents types qui caractérisent le roman romanesque, comme aventureux.

Dans le fragment intitulé « la fiction », *RB* se désigne du doigt comme une fiction, le « romanesque », qui se distingue du discours de l'essai :

Tout essai repose ainsi, peut-être, sur une *vision* des objets intellectuels. [...] La Fiction relèverait d'un *nouvel art intellectuel* [...] Avec les choses intellectuelles, nous faisons à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir ; nous soumettons les objets de savoir et de dissertation - comme dans tout art - non plus à une instance de vérité, mais à une pensée des *effets* [...]. Il aurait voulu produire, non une comédie de l'Intellect, mais son romanesque<sup>349</sup>.

Autrement dit, *RB* se veut un romanesque de l'Intellect. Ici, la fiction est constituée comme l'une des horizons de son romanesque. Et Barthes poursuit la raison dans un autre fragment « le livre du Moi » :

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman - ou plutôt par plusieurs. Car 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 (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière). Le livre ne choisit pas, il fonctionne par alternance, il marche par bouffées d'imaginaire simple et d'accès critiques, mais ces accès eux-mêmes ne sont jamais que des effets de retentissement : pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi). 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<sup>350</sup>.

Le terme « romanesque » est employé ici au sens générique, ce qui contribue notamment à doter l'entreprise fort codée de l'écriture autobiographique d'un aspect fictionnel. De plus, ce « romanesque intellectuel » est une fiction, car c'est l'imaginaire qui en est la matière, y compris la critique (de soi) ou le discours des essais.

De fait, dans un entretien après la publication du *RB*, où le mot « romanesque » est retenu parmi les vingt mots-clés, le sens donné par Barthes au terme « romanesque » double :

---

<sup>349</sup> *RB*, p.94.

<sup>350</sup> *RB*, pp.123-124.

[Roland Barthes par Roland Barthes] est un roman, mais pas une biographie. Le détour est différent. C'est du romanesque intellectuel : romanesque pour deux raisons. D'abord, bien des fragments s'intéressent à cette espèce de surface romanesque de la vie, et d'autre part, ce qui est mis en scène dans ces fragments, c'est un imaginaire, c'est-à-dire le discours même du roman. Je me suis mis en scène comme un personnage de roman, mais qui n'aurait pas de nom propre en quelque sorte, et à qui il n'arriverait pas d'aventure à proprement parler romanesque<sup>351</sup>.

Le premier sens reste celui qu'il entend lorsqu'il qualifie cette écriture de vie de « romanesque intellectuel », à savoir les effets de fiction liés au sens générique du terme. L'autre sens désigne très probablement le sens inventé par Barthes dans son emploi pour « le romanesque sans le roman », c'est-à-dire l'opposition structurale entre le décentré du romanesque et le centré du roman<sup>352</sup>.

Dans cette écriture de vie « romanesque » qu'est *RB*, se trouvent ainsi d'une part la fiction pour son matériau de l'imaginaire, et d'autre part une « espèce de surface romanesque de la vie », qui renvoie, de toute évidence, à une espèce de perception décentrée de la vie. Cette expérience « romanesque » dans la vie est formulée plus tard, dans un entretien comme : « une erratique de la vie quotidienne, de ses passions et de ses « scènes » : des « cas » imaginaires qui ne tomberaient sous le coup d'aucun texte de la Loi », ce qui, dit Barthes, « nous fait reconnaître le discontinu fondamental de notre vie mentale »<sup>353</sup>. Enfin, dans le passage cité, Barthes ajoute qu'une telle écriture de vie, le *RB*, qui se compose de l'imaginaire et d'une perception décentrée n'a rien de « romanesque », au sens typique du terme, c'est-à-dire « aventureux ». Autrement dit, le sens typique du terme « romanesque » est écarté pour qualifier cette écriture de vie que Barthes nomme comme son « romanesque intellectuel ». Et il est à remarquer que dans ce petit passage Barthes laisse entendre trois sens du terme « romanesque », à savoir le décentré, la fiction, et le sens typique de l'aventureux. Dans ce chapitre, nous traiterons d'abord la fiction qui

---

<sup>351</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », 1975, *O.C.IV*, pp.866-867.

<sup>352</sup> Voir le sous-chapitre « Le « romanesque sans le roman » de Barthes » de notre thèse.

<sup>353</sup> Barthes, « Texte à deux ( parties ) », 1977, *O.C.V*, pp. 385-387.

met en scène l'imaginaire de Barthes dans son autoportrait. Nous reviendrons sur le traitement de l'expérience décentrée de la vie du *RB* dans la dernière partie de notre thèse.

Alors, pourquoi un autoportrait mêlé d'effets de fiction ? D'emblée, la fiction semble être un instrument parfait pour garder une distance avec la matière de l'imaginaire. Un fragment relevé dans *Le Plaisir du texte* (ci-après *PT*) semble répondre à cette question :

Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme *fiction*. Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme *individu*, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité. Cette fiction n'est plus illusion d'une unité ; elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel : notre plaisir est individuel- mais non personnel<sup>354</sup>.

Comme évoqué plus tôt, le sujet peut revenir après « la mort de l'auteur », mais à une autre place. Ici, le « je » peut revenir comme fiction, car l'imaginaire du moi sera cautionné par la fiction, qui remet en cause « l'illusion d'une unité », à savoir l'imaginaire de l'identique. Et plus tard dans un entretien sur son autoportrait, Barthes précise qu'il projette de mettre en scène son « imaginaire d'idées » en tant qu'un essayiste<sup>355</sup>. En face de l'imaginaire du moi identique et l'imaginaire du moi idéologique, le *RB* signale bien que « [l]a Fiction relèverait d'un *nouvel art intellectuel* » pour aborder les imaginaires « scientifiques » (Autrement dit, « La science ne pourrait-elle devenir fictionnelle ? »)<sup>356</sup>.

En fait, Robbe-Grillet propose une piste potentielle pour comprendre l'insistance sur le recours à la fiction chez Barthes :

Et, comme Sartre avant lui, Barthes découvre très tôt que le roman ou le théâtre - bien plus que l'essai - sont le lieu naturel où la liberté concrète peut jouer avec le plus de violence et d'efficacité. La fiction romanesque, c'est déjà comme le devenir-monde de la philosophie. Roland Barthes, à son tour, était-il un romancier ? Cette question aussitôt en appelle une autre : qu'est-ce qu'un roman d'aujourd'hui<sup>357</sup> ?

---

<sup>354</sup> Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 98.

<sup>355</sup> Entretien avec Denis Roche, « Roland Barthes écrit un livre sur... Roland Barthes », *Bulletin des éditions du Seuil*, février 1975, *O.C.IV*, p.876.

<sup>356</sup> *RB*, p.94.

<sup>357</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, pp.68-69.

Pour Robbe-Grillet, la fiction romanesque permet une plus grande liberté pour participer aux enjeux idéologiques par rapport à l'essai. Le genre canonique de l'essai est en effet soumis à une pensée de vérité, vers laquelle Robbe-Grillet décrit ainsi l'attitude de Barthes :

Barthes arrive, en 1950, dans ce paysage que l'on perçoit déjà comme une pensée en ruine. Et, curieusement, il va d'abord accrocher son propos à l'œuvre rassurante de Marx. Dans une querelle avec Albert Camus au sujet de *La Peste*, il clouait le bec du moraliste humanisant avec un souverain « matérialisme historique », comme s'il s'agissait là d'une valeur à toute épreuve. Mais bientôt, progressivement, il se retirait du marxisme, sans fracas, sur la pointe des pieds comme toujours.

De nouveaux grands systèmes de pensée le tentaient : la psychanalyse, la linguistique, la sémiologie. À peine collée, il prenait sa nouvelle étiquette de sémiologue en horreur. Se moquant ouvertement de « nos trois gendarmes : Marx, Freud, et Saussure », il finissait par dénoncer l'insupportable impérialisme de tout système fort, dans son célèbre apologue de la bassine à friture : une pensée « véridique » à la cohérence trop forte, c'est comme de l'huile bouillante ; vous pouvez y plonger n'importe quoi, il en ressortira toujours une frite<sup>358</sup>.

La description de Robbe-Grillet rend bien compte de la remise en cause du discours scientifique chez Barthes. L'effet de l'homogénéisation d'un discours scientifique est imagé comme l'effet de friture. Comme évoqué plus tôt, Barthes commence plus ouvertement à faire le procès du discours scientifique dans les années 1970, lié au changement de son rapport au sens, ou nommé par nous comme son tournant romanesque : « Nous serions scientifiques par manque de subtilité », note Barthes en se référant à Nietzsche<sup>359</sup>. Pour sauver le discours scientifique de l'indifférence ou de l'aplatissement, Barthes conseille de ne pas arrêter la dialectique entre le savoir et la valeur.

A part le manque de nuances, le discours scientifique se caractérise aussi par son arrogance. Barthes décrit comme suit « les trois arrogances » (à savoir celle de la doxa, de la science et du militant) dans ses propos sur les « vingt mots-clés » :

---

<sup>358</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, pp. 68-69. En ce qui concerne la querelle entre Barthes et Camus au sujet de *La Peste*, voir le sous-chapitre « Entre *La Peste* et *L'Etranger* » de notre thèse.

<sup>359</sup> Barthes, *Le Plaisir du texte*, p.96. Ici, Barthes cite Nietzsche : « ...nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir* ; le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résumant et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme*. L'arbre est à chaque instant une chose neuve ; nous affirmons la *forme* parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu ».

[J]e n'ai pas toujours eu la même intolérance à l'arrogance de la science. La science, ou plutôt la scientificité, m'a fascinée. [...] Ce que je mets en cause maintenant dans la linguistique, comme dans d'autres sciences sociales ou humaines, c'est qu'elles sont incapables de mettre en question leur type d'énonciation, leur mode de discours.

Or, actuellement, il paraît difficile d'éviter cette mise en cause de l'énonciation, puisque, depuis une trentaine d'années, nous savons très bien que l'énonciation se fait sous deux instances que nous ne connaissons pas autrefois : d'une part l'idéologie, la conscience de l'idéologie, d'autre part l'inconscient, et, si je puis dire, la conscience de l'inconscient. Maintenant, tout le problème de l'énoncé, du discours, où qu'il se tienne, doit passer par la considération de ces deux instances. [...]

Le problème des sciences humaines est qu'elles ignorent ces deux instances [...]<sup>360</sup>.

Autrement dit, l'arrogance du discours scientifique tient principalement à l'ignorance de sa propre idéologie ainsi qu'à l'ignorance de son état du discours. En un mot, le discours scientifique discutable se dispense de la question de l'énonciation selon Barthes. Par conséquent, Barthes a recours à la fiction romanesque pour en emprunter les expériences énonciatrices pour traiter son propre imaginaire d'idées dans son autoportrait.

---

<sup>360</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *GV*, p.228.

## 1.2 La trilogie joue avec le genre : autobiographie et autofiction

---

Quant aux *Romanesques*, cette trilogie est en effet dérivée d'un projet « Robbe-Grillet par lui-même », prévu pour paraître dans la même collection biographique que le *RB*. Robbe-Grillet rapporte ainsi l'origine du projet dans le *MQR* :

Ce volume était, à l'origine, prévu pour paraître dans la collection des *Écrivains de toujours*, aux éditions du Seuil [...]. J'avais même signé un contrat, toujours valable, avec Paul Flamand. C'est seulement le tour inattendu pris par le texte, au cours de sa composition, qui l'a rendu impropre à figurer dans cette série de petits livres aux dimensions imposées, aux illustrations nombreuses, pour laquelle j'entreprends donc tout autre chose, parallèlement<sup>361</sup>.

Bien que l'œuvre publiée soit dissociée de la collection « Écrivains de toujours », il existe bien des éléments paratextuels pour suggérer l'autobiographie comme horizon d'attente.

Voici le portrait d'un lecteur méticuleux : dans la couverture jaunie où étincelle une étoile bleue, nous ne pouvons pas repérer l'étiquette « roman » comme pour les ouvrages précédents de Robbe-Grillet. Le titre du premier volume, *Le Miroir qui revient*, nous plonge aussitôt dans un air de folklore, tandis que la quatrième de couverture signale et suggère un statut incertain : « Ce livre d'Alain Robbe-Grillet est fort différent de tout ce qu'il a publié jusqu'ici. Sans doute parce que ce n'est pas un roman. Mais, est-ce vraiment une autobiographie ? » D'emblée, la question du genre est bien visée. Ensuite, en ouvrant ce premier volet, nous lisons l'incipit :

Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77, c'est-à-dire quelques mois après la publication de *Topologie d'une cité fantôme*. Nous voici maintenant à l'automne 83, et le travail n'a guère avancé (une quarantaine de pages manuscrites), abandonné sans cesse [...].

Alors, le « je » qui raconte est bien l'auteur de *Topologie d'une cité fantôme*, à savoir l'écrivain Alain Robbe-Grillet. Selon la définition de Philippe Lejeune, lorsque l'auteur est identique au narrateur ainsi qu'au personnage, il y a autobiographie : « Pour qu'il y ait

---

<sup>361</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, note 1, p.10. Le cadre éditorial d'origine des *Romanesques* dans la collection « écrivains de toujours » est rapporté plusieurs fois dans les entretiens.



autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage* »<sup>362</sup>. Pourtant, le paragraphe suivant déplace le sujet d'étude dans le cadre autobiographique :

Qui était Henri de Corinthe ?[...] Ce n'est probablement que dans le but – incertain – de donner à de telles questions ne serait-ce qu'un semblant de réponse, que j'ai entrepris, il y a quelque temps déjà, de rédiger cette autobiographie<sup>363</sup>.

Comme évoqué plus tôt, Robbe-Grillet déplace la quête autobiographique, tout comme Proust déplaçait le sujet d'étude dans *La Recherche* (du « moi » au désir d'écrire de ce « moi »). Ainsi, le projet actuel se désigne comme autobiographie, mais a pour but de chercher l'identité d'un certain Corinthe, présenté comme un visiteur habituel de sa famille dans son enfance. Ce but déclaré se trouve bien à l'écart par rapport à une entreprise courante d'autobiographie.

D'ailleurs, il faut souligner également l'importance de l'enjeu éditorial dans l'acception de l'œuvre. Robbe-Grillet explicite que dans le milieu des années 1970, il a « écrit une trentaine de pages, dont quelques-unes ont paru dans *Art Press*, d'autres dans la revue *Minuit*. C'était, un peu, un début d'autobiographie ; il s'agissait de souvenirs d'enfance »<sup>364</sup>. En effet, avant la publication du *Miroir qui revient* en 1984, nous avons vu qu'avaient été publiés entre-temps trois fragments portant le titre autobiographique de Robbe-Grillet. D'abord, « Fragment pour une autobiographie » est publié en octobre 1978 dans le numéro spécial de la revue *Obliques* qui lui est consacré. Un mois plus tard, « Fragment autobiographique imaginaire » est publié dans la revue de *Minuit*. Enfin, « Fragments pour une autobiographie imaginaire » est publié dans la revue *Nota Bene* en 1981<sup>365</sup>.

À travers cette série de titres donnés au projet autobiographique de Robbe-Grillet, nous avons vu deux éléments clés associés progressivement à son projet de l'écriture de vie:

---

<sup>362</sup> Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.15.

<sup>363</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, pp.7-9.

<sup>364</sup> Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, p. 442.

<sup>365</sup> Robbe-Grillet, « Fragment pour une autobiographie », *Obliques*, Nyons, Borderie, n°16-17, octobre 1978, p.157 ; « Fragment autobiographique imaginaire », *Minuit*, n° 31, novembre 1978, pp. 2-8 ; repris dans *Le Miroir qui revient*, pp. 10-19 ; « Fragments pour une autobiographie imaginaire », *Nota Bene*, nos 2-3, printemps/été 1981, pp. 7-20.

« fragment » dès le début, et « imaginaire » plus tard. Bien que ni l'appellation de « fragment » ni celle d'« imaginaire » ne figure dans le titre définitif de chaque volume ainsi que le titre global, ces deux aspects sont en effet assez présents dans la trilogie de Robbe-Grillet. D'une part, le titre de chaque volume (*Le Miroir qui revient*, *Angélique ou l'Enchantement*, *Les Derniers jours de Corinthe*) ainsi que le titre global (*Romanesques*) nous plongent déjà dans un registre fort imaginaire. D'autre part, l'aspect fragmentaire se trouve bien dans le dispositif visuel et narratif, renforcé par la table de matières de plus en plus ample et détaillée tout le long de la trilogie (4 pages pour *MQR*, 6 pages pour *AE*, 8 pages pour *DJC*). Nous y reviendrons plus tard.

L'année 1978 où paraît la prépublication partielle d'un *Robbe-Grillet par lui-même* est aussi l'année où Robbe-Grillet publie ses deux romans *Souvenirs du triangle d'or* et *Un Régicide*, ainsi que l'ouvrage en collaboration avec l'artiste américain Robert Rauschenberg, *Traces suspectes en surface*<sup>366</sup>. Bien qu'*Un Régicide* soit publié en 1978, il est en effet le premier roman écrit par l'auteur en 1949. Dans un entretien, Robbe-Grillet fait part de la raison de publier son premier roman à ce moment-là après le refus par un grand éditeur à l'époque :

Lorsque j'ai voulu reprendre *Un Régicide*, en 1957, j'ai trouvé qu'il y avait trop de naïvetés ; et puis mon écriture avait évolué. Ce n'est que récemment, lorsque je me suis mis à écrire un *Robbe-Grillet par lui-même* pour les éditions du Seuil, que j'ai compris l'importance pour moi de ce premier roman ; je me suis donc décidé à le publier<sup>367</sup>.

Robbe-Grillet souligne ici l'importance de ce premier roman pour lui dans son projet autobiographique, ce qui se confirme également dans les dossiers préparatoires des *Romanesques*<sup>368</sup>.

---

<sup>366</sup> Nous profitons de l'occasion pour rappeler que Robbe-Grillet collabore beaucoup avec les artistes pendant les années 1970 : les photographies de David Hamilton (1971, 1972), les eaux-fortes et pointes sèches de Paul Delvaux (1975), les illustrations de René Magritte (1976), les photographies d'Irina Ionesco, les lithographies originales de Robert Rauschenberg (1978), et aussi nombreux articles pour les catalogues de l'exposition d'art.

<sup>367</sup> Robbe-Grillet, Entretien avec Michel Rybalka, publié dans *Le Monde*, 22 septembre 1978, sous le titre : « Robbe-Grillet par lui-même », *Le Voyageur*, pp. 401-402.

<sup>368</sup> De fait, nous avons eu la chance d'avoir accès un jour printanier de 2010 aux dossiers préparatoires des *Romanesques* déposés à l'IMEC. Au moment de notre consultation, les manuscrits accessibles de *Romanesques* ne composaient qu'un seul fichier, intitulé « Les Romanesques » : projet et documentation. Le

Il y a six dossiers préparatoires dans le seul fichier consultable à l'époque, à savoir « *Les Romanesques : projet et documentation* »<sup>369</sup>. Il existe un dossier (indexé « ARG 10.3 ») qui se compose d'un seul feuillet manuscrit intitulé « Fragment pour une autobiographie (?) » et 31 pages dactylographiées reprises de « Régicide » à l'état rédactionnel ainsi qu'une enveloppe sur laquelle est marqué « Régicide et projet d'autobio ». Le feuillet manuscrit semble une note de régie pour la rédaction de son récit autobiographique et on y trouve le projet initial pour le volume, le régime d'énonciation, le lieu de la narration et le sujet pour le livre à venir (selon ce qui est lisible pour moi).

Ce projet manuscrit à l'état de note de régie nous semble constituer une étape précédente de la version publiée en 1978 dans la revue *Obliques* de « Fragment pour une autobiographie », et qui se distingue entièrement de deux autres fragments du projet autobiographique de Robbe-Grillet publiés ailleurs. En effet, les deux autres fragments sont identiques et sont repris intégralement dans le *MQR*, l'incipit duquel renvoie aussi à cette ancienne prépublication : « Près de sept ans ont donc passé depuis l'incipit (« Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi... »), provocateur à l'époque » (p.7). En revanche, le fragment publié dans *Obliques* a un statut assez curieux. Nous reproduisons le texte intégral :

Un assez gros livre ; 300 p. environs

Ecrit à la première personne, mais le « je » apparaît très tard (10<sup>e</sup> page par exemple, ou même plus loin) et de longs passages l'escamotent complètement (même peut-être au profit d'un personnage à la 3<sup>ème</sup> personne portant un nom-prénom (cf. Frank)

La scène se passe dans un port international, genre Hong-Kong - ou plus miteux : une sorte de Fort-de-France en plus grand et plus cosmopolite - mais comportant aussi le genre de clubs pour européens où l'on vit un peu à la Marienbad.

---

manuscrit proprement dit (la partie rédactionnelle autographe du texte) ne figurait pas encore sur l'inventaire consultable. Nous sommes convaincue que la partie rédactionnelle verra le jour, étant donné qu'une page rédactionnelle de *Derniers jours de Corinthe (Romanesques III)* ainsi que deux notes de travail ont déjà été reproduits (p. 119, 107, 113) dans le catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition « Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman » présentée par l'IMEC en 2002.

<sup>369</sup> Les six dossiers sont indexés d'ARG 10.1 à ARG 10.6 : à savoir ARG 10.1 : *Les Romanesques* : projet, notes et fragments (1/2), ARG 10.2 : *Les Romanesques* : projet, notes et fragments (2/2), ARG 10.3 : *Les Romanesques* : « Fragment pour une autobiographie, projet, ARG 10.4 : *Les Romanesques* : dossier documentaire (arbre généalogique), ARG 10.5 : *Les Romanesques* : dossier documentaire (chanson et légendes bretonnes), et ARG 10.6 : *Les Romanesques* : dossier documentaire (sur deux personnes historiques : Kurt Corinth (1894-1960, écrivain allemand) et Lovis Corinth (1858-1925, artiste peintre allemand).

Le narrateur recherche une histoire d'amour perdue (la sienne ?) à laquelle il mêle des éléments de mon autobiographie, mais plus ou moins imaginaire (érotisme) – cf un peu Leiris – et des morceaux de n'importe quoi, d'une sorte de vie rêvée, sans qu'il puisse préciser lui-même ce que cela vient faire là. Il est en même temps mêlé, mais plutôt sous la forme du « il », à une aventure policière ou révolutionnaire, du style trafic d'armes ou quelque chose de plus bizarre. Récit obsessionnel, mais « commenté » sans cesse par le « je », ou objectivement. Essai de fixer des souvenirs, plus ou moins rêvés : la rue bourgeoise éclairée par un soleil pâle – d'hiver ? – ou plutôt une sorte d'escalier très pâle, entre deux rangs de maisons assez hautes, style 1900 ? 1920 ?, et au milieu de cet escalier une sorte de plate-bande (mot rayé) avec arbuste et petits arbres – ou grands arbres ? – calme, bonheur. Un piano type Dimanche Laforgue.

En fait, ce « Fragment pour une autobiographie » est précédé de l'indication immédiate de sa référence : « Premières notes pour un livre, qui donneront, en partie, *La Maison de rendez-vous* »<sup>370</sup>. Comme ce roman est publié en 1965, le projet autobiographique de sa genèse recoupe très probablement celui mentionné dans le colloque de Cerisy de 1971. Comme évoqué plus tôt, Robbe-Grillet y a fait part d'un ancien projet d'autobiographie, annoncé dans *Tel Quel* en 1964. Autrement dit, l'ancien projet d'autobiographie n'est pas abandonné comme l'a prétendu l'auteur, mais il se transforme partiellement en un roman. Si nous confrontons cet ancien projet avec *Romanesques*, beaucoup d'éléments entrent dans le cadre final : la structure narrative, la multiplication des instances narratives, la part importante de l'imaginaire. Nous y reviendrons plus tard.

À part ce projet manuscrit, il y a aussi dans le même dossier 31 pages dactylographiées reprises de *Régicide* à l'état rédactionnel ainsi qu'une enveloppe sur laquelle est marqué « *Régicide* et projet d'autobio ». En effet, une phrase manuscrite figure également sur la première page dactylographiée de *Régicide* :

~~FROIDEMENT~~ < FRAGMENT > , POUR UNE AUTOBIOGRAPHIE IMAGINAIRE

C'est bien le titre donné au fragment publié dans la revue *Nota Bene* en 1981. Le geste de rédiger son projet autobiographique à partir de son premier texte, *Un Régicide* (rédigé en

---

<sup>370</sup> Robbe-Grillet, « Fragment pour une autobiographie », *Obliques*, n°16-17, octobre 1978, p.157. Pour *La MRDV*, voir le sous-chapitre « Robbe-Grillet contre le romanesque thématique ? » de notre thèse.

1949, mais n'est publié qu'en 1978) suggère la possibilité d'articuler une relation intertextuelle avec la trilogie en question. Ce geste entre bien en résonance avec un fragment qui se trouve dans l'autre dossier préparatoire :

En 67, *Un régicide* (roman), revu et peut-être présenté de façon plus libre ? avec des trous et des notes précédé de : « La littérature encore une fois » ... : sur ma propre évolution littéraire, à propos de l'évolution du *Régicide*, c-à-d ce que je croyais qui était un roman et < ce > que je crois maintenant ... qui se termine lui-même en roman<sup>371</sup>!

Quoi de plus pertinent pour un écrivain que de poursuivre son évolution littéraire dans son autobiographie ? C'est surtout le statut du roman qu'il essaie d'explorer dans son projet autobiographique et il veut que cette exploration « se termine lui-même en roman ».

Pourquoi cette poursuite de son évolution littéraire devrait-elle se terminer en roman ? L'autre fragment manuscrit dans le même dossier semble un essai de réponse à cette question. Ce court fragment manuscrit est intitulé « Écrire un roman ; pourquoi ? »

Non seulement c'est un sujet qui organise le discours, mais c'est un sujet en crise, et, le plus souvent, un sujet qui se cache. Son discours est, plus qu'une « colonne vertébrale », une marque. (Van d. H. : « son discours est un simulacre, une construction verbale fondée sur la feinte », p. 41)

Valéry : l'écrivain est celui qui ne trouve pas ses mots (2 remèdes à cela : p.64)

Toute parole est issue du silence et y retourne p.65

(incipit et clôture du texte)<sup>372</sup>

Il semble inévitable pour Robbe-Grillet d'avoir recours au roman dans son récit de vie, car ce qui est en jeu c'est bien l'imaginaire du sujet, déjà « en crise » lui-même, mais « qui organise le discours » et « qui se cache » en même temps. Cela explique pour partie le titre donné à l'ancien projet autobiographique comme « Fragment pour une autobiographie imaginaire » et le titre global et définitif comme *Romanesques* donné à sa trilogie de vie.

Dans un entretien après la publication du *MQR*, Robbe-Grillet souligne de nouveau le statut incertain de son livre :

---

<sup>371</sup> Voir le dossier « ARG 10.1 : *Les Romanesques* : projet, notes et fragments (1/2) ».

<sup>372</sup> Voir le dossier « ARG 10.1 : *Les Romanesques* : projet, notes et fragments (1/2) ». Pour la référence citée par Robbe-Grillet, il s'agit probablement de Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 41, p.64, p.65.

[J]e m'apercevais que le livre sur lequel je travaillais n'était pas tout à fait une autobiographie, ni tout à fait un mode d'emploi. On y trouvait un peu des deux. Il est incontestable que les souvenirs d'enfance jouent dans une œuvre un rôle déterminant. Mais j'ai envie, aussi, de théoriser mes rapports à ces souvenirs.[...] Théoriser, c'est-à-dire voir comment ceux-ci peuvent devenir ou ne pas devenir de la littérature<sup>373</sup>.

Robbe-Grillet insiste ici sur l'importance des souvenirs d'enfance dans ce premier volume. Toutefois, le romancier signale de nouveau le statut ambigu de ce volume, à savoir un genre composé d'autobiographie et de mode d'emploi. Jusqu'ici, nous voyons dans le discours de Robbe-Grillet une continuelle revendication de l'autobiographique, mais toujours *à côté d'autres choses*.

Ici, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la publication de la trilogie s'étend sur dix ans (1984, 1987, 1994), ce qui fait que la réception d'un volume précédent peut participer potentiellement à l'élaboration d'un volume suivant. Dans l'ordre de l'épitéxte, nous voyons un changement de relief au cours des trois volumes. Il y a d'abord le nom de Jean Ricardou, couplé avec la question de la référentialité et la question d'auteur. Ensuite, nous voyons le nom de Philippe Lejeune émerger petit à petit autour de la question de totalité et de sincérité.

Interrogé sur la genèse du *MQR*, Robbe-Grillet constate dans un entretien de 1984 qu'il voudrait à l'époque « *dénormaliser* la littérature », normalisée selon lui par *Le Nouveau Roman* de Jean Ricardou publié en 1973, en écrivant un livre dans la même collection que lui (à savoir « *Écrivains de toujours* »). Toujours dans cette prise de distance avec le discours de Ricardou, un peu plus tôt, en 1979, dans une intervention sur Sartre, Robbe-Grillet insiste sur son écart avec Ricardou en ce qui concerne le problème de la représentation, de la dimension référentielle de l'œuvre : « J'ai beaucoup lutté ici même avec Ricardou contre son idée que les problèmes de la représentation étaient liquidés. Non seulement ils ne le sont pas, mais s'ils l'étaient, il n'y aurait plus de roman possible »<sup>374</sup>.

---

<sup>373</sup> Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, pp. 442-444.

<sup>374</sup> Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, p.442, p.235.

En effet, après la publication du *Miroir qui revient*, Robbe-Grillet se demande dans une conférence la raison du succès immédiat de cet ouvrage car il connaît ce phénomène de proximité pour la première fois dans sa carrière. Il arrive à conclure que le « dire je » et « je signe », comme le décrit Lejeune dans son pacte autobiographique, contribuent probablement à produire cet effet de proximité. Pourtant, Robbe-Grillet ajoute immédiatement qu'« [i]l y a des livres remarquablement truqués qui disent 'je' et 'je signe' », et donne l'exemple des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand<sup>375</sup>.

À la lumière de cet exemple, nous pouvons dire que le fait que nous ayons aussi un auteur qui dit « je » et qui signe n'empêche probablement pas les jeux de trucage dans le texte dit « autobiographique ». Ici, nous pensons simplement donner un exemple sur l'effet de trucage, mais *désigné comme tel* dans le texte. Dans la description d'une visite nocturne du personnage Henri de Corinthe (censé être un ami de son père), nous voyons l'improbable « apparition » silencieuse de Corinthe avec « ses lourdes bottes, et les sabots de sa bête », ainsi que l'improbable existence d'un « domestique » qui prévient le père du narrateur de l'arrivée du visiteur dans la « Maison Noire », censée être sa maison natale qui tient son nom « du très sombre granit dont était bâtie la façade ». Cette description est en effet immédiatement suivie d'un passage qui dément son trucage : « Le passage qui précède doit être entièrement inventé. La maison de famille était modeste, [...] bâtie en torchis, la marine militaire interdisant les constructions à caractère définitif dans cette zone qui dépendait alors du port de guerre»<sup>376</sup>.

En effet, le surtitre « Romanesques » n'apparaît que dès le deuxième volume, *Angélique ou l'enchantement*, plus explicitement dans la quatrième de couverture et plus implicitement au verso de la page de faux-titre où figure conventionnellement une liste d'ouvrages du

---

<sup>375</sup> Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que moi », conférence donnée au séminaire de l'ITEM, en juin 1986, in *Le Voyageur*, pp. 247-258. En effet, l'exemple donné de Chateaubriand n'est pas anodin, car il existe bien dans la trilogie *Romanesques* des pastiches des ces *Mémoires*, comme la remarquent plusieurs chercheurs. En fait, Robbe-Grillet lui-même confirme ouvertement cette remarque dans la série de 25 émissions diffusées sur France Culture du 28 Juillet au 29 août 2003. La transcription de cette série radiophonique donne naissance à *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil/France Culture, 2005. En ce qui concerne cette précision, voir « Un nouveau pacte autobiographique », pp. 155-162.

<sup>376</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, pp.22-24.

même auteur<sup>377</sup> : « Ce second volume des *Romanesques* de Robbe-Grillet fait, dans une certaine mesure, suite au *Miroir qui revient* ». D'ailleurs, le verso de la page de faux-titre annonce même le troisième volume à paraître un jour sous le titre de « *La Mort de Corinthe* », qui se métamorphose enfin en « *Les Derniers jours de Corinthe* ». Malgré la raison anodine donnée (par « simple superstition » de son éditeur) par Robbe-Grillet dans un entretien, nous pouvons nous demander si le couronnement du surtitre « romanesques » à partir du 2<sup>e</sup> volume ne viserait pas à relativiser le fort effet de proximité produit par le premier volet de la saga.

Interrogé sur la signification du surtitre dans un entretien en 1988, Robbe-Grillet fait savoir :

Je ne voulais pas écrire roman sur ces livres. En même temps je souhaitais que quelque chose du titre indique qu'il s'agissait bien de fiction et empêche de classer ces écrits dans la catégorie autobiographie. Je me sens, pour ma part, de plus en plus loin de tout ce qui s'est dit ces derniers temps sur l'autobiographie, notamment de ce qu'en a écrit Philippe Lejeune. [...] Je prétends, au contraire, qu'il existe, au moins depuis Proust, une tentative de retrouver quelque chose de sa propre vie sous la forme d'un océan qui bouge et pas sous celle d'une statue de béton<sup>378</sup>.

L'idée de fiction est alors d'emblée attachée au terme "romanesque" chez Robbe-Grillet pour qualifier ses écrits de vie afin de prendre la distance avec le discours lejeunien. En effet, le narrateur du *MQR* précise aussi la nature de sa démarche comme fiction :

Il ne faudrait donc pas attendre de ces pages quelque explication définitive que ce soit, ni seulement véridique (celle, recueillie à la source, que fournit l'auteur lui-même !), concernant mes travaux écrits ou filmés : leur fonctionnement authentifié, leur signification réelle. Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne crois pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, ou d'aléatoire recherche. Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici. (*MQR*, p.13. C'est nous qui soulignons.)

---

<sup>377</sup>A propos de la genèse de l'œuvre, Robbe-Grillet raconte que l'idée d'un surtitre *Romanesques* a été pensée lors de la publication du *MQR*, et il est dit que c'est purement par « simple superstition » de Jérôme Lindon que le surtitre n'a pas pu figurer. (« Bataille avait annoncé *Expérience intérieure 1, L'Erotisme 1...*, Il a suffi de mettre le chiffre 1 pour qu'il n'y ait jamais de deuxième volume », paroles de Jérôme Lindon rapportées par Robbe-Grillet, voir *Le Voyageur*, pp. 486-487.)

<sup>378</sup> Entretien avec Jacques Henric, *Art press*, n°122, février 1988, repris in *Le Voyageur*, p. 488.



D'ailleurs, si nous nous reportons à notre petite étude génétique évoquée plus tôt, la dimension « imaginaire » marque bien la tentative de Robbe-Grillet d'introduire les effets de fiction dans le récit autobiographique.

De plus, dans le passage cité sur le titre de la trilogie, la référence à Proust mérite notre attention : un récit de vie « sous la forme d'un océan qui bouge ». En effet, la référence à Proust, déjà explicitée lors de la sortie du premier volet, trouve une autre déclinaison autour de la question du genre : « Le livre de [Proust] qui me passionne le plus, *Contre Sainte-Beuve*, mélange, comme le *Miroir qui revient*, la théorie de la littérature, l'autobiographie et la fiction, puisque l'histoire des Guermantes y figure déjà .»<sup>379</sup> Nous voyons bien un même mélange des genres dans le grand cycle *Romanesques*, où trois grandes catégories de fragments sont tissés en parallèle, à savoir le récit de vie de Robbe-Grillet, la fiction de Henri de Corinthe, les essais critiques (du narrateur ou de Corinthe), et enfin, tous les discours avalés par l'océan romanesque. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

---

<sup>379</sup> Entretien avec Jean-Jacques Brochier, 1985, in *Le Voyageur*, p.465.

### 1.3 Le débat de l'autofiction et les enjeux onomastiques

---

Comme développé précédemment, il est évident de constater un écart générique de chaque texte par rapport au fond autobiographique sur lequel s'enlèvent les textes de notre étude. Dans le *RB*, nous voyons se déployer cet écart sur le fond autobiographique : « 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 »<sup>380</sup>. Chez Barthes, la question du genre balance entre l'écriture autobiographique, l'essai et le roman. Du côté de Robbe-Grillet, cette question du genre est également pointée du doigt dès la quatrième de couverture du *Miroir qui revient* : « Ce livre d'Alain Robbe-Grillet est fort différent de tout ce qu'il a publié jusqu'ici. Sans doute parce que ce n'est pas un roman. Mais, est-ce vraiment une autobiographie ? » La trilogie se caractérise par un mélange de récits de vie, le discours critique ainsi que l'aventure de Corinthe. De plus, cet écart du genre est aussi abordé sans cesse dans les discours critiques dans *Romanesques*. Chez Robbe-Grillet, la question du genre est également partagée entre autobiographie, roman, et essai.

Comme nous le savons, le genre autobiographique est depuis un certain temps analysé et défini par Philippe Lejeune comme : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>381</sup>. *RB* s'entretient peu avec ce discours théorique de Lejeune. Pour rappel, *RB* est classé plus dans l'autoportrait que dans l'autobiographie, vu le manque d'un récit suivi et le déploiement logique, comme le note Michel Beaujour. Lejeune, de son côté, écarte l'autoportrait dans sa définition de l'autobiographie, car nous n'y trouvons pas un « récit rétrospectif ». En revanche, Robbe-Grillet contribue beaucoup dans le discours sur l'autobiographie à théoriser son écart générique tandis que Barthes n'en fait pas autant.

---

<sup>380</sup> *RB*, pp.123-124.

<sup>381</sup> Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.14.

Aussi allons-nous partir de Robbe-Grillet pour avoir une vue panoramique de ce cadre interprétatif et revenons plus tard pour le *RB*.

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, le terme « romanesque » est d'abord associé avec l'idée de fiction intégrée dans une écriture de vie, qui pour Robbe-Grillet n'est pas compatible avec le genre de l'autobiographie tel que le définit Lejeune (l'exigence d'authenticité) dans son fameux *Pacte autobiographique*. À cette définition il oppose une catégorie tactique lors d'une conférence donnée en 1986 (c'est-à-dire avant la publication de son deuxième volume autobiographique), à savoir « la nouvelle autobiographie »<sup>382</sup>. En effet, cette tentative de repenser la catégorie de l'autobiographie rejoint largement le développement du concept d'« autofiction », terme forgé par Serge Doubrovsky en 1977 dans la quatrième de couverture de son *Fils*. Si l'on suit l'histoire reconstituée par Philippe Gasparini, ce néologisme est en effet entré en usage depuis quelques années grâce au relais de la critique universitaire et ses enjeux théoriques sont encore en plein essor<sup>383</sup>. L'idée de fiction dans l'écriture de vie chez Robbe-Grillet semble recouper largement l'enjeu théorique de l'autofiction, ce qui est loin d'être un lieu du discours cohérent.

Pour mieux cerner les enjeux théoriques suscités par la notion d'autofiction, nous estimons utile de suivre le parcours retracé par Gasparini de cette aventure théorique. En fait, la notion d'autofiction a subi diverses tentatives de conceptualisation depuis sa genèse, y compris de la part de son inventeur. Quoique chacun s'en serve à sa manière, on discerne chez les auteurs à la fois un même souci de mettre en valeur l'écriture du moi et un certain écart éprouvé en face de l'autobiographie conventionnelle. Gasparini estime que l'expression « nouvelle autobiographie » lancée par Alain Robbe-Grillet en 1986 reste la seule qui « aurait pu entrer en concurrence avec l'autofiction » parmi « les nombreuses expressions qui ont été proposées pour désigner l'écriture du moi contemporain » et n'est qu'un autre signifiant pour « désigner le même concept » d'autofiction doubrovskien<sup>384</sup>.

---

<sup>382</sup> Robbe-Grillet, in *Le Voyageur*, p. 258.

<sup>383</sup> En témoigne l'entrée dans le colloque de Cerisy-la-Salle en 2008 et 2012. Voir Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

<sup>384</sup> Gasparini, *Autofiction*, pp.108-153.

La nouvelle autobiographie s'oppose à l' « ancienne », dont Philippe Lejeune ne cesse d'élaborer la définition. En bref, Robbe-Grillet récuse les deux éléments constitutifs de l'autobiographie lejeunienne, à savoir « l'exigence de signification » et « l'effort d'authenticité »<sup>385</sup>. Cette argumentation est complètement renversée par Gasparini point par point et il renvoie ces erreurs critiques à « une lecture rapide des essais de Philippe Lejeune ». En premier lieu, Robbe-Grillet conteste une compréhension préalable du sens de la vie comme point de départ pour l'entreprise autobiographique, ce qui pourtant n'est jamais l'avis de Lejeune selon Gasparini. Celui-ci précise que la définition qu'a donnée Lejeune dans le pacte « ne fixe pas le niveau de compréhension requis en ce qui concerne le sens de la vie » et soutient son interprétation par la « diversité des attitudes possibles » dans les exemples étudiés par Lejeune dans le même ouvrage. En deuxième lieu, Robbe-Grillet récuse le critère éthique qui exige l'effort d'authenticité de l'autobiographe, ce qui est aussi un malentendu selon Gasparini. Il explique que les études lejeuniennes mettent justement à l'écart « la problématique de l'authenticité » tout en se déplaçant sur une « position pragmatique », à savoir étudier « le contrat de lecture proposé par le texte »<sup>386</sup>.

Pour mesurer la pertinence du jugement de Gasparini, il faut entamer une relecture des écrits de Lejeune sur les études autobiographiques. Avant de commencer ce travail d'examen, il faut constater que la définition de l'autobiographie donnée par Lejeune a été modifiée continuellement tout au long de sa réflexion inlassable. Au départ, il montre que l'autobiographie en tant que genre (donc forcément institutionnel et historique) se définit plutôt par la convention sociale ou « le contrat de lecture » que par des éléments formels. Le pacte autobiographique qui en décrit les codes tient essentiellement à une « identité de l'auteur, du narrateur et du personnage », proposée par le texte<sup>387</sup>. Les autres éléments portant sur la forme (récit rétrospectif, en prose) et le contenu (la vie individuelle, histoire de la personnalité) sont relativement secondaires. Si on se cantonne pour l'instant au pacte lui-même, il est incontestable que les deux critères réfutés par Robbe-Grillet n'y figurent

---

<sup>385</sup> Robbe-Grillet, « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie », in *Le Voyageur*, p.266.

<sup>386</sup> Gasparini, *Autofiction*, pp.136-138.

<sup>387</sup> Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.15.

pas. Ils sont proposés par Lejeune en réalité dans le même ouvrage et précisément dans son étude analytique sur *Les Mots* de Sartre<sup>388</sup>.

Cette étude se donne pour tâche d'explicitier la structure que Lejeune trouve originale dans les *Mots*, qui a l'air d'« une autobiographie à la structure traditionnelle » et est très souvent lue comme telle à l'époque. Selon Lejeune, *Les Mots* est avant tout construit suivant un « ordre dialectique » au lieu de l'ordre chronologique : « C'est le sens qui dicte, et jamais la chronologie ». Ce faisant, pour élucider la conception sartrienne de la temporalité qui met en question la logique de la chronologie, Lejeune a formulé les deux exigences fortement critiquées par Robbe-Grillet à partir desquelles ce dernier a commencé à développer sa conception de la « nouvelle autobiographie ».

Dans cette polémique, il faut d'abord constater que Robbe-Grillet ne réagit qu'à un seul chapitre du pacte et non pas à l'entreprise dans son ensemble, dont la visée fondamentale et globale est d'établir l'autobiographie comme genre à partir du contrat de lecture proposé par le texte, à savoir les éléments qui dictent sa réception autobiographique. Toutefois, il est vrai que dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune insiste sur l'effort d'authenticité dans le texte autobiographique de Sartre, ce qui se situe loin du contrat de lecture. « Pour qu'il y ait autobiographie, il faut que ces deux exigences soient respectées », à savoir « l'exigence de signification » et « l'effort d'authenticité ». Il me semble que ces deux critères se situent plutôt du côté de l'autobiographe que celui du lecteur et risquent de tomber dans le piège de l'idéalisme intemporel dont il tente justement de se séparer. Heureusement, quand Lejeune parle de sa méthode commune pour son projet d'étude (la première en étant la réception), il ne prend jamais pour point de départ « un genre isolé », mais « un domaine beaucoup plus large et dont les limites pourront être remises en question au cours de la recherche »<sup>389</sup>. De plus, avec le recul du temps, ses positions devraient être jugées d'après l'ensemble de ce qu'il a écrit sur *les Mots*.

---

<sup>388</sup> Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, le chapitre « L'ordre du récit dans Les Mots », pp. 197-243, notamment p.237.

<sup>389</sup> Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.229, p.237, p.335.

Selon Gasparini, les jugements faits par Robbe-Grillet sur la définition qu'a donnée Lejeune sont de faux jugements. Il est vrai que si nous prenons en compte la position globale de Lejeune, qui est pragmatique et ouverte, les remarques robbe-grilletiennes paraissent étrangères à la quête empirique et inductive de l'écriture autobiographique. Pourtant, après avoir relu les premières analyses de Lejeune sur *Les Mots* dans *Le Pacte autobiographique*, nous partageons l'avis de Robbe-Grillet. Quoi qu'il en soit, la polémique est bien passée. En effet, Lejeune a révisé plus tard ses analyses des *Mots*, suite à une découverte de l'« importance des manipulations, très troublantes, opérées par Sartre » à la lumière de la génétique<sup>390</sup>.

De fait, il existe une large convergence conceptuelle entre l'expression « la nouvelle autobiographie » de Robbe-Grillet et le terme généralisé d'« autofiction ». En 1990, dans son intervention lors de la discussion du colloque international intitulé « Autobiographie et avant-garde », Robbe-Grillet a mentionné le terme d'autofiction comme synonyme de "nouvelle autobiographie". Il parle de l'importance de l'insertion d'une « pièce purement imaginaire » dans le texte, ce qui va être « l'élément fondamental de l'autofiction, c'est-à-dire non pas de l'autobiographie traditionnelle, mais de la nouvelle autobiographie »<sup>391</sup>. De plus, Robbe-Grillet a aussi présenté *Les Derniers jours de Corinthe* (dernier volet autobiographique) comme son « troisième volume d'errements autofictionnels »<sup>392</sup>. Doubrovsky, de son côté, a « cité à plusieurs reprises les Romanesques comme un exemple d'autofiction » et n'est pas loin de la conception de Robbe-Grillet lorsqu'il définit l'autofiction « en 1992, comme la « forme actuelle » du « champ autobiographique » ou, en

---

<sup>390</sup> Philippe Lejeune, Lettre de Philippe Lejeune à Roger-Michel Allemand (1997), in Roger-Michel Allemand et Christian Milat (Dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Lettres modernes minard, Paris-Caen, 2004, pp. 231-233.

<sup>391</sup> Alain Robbe-Grillet, Discussions après les communications, in Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (Dir.), *Autobiographie et Avant-Garde*, actes du colloque international sur l'autobiographie et avant-garde, tenu en juin 1990 à l'Université Johannes Gutenberg, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992, pp. 120-121. Ce colloque a concentré sur les ouvrages de six auteurs, parmi lesquels se trouvent Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Federman et Ronald Sukenick.

<sup>392</sup> Robbe-Grillet, *DJC*, p.177.

2005, comme « une variante “post-moderne” de l’autobiographie » d’après l’observation de Gasparini<sup>393</sup>.

Au terme de ce parcours des propositions présentées par Gasparini sur la notion d’« autofiction », il nous faut mentionner une hypothèse qui nous apparaît pertinente, celle qui est formulée par Philippe Vilain. Il propose « un pacte définitoire minimal de l’autofiction : « Fiction homonymique qu’un individu fait de sa vie ou d’une part de celle-ci »<sup>394</sup>. D’une part, la reconnaissance fondamentale de la partie « auto » dépend largement de l’identité entre les trois instances du récit, à savoir l’auteur, le narrateur et le personnage, depuis la mise en concept de Lejeune de l’autobiographie. D’autre part, la partie « fiction » pourrait se référer généralement à une prise de conscience du caractère fictionnel de toute écriture narrative et localement à un procédé d’écriture qui est l’invention. C’est en suivant cette définition décrite par Philippe Vilain que nous allons aborder les œuvres en question.

De son côté, Arnaud Genon propose un critère épistémologique qui suspend d’une certaine manière ce débat théorique. L’autofiction, qualifiée par Genon de « renaissance postmoderne du genre autobiographique », est « en fait le moyen qu’a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l’idée d’une vérité univoque et revendiquer sa fracture »<sup>395</sup>. En somme, il amène la querelle théorique sur le plan de « l’esthétique postmoderne » et « installe au premier plan un critère épistémologique, la déconstruction du sujet, qui n’apparaît généralement qu’en dernier lieu, lorsqu’on tente de situer le phénomène dans l’histoire des idées », indique Gasparini<sup>396</sup>. Autrement dit, il suggère de penser la notion d’autofiction comme une tentative de systématiser et légitimer la problématisation du sujet à travers le relais formaliste (envisagé dans le sens de l’exploration de la possibilité du langage). Cette problématisation du sujet est d’abord investie comme un rejet radical du sujet univoque et puis comme une exploration du sujet pluriel. La pluralité du sujet est

---

<sup>393</sup> Gasparini, *Autofiction*, p.145.

<sup>394</sup> Philippe Vilain, *L’Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Editions de la transparence, 2009, p. 57.

<sup>395</sup> Arnaud Genon, « Note sur l’autofiction et la question du sujet », *La Revue des ressources*, URL : <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet.686.html>

<sup>396</sup> Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, p.274.

même incarnée par la structure du texte, dont les différents dispositifs peuvent d'être regroupés sous l'esthétique postmoderne de la notion d'autofiction, comme la fragmentation, la juxtaposition, le principe d'incertitude, le principe d'hétérogénéité et l'intertextualité.

Ce critère épistémologique n'est pas sans pertinence, et nous voyons *RB* et *Romanesques* embrasser tous les caractères structurels énumérés par Arnaud Genon. Bien que la question du genre autobiographique ne soit pas thématifiée dans le discours de Barthes, il existe bien des dispositifs textuels et des tactiques discursives pour secouer un sujet univoque. Comme évoqué plus tôt, la tactique discursive chez Barthes est notamment exemplaire : de la proclamation de « la mort de l'auteur » en tant que propriétaire de son œuvre au profit d'un « scripteur moderne [qui] naît en même temps que son texte » à la pratique (auto)biographique où « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage du roman ». Alors, nous arrivons à cette description du parcours du sujet chez Barthes : Il y a d'abord un rejet radical de tout sujet univoque, passant par l'affirmation d'un sujet purement langagier ; enfin le sujet biographique revient comme un champ de pluralité. En somme, l'écriture de vie de Barthes et celle de Robbe-Grillet participent à la grande problématisation du sujet, systématisé plus tard par l'entreprise de l'autofiction.



## 2. L'imaginaire du moi et l'imaginaire de l'écriture :

---

### 2.1 La mise en scène de l'imaginaire chez Barthes

---

Comme évoqué plus tôt, *RB* se veut un discours du roman, car la fiction romanesque lui permet de garder une distance avec la matière de l'imaginaire. Toutefois, il faut souligner que la catégorie de l'imaginaire n'est pas toujours prise au sens courant de l'illusion chez Barthes. La définition chez lui est en effet assez complexe et dépend complètement de son contexte discursif. Dans *SFL*, Barthes fait une distinction entre l'imagination et l'imaginaire et nuance en même temps les différents sens portés par le terme d'imaginaire chez lui :

Il faut distinguer l'imaginaire de l'imagination. L'imaginaire peut être conçu comme un ensemble de représentations intérieures (c'est le sens courant), ou comme le champ de défection d'une image (c'est le sens que l'on trouve chez Bachelard et dans la critique thématique), ou encore comme la méconnaissance que le sujet a de lui-même au moment où il assume de dire et de remplir son *je* (c'est le sens du mot chez J. Lacan)<sup>397</sup>.

Donc, il existe du moins trois sens différents pour l'emploi du terme « imaginaire » chez Barthes. L'imaginaire au sens courant désigne souvent l'illusion, connotant une valeur négative. Selon Claude Coste, cet emploi ressemble à la « représentation collective » définie par le sociologue Durkheim. L'imaginaire est ainsi proche du mythe, de l'illusion<sup>398</sup>. Leur définition se superpose largement, car tous les deux sont transformés en une problématique du langage. On lit en effet dans *Mythologies* : « le mythe est une parole », et « ce qu'on appellera ici un *imaginaire*, c'est-à-dire en définitive un *langage*<sup>399</sup> ».

Bien que Barthes dénonce vivement les mythes de la société petite-bourgeoise dans les années 1950, l'attitude de Barthes envers le mythe ou l'imaginaire au sens courant n'est pas

---

<sup>397</sup> Barthes, *SFL*, p.53.

<sup>398</sup> Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 176. Claude Coste est d'avis qu'« il existe chez Barthes une fascination constante pour la totalité, un désir très fort de rechercher, au-delà de l'émiettement, les voies d'une appréhension plus globale du sujet ». Pour lui, dans « cette quête d'une forme d'unité, l'imaginaire joue un rôle considérable, ambigu, trahissant le malaise d'un sujet coincé entre l'incomplétude de la fragmentation et l'illusion de la totalité », voir p.176. Il développe toute une partie sur la notion d'imaginaire chez Barthes, voir notamment pp.176-186.

<sup>399</sup> Barthes, *Mythologies*, p.193 ; « Les deux sociologies du roman », *O.C.II*, p.250.

sans ambiguïté. Nous pensons d'abord à ce que dit Barthes du mythe de Rimbaud. Barthes pense que la condamnation des mythes relève bien d'un acte de générosité ou d'amour à la société.

Car dans la mesure où toute mythologie est la surface palpable de l'aliénation humaine, c'est l'homme qui m'est présent dans toute mythologie : je hais cette aliénation, mais je vois bien qu'aujourd'hui, c'est en elle seulement que je puis retrouver les hommes de mon temps.

Bien sûr, le mythe de Rimbaud n'est pas bien plaisant, il est fait de beaucoup de bêtise, de mauvaise foi et de mensonges. Mais puis-je l'avouer maintenant ? J'éprouve infiniment plus de curiosité, plus de « faim » pour le mythe de Rimbaud que pour Rimbaud lui-même, et (plus) humain de considérer Rimbaud mangé par les hommes, par ceux de l'Histoire réelle, et non ceux de l'empyrée littéraire<sup>400</sup>.

Si nous pensons aux regards critiques posés sur les petites mythologies de la culture de masse des années 1950, ceci paraît en premier lieu un curieux aveu de notre mythologue : le mythe de Rimbaud est plus intéressant que le « vrai » Rimbaud. Pourtant, il faut insister sur la fascination de Barthes pour certains objets à « dénoncer » dans les *Mythologies*. D'une part, le mythe est nocif pour la société ; d'autre part, le mythe est tout humain, et il a une valeur anthropologique et historique. Comme évoqué plus tôt, les études sur la notion du stéréotype indiquent une double évaluation de cette notion dans le domaine sociologique et littéraire : le stéréotype est à la fois réducteur et constructif<sup>401</sup>. Il semble que nous puissions en dire autant du mythe et l'imaginaire chez Barthes.

L'aspect constructif du mythe ou de l'imaginaire est affirmé plus ouvertement dans le texte consacré à la Tour Eiffel en 1964. La Tour, en tant qu'objet investi, balance toujours entre deux mouvements : « l'architecture est toujours rêve et fonction, expression d'une utopie et instrument d'un confort ». Barthes insiste beaucoup sur la fonction rêveuse et triomphante de la Tour « inutile » :

Ces utilités sont sans doute incontestables, mais elles apparaissent bien dérisoires à côté du mythe formidable de la Tour, du sens humain qu'elle a pris dans le monde entier. C'est qu'ici les raisons

---

<sup>400</sup> Barthes, « phénomène ou mythe? », 1954, *Lettres nouvelles*, décembre 1954, in *O.C.V.*, p. 1023.

<sup>401</sup> Voir le sous-chapitre « le romanesque thématique et la notion de stéréotype » de notre thèse.

utilitaires, si ennoblies qu'elles soient par le mythe de la Science, ne sont rien en comparaison de la grande fonction imaginaire qui, elle, sert aux hommes à être proprement humains<sup>402</sup>.

L'imaginaire est assumé par Barthes comme un pouvoir créateur. Ici, l'emploi semble se rapprocher de la pensée de Bachelard ou de celle de Sartre :

Gaston Bachelard [...] va, bien plus que J.-P. Sartre, témoigner de l'omniprésence de l'image dans la vie mentale, lui attribuer une dignité ontologique et une créativité onirique, sources du rapport poétique au monde. Pour Bachelard, en effet, le psychisme humain se caractérise par la préexistence de représentations imagées, qui, fortement chargées d'affectivité, vont d'emblée organiser son rapport au monde extérieur. La formation du Moi peut suivre dès lors deux voies opposées : dans la première direction, le sujet acquiert peu à peu une rationalité abstraite en inversant le courant spontané des images, en les épurant de toute surcharge symbolique ; dans la deuxième direction, il se laisse entraîner par elles, il les déforme, les enrichit pour faire naître un vécu poétique, atteignant sa plénitude dans la rêverie éveillée. L'analyse de l'imaginaire peut donc s'effectuer soit par une voie négative, dans la science, qui appréhende l'image plutôt comme obstacle épistémologique, soit selon une approche positive, sous forme de poétique générale, qui la saisit plutôt comme une source créatrice<sup>403</sup>.

Selon l'analyse de Jean-Jacques Wunenburger, l'imaginaire bachelardien pourrait être considéré comme une source créatrice par la déformation des représentations imagées. Dans le texte sur La Tour Eiffel, Barthes insiste non seulement sur la dialectique entre la rationalité et la fonction rêveuse de l'objet investi, mais aussi sur la puissance et la capacité créatrice de l'imaginaire. Barthes conclut ainsi ce texte :

Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini. Spectacle regardé et regardant, édifice inutile et irremplaçable, monde familier et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf, objet inimitable et sans cesse reproduit, elle est le signe pur, ouvert à tous les temps, à toutes les images et à tous les sens, la métaphore sans frein ; à travers la Tour, les hommes exercent cette grande fonction de l'imaginaire, qui est leur liberté, puisque aucune histoire, si sombre soit-elle, n'a jamais pu la leur enlever<sup>404</sup>.

À travers La Tour amicale, Barthes affirme sans équivoque la fonction positive de l'imaginaire comme exercice de liberté des hommes. Dans la description de la Tour, nous

---

<sup>402</sup> Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, avec des photographies d'André Martin, Delpire, 1964 ; CNP/Seuil, 1989, avec de nouvelles photographies d'André Martin ; Seuil, 2001, repris in *O.C.II*, p.535 (sans de belles photographies d'André Martin).

<sup>403</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003, pp.18-19.

<sup>404</sup> Barthes, *La Tour Eiffel*, *O.C.II*, p.554.

pouvons aussi voir le changement du rapport au sens chez Barthes, loin de la condamnation idéologique dans les mythologies et loin du rêve scientifique d'une sémiologie canonique comme dans le système de la mode.

Dans les années 1970 où est publié son autoportrait, c'est sans doute l'imaginaire au sens lacanien (au lieu de l'imaginaire au sens bachelardien) qui a plus de retentissement sur son livre du moi : « *imaginaire* : en 1963, n'est qu'un terme vaguement bachelardien (*EC*, 214) ; mais en 1970 (*S/Z*, 17), le voilà rebaptisé, passé tout entier au sens lacanien (même déformé) »<sup>405</sup>. Dans un entretien sur son autoportrait, Barthes précise qu'il projette de « mettre en scène » son « imaginaire d'idées » :

[J]e devais profiter de l'occasion qui m'était offerte, pour mettre en scène, si je puis dire, le rapport que je puis avoir avec ma propre image, c'est-à-dire mon « imaginaire » ; et comme mon œuvre passée est celle d'un essayiste, mon imaginaire est un imaginaire d'idées. Il s'agit en somme d'une sorte de roman de l'Intellect. Ce roman est-il « vrai » ? Ce que je dis là, est-ce vraiment je pense ? Quel est ce « je » qui pense cela ? Une image ? On le sait, l'imaginaire, c'est la méconnaissance même de ces deux puissances nouvelles qu'on appelle l'inconscient et idéologie<sup>406</sup>.

Le sujet est toujours condamné à la méconnaissance, car l'imaginaire guette perpétuellement « celui qui parle de lui-même ». Comme l'indique bien Claude Coste, Barthes reprend les termes psychanalytiques mais « redéfinit à son propre usage les concepts-clés de la pensée lacanienne ». Selon lui, « l'imaginaire pour Barthes apparaît le plus souvent comme une fatalité, c'est-à-dire un stade à la fois inévitable et indépassable »<sup>407</sup>. Ainsi, comment traiter l'imaginaire comme la méconnaissance inévitable et indépassable du moi devient la question primordiale pour celui qui parle de lui-même.

---

<sup>405</sup> *RB*, « la mollesse des grands mots », p.129.

<sup>406</sup> Barthes, Entretien avec Denis Roche, « Roland Barthes écrit un livre sur... Roland Barthes », *Bulletin des éditions du Seuil*, février 1975, *O.C.IV*, p.876.

<sup>407</sup> Claude Coste, *Roland Barthes Moraliste*, pp. 177-180. Nous reproduisons ici l'explication de l'auteur sur la pensée lacanienne : « Lacan distingue le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Au commencement, antérieurement à toute identification, l'enfant n'a l'appréhension que de son corps morcelé. C'est avec la découverte de son corps dans le miroir que l'enfant accédera à une vision globale de lui-même. Le stade du miroir est ce moment de la petite enfance où le sujet (entre 6 et 18 mois) entre en rapport avec son image et finit par s'identifier à elle. Après la période narcissique du miroir, l'enfant entre dans la période œdipienne, accède au symbolique, c'est-à-dire à l'ordre du langage et à travers lui à l'Autre, la loi du père et de la culture. Simplement, quand l'accès au symbolique se réalise de façon incomplète, la situation imaginaire perdure et dérange en fait le bon fonctionnement du symbolique. Incapable d'accéder à une individualité distincte faute d'un accès véritable au langage, le sujet se trouve ainsi placé dans une situation de névrose, la névrose étant la

Dans son autoportrait, il y a un fragment relativement long intitulé précisément d'« l'imaginaire » où Barthes précise ce qu'il désigne comme « mettre en scène » :

L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. « Mettre en scène » veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite : faire de la rampe une barre incertaine. Il est donc important que l'imaginaire soit traité selon ses degrés (l'imaginaire est une affaire de consistance, et la consistance, une affaire de degrés), et il y a, au fil de ces fragments, plusieurs degrés d'imaginaire. La difficulté, cependant, est qu'on ne peut numéroter ces degrés, comme les degrés d'un spiritueux ou d'une torture. (RB, « l'imaginaire », p.109)

Comme Barthes souligne les différents degrés de l'imaginaire, la mise en scène de son imaginaire doit suivre le principe de degré. De plus, Barthes veut « faire de la rampe une barre incertaine ». En d'autres termes, il vaut mieux que le cadre de la mise scène soit incertain. Dans ce même fragment, Barthes explique ensuite en partie la nécessité de rendre incertain le cadre et précise quels dispositifs textuels sont déployés pour cette mise en scène :

D'anciens érudits mettaient parfois, sagement, à la suite d'une proposition, le correctif « *incertum* ». Si l'imaginaire constituait un morceau bien tranché, dont la *gêne* serait toujours sûre, il suffirait d'annoncer à chaque fois ce morceau par quelque opérateur métalinguistique, pour se dédouaner de l'avoir écrit. C'est ce qu'on a pu faire ici pour quelques fragments (*guillemets, parenthèse, dictée, scène, redan, etc.*) : le sujet, dédoublé (ou *s'imaginant* tel), parvient parfois à signer son imaginaire. Mais ce n'est pas là une pratique sûre ; d'abord parce qu'il y a un imaginaire de la lucidité et en clivant ce que je dis, je ne fais malgré tout que reporter l'image plus loin, produire une grimace seconde ; ensuite et surtout parce que, bien souvent, l'imaginaire vient à pas de loup, patinant en douceur sur un passé simple, un pronom, un souvenir, bref tout ce qui peut se rassembler sous la devise même du Miroir et son Image : Moi, je. (RB, « l'imaginaire », p.109)

En premier lieu, il est évident que le sujet ne parvient jamais à maîtriser son imaginaire. D'une part, l'imaginaire de la lucidité fait reculer de nouveau sa propre image ; d'autre part, son propre inconscient fait toujours revenir l'imaginaire. Dans le fragment « lucidité » de son autoportrait, Barthes précise sa position en face de l'imaginaire sans issue : « Il ne s'agit jamais que de cela : quel est le projet d'écriture qui présentera, non pas la meilleure feinte,

---

manière déficiente de parcourir l'ordre du langage. Le névrosé est certes passé à l'ordre du symbolique, mais il a perdu le sens des articulations entre signifiants. Il reste dans l'imaginaire », pp.177-178.

mais simplement : une *feinte indécidable* [...] »<sup>408</sup> ? Comme il est impossible de se situer en dehors de l'imaginaire, il faut garder incertain ou indécidable le cadre de sa mise en scène.

En deuxième lieu, nous avons ici une liste de dispositifs pour la mise en scène de son imaginaire : la ponctuation (les guillemets et les parenthèses), les formes narratives (la dictée, la scène, le redan, le souvenir), les temps verbaux (le passé simple), et les pronoms personnels<sup>409</sup>. Tous ces dispositifs ont pour but de tisser un réseau complexe de l'énonciation. Comme évoqué plus tôt, Barthes souligne les déplacements fait par Gide et Proust en ce qui concerne le genre biographique, notamment pour le traitement du « je ». Chez Proust, le « je » est à la fois celui qui se souvient et celui qui s'énonce.

En face de l'imaginaire indépassable, sa mise en scène consiste ainsi à travailler l'énonciation, ou à créer un écart entre l'énoncé et l'énonciation. De plus, pour que cet écart énonciatif soit incertain et efficace, Barthes choisit d'introduire la fiction romanesque dans son discours. Dans un fragment sur le stéréotype, Barthes souligne l'importance de la fiction romanesque dans le travail de l'énonciation :

En 1971, l'expression « idéologie bourgeoise » s'étant considérablement rancie et commençant à « fatiguer », tel un vieux harnais, il en vient (discrètement) à écrire : « l'idéologie *dite* bourgeoise ». Ce n'est pas qu'il dénie un seul instant à l'idéologie sa marque bourgeoise (bien au contraire : que serait-elle autre ?) ; mais il 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, tout en empêchant que le mot figé réintègre une nature ; mais pour cela, il faut que le discours stéréotypé soit pris dans une *mimésis* (roman ou théâtre) : ce sont alors les personnages eux-mêmes qui font office de guillemets [...].

(Fatalité de l'essai, face au roman : condamné à l'*authenticité* - ) la forclusion des guillemets). (RB, « la fatigue et la fraîcheur », p.93)

Les guillemets, comme d'autres signes verbaux, signalent bien l'écart entre l'énoncé et l'énonciation. Selon Barthes, la fiction (du roman ou du théâtre) a le mérite de maintenir cet écart sans pourtant laisser des signes verbaux à travers ses personnages, qui fonctionnent

---

<sup>408</sup> RB, « lucidité », p.124.

<sup>409</sup> Le terme « redan » est probablement employé au sens lacanien, désignant l'état d'obsession. « On a pu définir (Lacan) la névrose obsessionnelle comme une « décomposition défensive », comparable en ses principes à celle qu'illustrent le redan et la chicane ». Voir Barthes, *SFL*, p.72.

précisément comme des guillemets, mais incertains. En revanche, l'essai est supposé présenter une idée sûre, et l'emploi des guillemets n'effacera pas ce destin.

« Si seule la fiction (roman ou théâtre) peut jouer de la délégation d'énonciation – du guillemet des personnages – n'est-ce pas l'idéal de l'écrivain de jouer l'ambiguïté générique de l'essai, de l'autoportrait, et de la fiction, en prônant un usage des guillemets toujours ouvert ? », raisonne ainsi Anne Herschberg Pierrot<sup>410</sup>. En d'autres termes, c'est la fiction qui permet de jouer le jeu énonciatif avec le plus d'efficacité et empêche en même temps la prise de l'imaginaire.

Le seul pouvoir de l'écrivain sur le vertige stéréotypique (ce vertige est aussi celui de la « bêtise », de la « vulgarité »), c'est d'y entrer sans guillemets, en opérant un texte, non une parodie. C'est ce qu'a fait Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* : les deux copistes sont des copieurs de codes (ils sont, si l'on veut, *bêtes*), mais comme eux-mêmes sont affrontés à la bêtise des classe qui les entoure, le texte qui les met en scène ouvre une circularité où personne (pas même l'auteur) n'a barre sur personne ; et telle est bien la fonction de l'écriture : rendre dérisoire, annuler le pouvoir (l'intimidation) d'un langage sur un autre, dissoudre, à peine constitué, tout métalangage<sup>411</sup>.

Bien que Barthes parle dans ce paragraphe de la puissance du stéréotype ou de la bêtise, nous pouvons en dire autant pour la puissance de l'imaginaire. Ainsi, la meilleure manière de traiter l'imaginaire, c'est d'« y entrer sans guillemets » à travers le miroir de la fiction pour une « feinte indécidable ».

Alors, quelles sont les formes renvoyant à la fiction dans *RB* ? Nous entendons le mot polysémique de la fiction comme un genre littéraire, en opposition avec la non-fiction, selon la définition donnée par Laurent Jenny :

Dans le monde anglophone mais aussi de plus en plus francophone, on tend aussi à utiliser le terme fiction pour désigner un genre littéraire qu'on oppose globalement à non-fiction, c'est-à-dire l'ensemble des genres sérieux (comme par exemple l'autobiographie ou le témoignage)<sup>412</sup>.

---

<sup>410</sup> Anne Herschberg Pierrot, « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Style et genèse », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 19, 2002. Roland Barthes, p. 211. Nous allons nous référer beaucoup à cette étude génétique d'A.H. Pierrot pour l'élaboration énonciative de *RB*. Sauf mention contraire, la pagination suivant la citation de ce chercheur renvoie à cette étude.

<sup>411</sup> Barthes, *S/Z*, p.105.

<sup>412</sup> Laurent Jenny, « Méthodes et Problèmes : la fiction », 2003, Département de français moderne, Université de Genève : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html#fi014000>. Dans cette présentation des théories de la fiction, Laurent Jenny énumère cinq usages du mot « fiction » : « la fiction

Selon Käte Hamburger qui s'inscrit dans cette lignée, il existe une différence fondamentale entre la réalité et la fiction, entre le récit factuel et le récit fictionnel. En comparant la langue « non littéraire » avec la langue « littéraire », Käte Hamburger fait reconnaître les caractères distinctifs du dernier. Selon elle, c'est l'emploi de la troisième personne qui sépare le genre fictionnel et le genre factuel. L'aspect non réel que nous éprouvons ne provient pas de l'objet raconté, mais du narrateur, car l'objet raconté est extérieur à l'expérience propre du narrateur. Pour elle, il existe des critères internes de fictionnalité : « l'emploi conjoint du prétérit du récit et de déictiques temporels », « les verbes décrivant des processus intérieurs : comme croire, penser, espérer », « l'emploi du style indirect libre à la troisième personne, exprimant un état de conscience informulé », « l'abondance de détail et de précision dans la description », note Françoise Lavocat<sup>413</sup>.

Bien que la thèse de K. Hamburger soit largement discutable, les critères dégagés par elle ne sont pas dépourvus de pertinence. Il est vrai que l'exclusion de la fiction à la première personne est peu tenable. En effet, Gérard Genette met vivement en cause les indices internes de la fictionnalité proposés par Hamburger. Pour lui, « les marques de fictionnalité ne sont que des licences facultatives », car elles se trouvent également dans les récits factuels comme l'histoire ou le journal. D'autre part, il indique bien que « la plupart des indices textuels caractéristiques, selon Käte Hamburger, de la fiction narrative [...] renvoient [...] à la subjectivité des personnages »<sup>414</sup>. Autrement dit, les quatre traits stylistiques de la fiction narrative recensés par Hamburger touchent principalement à la particularité de l'énonciation dans la fiction. Genette est d'avis qu'il n'y a pas de « différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction ». Toutefois, il ne dénie pas que les traits recensés par Hamburger contribuent aux degrés de fictionnalité d'un texte :

---

comme contre-vérité », « la fiction comme construction conceptuelle », « la fiction comme monde sémantique », « la fiction comme genre littéraire », et « la fiction comme état mental ».

<sup>413</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, (1957), trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986. Voir aussi la synthèse faite par Françoise Lavocat sur les études de la fiction dans son cours « Fiction-Récit » de 2008. Le « prétérit » se traduit en français par l'imparfait ou passé simple.

<sup>414</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « points », 1979 & 1991, 2004, p.165, p.151.



Hamburger a raison en fait (contre Searle) de trouver dans la fiction (surtout moderne) des indices (facultatifs) de fictionnalité – mais tort de croire, ou de suggérer, qu'ils sont obligatoires et constants, et si exclusifs que la non-fiction ne puisse les lui emprunter. Ce qu'elle répondrait sans doute, c'est en les empruntant la non-fiction se fictionnalise, et qu'en les abandonnant la fiction se défictionnalise<sup>415</sup>.

Dans l'autoportrait de Barthes, nous allons voir comment ce texte censé non-fictionnel se fictionnalise à l'aide des signaux stylistiques dégagés par K. Hamburger pour travailler l'énonciation. De prime abord, Barthes multiplie les figures d'énonciation en plusieurs instances narratives : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », annoncé dès l'épigraphe, « ou plutôt par plusieurs », précise ainsi Barthes dans un fragment<sup>416</sup>. En fait, Barthes indique lui-même « quatre régimes » énonciatifs dans l'entretien : « le « je », le « il » (je parle de moi en disant « il »), il y a « R.B. », mes initiales, et quelquefois, je parle de moi en disant « vous » ». « À cela, il convient d'ajouter d'autres pronoms qui permettent de parler de soi : le « on », le « nous », et les substantifs : « l'auteur », « le narrateur », qui interviennent à de rares moments », Anne Herschberg Pierrot complète ainsi cette liste de désignation de soi dans *RB* (p.203).

Barthes voudrait mettre en scène « un imaginaire qui essaie de se défaire » à travers la « moire de tous ces pronoms »<sup>417</sup>. Autrement dit, tout ce dispositif désignatif a pour but de créer un écart entre les énoncés eux-mêmes. Si la narration à la troisième personne crée un certain effet de fictionnalité dans un récit selon Hamburger, il n'en manque pas dans *RB* : les instances employées comme « il », « R.B. », et les substantifs comme « l'auteur » et « le narrateur ». Comme a pu recenser A.H. Pierrot, l'auto-désignatif du « narrateur » n'apparaît que dans la table des illustrations comme « la mère du narrateur », « la grand-mère paternelle du narrateur » ou « Alice Barthes, tante du narrateur ». L'autre auto-désignatif « l'auteur » intervient aussi rarement dans *RB*, sauf dans l'avant-propos qui ouvre la série d'images et dans le fragment « phases » :

---

<sup>415</sup> Genette, *Fiction et Diction*, pp.166-167.

<sup>416</sup> *RB*, « Le livre du Moi », p.123.

<sup>417</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *GV*, pp.231-232.

Voici, pour commencer, quelques images : elles sont la part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre. (*RB*, p.5)

[C]haque phase est réactive ; l'auteur réagit soit au discours qui l'entoure, soit à son propre discours, si l'un et l'autre se mettent à trop consister. (*RB*, « phases », p.148)

Il est intéressant de voir les substantifs (« l'auteur » et le « narrateur ») intervenir notamment quand il s'agit de décrire une image de soi (définir une « phase » de son œuvre n'est-il pas aussi une manière de donner une certaine image à ses discours ?), afin de créer un certain effet de distanciation. Quant aux initiales de son nom propre « R.B. », il « n'est pas très important. Il vient surtout dans des phrases où le « il » serait ambigu », explique ainsi Barthes<sup>418</sup>.

Nous en venons enfin au pronom personnel de la troisième personne « il ». « La troisième personne est le pilier de l'énonciation de cet autoportrait dont l'auteur souhaite marquer la distance d'avec soi – d'autant plus que le référent est double : il s'agit de l'écrivain et de ses œuvres », remarque ainsi A.H. Pierrot (p.203). Dans l'entretien, Barthes met en contraste le « je » et le « il » et insiste sur les valeurs différentes véhiculées par le « il » :

Le « je », c'est le pronom de l'imaginaire, le « il », que j'emploie assez souvent, c'est le pronom de la distance. On peut le prendre de plusieurs façons, et là le lecteur est le maître. Soit comme une sorte d'emphase, comme si je me donnais tellement d'importance, que je dise « il » en parlant de moi, soit comme une sorte de mortification : dire « il » en parlant de quelqu'un, c'est l'absenter, le mortifier, en faire quelque chose d'un peu mort. Soit aussi – mais ce serait une hypothèse trop heureuse ; énonçons-la quand même – comme le « il » de la distance, dans une optique brechtienne, un « il » épique où je me mets moi-même en critique<sup>419</sup>.

Autrement dit, le « il » ne crée pas forcément la distance voulue par rapport au « je » de l'imaginaire. Sa valeur dépend largement du contexte et finalement du lecteur.

En fait, c'est bien le « il » qui ouvre le premier fragment dans *RB* : « Dans ce qu'il écrit, il y a deux textes ». (*RB*, « actif/réactif », p.47) Ce « il » continue dans le deuxième

---

<sup>418</sup> Dans *RB*, nous pouvons trouver l'emploi de « R.B. » dans « Reproche de Brecht à R.B. » (p.57), « Clausules » (pp.59-60), « La coïncidence » (pp. 60-62), et « amphibologies » (p.76), etc.

<sup>419</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *GV*, p.232.

fragment, mais le « je » intervient au deuxième paragraphe du même fragment par une parenthèse.

Il supporte mal toute *image* de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image [...].

(Au Maroc, ils n'avaient visiblement de moi aucune image ; l'effort que je faisais, en bon Occidental, pour être *ceci* ou *cela*, restait sans réponse [...]). (RB, « l'adjectif », p.47)

Nous voyons ici un déplacement du désignatif du « il » au « je », ce qui a pour effet de créer une certaine tension entre les deux instances énonciatives. Le « il » ne veut pas une image de lui-même tandis que le « je » a voulu d'abord donner une image de lui-même lorsqu'il était au Maroc. D'ailleurs, nous constatons aussi l'emploi des parenthèses qui encadrent les énoncés du « je », marquant un écart énonciatif.

Le déplacement pronominal peut avoir lieu dans un même paragraphe :

Il n'aime guère les discours de victoire [...]. Passé au plan du discours, la victoire la plus juste devient une mauvaise valeur de langage, une *arrogance* [...]. Je subis donc trois arrogances : celle de la Science, celle de la *Doxa*, celle du Militant.

[...]

Il regrettait parfois, de s'être laissé intimider par des langages. [...] L'intertexte ne comprend pas seulement des textes délicatement choisis, secrètement aimés, libres, discrets, généreux, mais aussi des textes communs, triomphants. Vous pouvez vous-même être le texte arrogant d'un autre texte. (RB, « l'arrogance », p.51)

Ici, le « il » se déplace d'abord en « je » dans le premier paragraphe, et en « vous » dans le second paragraphe. Dans le premier paragraphe, l'intrusion du « je » après le « il » de la dissertation semble atténuer l'effet assertif des énoncés du « il ». Dans le deuxième paragraphe, le « vous » semble un « vous » de l'accusation, qui met en cause ce que le « il » vient de dire :

Je me dis rarement « vous » à moi-même, mais cela arrive dans trois ou quatre occasions. « Vous » peut être pris comme le pronom de l'accusation, de l'auto-accusation, une sorte de paranoïa

décomposée, mais aussi une manière beaucoup plus empirique, désinvolte, comme le « vous » sadien, le « vous » que s'adresse Sade dans certaines notes<sup>420</sup>.

En effet, il est curieux que le « vous » revienne à plusieurs reprises dans *RB*, ce qui ne correspond pas à l'indication de Barthes<sup>421</sup>. En somme, comme le conclut bien A.H. Pierrot dans son étude génétique, le déplacement des emplois énonciatifs a « pour effet de souligner la variation des points de vue énonciatifs, et la lecture des manuscrits confirme l'idée que le texte privilégie la polyphonie » (p.206).

L'autre caractère pour la fictionnalité est « l'emploi conjoint du prétérit du récit et de déictiques temporels ». Selon K. Hamburger, l'emploi du passé simple ou de l'imparfait à la troisième personne perd la fonction grammaticale d'évoquer le passé, mais signale seulement l'entrée dans la fiction. Car pour elle, il n'y a que le sujet d'énonciation véritable (nommé « Je-Origine » par elle) qui permet d'organiser les temps (en passé, présent ou futur) et les déictiques. Dans *RB*, l'emploi de l'imparfait ou du passé simple abonde notamment dans les petits récits d'enfance.

(Ce même M.B., le samedi après-midi, par manière de distraction, demandait à un élève de lui suggérer un sujet de réflexion, n'importe lequel, et si saugrenu fût-il, il ne renonçait jamais à en tirer une petite dictée, qu'il improvisait en se promenant dans la classe, attestant ainsi sa maîtrise morale et son aisance de rédaction.) (*RB*, « au tableau noir », p.49)

*Une chauve-souris entra dans la chambre. Craignant qu'elle ne s'accrochât dans les cheveux, sa mère le prit sur son dos, ils s'ensevelirent sous un drap de lit et pourchassèrent la chauve-souris avec des pincettes.* (*RB*, « Pause : anamnèses », p.111)

Le premier fragment est un portrait esquissé à l'imparfait par un narrateur. Le deuxième fragment décrit une scène familiale au passé simple à la troisième personne. Selon le critère de K. Hamburger, l'emploi conjoint de la troisième personne et du passé simple ou l'imparfait crée un effet fictif de la narration. La plupart des fragments en rapport avec le

---

<sup>420</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *GV*, p.232.

<sup>421</sup> Pour référence : *RB*, p.39, p.40, p.51 (« l'arrogance »), p.58 (« le chantage à la théorie »), p.66 (« la courbe folle de l'imgo »), p.74 (« au piano, le doigté... »), p.85 (« emploi du temps »), p.86 (« le privé », « en fait... »), « Eros et le théâtre », p.97 (« le cercle des fragments »), p.106 (« l'imaginaire de la solitude »), p.108 (« les idées méconnues »), p.127 (« les allégories linguistiques »), p.146 (« la personne divisée ? »), etc.

souvenir d'enfance de Barthes se caractérisent par l'emploi conjoint de ces deux éléments, ce qui révèle bien l'importance de la fiction dans la mise en scène de l'imaginaire du moi.

Ensuite, nous allons voir la particularité énonciative du passé simple, employé dans le deuxième fragment. En effet, le passé simple est un temps verbal qui présente l'événement « comme un fait passé, coupé de l'énonciation », ce qui appartient au plan d'énonciation de l'« histoire » défini par Benveniste. Benveniste oppose l'« histoire » au « discours » comme « deux plans d'énonciations », renvoyant à deux « attitudes de locution distinctes, selon que les événements sont présentés en relation ou non avec l'énonciation présente »<sup>422</sup>. A.H. Pierrot argumente avec justesse que l'opposition construite par Benveniste entre « histoire » et « discours » est loin d'être dogmatique, car le modèle historique « pur » n'existe pas : « Ce qu'il pose est avant tout un système d'interprétation de la distribution des temps verbaux du passé en français contemporain ». Le modèle de Benveniste reste utile pour distinguer les différents degrés de la distance énonciative.

De plus, comme le signale A.H. Pierrot, Benveniste propose aussi de départager les temps du « discours » et de l'« histoire » par un autre trait, à savoir le « repère temporel ». Le repère temporel d'un récit peut être basé sur « les événements racontés » ou sur « le moment de l'énonciation », ce qui « paraît en définitive [...] plus apte à rendre compte des deux plans d'énonciation » que l'opposition entre « histoire » et « discours », note ainsi Pierrot. Effectivement, cette opposition est une opposition combinée, qui englobe non seulement le repère temporel du récit (le plan d'énonciation à proprement dit) mais aussi « sa qualification subjective et sa modalisation (le degré d'adhésion que le locuteur manifeste à l'égard de son énoncé) ». Autrement dit, la distance énonciative peut être inférée par le lecteur à partir du repère temporel du récit ainsi que sa qualification subjective et sa modalisation. Par conséquent, l'énonciation d'un récit se trouve dans un spectre entre

---

<sup>422</sup> « Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en *deux systèmes* distincts et complémentaires. Chacun d'eux ne comprend qu'une partie des temps du verbe ; tous les deux sont en usage concurrent et demeurent disponibles pour chaque locuteur. Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'*histoire* et celui du *discours* ». Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, t. I, p.238 ; cité dans Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, p.64.

« histoire » et « discours » à travers l'interaction de ces facteurs : un récit est alors pourvu, « selon les dominantes, [d']un effet d' « histoire » ou de « discours » », selon Pierrot<sup>423</sup>.

Si nous suivons la classification de Benveniste, le deuxième fragment cité ci-dessus au passé simple crée plutôt un effet d' « histoire », coupé du moment de l'énonciation. L'emploi de la troisième personne renforce la distance énonciative. Dans ce souvenir d'enfance lié à sa mère, à part la fictivité narrative, Barthes choisit de garder une grande distance au niveau de l'énonciation, comme s'il s'agit de quelqu'un d'autre. En effet, ce fragment figure dans ce que Barthes appelle les « anamnèses », c'est-à-dire les souvenirs décrits « plus ou moins *mates* (insignifiantes : exempté[s] de sens) ». Selon Barthes, « [m]ieux on parvient à les rendre mates, et mieux elles échappent à l'imaginaire ». Dans ce fragment, la fictivité narrative, la matité des phrases, ainsi que la distance énonciative participent tous à la distanciation de l'imaginaire.

Notre dernière remarque portera sur la typographie des anamnèses, à savoir les italiques. Tous ces souvenirs ténus d'enfance sont écrits en italique, comme l'est également la longue préface composée d'images et de brefs textes d'à côté. La typographie de ces deux sections du livre se distingue nettement des fragments en romain (il est vrai, qu'au sein d'un fragment se trouve aussi les passages en italiques qui possèdent une valeur énonciatrice), comme s'il s'agissait d'un autre énonciateur<sup>424</sup>. Le « je » dit dans l'incipit : « *Je n'ai retenu que les images qui me sidèrent, sans que je sache pourquoi (cette ignorance est le propre de la fascination, et ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire)* » (RB, p.5). La typographie identique entre les textes accompagnant les images et les anamnèses semble suggérer un même état entre ces deux parties. Autrement dit, les anamnèses pourraient être lues comme une sorte d'équivalent des images (verbales), par lesquelles le sujet est fasciné et contraint de rester dans l'imaginaire. Ainsi, nous pourrions dire que les anamnèses se désignent comme imaginaire par leur typographie.

Nous allons voir un autre fragment où domine triomphalement le passé simple :

---

<sup>423</sup> Nous nous appuyons beaucoup sur Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, voir notamment pp.63-68.

<sup>424</sup> Nous pensons aussi à l'alternance typographique du romain avec l'italique dans Georges Pérec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël, 1975.

Voici ce que j'ai fait un jour de mon corps :

A Leysin, en 1945, pour me faire un pneumothorax extrapleurale, on m'enleva un morceau de côte, qu'on me restitua ensuite solennellement, troussé dans un peu de gaze médicale (les médecins suisses, il est vrai, professaient ainsi que *mon corps m'appartient*, dans quelque état dépiécé qu'ils me le rendent : je suis propriétaire de mes os, dans la vie comme dans la mort). Je gardai longtemps dans un tiroir ce morceau de moi-même, sorte de pénis osseux analogue au manche d'une côtelette d'agneau, ne sachant pas qu'en faire, n'osant pas m'en débarrasser par peur d'attenter à ma personne, bien qu'il me fût assez inutile d'être enfermé ainsi dans une secrétaire, au milieu d'objets « précieux » tels que de vieilles clefs, un livret scolaire, le carnet de bal en nacre et le porte-cartes en taffetas rose de ma grand-mère B. Et puis, un jour, comprenant que la fonction de tout tiroir est d'adoucir, d'acclimater la mort des objets en les faisant passer par une sorte d'endroit pieux, de chapelle poussiéreuse où, sous couvert de les garder vivants, on leur ménage un temps décent de morne agonie, mais n'allant pas jusqu'à oser jeter ce bout de moi-même dans la poubelle commune de l'immeuble, je balançai la côtelette et sa gaze, du haut du balcon, comme si je dispersais romantiquement mes propres cendres, dans la rue Servandoni, où quelque chien dut venir les flairer. (*RB*, « la côtelette », pp.65-66. C'est nous qui soulignons.)

Ce récit anecdotique de l'expérience corporelle est décrit à la première personne, ce qui ne correspond pas à l'exigence principale de la fiction selon K. Hamburger. Pourtant, l'effet de fiction et de distanciation énonciative ne semblent pas moins forts dans ce récit. De prime abord, nous pouvons remarquer la longueur et la lourdeur de la phrase. En effet, ce récit ne contient que trois phrases, dont chacune dépasse six lignes dans la version originale de *RB*. Cette syntaxe compliquée signale un effet d'écriture littéraire (la littérature comme signe) et érode déjà l'« authenticité » du récit. De plus, la description minutieuse et précise s'accorde aussi à l'un des critères de la fictionnalisation définie par K. Hamburger. En outre, il nous semble que ce récit au passé simple trouve son repère temporel par rapport aux événements racontés et non au moment de l'énonciation, selon la proposition de Benveniste.

D'autre part, la première phrase se caractérise par une parenthèse qui ouvre sur une longue phrase au présent et à l'imparfait. La précision entre parenthèses est décrite au présent, mais il ne s'agit pas d'un présent d'énonciation. Il s'agit plutôt d'un présent de vérité générale (gnomique) qui marque une généralisation dans un récit au passé<sup>425</sup>. De plus,

---

<sup>425</sup> Le présent d'énonciation est « à distinguer du *présent itératif* ou du présent d'habitude, qui inclut le moment de l'énonciation dans une temporalité qui se répète, [...] et du *présent gnomique*, omnitemporel, ou de vérité générale, qui étend la temporalité à la généralité : c'est le présent des maximes et des sentences [...] », voir Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, pp.20-21.

ce présent gnominique enchaîne ensuite avec un présent de style indirect libre (caractérisant « Je suis propriétaire... »), qui superpose la voix du « je » narrateur et celle du « je » narré. En effet, l'emploi du style indirect libre fait aussi partie de la fictionnalisation selon K. Hamburger (nous y reviendrons plus en détail). En dernier lieu, la modalisation de ce récit narré nous semble assez ironique : l'adverbe « solennellement » pour décrire l'attitude des médecins, le commentaire sur l'appartenance du résidu corporel (« je suis propriétaire de mes os, dans la vie comme dans la mort »), la comparaison de son morceau de côte (« sorte de pénis osseux analogue au manche d'une côtelette d'agneau »), le style hyperbolique (« par peur d'attenter à ma personne »), le style ironique (« au milieu d'objets « précieux » tels que de vieilles clefs [...] »), « comme si je dispersais romantiquement mes propres cendres », etc. En somme, tous ces éléments participent à la fictionnalisation et à la distanciation énonciative.

L'autre trait stylistique relevé par K. Hamburger de la fictivité narrative se manifeste dans « les verbes décrivant des processus intérieurs : comme croire, penser, espérer ». Dans *RB*, il n'est pas difficile de trouver l'emploi de ce genre de verbes avec la troisième personne.

L'opinion courante n'aime pas le langage des intellectuels. Aussi a-t-il été souvent fiché sous l'accusation de jargon intellectualiste. Il se sentait alors l'objet d'une sorte de racisme [...]. (*RB*, « l'idée comme jouissance », p.107) (Sauf mention contraire, c'est nous qui soulignons.)

Souvent, il se sentait bête : ce qu'il n'avait qu'une intelligence *morale* (c'est-à-dire : ni scientifique, ni politique, ni pratique, ni philosophique, etc). (*RB*, « bête ? », p.114)

A se relire, il croit repérer dans la texture même de chaque écrit un singulier clivage : celui de *réussi/raté* [...]. (*RB*, « Réussi-raté », p.159)

Un jour d'été (1970), roulant et rêvant entre Salamanque et Valladolid, pour se désennuyer, il imaginait par jeu une philosophie nouvelle, baptisée aussitôt « préférentialisme », dont il se souciait peu alors, dans son auto, qu'elle fût légère ou coupable [...]. (*RB*, « Entre Salamanque et Valladolid », p.160)



Parmi les quatre fragments cités, il y en a trois qui sont aussi décrits à l'imparfait (sauf le troisième). Dans les deux premiers fragments, il semble que l'emploi de l'imparfait n'ait pas une valeur temporelle de passé, mais qu'il ajoute à la fictivité de la narration.

Nous arrivons ensuite à l'autre trait de la fictionnalisation selon K. Hamburger, l'emploi du style indirect libre, exprimant un état de conscience informulé : (évoqué déjà un peu plus tôt)

Il est bon, pensait-il, que, par égard pour le lecteur, dans le discours de l'essai passe de temps à autre un objet sensuel [...]. Double bénéfice : apparition somptueuse d'une matérialité et distorsions, écart brusque imprimé au murmure intellectuel. (*RB*, « passage des objets dans les discours », p.138)

Ainsi, pensait-il, c'est faute d'avoir su *s'emporter*, que la science sémiologique n'avait pas trop bien tourné : elle n'était souvent qu'un murmure de travaux indifférents, dont chacun indifférençait l'objet, le texte, le corps [...]. (*RB*, « la science dramatisée », p.163)

Dans ces deux fragments, le style indirect libre est formellement introduit par le verbe « penser » en incise, produisant un effet de fictivité et de distance énonciative. De plus, le verbe « penser » appartient aussi aux verbes psychologiques dont l'emploi renforce le degré de la fictivité narrative. Enfin, l'emploi à l'imparfait du verbe ne semble pas évoquer une valeur temporelle du passé, mais augmente également la fictivité du discours.

Si nous suivons les argumentations de Gérard Genette, bien qu'il n'existe pas de différence fondamentale entre le récit factuel et le récit fictif au niveau du langage, les critères stylistiques recensés par K. Hamburger sont utiles pour mesurer les degrés de la fictivité d'un texte. Barthes a recours à tous ces procédés de fictionnalisation dans son autoportrait afin de jouer le jeu énonciatif en face de son imaginaire en tant que méconnaissance inévitable et indépassable de lui-même.

## 2.2 La trilogie Romanesques et l'imaginaire

---

Pareillement, Robbe-Grillet caractérise ses *Romanesques* comme « une fiction », « une autobiographie ‘imaginaire’ ». Le titre global a pour but d’« indique[r] qu’il s’agissait bien de fiction et empêche[r] de classer ces écrits dans la catégorie autobiographie » définie par Philippe Lejeune, explique ainsi l’auteur dans l’entretien. En effet, ce titre global n’implique-t-il pas une mise en scène de son imaginaire depuis *Le Miroir qui revient* ? Ceci fonctionne carrément comme la première phrase portant la marque de romanesque dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (« Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman »). Dans ce même entretien, Robbe-Grillet parle du statut du sujet comme un moi traversé par des effets :

[...] moi-même je me sens fait d’effets de. Je ne me sens pas, par exemple, professeur de littérature aux Etats-Unis, mais traversé par des effets de professeur. Beaucoup d’éléments de ma vie réelle, tangible, ne m’apparaissent que sous la forme d’effets de. Pourquoi effets de ? Parce qu’on ne coïncide jamais vraiment avec soi-même<sup>426</sup>.

Comme évoqué plus tôt, l’écriture autobiographique de Barthes et de Robbe-Grillet participe chez tous deux à la grande problématisation du sujet : « Ne sais-je pas que, *dans le champ du sujet, il n’y a pas de référent ?* », dit Barthes dans son autoportrait (*RB*, p.60). Le nouveau sujet qui revient est pluriel et mobile après la mise en crise de l’ancien sujet univoque et immobile.

Robbe-Grillet insiste également sur le mouvement de dispersion et de mobilité du sujet dans la trilogie de vie. En effet, le romancier mentionne deux références lorsqu’il est interrogé sur le titre du premier volet, *Le Miroir qui revient*, à savoir une légende bretonne traditionnelle et le stade du miroir :

Le stade du miroir, c’est le moment où l’enfant lui-même se conçoit comme une totalité. Il a vu les autres comme des objets globaux mais de lui il ne connaît que des morceaux. D’un coup, voyant son reflet, il se saisit comme un tout, c’est-à-dire comme un autre. Ainsi mon livre est une sorte de miroir,

---

<sup>426</sup> Robbe-Grillet, Entretien avec Jacques Henric, 1988, in *Le Voyageur*, p.488, p. 491.

sauf qu'il n'en est rien totalisant. Il est au contraire un système de diffraction. C'est un miroir qui disperse<sup>427</sup>.

Le sens symbolique du stade du miroir, la découverte de la totalité du sujet, est ironisé aussi par Barthes dans une photo de son autoportrait<sup>428</sup>. Le miroir proposé par Robbe-Grillet vise aussi à dissoudre la totalité du sujet à travers la diffraction des reflets du moi.

D'après l'étude génétique sur la trilogie que nous avons déployée précédemment, le fragmentaire et l'imaginaire sont deux aspects importants associés constamment au projet d'écriture de vie de Robbe-Grillet. Chez Barthes, l'imaginaire dans son autoportrait est plutôt saisi entre le sens courant de l'illusion et le sens lacanien de la méconnaissance. En revanche, il nous semble que Robbe-Grillet insiste beaucoup plus sur le sens bachelardien de l'imaginaire comme imagination poétique et créatrice, parce que pour lui « ce qui importe quand on écrit son autobiographie, c'est la façon dont on imagine soi-même son propre passé et sa propre existence »<sup>429</sup>. Bien que le point de départ soit différent, Barthes arrive aussi à affirmer l'importance de l'imaginaire pour la construction du sujet. En tant que méconnaissance indépassable et inévitable de soi, l'imaginaire est aussi le seul chemin à emprunter pour ce nouveau sujet, « dispersé, inconstitué, [qui] ne peut se saisir qu'au prix d'un imaginaire » (*RB*, p.161).

Chez Barthes, la fiction est considérée comme un bel instrument pour garder une certaine distance avec l'imaginaire, car seule la fiction romanesque peut rendre incertain l'imaginaire d'un énoncé à travers son mécanisme énonciatif. Comme évoqué plus tôt, l'autoportrait de Barthes se caractérise par tous les éléments de la fictivité relevés par K. Hamburger. En revanche, il existe deux ordres de fiction dans *Romanesques*, à savoir la fictivité narrative comme *RB* et l'invention d'un récit fictif. Nous savons que la trilogie romanesque de Robbe-Grillet est tissée de l'autobiographie, de l'essai et de la fiction (en tant que récit inventé) tandis que le récit inventé n'a pas sa place dans *RB*.

---

<sup>427</sup> Robbe-Grillet, Entretien avec Jacques Henric, 1988, in *Le Voyageur*, pp.447-448.

<sup>428</sup> *RB*, p.25.

<sup>429</sup> Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », 1991, in *Le Voyageur*, p.257.

La fiction sur Henri de Corinthe prend par moments une grande importance dans la trilogie, notamment dans les deux derniers volets. Nous pouvons dire que le personnage principal de la trilogie est en effet le personnage fictif de Corinthe. Le titre du premier volet, *Le Miroir qui revient*, renvoie bien à l'épisode central légendaire où Corinthe trouve le miroir hanté par Marie-Ange (la jeune maîtresse de Corinthe, morte au cours d'un séjour en Uruguay avec lui après la fin de la deuxième guerre mondiale) au bord de la mer (*MQR*, pp.89-103 et p.102). De plus, le narrateur « je » déclare dès le deuxième paragraphe qu'il entreprend de rédiger cette « autobiographie » probablement « dans le but – incertain » de répondre à la question « Qui était Henri de Corinthe ? » (*MQR*, pp.7-9). Le titre du second volet, *Angélique ou l'enchantement*, se réfère notamment à la fille symbolique liée aux imaginations érotiques partagées entre le narrateur qui cherche à reconstruire la vie de Corinthe et le personnage de Corinthe, tandis que le troisième volet est consacré aux *Derniers jours de Corinthe*.

La place primordiale dans la trilogie est donnée au récit fictif de Corinthe, où sont mêlés le récit de vie du narrateur ainsi que les discours critiques du narrateur ou de Corinthe. Dans *Romanesques*, le geste de Robbe-Grillet est de mettre au même plan les récits de vie, les discours théoriques, et la fiction de Corinthe. Ce nivellement du récit non fictionnel (le récit de vie et le discours critique) et du récit fictionnel (l'aventure de Corinthe) se distingue beaucoup de l'autoportrait de Barthes où il n'y a que des récits non fictionnels à proprement parler (les fragments de vie, les fragments critiques)<sup>430</sup>. Comme évoqué plus tôt, Barthes considère que seule la fiction est capable de jouer le jeu énonciatif pour garder une distance incertaine avec l'indépassable imaginaire. Barthes fictionnalise ses récits non fictionnels à travers le dispositif de l'énonciation. En ajoutant la fiction de Corinthe dans sa trilogie de vie, Robbe-Grillet fictionnalise ses récits non fictionnels non seulement par la fictivité de la narration comme Barthes, il le fait aussi par la contamination des récits fictionnels de

---

<sup>430</sup> Chez Gérard Genette, le terme « fictionnel » s'oppose au terme « factuel ». En revanche, nous opposons le « fictionnel » à « non fictionnel », grâce à l'inspiration de Laurent Jenny lorsqu'il définit la non-fiction comme « l'ensemble des genres sérieux ». Le discours critique est ainsi associé aux récits d'événement dans la même catégorie du « non-fictionnel » dans le *RB* et *Romanesques*.

Corinthe. Nous allons nous focaliser sur la contamination des récits non fictionnels par les récits fictionnels dans l'analyse des *Romanesques*.

Cette contamination fictive des récits non fictionnels est produite principalement à travers l'incertitude énonciative. Dans *Romanesques*, nous pouvons constater d'abord le dédoublement généralisé de deux instances d'énonciation « je » et « il », renvoyant principalement au biographe de Corinthe ou au personnage de Corinthe, dont le repérage est toujours incertain. Dans *MQR*, il y a sept fragments par rapport à Corinthe : l'évocation des souvenirs de Henri (7-9), un ami de père et l'évocation d'Angélica (22-24), un guerrier (70-74), l'épisode qui introduit le miroir qui revient au bord de la mer (89-105), un espion nazi pendant la guerre (172-176 et 217-219), sa mort (226-227). Le biographe de Corinthe croit d'abord que Corinthe était un ami de son père pendant la Première Guerre mondiale, mais il reconnaît la confusion après un certain temps. De plus, il semble que ce n'est qu'un semblant héros de guerre, car il est possible que Corinthe ait « usurpé les métiers et la gloire d'un vrai héros » (*MQR*, p 74). Pourtant, il sera largement question dans le deuxième volet des aventures arrivées au comte Henri et au « père » du narrateur nommé « Jean Robin » dans les journées de 20 et 21 novembre 1914 (*AE*, pp.41-52, pp.62-66, pp.70-124, pp.131-150). Le dernier volet sera principalement consacré aux « problématiques aventures » vécues de Corinthe pendant son séjour en Amérique du Sud après la défaite des forces allemandes (*DJC*, p.8, pp.23-34, pp.48-68, pp.76-80, pp.86-93, pp.106-118, pp.165-168) et aux derniers moments durant son grand retrait dans une forteresse souterraine en Finistère avant sa mort. En effet, ces deux thèmes sont déjà annoncés dans le premier volet. Un narrateur mentionne ainsi le séjour mystérieux de Corinthe en Amérique du Sud : « On doit admettre, en tout état de cause, que ses activités à Buenos Aires et en Uruguay à la fin de la Seconde Guerre mondiale, puis au cours de la décennie suivante, prêtent à de multiples interprétations » (*MQR*, p.70). Quant à la mort de Corinthe, elle est aussi prévue dès la fin du premier volume : « Corinthe est mort en Finistère, peu de temps après » (*MQR*, p.126).

De toute évidence, le biographe qui raconte les aventures de Corinthe dans le premier volet semble être l'auteur Alain Robbe-Grillet, car ce biographe qui dit « je » dès l'incipit

évoque ses publications récentes et assume être l'auteur de l'ancien incipit de son projet autobiographique « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » (*MQR*, p.7). Pourtant, le biographe de Corinthe se désigne autrement dès le deuxième volume :

J'aurai en somme seulement, depuis *Le miroir qui revient*, compliqué un peu plus la donne et proposé comme nouveaux opérateurs de nouvelles cartes truquées, en introduisant cette fois parmi les effets de personnages qui avaient nom Boris, Edouard Manneret, Mathias ou Joan Robeson, un autre effet de personnage qui s'appelle moi, Jean Robin (*AE*, p.69).

Ici, le biographe de Corinthe se nomme Jean Robin, bien que les récits de vie de ce biographe évoquent amplement ceux de l'auteur Alain Robbe-Grillet, tout comme dans le premier volume. En revanche, celui qui dit « je » dans le premier volet ne se nomme jamais. En effet, ce Jean Robin réapparaît dans le troisième volet dans un dialogue avec une apparition surnaturelle :

« Qui es-tu ? dit-elle. Je t'attendais. Tu viens bien tard. » [...]

« Je suis, dis-je, cinéaste et romancier. Mon nom est Jean Robin. Je suis à la recherche d'un décor naturel pour un film que je projette...(*DJC*, p.133).

Nous ne sommes toujours pas sûre que dans le *MQR* le biographe de Corinthe porte aussi le nom de Jean Robin qui assume la narration dès le deuxième volume. Toutefois, il est tentant d'en faire une hypothèse en suivant l'indice de l'âge de Corinthe et du père du narrateur le biographe. Dans le premier volet, le père du narrateur est né en 1894 et a participé à la Première Guerre mondiale tandis que Henri de Corinthe était trop jeune pour y participer : « Mon père avait vingt ans en 14 et Henri de Corinthe, beaucoup plus jeune que lui, n'était certainement pas en âge de participer à cette guerre-là » (*MQR*, p.71). Dans le deuxième volet, le père du narrateur « Jean Robin » s'appelle Henri Robin, « né à Quimper le vingt-et-un novembre, au petit matin, en l'an de grâce mille huit cent quatre-vingt-douze » (*AE*, p.46). Le « comte Henri » était « lui aussi né à Quimper un 21 novembre, à trois ans de distance jour par jour » (*AE*, p.65). Nous voyons confirmer plus tard l'année exacte de la naissance de Corinthe en 1889 : « Henri de Corinthe, né en 1889 » (*AE*, p.135) ;

« La rayonnante Angélica comptait donc à peine quinze printemps, au mois d'avril 1941, lorsqu'elle est devenue la maîtresse officielle du comte Henri, alors âgé de cinquante-deux ans » (*AE*, p.216). Dans le dernier volet, il y a aussi un narrateur qui est né à la même date que Corinthe : « Comme il a été indiqué dans un volume précédent, je suis né le 21 novembre 1889, c'est-à-dire – si je ne fais pas erreur – le jour même où le bon empereur du Brésil don Pedro II [...] est chassé du pouvoir d'un complot militaire » (*DJC*, pp.86-87). Il révèle finalement que c'est Corinthe qui prend la narration dans cet endroit du récit, au lieu de son biographe Jean Robin.

Ainsi, selon les différents renvois d'âge de Corinthe et du père du narrateur, nous sommes d'avis que l'apparent biographe de Corinthe diffère entre le tout premier volet et les deux derniers volets de la trilogie *Romanesques*. Nous sommes convaincue qu'il y a deux biographes de Corinthe, à savoir Alain Robbe-Grillet et Jean Robin, les deux « cinéaste et romancier » (*DJC*, p.133). Tandis que le père d'Alain Robbe-Grillet est né en 1894, « ancien combattant de la Première Guerre mondiale dont il est revenu blessé », le père de Jean Robin s'appelle Henri Robin, né en 1892, a évité de justesse la mort un jour de novembre en 1914 dans une explosion de la mine, ce qui a sauvé par hasard la vie du comte Henri<sup>431</sup>. Les deux pères sont anciens combattants de la Grande Guerre et rentrés tous deux blessés. De plus, ces deux pères ne cessent de raconter les histoires de la guerre à deux écrivains. Nous avons jusqu'ici du moins quatre candidats pour jouer le rôle du narrateur.

Ce qui complique davantage la donne énonciative, c'est le fait que Henri de Corinthe écrit lui aussi sans cesse « ses carnets de guerre » (*AE*, 124). Ses activités d'écrivain sont ainsi reportées par un narrateur dès le premier volet :

Un témoin digne de foi qui l'a rencontré à cette époque-là, en Bavière, le décrit comme une espèce de cadavre en sursis, un mort-vivant, un spectre. Exsangue, décharné plus exactement, il est assis derrière son bureau surchargé de paperasses en désordre, qui doivent être les brouillons sans cesse remaniés de ce manuscrit aujourd'hui perdu (le plus coté des éditeurs parisiens y serait pour quelque chose) auquel il travaillait depuis fort longtemps (*MQR*, p.218).

---

<sup>431</sup> Corpet et Lambert (Dir.), *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman*, p.6.

Alors, ce Henri de Corinthe participe aussi à la concurrence de l'énonciation tout au long de la trilogie. De plus, dans le deuxième volet, le manuscrit de Corinthe est imaginé ainsi par son apparent biographe :

Si le manuscrit du grand livre qu'il rédigeait n'avait pas été détruit, dont nous supposons seulement qu'il contenait un mélange – mouvant lui aussi – d'autobiographie et de théorie « révolutionnaire », auquel s'ajoutait (du moins je le soupçonne) une part indéterminée de politique-fiction, pour ne pas dire de roman » (*AE*, p.25).

La nature du manuscrit de Corinthe ressemble largement à la trilogie de Robbe-Grillet, à savoir un mélange de trois genres. En effet, Robbe-Grillet décrit ainsi son jeu énonciatif dans la prière d'insérer du troisième volet :

*Les derniers jours de Corinthe* termine cette trilogie « romanesque » que constitue la curieuse autobiographie d'Alain Robbe-Grillet. S'affirme ici l'impossibilité pour le « moi » de coïncider avec soi-même dans un tout rationnel et stable. [...] Ce *je* schizophrène va donc s'incarner aussi bien dans des instants vécus, vérifiables, que dans des fictions ressenties intérieurement comme authentiques fragments de vérité.

Ainsi le personnage d'Henri de Corinthe, de moins en moins historique et de plus en plus halluciné, peut désormais donner libre cours aux contradictions de sa problématique existence. Et les glissements d'identité s'opèrent avec un parfait « naturel » : Corinthe agitateur et trafiquant (de quoi ?) sur la frontière australe du Brésil, Robbe-Grillet professeur à New York, l'un ou l'autre mourant sous la morsure d'une fiancée vampire dans une forteresse abandonnée à la pointe de Bretagne.

Nous allons voir comment le travail de l'énonciation construit ce « je schizophrène » à travers justement les « glissements d'identité ». Comme évoqué plus tôt, Barthes choisit de multiplier les instances énonciatives en « je », « il », « nous », « vous », « R.B. », « on », « l'auteur » et le « narrateur ». En revanche, Robbe-Grillet reste lui largement dans l'alternative « je » et « il », mais rend continuellement incertaine leur référence. De plus, le nom propre d'Henri de Corinthe change sans cesse de personnalité, ce qui n'a rien de stable et de cohérent.

Les trois volets romanesques commencent par un narrateur qui dit « je », mais s'agit-il toujours du même biographe de Corinthe ? Dans le premier volet, il semble bien que celui qui « je » dans l'incipit renvoie bien au biographe Alain Robbe-Grillet :



Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77, c'est-à-dire quelques mois après la publication de *Topologie d'une cité fantôme*. Nous voici maintenant à l'automne 83, et le travail n'a guère avancé (une quarantaine de pages manuscrites), abandonné sans cesse au profit de tâches qui me paraissaient plus urgentes. Deux romans ont ainsi vu le jour dans l'intervalle, et aussi un film – *La belle captive* – achevé en janvier de cette année et sorti à mi-février sur les écrans. Près de sept ans ont donc passé depuis l'incipit (« Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi... »), provocateur à l'époque (*MQR*, p.7).

Toutes les références de la publication indiquent bien que c'est l'auteur Robbe-Grillet qui prend la narration ici. Dans le deuxième volet, un narrateur qui dit « je » révèle dès l'ouverture du récit qu'il est en train d'écrire : « parmi les feuilles éparses de mes brouillons successifs, j'écris maintenant le nom tremblant d'Angélica... Pourquoi me poursuit-il encore ?... Pourquoi m'as-tu quitté, petite flamme, me laissant transi, solitaire, au milieu de la pluie et du vent ? » (*AE*, p.8)

Qui est Angélica ? Quelle est la relation de cette Angélica avec ce narrateur qui dit « je » ? En effet, le nom d'Angélica paraît pour la première fois dans le *MQR*, où le biographe narrateur se souvient de la visite nocturne de Corinthe dans la dite « Maison Noire » qu'il croyait habiter dans son enfance. Après avoir rapporté le discours de son père sur Corinthe, un narrateur incertain s'exclame : « Angélica...Angélica...Pourquoi m'as-tu quitté, petite flamme ? Qui me consolera de ton rire léger ? » (*MQR*, p.23) Nous pouvons voir la même épithète attachée continuellement à la fille mystérieuse nommée « Angélica » de *MQR* à *AE*, ce qui signifie probablement que les deux énoncés proviennent du même narrateur. En effet, le nom d'Angélica réapparaît beaucoup plus tard dans *MQR* où le « je » biographe de Corinthe précise le rapport d'Angélica avec Corinthe : « Mais, quelquefois, j'ai l'impression de confondre la blonde Marie-Ange avec une autre jolie fille, Angélica von Salomon, qui a aussi été très liée au jeune comte » (*MQR*, p.103). Cette Angélica demeure toujours mystérieuse juste avant la fin d'*AE*. Selon un certain narrateur, elle entretient d'« étranges relations érotiques » pendant plusieurs années avec Corinthe : (*AE*, pp. 215-223)

J'ai dit – je crois – que celle-ci, remarquable exemplaire de jolie fille rousse, était la nièce de ce Frédéric Boncourt, brillant officier prussien devenu le grand ami du comte dans les mois qui ont suivi l'armistice. [...]

La rayonnante Angélica comptait donc à peine quinze printemps, au mois d'avril 1941, lorsqu'elle est devenue la maîtresse officielle du comte Henri, alors âgé de cinquante-deux ans et qui aurait ainsi pu être son grand-père [...].

[...] elle a disparu sur le front de Normandie, au mois de juillet 1944.

Angélica se révèle finalement comme une maîtresse-espionne allemande de Corinthe pendant l'Occupation (1940-1944) et qui meurt dans l'année de la défaite allemande.

Si nous revenons à l'évocation d'Angélica au début des deux premiers volets, il semble que dans le *MQR* Corinthe assume soudainement l'énonciation en disant « je » au lieu du biographe « je » qui essaie de reconstruire sa vie : (*MQR*, pp.22-23)

Je n'ai pas connu, personnellement, Henri de Corinthe. Peut-être même ne me suis-je jamais trouvé en sa présence, comme j'en imagine aujourd'hui l'éventualité, dans ces premières années de mon enfance passées à la Maison Noire, où il venait de temps à autre en voisin, ainsi que me l'a souvent raconté mon père, le soir, avant de se retirer pour la nuit.

L'homme, disait mon père, qu'il fût à pied ou bien qu'il se dressât sur sa monture blanche, apparaissait toujours ainsi sans avoir signalé son approche par le moindre choc de talon [...]. [I]l se tient à présent, debout devant la cheminée monumentale où brûlent des troncs de chêne [...].

Vacillement de la lampe à pétrole, feu follet sur les paluds, blème chevalier qui glisse entre les pans de brume, bruissement d'eau, [...], brusque crépitement du feu qui reprend dans les bûches mourantes ...  
Angélica...Angélica... Pourquoi m'as-tu quitté, petite flamme ? Qui me consolera de ton rire léger ? (c'est nous qui soulignons.)

Les énoncés sur Angélica devraient provenir de Corinthe. Il pourrait s'agir probablement d'un discours indirect, entendu et transcrit fidèlement par le narrateur enfant.

En revanche, l'évocation d'Angélica dans le deuxième volet dès l'incipit est toujours associée au même narrateur « je » : (*AE*, pp.7-8)

Dans le dessin des choses immobiles, autour de moi, je vois sans cesse apparaître des visages : des visages humains qui se forment, se figent et me regardent en grimaçant [...].

Il m'arrive aussi d'en identifier tout à coup le modèle : un acteur célèbre au masque très accusé [...]. Parfois, bien qu'à vrai dire en de trop peu fréquentes occasions, surgit de façon plus fugitive, [...] le sourire troublant d'une jolie fille [...]. [P]armi les feuilles éparées de mes brouillons successifs, j'écris maintenant le nom tremblant d'Angélica... Pourquoi me poursuit-il encore ? ... Pourquoi m'as-tu

quitté, petite flamme, me laissant transi, solitaire, au milieu de la pluie et du vent ? (c'est nous qui soulignons.)

Il est alors fort possible que Corinthe soit celui qui prend la narration dans l'incipit du deuxième volet. Pourtant, il semble que le « je » du biographe Jean Robin (bien qu'il partage beaucoup d'éléments vécus d'Alain Robbe-Grillet) reprenne la narration dans le fragment suivant :

Juste au-dessous, entre les branches dénudées du quadruple alignement des hêtres qui marquent son imposante allée d'honneur, la Maison Noire, dans une lumière orageuse de fin d'hiver, se dresse inutile et tenace, telle un vieux navire désarmé, battu par les vagues immuables contre elle, sur qui tomberait la neige : neige d'enfance et de terreur, neige des rêves, neiges séculaires, neige du souvenir. Je me rappelle qu'après la publication de *Dans le labyrinthe*, le premier de mes romans dont la grande presse ait rendu compte avec quelque faveur, Roland Barthes au contraire me reprochait cette neige trop insistante qui descendait lentement sur la ville investie par l'adversaire [...]. La trop forte « adjectivité » de ces flocons, prétendait Barthes, qui recouvraient peu à peu la cité déserte d'un linceul inexorable, leur conférait une sorte de valeur métaphorique, dont nous avons justement condamné l'un et l'autre les effets pervers [...] (*AE*, pp.9-10).

A travers la neige qui tombait sur la Maison Noire, le « je » de Corinthe se glisse vers le « je » du biographe Jean Robin, qui part de la neige pour tenir un discours sur « l'adjectivité » dans son roman *Dans le labyrinthe*. La neige connecte les deux instances d'énonciation.

Nous verrons un autre exemple du glissement énonciatif basé sur l'acte de narration. Dans cette partie du récit, le biographe Jean Robin essaie de reconstruire ce qui s'est passé dans les journées du 20 et du 21 novembre 1914 avec l'aide du « journal tenu (probablement *a posteriori*) par le capitaine de Corinthe » (*AE*, p.70). Dans ce journal, Corinthe enquête également sur une mission d'un brigadier nommé Simon : « il doit escorter à travers la forêt des Pertes une jeune fille soupçonnée d'être un agent ennemi » (*AE*, p.71). Nous voyons ensuite les scènes érotisées dans le dialogue entre ce militaire Simon et la fille dite espionne. Déjà, nous ne sommes pas sûre de savoir qui prend la narration à cet endroit du récit : est-ce encore le biographe Jean Robin, ou la transcription fidèle de la narration de Corinthe par le biographe ? Cet épisode est en effet suspendu sur

une image de la bouche de l'espionne : « La bouche humide, aux lèvres rouges charnues, s'entrouvre de plus en plus, sur des dents très blanches, aiguës et bien rangées » (*AE*, p.80). Le fragment suivant commence par une description de la bouche qui fonctionne comme « connecteur » de deux énonciateurs :

On dirait que cette bouche se tord légèrement, découvrant davantage les dents sur le côté gauche (c'est-à-dire du côté droit, pour l'observateur aux aguets), comme si la jeune femme s'apprêtait à mordre avec les canines. [...] Mais l'image fugace, souvent apparue à cet endroit, dans le fouillis des frondaisons fanées aux fleurs incertaines, juste en face du scripteur assis à sa table de travail, l'image sur le papier peint du mur se défait une fois de plus.

Corinthe, cependant, sans lâcher son porte-plume réservoir (dont le réservoir ne fonctionne plus) demeuré en suspens au-dessus de la feuille encore vierge qu'il vient de disposer devant lui [...] (*AE*, pp.80-81).

Le narrateur du nouveau fragment décrit la scène d'un scripteur qui regarde le papier peint du mur et fabrique ainsi des scènes érotiques évoquées dans le précédent fragment. Comme discuté précédemment dans les analyses sur la *MDRV*, le procédé textuel de l'« encadrement médiatique » est constamment employé par Robbe-Grillet pour relativiser le pouvoir fascinant de l'image érotique stéréotypée<sup>432</sup>.

D'autre part, il semble qu'ici le narrateur soit le biographe Jean Robin, qui dépeint Corinthe écrivant ses « carnets de guerre ». Nous voyons ensuite une alternative entre Jean Robin décrivant avec détail la scène d'écriture de Corinthe et Corinthe écrivant son texte :

Ensuite, il abaisse à nouveau le visage vers son bureau et la plume d'or vers la page blanche, pour reprendre le fil de son texte sur un alinéa, dont il marque nettement le retrait. Il écrit :

Une scène ainsi manque à la *Tétralogie*, qui en serait même la scène centrale [...].

[...] l'argent n'est plus pour lui qu'une métaphore médiatrice de la « reconnaissance » hégélienne.

Ici, le comte Henri relève à nouveau son regard vers le papier peint aux visages brouillés et changeants, pour le fixer une fois de plus à cet endroit, juste en face de lui, où se forme par intermittence le sourire énigmatique de Marie-Ange. [...] il reprend son travail, raye le mot « médiatrice », le remplace par un autre mot à la signification voisine, relit sa fin de phrase et poursuit dans la foulée :

L'argent n'est plus pour lui qu'une métaphore objective de la reconnaissance hégélienne [...].

---

<sup>432</sup> Voir le sous-chapitre « le romanesque thématique et la notion de stéréotype » de notre thèse.

Hypertrophie démesurée de l'ego, révélation de soi-même comme figure du seul sur-moi possible, incapacité fondamentale à communiquer avec autrui, désir meurtrier à tous les niveaux, tel est le signalement déplorable du dernier écrivain, qui poursuit :

Après avoir vainement recherché les plans qu'on devait lui remettre, en interrogeant tous les responsables qu'il a pu joindre au village de V., le capitaine de Corinthe est parti au petit trot [...] (*AE*, pp.81-85).

A la fin du premier fragment, le « dernier écrivain », s'agit-il de l'auto-commentaire de Corinthe dans son texte, ou du commentaire du biographe Jean Robin ? De plus, est-ce bien ce « dernier écrivain » qui poursuit le nouveau fragment (séparé par un blanc) sur l'aventure de Corinthe dans la forêt des Pertes ?

Narré à la troisième personne, ce récit érotique de Corinthe semble être de la plume du biographe Jean Robin, mais rien n'est plus sûr. Dans cette partie du récit, Corinthe part à la recherche du cavalier Simon, et rencontre une fille mystérieuse dans la forêt, laquelle prétend qu'elle est perdue et a besoin d'aide de Corinthe. Corinthe la ramène avec lui sur son cheval, et ils sont poursuivis plus tard par les loups dans la forêt (*AE*, pp.85-103, pp.109-113, pp.119-122) : « Corinthe, de son côté, n'a guère eu le loisir...de s'interroger longuement sur une telle croix blanche...Manrica, glacée de peur, se serre toujours plus étroitement contre ma poitrine... » (*AE*, pp.119-120). A cet endroit du récit, le « il » se glisse abruptement soudainement en « je », ce qui rend ambivalente l'instance énonciatrice. Il se peut que le biographe Jean Robin, enchanté lui-même par le récit, fait ici une erreur du pronom personnel. Il se peut aussi que Corinthe, qui choisit d'écrire son journal à la troisième personne, ne puisse plus résister à dire « je » car il entre lui dans la fascination des scènes ?

En effet, il est possible que Corinthe écrive son récit à la troisième personne, comme ce qui est suggéré dans le dernier volume. Après le récit décrit à la troisième personne, où Corinthe achète la jeune fille Marie-Ange d'un allemand dans l'hôtel Lutetia à la frontière de l'Uruguay (*DJC*, pp.23-33, pp.48-55), nous lisons :

Mon Dieu ! que tout cela est loin, pense Henri de Corinthe, qui s'acharne à relire pour tenter de les mettre en ordre, je ne sais pas combien d'années plus tard, ces feuillets décousus de souvenirs, éparpillés devant lui sur toute la surface du vaste bureau en noyer très sombre [...]. Oui, comme tout cela est loin ! Loin dans l'espace, loin dans le temps, loin dans l'esprit. Et sans doute la distance se trouve-t-elle encore accrue, songe-t-il, par ce choix que j'ai fait de parler à la troisième personne : c'est maintenant pour moi comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, dont la vie rappellerait la mienne par quelques détails secondaires, contingents, ou aléatoires (*DJC*, p.55).

Alors, cette révélation par Corinthe de narrer à la troisième personne change de nouveau la donne énonciatrice. Pour ses anciennes aventures, nous croyons que c'est son biographe nommé Robbe-Grillet ou Jean Robin, qui narre la vie de Corinthe selon les récits racontés par les membres de sa famille, les témoignages, ou les carnets de Corinthe. Désormais, il est aussi probable que le biographe de Corinthe ne fasse que copier fidèlement ce qu'écrit Corinthe dans ses carnets. De plus, l'insertion du discours indirect libre rend ambigu l'énonciateur à cet endroit du récit. La phrase comme « Oui, comme tout cela est loin ! Loin dans l'espace, loin dans le temps, loin dans l'esprit. », dont l'énonciateur serait Corinthe qui se répète ou le biographe qui commente sur les pensées de Corinthe ?

Nous voyons un dernier exemple du glissement énonciatif à travers un objet « connecteur » dans le *DJC*. Dans cet endroit du récit, il semble que le « je » du biographe Robbe-Grillet commence le premier paragraphe et soit ensuite remplacé par le « je » de Corinthe qui entend le même « sourd fracas » des vagues évoqué par le « je » précédent :

J'ai déjà dit, dans un précédent volume de cette chronique à l'impossible chronologie [...] que cet effondrement général dont je prenais conscience, à la fin des années 40, pouvait avoir constitué l'élément moteur essentiel de ma décision – plutôt étrange chez un jeune ingénieur de recherche agronomique, passionné par la biologie – d'abandonner tout pour élaborer d'aléatoires architectures romanesques: construire malgré la peur et sans aveuglement quelque chose de solide sur ces débris, au milieu des brumes, de la dérision, du sourd fracas répercuté par les pans de murailles qui n'en finissaient plus de s'abîmer.

Les heurts en coups de bélier successifs, l'explosion soudaine, le sourd fracas des hautes vagues invisibles que j'entends déferler à marée montante [...] ...Citadelle éphémère, à combien d'équinoxes à venir résistera ma batterie sans canons?

Hommes de peu de foi, pourquoi pleurez-vous? écrit à la suite le comte Henri, en réponse à soi-même. Ce monde en ruine n'est pas notre désespoir, bien au contraire, il constitue le fondement de notre liberté future, les bases même de notre énergie... Ici, le mémorialiste obstiné que gagne la fatigue

s'interrompt un instant, il trempe derechef son stylographe au mécanisme défectueux dans un reliquat de liquide noire, [...] ses yeux sombres relevés vers l'étroite ouverture verticale, profondément enfoncée dans son ébrasement de granit, par où menace l'effacement des djinns dont l'essaim hurlant désormais m'entoure [...].

Où suis-je? Quel retour ai-je accompli? Serais-je revenu à Porsmoguer pour y rédiger cet ultime connaissance? [...] (*DJC*, pp.142-144) (C'est nous qui soulignons.)

Ici, le glissement de deux « je » s'opère entre le premier et deuxième paragraphe à travers « le sourd fracas » connecteur. Dans le troisième paragraphe narré à la troisième personne, il se peut que le biographe reprenne la narration tout en transcrivant fidèlement les écrits de Corinthe et décrivant avec détail Corinthe en travail. Par conséquent, le glissement du « il » en « je » situé à la fin de ce paragraphe représente le narrateur biographe enchanté. Ou bien, il se peut aussi que ce soit Corinthe qui se divise en « il » et « je » dans la narration. Le glissement signifie alors d'une certaine manière le pouvoir des images évoquées.

A partir de notre analyse, l'incertitude énonciative qui mène à effacer les frontières entre les récits non fictionnels et les récits fictionnels dans *Romanesques* provient essentiellement de deux genres de glissements d'identité : le glissement du même pronom personnel entre deux énonciateurs et le glissement du même énonciateur entre différents pronoms personnels, comme l'indique également Pierre van den Heuvel dans son étude sur *AE*<sup>433</sup>. Dans cette trilogie de vie de Robbe-Grillet, le « je » forcément schizophrène dans la problématisation générale du sujet s'incarne principalement dans le travail énonciatif, tout comme Barthes le fait dans son autoportrait. Ce qui est plus important, c'est qu'un tel travail de l'énonciation conduit à engager nous le lecteur. En face de ce jeu vertigineux d'identité créé par *Romanesques*, une participation active du lecteur est requise.

---

<sup>433</sup>Pierre Van den Heuvel, « L'Attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie : les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in Walter De Mulder, Franc Schuerewegen et Liliane Tasmowski (Dir.), *Énonciation et parti pris*. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5-7 février 1990), Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 203- 213.

**TROISIEME PARTIE :**  
**LE ROMANESQUE COMME STÉRÉOTYPES**  
**ET COMME LES « FORMES BRÈVES »**





À côté de la question du genre posée par ces textes de vie fictionnalisés, le romanesque est aussi impliqué dans ces textes comme matériau typé/stéréotypé. Comme évoqué plus tôt, Schaeffer définit la notion du romanesque thématique comme un des archétypes de la fictionnalisation et énumère ses quatre traits, à savoir le déroulement diégétique largement déterminé par l'affect, les manières extrêmes d'agir des personnages, la prolifération des événements, et le contre-modèle de la réalité. A partir de ces traits, nous resaisirons le romanesque thématique comme le stéréotype en tant qu'une structure thématique et narrative à l'aide des études de R. Amossy et d'A.H. Pierrot. Dans le premier chapitre, nous allons traiter respectivement le stéréotype sur le plan idéologique et le stéréotype sur le plan thématico-narratif dans chaque œuvre selon la classification proposée par J.-L. Dufays.

Mais le romanesque est d'autre part thématisé comme « formes brèves », chez Barthes, à la recherche d'une écriture qui échappe à la continuité du roman classique. Dans le second chapitre, nous allons voir comment la notion thématisée par Barthes du « romanesque sans le roman » oriente son écriture de vie d'abord vers des « formes brèves », telles que le fragment, la notation et le journal, avant de reconfigurer en « forme longue » du « Roman », le dernier projet d'écriture de Barthes. Comme cette notion du romanesque est très personnelle à Barthes, ce chapitre sera largement consacré aux écrits de vie de Barthes. Pourtant, nous sommes convaincue que la trilogie de Robbe-Grillet rejoint dans une large mesure la même problématique des « formes brèves » thématisées en « romanesque sans le roman » par Barthes, notamment autour de la forme du fragment.

# **CHAPITRE I: LE ROMANESQUE COMME STÉRÉOTYPES ET LA QUESTION DE L'ALTÉRITÉ**

---

Dans ce chapitre, nous analyserons comment les deux écrivains font usage du romanesque comme matériau typé ou stéréotypé dans leur écriture de vie sur deux plans, le plan idéologique et le plan thématique-narratif, d'après la proposition de J.-L. Dufays. Le stéréotype sur le plan idéologique se réfère aux « propositions, valeurs, représentations mentales ». Plus concrètement, il désigne « des idées et des représentations “ collant ” à des personnages, des lieux, des actions ou des objets ». Le stéréotype sur le plan thématique-narratif renvoie aux « schémas narratifs traditionnels, personnages et décors conventionnels »<sup>434</sup>.

## **1. Le stéréotype sur le plan idéologique : au milieu des idées reçues**

---

### *1.1 Barthes : les déplacements des mythologies*

---

Il est indéniable que Barthes mène une lutte incessante contre l'aliénation des discours stéréotypés à partir de ses *Mythologies*<sup>435</sup>. Les mythologies élaborées par Barthes à partir d'une France des années 1950 prennent en charge les stéréotypes sociaux, le discours du « naturel », du « ce qui va de soi ». Il est vrai que le ton hautement dénonciateur rôdant « dans le pandémonium des discours sociaux » frappe bien les oreilles des lecteurs<sup>436</sup>. Par exemple, Barthes tranche net par rapport à un reportage de *Match* :

---

<sup>434</sup> J.-L. Dufays, « Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient », 1994 ; « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », *Marges linguistiques*, M.L.M.S. éditeur, mars 2001.

<sup>435</sup> Nous pensons aussi à la critique de la vie quotidienne d'Henri Lefebvre, ou *Les Choses* de Georges Perec. La critique de démythification a connu en fait une longue tradition en France. Dans les années 1950, elle devient un motif omniprésent et contribue largement à l'émergence de « cultural criticism ». Voir Michael Kelly, «Demystification: A Dialogue between Barthes and Lefebvre», *Yale French Studies*, No. 98, *The French Fifties* (2000), pp. 79-97.

<sup>436</sup> *RB*, p. 156.

*Match* nous a raconté une histoire qui en dit long sur le mythe petit-bourgeois du Nègre : un mélange de jeunes professeurs a exploré le pays des Cannibales pour y faire de la peinture ; ils ont emmené avec eux leur bébé de quelques mois, Bichon.

[...]

L'astuce profonde de l'opération-Bichon, c'est de donner à voir le monde nègre par les yeux de l'enfant blanc : tout y a évidemment l'apparence d'un *guignol*. Or comme cette réduction recouvre très exactement l'image que le sens commun se fait des arts et des coutumes exotiques, voilà le lecteur de *Match* confirmé dans sa vision infantile, installé un peu plus dans cette impuissance à imaginer autrui que j'ai déjà signalée à propos des mythes petits-bourgeois. Au fond, le Nègre n'a pas de vie pleine et autonome : c'est un objet bizarre ; il est réduit à une fonction parasite, celle de distraire les hommes blancs par son baroque vaguement menaçant : l'Afrique, c'est un guignol un peu dangereux<sup>437</sup>.

Ici, la condamnation de Barthes est sans réserve. Or il faut aussitôt souligner que le degré de la dénonciation varie beaucoup selon l'objet. Chez Barthes, le mythe comme parole, et l'imaginaire au sens courant d'illusion, ou la *doxa* (l'opinion courante), sont tous liés à la problématique du stéréotype. D'après A.H. Pierrot, les travaux de Barthes « ont instauré un nouveau cadre d'étude pour le stéréotype. Le stéréotype devient la forme générique du déjà-dit et, pour Barthes, le symbole de la force d'assertion »<sup>438</sup>.

Très souvent, il part du stéréotype, de l'opinion banale *qui est en lui*. Et c'est parce qu'il n'en veut pas (par réflexe esthétique ou individualiste) qu'il cherche autre chose ; habituellement, vite fatigué, il s'arrête à la simple opinion contraire, au paradoxe, à ce qui dénie mécaniquement le préjugé (par exemple : « Il n'y a de science que du particulier »). Il entretient en somme avec le stéréotype des rapports de contrage, des rapports familiaux. (*RB*, « Sed contra », p.164).

Le stéréotype, comme le mythe, est cette parole des autres qui nous traverse forcément et qui nous construit. Vincent Jouve explique ainsi la conception barthésienne du mythe :

Le mythe est un système sémiologique second, constitué à partir d'un premier système de signification qu'il prend en charge pour en dire quelque chose : il est donc à la fois connotation [...] et métalangage. Ainsi, selon le point de vue qu'on adopte, le mythe est aliénation, réduction, agression (il met la main sur un langage qui ne lui appartient pas et l'utilise à des fins qui lui sont propres), ou libération, déploiement, jouissance (il ouvre le langage au pluriel du sens en multipliant les niveaux de signification<sup>439</sup>).

---

<sup>437</sup> Barthes, *Mythologies*, « Bichon chez les Nègres », pp.64-67.

<sup>438</sup> Amossy et Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*, p. 63.

<sup>439</sup> Vincent Jouve, *La Littérature selon Barthes*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1986, pp.40-41.

Comme évoqués plus tôt, le stéréotype et le mythe ne se résument pas cependant à une unique valeur réductrice et nocive, mais ils sont doués en même temps d'une valeur constructive.

*Les Mythologies* de Barthes sont lues très souvent sous l'unique angle de la dénonciation idéologique. Eric Marty rappelle que la société française des années 1950 subit un changement profond, à savoir la naissance d'une culture de masse : « Bref, une nouvelle vulgarité plus massive, plus irrésistible, plus violente que celles qu'un Flaubert ou un Baudelaire ont pu affronter avec le Second Empire ». D'où vient l'intolérance de Barthes. Toutefois, comme le signalent plusieurs chercheurs, la position dénonciatrice de Barthes n'est pas si tranchante qu'il pourrait paraître. Eric Marty précise ainsi la position de Barthes mythologue :

il y a autre chose dans le caractère en effet toujours lisible et toujours merveilleux de *Mythologies*, c'est que Barthes est à la fois raide, violent, irritable et intolérant, mais jamais dans une position de ressentiment par rapport à ces objets qu'il lui arrive d'aimer. [...] [Barthes] jou[e] d'une ambiguïté assez profonde dans le texte, où il n'est jamais en position de mépris par rapport à ces objets, même s'il peut s'en moquer, être très acerbe, ironique, méchant.

Dans ce même entretien, Tiphaine Samoyault est aussi d'avis que Barthes a une « forme de goût pour les objets, aussi pour ceux dont il parle ». Elle croit que « c'est aussi ce qui fait la force du texte aujourd'hui ».<sup>440</sup>

Comme nous l'avons effleuré précédemment dans le mythe de Rimbaud, le regard critique et le regard fasciné du mythologue coexistent au milieu des objets à dénoncer. Prenons un exemple que nous aimons, la mythologie sanguine du bifteck comme « objet nationalisé ». Afin d'insister sur l'ubiquité du bifteck dans la vie alimentaire française, le narrateur énumère dans cette mythologie très en détail toute une « morphologie » du bifteck : « plat, bordé de jaune, semelloïde, dans les restaurants bon marché ; épais, juteux, dans les bistrotts spécialisés ; cubique, le cœur tout humecté sous une légère croûte

---

<sup>440</sup> Raphaël Enthoven (Dir.), *Barthes*, pp. 12-18.

carbonisée, dans la haute cuisine »<sup>441</sup>. Nous sommes en droit de nous demander si une description si détaillée est indispensable au développement de son argument. Il y a bien une ambiguïté (entre dénonciation et fascination) qui erre à travers les mythologies, mais avec des degrés différents selon l'objet abordé.

Comme évoqué plus tôt, la nouvelle préface aux *Mythologies* publiée en 1970 souligne le rôle de la nomination détaillée. Barthes y définit l'outil de la sémiologie inspirée de Saussure comme permettant de « sortir de la dénonciation pieuse et [de] rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle ». Ce qui est mis en italique marque bien « la trace de la pression subjective qui est imposée au mot, d'une insistance qui se substitue à sa consistance sémantique », note Barthes<sup>442</sup>. Cette nouvelle insistance sur le détail dans les textes éminemment argumentatifs que sont les *Mythologies*, rappelle son souci semblable du détail dans l'analyse des romans et converge vers la notion investie progressivement par Barthes du romanesque :

La nourriture sadienne est fonctionnelle, systématique. Cela ne suffirait pas à la rendre romanesque. Sade y ajoute un supplément d'énonciation : l'invention du détail, la nomination des plats. [...] Le passage de la notation générique (« ils se restaurèrent ») au menu détaillé (« à la pointe du jour on leur servit des œufs brouillés, chincara, potage à l'oignon et omelettes ») constitue la marque même du romanesque : on pourrait classer les romans selon la franchise de la notation alimentaire : avec Proust, Zola, Flaubert, on sait toujours ce que mangent les personnages ; avec Fromentin, Laclos, ou même Stendhal ; non. Le détail alimentaire excède la signification, il est le supplément énigmatique du sens (de l'idéologie). (*SFL*, pp.128-129)

Pour Barthes, la nomination détaillée, l'un des traits adorés du roman, ajoute un sens supplémentaire et énigmatique à la signification de l'ensemble. Le détail est considéré pour lui comme « la marque même du romanesque ». Le détail, tout comme la fonction de l'italique, pourrait aussi être vu comme cette « trace de la pression subjective », qui entre en rapport avec la capture de l'individuation.

---

<sup>441</sup> *Mythologies*, in *O.C.I.*, pp. 730-731. Pour en donner un autre exemple (également sur la nourriture), voir la description du nappé de la cuisine dite distinguée, *Mythologies*, *O.C.I.*, pp.770-772. (Evidemment, ce « nappé » de la cuisine est beaucoup plus adorable que celui du discours).

<sup>442</sup> Barthes, « Les sorties du texte », 1973, *BL*, p.281.

Par conséquent, le romanesque qui est distinct du roman, peut être saisi comme un mode d'énonciation :

Ainsi s'éclairent, peut-être, deux idées qu'il a eues souvent : d'une part que l'essai participe étroitement du Récit ; d'autre part que le romanesque se détache du roman pour devenir un mode topique d'énonciation<sup>443</sup>.

En d'autres termes, la description détaillée des objets dénoncés dans les *Mythologies* pourrait bien renvoyer à « la pression subjective » de Barthes, ce qui rajoute aux discours dénonciateurs une autre couche énonciative. Comme analysée plus tôt, cette nouvelle insistance du romanesque dans les écrits de Barthes correspond bien à son changement de rapport au sens. En effet, le nouvel avant-propos des *Mythologies* ne manque pas de revendiquer « une certaine libération du signifiant » dans le contexte où l'analyse sémiologique demande à être rendue plus subtile. Dans un fragment inédit de *RB*, Barthes précise des problèmes de la sémiologie canonique :

Tout d'abord ceci : le sémiologue semble croire qu'à chaque signifiant correspond un signifié [...] : il réduit la sémiologie à une linguistique et la linguistique à une lexicologie ; de la sorte il forclôt la signifiante. Ensuite, notre sémiologue continue de croire au métalangage, en toute innocence ; [...] d'où une nouvelle forclusion, celle de l'énonciation ... Enfin le sémiologue tient volontiers un discours philosophique aussi empressé qu'indigent : il raisonne sur « la chose en soi », la « réalité première » ; il essaye toujours de fonder sa sémiologie sur une vague phénoménologie de la perception<sup>444</sup>.

Dans le nouveau discours « romanesque » sur les mythes, Barthes déplace l'attention de la validité du discours critique vers l'intervention du « romanesque » en tant que détail pour perturber le double rejet d'une étude sémiologique : le rejet du rapport flexible entre signifiant et signifié et le rejet de la reconnaissance de son état du discours.

Dans une autre perspective, Marielle Macé s'interroge sur l'usage du romanesque dans le discours critique chez Barthes. Dans son article « Barthes romanesque », Marielle Macé soutient que l'usage du romanesque chez Barthes s'intègre dans son projet d'« en faire un instrument de littérisation, réinstituant durablement l'essai comme genre littéraire dans

---

<sup>443</sup> Barthes, « thématique et politique », fragment inédit de *RB*, in *Lexique de l'auteur*, p.285.

<sup>444</sup> Barthes, « Ce que devient la sémiologie », fragment inédit de *RB*, in *Lexique de l'auteur*, pp.299-300.

cette inflexion de son parcours de critique-écrivain »<sup>445</sup>. Elle continue d'historiciser ce geste de Barthes dans un milieu intellectuel français où l'institutionnalisation de l'essai comme genre littéraire, qui date selon elle du début du XXe siècle, pour répondre à la potentielle marginalisation de la littérature dans la mise en concurrence avec d'autres disciplines des sciences humaines au long de l'élaboration du savoir. Cette institutionnalisation est relativement aboutie à partir des années 1960 par son entrée en théorie, à un moment où l'essai littéraire perd en grande partie son prestige disciplinaire et tombe déjà en désuétude, ce qui sépare justement le geste barthésien de ceux de ses prédécesseurs<sup>446</sup>.

Autrement dit, la gageure de Barthes est de réinvestir dans le genre de l'essai doué d'un statut scientifique un statut littéraire à travers la catégorie du « romanesque » en question, ce qui contribue à la fois à empêcher que la littérature s'absente du champ de la construction du savoir et à transformer le statut de l'essai ou du discours critique en général. La thèse de Marielle Macé est remarquablement convaincante pour interpréter le geste de Barthes dans l'histoire du genre d'essai. La visée de Barthes, selon elle, est finalement d'intégrer l'essai à la littérature par le « romanesque ». Notre thèse se trouve à côté de la sienne et s'oriente plutôt vers la vie quotidienne.

A part le mythe, la doxa est aussi une notion très liée au stéréotype. Barthes désigne la doxa comme une des arrogances qu'il subit : « celle de la Science, celle de la Doxa, celle du Militant ». Si l'analyse des mythes effleure l'arrogance du militant, et si l'analyse du système de la mode effleure celle de la science, comment Barthes se positionne-t-il devant la doxa, qui désigne pour lui « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé » (*RB*, « l'arrogance », p.51) ? De fait, Barthes retrace dans un fragment de *RB* son parcours autour du traitement de la doxa :

Formations réactives : 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.

---

<sup>445</sup> Marielle Macé, « Barthes romanesque », p. 175.

<sup>446</sup> Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, 2006. Voir notamment le chapitre 4, pp. 207-262.



Refaisons ce parcours. A l'origine de l'œuvre, l'opacité des rapports sociaux, la fausse Nature ; la première secousse est donc de démystifier (*Mythologies*) ; puis la démystification s'immobilisant dans une répétition, c'est elle qu'il faut déplacer : la science sémiologique (postulée alors) tente d'ébranler, de vivifier, d'armer le geste, la pose mythologique, en lui donnant une méthode ; cette science à son tour s'embarrasse de tout un imaginaire : au vœu d'une science sémiologique succède la science (souvent fort triste) des sémiologues ; il faut donc s'en couper, introduire, dans cet imaginaire raisonnable, le grain du désir, la revendication du corps : c'est alors le Texte, la théorie du Texte. Mais de nouveau le Texte risque de se figer : il se répète, se monnaie en textes mats, témoins d'une demande de lecture, non d'un désir de plaire : le Texte tend à dégénérer en Babil. Où aller ? J'en suis là. (*RB*, « doxa/paradoxa », p.75)

Ici, Barthes indique bien la puissance de la doxa, qui récupère vite son envers, son paradoxe. Comme ce que nous avons évoqué dans la partie sur l'antithèse, l'efficacité d'une contestation paradigmatique est en fait assez limitée en raison du rapport de complicité qui existe entre les deux côtés du paradigme : « il y a accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées » (*PdT*, p.87)<sup>447</sup>. En face de la récupération de la doxa, Barthes explicite dans le second paragraphe cité ci-dessus sa technique pour lutter contre la prise de la doxa, à savoir le principe du déport. Ce principe du déport se dessine dans le trajet intellectuel reconstruit par Barthes lui-même, lequel va des *Mythologies* à la théorie du texte.

Dans un autre fragment de *RB*, Barthes vient à préciser l'enjeu du déport :

Tout semble indiquer que son discours marche selon une dialectique à deux termes : l'opinion courante et son contraire, la Doxa et son paradoxe, le stéréotype et la novation, la fatigue et la fraîcheur, le goût et le dégoût : *j'aime/je n'aime pas*. Cette dialectique binaire, c'est la dialectique même du sens (*marqué/non marqué*) et du jeu freudien (*Fort/Da*) : la dialectique de la valeur.

Cependant, est-ce bien vrai ? En lui, une autre dialectique se dessine, cherche à énoncer : la contradiction des termes cède à ses yeux par la découverte d'un troisième terme, qui n'est pas de synthèse, mais de *déport* : toute chose revient, mais elle revient comme Fiction, c'est-à-dire à un autre tour de la spirale. (*RB*, « dialectiques », p.73)

Comme évoqué plus tôt, il semble que Barthes pratique une dialectique binaire. Toutefois, ce qu'il suit vraiment pour la dialectique entre la doxa et le paradoxe, c'est le mouvement

---

<sup>447</sup> Voir le sous-chapitre « le « romanesque »/ « roman »: le mot-valeur et une pensée de la fabrique des concepts ? » de notre thèse.

de la spirale, c'est-à-dire le retour de la différence. Autrement dit, en face du stéréotype au plan idéologique (comme mythe ou comme doxa), Barthes pratique un art du déport.

Dans *RB* où Barthes reprend largement ses discours idéologiques passés, nous pouvons bien voir les mises en œuvre de ce principe du déport dans la multiplication énonciative, ou bien dans la technique du fragment. Le déport comme dérive permet d'échapper à l'assertion et à l'opposition doxa/paradoxa, à l'antithèse, ce qui relève bien de l'éthique de l'écriture du romanesque. Chez Barthes, il y a aussi le désir du neutre, qui répond à la problématique du déport, de l'évitement des oppositions binaires : « tout ce qui déjoue ou rend dérisoires la parade, la maîtrise, l'intimidation » (*RB*, « Le Neutre », p.136). D'une manière générale, Barthes essaie de tenir son discours par « spirale », c'est-à-dire qu'il essaie de dissoudre l'opposition binaire entre deux termes du stéréotype, par deux actes : la substitution et la nomination. Il part d'un terme, arrive au contre-terme, revient au même terme d'origine, et ainsi de suite. La nomination de deux termes est maintenue, mais le contenu est entièrement remplacé.

De plus, comme le discours dénonciateur ou critique n'échappe non plus à la toute-puissance du stéréotype (qualifiée de « vertige » par Barthes), Barthes est fasciné par le mécanisme de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert pour la circularité du langage, où tout métalangage, à peine formé, se dissout immédiatement : « Le seul pouvoir de l'écrivain sur le vertige stéréotypique (ce vertige est aussi celui de la « bêtise », de la « vulgarité »), c'est d'y entrer sans guillemets, en opérant un texte, non une parodie » (*S/Z*, p.105). Qu'est-ce qu'un « texte » selon Barthes ? Tout texte qui traite « de la réflexivité du langage et du circuit d'énonciation »<sup>448</sup>. En d'autres termes, nous revenons toujours au travail énonciatif comme ce qui a été développé dans la partie sur les procédés de la fictionnalisation du discours de *RB*. Pour recadrer les stéréotypes sur le plan idéologie (qui est les siens) dans son autoportrait, Barthes a recours largement à la délégation d'énonciation à travers les instances romanesques (il/RB). En dernier lieu, la forme du fragment joue aussi un rôle important pour empêcher la prise du stéréotype idéologique. Nous y reviendrons plus loin.

---

<sup>448</sup> Barthes, « Texte (théorie du) », in *O.C.IV*, p. 447.

## 1.2 Robbe-Grillet : de la « tragédie » aux « mythes »

---

Dans la discussion précédente, nous avons déjà constaté que Robbe-Grillet et Barthes cherchent tous deux dans les années 1950-1960 à déconditionner le roman de ses réflexes canoniques. Parmi les conventions formelles du roman classique, la formulation pathétique ou le psychologisme sont considérés à l'époque par les deux écrivains comme l'élément principal à questionner. La formulation pathétique est alors qualifiée de « tragédie » par Barthes et reprise » ensuite par Robbe-Grillet pour formuler ses aperçus théoriques dans son article « Nature, humanisme, tragédie » publié en même année (1958), repris plus tard dans son recueil critique *PNR* (1963)<sup>449</sup> :

La tragédie n'est qu'un moyen de recueillir le malheur humain, de le subsumer, donc de le justifier sous la forme d'une nécessité, d'une sagesse ou d'une purification : refuser cette récupération, et rechercher les moyens techniques de ne pas y succomber traîtreusement (rien n'est plus insidieux que la tragédie) est aujourd'hui une entreprise nécessaire<sup>450</sup>.

Robbe-Grillet met ainsi en épigraphe de l'article la définition de la « tragédie » qu'il reprend largement de celle de Barthes. En fait, nous trouvons dans ce recueil de Robbe-Grillet beaucoup d'échos avec les articles que lui a consacrés Barthes, et dans une plus large mesure, avec *Le Degré zéro de l'écriture* où Barthes privilégie principalement les effets négatifs par rapport aux traits formels du roman classique.

Une fois l'objet affiché, Robbe-Grillet défend une nécessaire remise en cause du tout naturel de la formulation pathétique, nommé par lui une « *tragification* systématique de l'univers » :

---

<sup>449</sup> Voir le sous-chapitre « Le Nouveau Roman : le déconditionnement du « romanesque » » de notre thèse.

<sup>450</sup> En fait, le dernier mot « nécessaire » est une réécriture de Robbe-Grillet, lequel remplace l'expression originare de Barthes : « singulière, et quels en soient les détours « formalistes », importante ». Est-ce simplement pour avoir une phrase limpide et péremptoire qui rend plus efficace l'effet de manifeste? Voir Barthes, *EC*, p.106 ; Robbe-Grillet, *PNR*, p.45.

Tout est contaminé. Il semble cependant que le domaine d'élection de la tragédie soit le « romanesque ». Depuis les amoureuses qui se font bonnes sœurs jusqu'aux policiers-gangsters, en passant par tous les criminels tourmentés, les prostitués à l'âme pure, les justes contraints par leur conscience de l'injustice, les sadiques par amour, les déments par logique, le bon « personnage » de roman doit avant tout être *double*. L'intrigue sera d'autant plus « humaine » qu'elle sera plus *équivoque*. Enfin le livre entier aura d'autant plus de vérité qu'il comportera davantage de contradictions<sup>451</sup>.

Pour Robbe-Grillet, le roman classique (le « romanesque » entre guillemets) se caractérise essentiellement par la formulation pathétique (ou la « tragédie »). Afin de remettre en cause le romanesque générique, il est inévitable de partir de la formulation pathétique.

Ainsi, il tente d'abord de liquider la formulation pathétique dans ses premiers romans, ce qui semble entrer dans une impasse, car « rien n'est plus insidieux que la tragédie ». Comme le rappelle Barthes, « ces formes vides appellent irrésistiblement un contenu,[...] bref tout ce qui appartient au règne de l'adjectif, se glisser dans le superbe « être là » des choses » (*EC*, p.212). En fait, Robbe-Grillet a connu une période d'arrêt pour son écriture romanesque (mais très productif pour les explorations cinématographiques) après *Dans le labyrinthe* (1959), à cause justement de la récupération des formes vides par tout un ordre métaphysique :

Pour moi, ce qui a sans doute joué un grand rôle, c'est la rapidité avec laquelle les valeurs bourgeoises avaient complètement réinvesti *Dans le labyrinthe*. Au lieu d'avoir mis six ans comme pour *La Jalousie*, pour *Le labyrinthe* cela a été immédiat ; la métaphysique s'y est précipitée, s'est engouffrée dans le vide que le livre avait créé, et il se trouve que c'est le seul de mes livres qui ait eu dès sa sortie un accueil favorable de la critique.[...] Cette réaction favorable de la critique m'a beaucoup déconcerté.[...] Après *Dans le labyrinthe*, j'ai cessé d'écrire des romans pendant plusieurs années et le livre suivant, *La maison de rendez-vous*, tenait probablement compte de cette prise de conscience »<sup>452</sup>.

Il n'est pas étonnant de voir que Robbe-Grillet en vient, après avoir tenté la forme « vidée » dans ses premiers romans, à une forme pleinement « remplie » de stéréotypes à partir de *La Maison de rendez-vous*. Robbe-Grillet associe ici la formulation pathétique (ou de la

---

<sup>451</sup> Robbe-Grillet, *PNR*, p.56.

<sup>452</sup> Robbe-Grillet, discussion, in Ricardou et Van Rossum-Guyon (Dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* : 1. *Problèmes généraux*, p. 421.

« tragédie ») du roman classique au domaine du « roman romanesque » ou de la « paralittérature », ce qui suggère déjà sa position contre la hiérarchisation de la dite « littérature » et la « paralittérature » (la littérature de masse). C'est à partir de la description de cette maison de rendez-vous que Robbe-Grillet fabriquera sa théorie des « thèmes générateurs », en suivant la piste exploratoire indiquée par Barthes dans ses *Mythologies*.

Dans le colloque de Cerisy consacré au Nouveau Roman en 1971, Robbe-Grillet intervient en effet pour exposer sa théorie des « thèmes générateurs » dans laquelle il se réclame de la lignée mythologique de Barthes :

Si vous voulez, pour reprendre la célèbre opposition de Saussure, je ne travaille pas sur la *langue* (ce français du 20<sup>e</sup> siècle que j'utilise tel que je l'ai reçu) mais sur la *parole* d'une société (ce discours me tient le monde où je vis). Seulement, la parole en question, je me refuse à la parler à mon tour, je m'en sers comme d'un matériau, ce qui revient à la faire rétrograder en position de langue, afin de développer à partir d'elle mon propre discours....

Vous voyez qu'il n'y a dans la reprise de ces thèmes (qui me servent de générateurs) aucune soumission aux codes de la société en place – pas plus au code des valeurs qu'au code narratif- mais au contraire un travail de déconstruction sur des éléments découpés dans le code, désignés comme mythologiques, datés, situés, non-naturels, tirés au grand jour au lieu de baigner obscurément dans leur plasma d'origine<sup>453</sup>.

En empruntant le langage du mythe créé par Barthes, Robbe-Grillet arrive cette fois à remanier sa problématique de l'écriture pour le traitement de la « tragédie » (ou la formulation pathétique). Comme nous l'avons évoqué plus tôt, Robbe-Grillet vise à mettre en question le roman classique, caractérisé selon lui avant tout par la formulation pathétique. Pourtant, la formulation pathétique est une convention formelle qui traverse non seulement le roman classique, mais aussi le domaine de la « paralittérature » (le « roman romanesque »), qui « se nourrit de formes stéréotypées », comme le remarquent A.H. Pierrot et R. Amossy<sup>454</sup>. De plus, la formulation pathétique se manifeste d'une manière hyperbolique dans le domaine de la « paralittérature ».

---

<sup>453</sup> Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », in Ricardou et Van Rossum-Guyon (Dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 2. Pratiques*, pp. 160-161, repris dans *Le Voyageur*, pp.115-119.

<sup>454</sup> Amossy et Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*, p. 79.

Robbe-Grillet explicitera plus tard la solution que l'ensemble de son œuvre jusque-là a donnée au « problème difficile (insoluble peut-être [...]) de la “détragification” de l'univers ». Lors de la réédition de 1972 de *La Maison de rendez-vous*, l'écrivain revendique bien, dans la préface, qu'il emprunte volontairement des formes à la « paralittérature ». Cette préface très éclairante était alors pourtant signée par un certain Franklin J. Matthew, et le fait de la pseudonymie ne sera dévoilé qu'à l'occasion de la publication du *Voyageur* en 2001.

[L'auteur] a seulement cru, d'abord, pouvoir appliquer victorieusement le traitement drastique de son écriture à des situations empruntées au folklore littéraire traditionnel : la culpabilité, l'amour morbide, la dérégulation...Mais le conditionnement du lecteur occidental était trop fort : les valeurs contestées réinvestissaient aussitôt *les blancs* de l'écriture. [...] Pour venir à bout définitivement de ces spectres tenaces, [...] la solution adoptée par *La Maison de rendez-vous* consiste à mettre en évidence leur dimension mythologique, c'est-à-dire dénoncer leur caractère culturel.

Et pour cela, au lieu d'emprunter les formes à la culture en place, les choisir désormais dans ce qu'on appelle aujourd'hui la contre-culture (romans populaires à couvertures bariolées, récits policiers de séries, films d'aventures, bandes dessinées, etc.) qui met en scène trait par trait les mêmes éléments dramatiques, mais *peints à plat*. La tragédie n'en est certes pas absente, mais, au lieu de se glisser subtilement dans les régions troubles du non-dit, elle s'y étale au contraire sans détour, s'affirme à découvert, se désigne du doigt, avec toute la théâtralité sur-signifiante des gestes historiques sur les images d'Epinal.

Ajoutons à ce domaine des para-littérature celui de la publicité (affiches géantes, journaux de mode sur papier glacé, vitrines des magasins à la page, prospectus des compagnies de navigation et des agences de tourisme...) dont l'imagerie tient aussi une grande place dans la panoplie des mythes modernes illustrés ; enfin, complétons cet ensemble par des objets empruntés aux films et romans précédents de Robbe-Grillet lui-même..., et nous aurons ainsi un tableau assez complet du matériel de base qui s'est donné rendez-vous dans cette étrange Maison, matériel dont le caractère parodique – voire autoparodique- ne peut échapper à aucun lecteur<sup>455</sup>.

Le projet de l'écrivain est ainsi affiché et réorienté : travailler les stéréotypes, ou « les mythes contemporains » comme les paroles de la société, conformément à la proposition de

---

<sup>455</sup> Robbe-Grillet, « Un écrivain non réconcilié », 1972, in *Le Voyageur*, pp.96-98. Note en bas de page 95: « Texte publié sous ce titre en 1972 en préface à la réédition en 10/18 de la *MRDV*, sous le pseudonyme de Franklin J. Matthews. Le texte a été republié en 1978 toujours sous ce pseudonyme, dans le numéro de la revue *Obliques* (n°16-17) consacré à Alain Robbe-Grillet (pp. 121-131). Olivier Corpet souligne aussi cette révélation dans sa présentation du recueil, voir pp.15-16.

Barthes dans *Mythologies* : « le mythe est une parole »<sup>456</sup>. Dans cette auto-analyse, nous pouvons remarquer également l'évolution de l'œuvre par rapport au traitement de la formulation pathétique (ou la « tragédie »), à savoir des formes « purifiées » aux formes saturées. En fait, outre le geste de mythologue revendiqué par Robbe-Grillet, les échanges avec Barthes étincellent au niveau des mots :

*Le Voyeur* ne peut se séparer du statut, pour l'heure, constitutivement réactionnaire de la littérature, mais en tentant d'acceptiser la forme même du récit, il prépare peut-être, sans l'accomplir encore, un déconditionnement du lecteur par rapport à l'art essentialiste du roman bourgeois (Barthes, « Littérature littérale », *EC*, p.73. C'est nous qui soulignons).

La solution que propose ici [par rapport à *La Maison de rendez-vous*] Robbe-Grillet au problème difficile (insoluble peut-être [...]) de la détragification de l'univers est si radicale, et – il faut le dire – si inattendue, en même temps que fortement chargée d'ironie, que la plupart des critiques [...] la traitèrent avec une sorte de condescendance. [...] Or, il n'est pas difficile avec le recul [...] de voir que c'est ouvertement ce que cherchait l'auteur : l'âme cachée des choses, il leur avait depuis longtemps déclaré la guerre. Il avait seulement cru, d'abord, pouvoir appliquer victorieusement le traitement drastique de son écriture à des situations empruntées au folklore littéraire traditionnel : la culpabilité, l'amour morbide, la déréliction... Mais le conditionnement du lecteur occidental était trop fort : les valeurs contestées réinvestissaient aussitôt les *blancs* de l'écriture [...].

Pour venir à bout définitivement de ces spectres tenances, [...] la solution adoptée par *La Maison de rendez-vous* consiste à mettre en évidence leur dimension mythologique, c'est-à-dire à dénoncer leur caractère culturel. [...] La tragédie n'en est certes pas absente, mais, au lieu de se glisser subtilement dans les régions troubles du non-dit, elle s'y étale au contraire sans détour, s'affirme à découvert, se désigne du doigt, avec toute la théâtralité sur-signifiante des gestes historiques sur les images d'Épinal. (Robbe-Grillet, « Un écrivain non réconcilié », *Le Voyageur*, pp.96-98. C'est nous qui soulignons).

Nous pouvons voir entre lignes – « drastique » relayant « aseptiser », « conditionnement » relayant « déconditionnement », « mythologique » repris sans réserve. De plus, « se désigner du doigt » revoie bien à l'image chère à Barthes, laquelle circulant du *DZ* à la *CC*. Enfin, « la théâtralité sur-signifiante des gestes historiques sur les images d'Épinal » rappelle fort la phrase furet de Baudelaire que Barthes ne cesse de citer du *DZ* à la *CC* : « La vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie ». ( L'idée fascinante de voir passer toute une carrière d'écrivain à travers la déclinaison d'une phrase

---

<sup>456</sup> Barthes, *Mythologies*, p.193 .

fétiche dans différents contextes.) De plus, une autre dimension de l'œuvre est aussi revendiquée à partir de la *MRDV*, celle de l'autoparodie ou de l'auto-stéréotypie.

En suivant les pas de Barthes, Robbe-Grillet arrive à son tour à dénoncer le caractère tout culturel des mythes contemporains. Ce qui est plus important, c'est que tout comme Barthes, Robbe-Grillet balance également entre dénonciation et fascination au milieu des objets qu'il prétend dénoncer sans équivoque :

[J]e ne suis pas de ceux qui croient que la sécrétion du mythe par les sociétés vient uniquement de l'aliénation de l'homme en régime capitaliste, ou en socialisme bureaucratique. Je me rangerais plutôt du côté de cette phrase prononcée un jour par Roland Barthes : « Tant qu'il y aura de la mort, il y aura du mythe. » Aussi ne s'agit-il pas pour moi de débarrasser d'essayer de me débarrasser une fois pour toutes des éléments mythologiques qui m'entourent, mais au contraire de *les parler* c'est-à-dire exercer sur eux le pouvoir de ma liberté au lieu de les subir comme des pièges, au fonctionnement fixé à l'avance et fatal<sup>457</sup>.

En citant une phrase (soulignée par nous) de Barthes, Robbe-Grillet nuance sa position de mythologue et affirme avec Barthes la toute-puissance du mythe ou du stéréotype. Robbe-Grillet choisit également d'embrasser les stéréotypes en élaborant des stratégies énonciatives. Comme évoqué plus tôt, le stéréotype au plan idéologique dans *Romanesques* est impliqué dans le récit fictif et rendu incertain par une généralisation de l'incertitude énonciative.

Au sujet du discours critique dans *Romanesques*, nous avons une dernière remarque à faire. Dans *AE*, Michel Rybalka dégage l'insertion d'une dizaine de textes passés de Robbe-Grillet, repris « de gros blocs »: « trois textes sur Sade, deux textes sur le cinéma, un sur le fantasme, un sur le féminisme, un sur la Grande Catherine de Russie (éclatant et somptueux de cruauté), et un, très existentiel, sur les tableaux de l'Allemande Sibylle Ruppert ». En effet, cette pratique de la reprise de l'écriture passée constitue une autre dimension importante de l'œuvre de Robbe-Grillet depuis les années 1970<sup>458</sup>. Tous les textes critiques

---

<sup>457</sup> Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », in *Le Voyageur*, p.118. Cette phrase citée de Barthes se trouve dans l'entretien, « L'Express va plus loin avec...Roland Barthes », 31 mai 1970, , *O.C. III*, p.678.

<sup>458</sup> Par exemple, *La Topologie d'une cité fantôme* (1976) est constitué de cinq espaces, dont le premier espace renvoie au texte collaboré avec l'artiste Paul Delvaux, le deuxième espace renvoie au texte collaboré avec le



repris dans *AE* (pp.158-215) touchent le thème du sadisme et se trouvent justement entre l'enquête de deux journées problématiques de 1914 et la mise en scène finale d'une scène érotique de l'enfance du narrateur (*AE*,pp.237-246). Selon M. Rybalka, la scène finale d'*AE* a pour effet d'une « scène originaire ». Par conséquent, tous ces textes sur le sadisme qui précèdent cette scène originaire « constituent un plaidoyer *pro modo* »<sup>459</sup>.

Toutefois, l'attitude énonciative reste assez ambiguë envers ce « plaidoyer » construit sur l'assemblage de ses textes critiques passés. Avant ce long plaidoyer, nous lisons :

Le lecteur pressé qui s'intéresserait exclusivement, dans le présent ouvrage, au roman de chevalerie, à supposer qu'il n'ait pas déjà depuis longtemps refermé son volume, peut toujours sauter, maintenant, le passage qui suit. L'index qui occupera (qui occupe) mes dernières pages lui permettra même de le faire sans difficulté (*AE*, p.158).

En d'autres termes, le narrateur tend à minimiser l'importance de ce plaidoyer. De plus, le passage qui suit le long plaidoyer est associé immédiatement au récit fictif de Corinthe : « Tout cela, évidemment, pour essayer de mieux comprendre les étranges relations, dualistes elles aussi, qui ont lié pendant plusieurs années Henri de Corinthe et la jeune fille Angélica von Salomon » (*AE*, p.215). Tout ce long discours sur le sadisme fait partie de l'enquête de Corinthe, assumé par un narrateur incertain (s'agit-il du biographe narrateur ou de Corinthe qui écrit à la troisième personne ?). Le geste de subsumer ses discours critiques passés sous le régime fictif ne constitue-t-il pas une « parodie incertaine » dont parle Barthes dans *SFL* et désirée dans *Bouvard et Pécuchet* (*SFL*,p.114) ?

---

photographe David Hamilton, et le cinquième espace renvoie au texte d'inspiré des tableaux de René Magritte, *La Belle captive*. Pour la pratique de la réécriture de l'œuvre, voir Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, pp.158-161.

<sup>459</sup> Michel Rybalka, « *Angélique ou l'enchantement* : Désir et écriture chez Alain Robbe-Grillet », in Alfred Hornung et Ernsperger Ruhe (Dir.), *Autobiographie et Avant-garde*, Actes de colloque 1990, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, pp.91-99.

## 2. Le stéréotype sur le plan thématique-narratif : au milieu des histoires narratives

---

Quant au stéréotype sur le plan thématique-narratif (ce qui renvoie aux « schémas narratifs traditionnels, personnages et décors conventionnels »), il est évident que les personnages stéréotypés dans l'imaginaire populaire sont largement évoqués dans l'œuvre de Robbe-Grillet. À partir notamment de *La Maison de Rendez-vous* (1965, déclaré aussi comme charnière par l'auteur lui-même), l'écrivain multiplie les recours aux stéréotypes (ce grand domaine de la « tragédie » contemporaine, en termes de Robbe-Grillet), ou aux « mythes culturels » comme il les reformule plus tard en s'appropriant le langage de Barthes. Ainsi, nous sommes convaincue que le stéréotype est inséparable de l'élaboration du discours de son œuvre. En parallèle de ces « mythes modernes » puisés dans la « paralittérature », la trilogie de vie *Romanesques* se détache de ses ouvrages précédents d'une part par la présence des récits d'enfance, et d'autre part par l'allusion abondante au matériau fantastique du folklore (la légende bretonne de la Mort « ankou », les lavandières de nuit, etc.) et du légendaire (Hollandais volant, Nibelungen, etc.). En fait, cet aspect fantastique de l'œuvre scintille déjà dès son premier texte. Il ne faut pas oublier que le monstre marin guette toujours en catimini l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet depuis son début (la sirène dans son premier roman *La Régicide*, la légende rapportée du monstre marin dévorant des jeunes filles dans *Le Voyeur*, etc.). Nous verrons plus loin ce parti-pris des types/stéréotypes.

Chez Barthes, malgré une potentielle convergence sur la problématique du stéréotype, il nous faut convenir que tout le versant du récit dit « populaire » (dans un sens très large, nous entendons par là le grand empire de l'imaginaire : le roman fantastique, les contes, le roman policier, la science-fiction, etc.) suscite très peu de remarques chez Barthes. Dans ses textes de vie qui nous concernent, à savoir *RB*, *Incidents*, le journal, tous à l'écart de l'ordre narratif continu (sinon à très faible dose, en petites « scènes »), il est difficile de trouver l'usage de stéréotypes inspirés de récits populaires.

## 2.1 Barthes et le matériau stéréotypé des romans : la dictée dans *RB*

---

S'il est vrai que Barthes fait peu d'usage du romanesque thématique en tant que stéréotype sur le plan thématico-narratif dans ses pratiques de l'écriture de vie (*RB*, *Incidents*, le journal), il est peu probable que Barthes en exclue la possibilité, comme, par exemple, le laisse deviner ses propos sur l'œuvre de Sade en 1976 :

[J]e tiens *Juliette* pour un très grand roman romanesque. C'est le grand roman picaresque que la littérature française n'a jamais produit ; à part Sade et peut-être à part Proust, qu'on peut aussi considérer comme un romancier picaresque, romancier du fragment, du voyage infini, de l'anecdote qui entraîne une autre anecdote. Ce que j'aime dans Sade, c'est ça, ce romanesque qui ne finit jamais, ce monde autarcique dans lequel on est plongé. Au 19<sup>e</sup> siècle, on a eu aussi de ces grandes cosmogonies, Balzac ou Wagner par exemple, mais il s'agissait toujours de cosmogonies « bien pensantes ». Sade produit, lui, une cosmogonie romanesque à la fois très répétée, structurée, et très renouvelée, qui s'installe dans le très grand débat d'une philosophie contestataire<sup>460</sup>.

Chez Sade, Barthes apprécie dans les années 1970 un « romanesque qui ne finit pas » où une anecdote en entraîne une autre, c'est-à-dire une sorte d'excès d'anecdote. La saturation événementielle constitue précisément l'un des grands traits du romanesque thématique. En d'autres termes, le romanesque thématique n'est pas une catégorie à discréditer pour Barthes.

En revanche, si nous nous reportons à ses propos concernant *Le Voyeur* de Robbe-Grillet en 1955 dans le fameux article « Littérature littérale », nous nous déplaçons tout d'un coup avec Barthes sur l'autre extrémité du spectre :

L'intérêt du *Voyeur*, c'est le rapport que l'auteur établit entre les objets et la fable.[...] La blancheur de l'acte provient d'abord, évidemment, de la nature objective de la description. La fable (ce qu'on appelle précisément : le « romanesque ») est un produit typique des civilisations d'âme. On connaît cette expérience ethnologique d'Ombredane : un film, *La chasse sous-marine*, est présenté à des noirs congolais et à des étudiants belges : les premiers en font un résumé purement descriptif, précis et concret, sans aucune fabulation; les seconds, au contraire, trahissent une grande indigence visuelle; ils se rappellent mal les détails, imaginent une histoire, cherchent des effets littéraires, essayent de retrouver des états affectifs. C'est précisément cette naissance spontanée du drame, que le système

---

<sup>460</sup> Barthes, «Un grand rhétoricien des figures érotiques », 1976, in *GV*, pp.239-240.

optique de Robbe-Grillet coupe à chaque instant. [...] Il y a effectivement, dans *Le Voyeur*, une destruction tendancielle de la fable. [...] Cette pureté ne peut être évidemment que tendancielle, et tout *Le Voyeur* naît d'une résistance impossible à l'anecdote<sup>461</sup>.

Dans cette lecture datée de 1955, Barthes défend une tentative d'aseptiser l'anecdote, la fable, ou le « romanesque » ici employé entre guillemets comme le psychologisme ou la formulation pathétique dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet. Dans les années 1950, il semble que la catégorie du romanesque thématique est à déprécier pour Barthes, car il encourage l'œuvre robbe-grilletienne à minimiser la part diégétique du roman.

Dans la comparaison de ces deux lectures, nous pouvons constater que Barthes dévalorise le romanesque thématique à un moment, et le revalorise à un autre. Ce contraste des positions envers le romanesque thématique fait entrevoir une position non-essentialiste (d'« en situation ») dans le geste de Barthes, toujours tactique et ancré dans la conjoncture sociale des temps, ou simplement, sa contemporanéité. Pour rappel, dans ses premiers écrits sur Robbe-Grillet, réunis dans le recueil *Essais critiques*, le soutien de l'œuvre est toujours associé à son importance historique, liée au « fond traditionnel sur lequel s'enlève la tentative de Robbe-Grillet (*EC*, p.42). Autrement dit, si Barthes soutient la diminution de la part diégétique, c'est qu'il estime nécessaire d'ébranler certains réflexes du roman dans les années 1950. Dans les années 1970 qu'est le grand moment théorique, cependant, Barthes choisit de mettre en valeur la prolifération diégétique, qui fait partie sans doute des éléments refoulés par la doxa moderniste.

Ceci dit, il faut aussi souligner que chez Barthes il existe une résistance assez tenace à l'histoire ou à l'anecdote, autrement dit à ce qui est nécessaire pour l'existence du romanesque thématique. Une intervention de Robbe-Grillet dans le colloque de Cerisy de 1971 aborde indirectement ce sujet à travers Philippe Sollers, dont l'œuvre est défendue durablement par Barthes :

Il y a maintenant des fictions sans fables. L'une des condamnations que Sollers porte contre le Nouveau Roman, c'est je crois la permanence fragmentaire des histoires racontées. Devant cette impossibilité de

---

<sup>461</sup> Barthes, « Littérature littérale », 1955, in *EC*, pp.67-68.

raconter une histoire, commune aux Nouveaux Romanciers et aux romanciers groupés à *Tel Quel*, les premiers mettent en question l'anecdote par une prolifération continue, par sa dissolution dans d'incessantes contradictions et reprises, les seconds s'efforcent de la supprimer complètement. Or, quand on la supprime complètement, il me semble qu'on supprime du même coup tous les problèmes qu'elle posait et qui n'ont pas été résolus. [...] De plus en plus j'ai besoin de ces fragments d'histoires<sup>462</sup>.

Quand Robbe-Grillet parle des « fictions sans fables », il se réfère très probablement aux textes de Sollers, notamment à *Drame* (1965) et *Nombres* (1968). Nous nous souvenons de la préface de Barthes à l'étude de Morrisette sur les premiers romans de Robbe-Grillet, qui devient la préface à la période de décrochage langagier entre Barthes et Robbe-Grillet : « [D]epuis la publication de l'étude de Bruce Morrisette sur les romans de Robbe-Grillet, son œuvre [le] concerne moins », dit Barthes<sup>463</sup>. Et désormais c'est le travail de Philippe Sollers et le groupe *Tel Quel* que Barthes choisit de défendre parmi ses contemporains, suite à Camus et Robbe-Grillet, mais d'une manière beaucoup moins normative, comme en témoignent les cinq articles du *Sollers écrivain* (1979).

Le relatif éloignement entre Barthes et Robbe-Grillet entre en rapport avec l'éloignement entre Sollers et Robbe-Grillet et avec le rapprochement entre Barthes et Sollers<sup>464</sup>. Pour Robbe-Grillet, la différence entre ses romans et les premiers romans de Sollers réside dans la place réservée aux histoires. Selon Barthes, les deux romans de Sollers (*Drame* et *Nombres*) cherchent à dire radicalement non au récit ainsi qu'à la fonction représentative de la littérature.

L'écriture réclamée et pratiquée par Sollers conteste donc un usage du langage littéraire, celui de la *représentation*. [...]

Le congé donné à la représentation (ou, si l'on préfère, à la figuration littéraire) a, entre autres, une conséquence importante : il n'est plus possible de mettre quelque chose ou quelqu'un derrière l'auteur [...]; tout ce qui faisait le poids de l'imaginaire (thèmes, répétitions, indices, fabulations, scénarios) est au fur et à mesure *sorti* de l'écriture, car abolir le récit, c'est dépasser le fantasme<sup>465</sup>.

---

<sup>462</sup> Robbe-Grillet, l'intervention dans la discussion sur Robert Pinget, in Ricardou et Van Rossum-Guyon (Dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 2. Pratiques*, pp. 347-348.

<sup>463</sup> Barthes, Entretien sur les *Essais Critiques*, 1964, *O.C. III*, p.620.

<sup>464</sup> Pour la rupture entre Sollers et Robbe-Grillet, voir notamment Philippe Forest, *Philippe Sollers*, pp.89-95.

<sup>465</sup> Barthes, « le refus d'hériter », 1968, *Le Nouvel observateur*, n°181, 30/4/1968, repris in *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, pp.51-53.

En quittant la « résistance impossible à l'anecdote » de Robbe-Grillet, Barthes arrive à soutenir l'entreprise estimée plus radicale de Sollers de l'abolition du récit dans les années 1960. Si nous associons ce geste de Barthes à la remise en cause du roman classique dans les années 1950, il nous semble que la résistance tenace au récit provient de la résistance à la logique de finalité, véhiculée par le roman classique.

Ici, nous voyons que l'imaginaire est considéré négativement comme ce qui pèse sur la production inouïe du sens, car il est identifié au fantasme et associé au récit. Toutefois, comme évoqué plus haut, la notion d'imaginaire chez Barthes est assez polyphonique dans ses discours : sa fonction est à la fois réductrice et constructive, tel le stéréotype. Cela est évident avec son autoportrait, qu'il présente comme la mise en scène de l'imaginaire de ses idées et de l'imaginaire de ses souvenirs d'enfance. Selon Claude Coste, « la reconnaissance de l'imaginaire ne va pas de soi » chez Barthes. Pour lui, Barthes entretient encore « une attitude ambiguë à l'égard de l'imaginaire » dans *RB* en raison du cadre nettement autobiographique, mais il assume plus ouvertement l'imaginaire dans *FDA*<sup>466</sup>. En fait, Barthes déclare dans un entretien que *FDA* est « une affirmation de l'imaginaire », dans lequel se trouvent déjà nombreux de petits récits pris dans les livres ou dans sa vie quotidienne<sup>467</sup>. De plus, nous ne saurions ignorer le fait que son dernier livre, *La Chambre claire*, est bien en « hommage à l'*Imaginaire* de Sartre ». En effet, cette « note sur la photographie » pourrait aussi être saisie comme un récit d'enquête sur l'essence de la photographie.

En somme, il nous semble que l'affirmation tardive du pouvoir constructif de l'imaginaire va de pair avec la montée du souci de la vie dans les discours de Barthes à partir des années 1970. De plus, ce qui accompagne cette affirmation de l'imaginaire, c'est la place accordée de plus en plus grande au récit. *L'Empire des signes* semble entrer déjà dans le registre affirmatif de l'imaginaire. Dans la prière d'insérer, Barthes décrit ainsi son rapport avec le Japon :

---

<sup>466</sup> Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, p.183.

<sup>467</sup> Barthes, *GV*, p.293.

Pourquoi le Japon ? parce que c'est le pays de l'écriture : de tous les pays que l'auteur a pu connaître, le Japon est celui où il a rencontré le travail du signe le plus proche de ses convictions et de ses fantasmes, ou, si l'on préfère, le plus éloigné des dégoûts, des irritations et des refus que suscite en lui la sémiocratie occidentale.

Barthes souligne déjà l'aspect fantasmatique de son travail de sémiologue. Dans *SFL*, Barthes insiste également sur le rôle joué par le fantasme dans l'univers d'Ignace de Loyola et dans celui de Sade. Qu'est-ce qu'un fantasme ? Le fantasme est « un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure ...l'accomplissement d'un désir »<sup>468</sup>. Pour ainsi dire, le fantasme peut bien être saisi comme le romanesque thématique ou le stéréotype sur le plan thématico-narratif. Barthes décrit ainsi le fantasme de Loyola :

L'existence déiforme (selon la notation de Ruysbroek) fournit la scène, le matériel anecdotique du fantasme ; dans celui-ci, [...] le sujet doit être présent.

[...]

[L]e *je* ignacien, quand il imagine selon les voies du fantasme, n'est pas une personne ; anecdotiquement,

Ignace peut bien, ici et là, lui assigner une place dans la scène ; mais fantasmatiquement, sa situation est fluide, éparpillée [...]. (*SFL*, pp.66-67)

Barthes insiste non seulement sur la présence du sujet dans le fantasme, mais aussi sur la fluidité de la subjectivité, « cette présence flottante du sujet dans l'image qui marque à la fois le fantasme et la contemplation ignacienne » (*SFL*, p.68). Ainsi défini, ce scénario imaginaire qu'est le fantasme est un usage constructif du stéréotype ou du romanesque thématique où apparaît le nouveau sujet qui n'a rien de personnel, centré et univoque.

De plus, à partir de l'œuvre de Sade (notamment dans les conseils que donne Juliette pour inventer le plaisir), Barthes développe un rapport dialectique entre le fantasme et l'écriture :

La scène de luxure est donc précédée et formée par une scène d'écriture. Tout se fait sous la dictée du fantasme : c'est lui qui tient la main [...]. Cette dictée du fantasme, on la retrouve chez Ignace de

---

<sup>468</sup> Laplanche et Pontalis, *Dictionnaire de psychanalyse*, 1967, PUF, cité dans Roland Barthes, *O.C.III*, note 2, p.755.

Loyola, dont l'Exercice spirituel est marqué des mêmes protocoles (enfermement, obscurité, imagination, répétition).

[...] La dictée décrite par Juliette ouvre une réversion des textes : l'image semble originer un programme, le programme un texte et le texte une pratique ; mais cette pratique est elle-même écrite, elle se retourne (pour le lecteur) en programme, en texte, en fantasme ; il ne reste plus qu'une inscription dont le temps est multiple : le fantasme *annonce* le souvenir, l'écriture n'est pas anamnèse, mais catamnèse. Et c'est bien le sens ambigu de toute dictée : cet exercice stupide, pris dans une gangue idéologique (puisqu'il a pour fonction d'assurer la maîtrise de l'orthographe, fait de classe s'il en fut), ce souvenir d'enfance ingrat est aussi la trace forte d'un texte antérieur, qu'il fait *prendre*, reconduisant ainsi dans notre vie quotidienne des fragments de langage et ouvrant la réalité à l'infini des textes : qu'est-ce que le « printemps », [...] sinon le « Printemps » de Jean Aicard, qu'on nous dicta un jour à l'école ? L'origine du printemps, ce n'est pas la révolution elliptique de notre globe, c'est une dictée, c'est-à-dire une fausse origine [...]. [L]e temps de l'écriture *tourne* (comme une spirale). (*SFL*, pp.168-169)

L'écriture est conduite par le fantasme, ou par le petit récit du romanesque thématique pour le dire autrement. La forme d'écriture ainsi produite par le romanesque thématique est la dictée, associée par Barthes ici à l'indéniable « fait de classe », au « souvenir d'enfance ingrat ». Pourtant, Barthes souligne en même temps l'ambiguïté de cette écriture sociale qu'est la dictée : cette « fausse origine », une fois écrite, produit enfin notre réalité existentielle.

Dans son autoportrait, Barthes continue cette dialectique entre ses souvenirs d'enfance et la forme de la dictée, produite justement par le romanesque thématique ou le stéréotype au plan thématico-narratif. Comment écrire le souvenir d'enfance, synonyme de l'empire des stéréotypes, tout en maintenant une relation dialectique avec le stéréotype au plan thématico-narratif ? Dans le fragment « Odeurs », Barthes évoque la puissance pour lui de l'odeur pour ressusciter le passé lointain :

[M]on corps ne marche pas dans l'histoire de la madeleine, des pavés et des serviettes de Balbec. De ce qui ne reviendra plus, c'est l'odeur qui me revient. Ainsi [...] tout Bayonne est ramassé dans une odeur composée, celle du Petit-Bayonne (quartier entre la Nive et l'Adour) : la corde travaillée par les sandaliers, l'épicerie obscure, la cire des vieux bois, les cages d'escalier sans air, le noir des vieilles Basquaises, noires jusqu'à la cupule d'étoffe qui tenait leur chignon, l'huile espagnole, l'humidité des artisanats et des petits commerces (relieurs, quincaillers), la poussière de papier de la bibliothèque municipale (où j'appris la sexualité dans Suétone et Martial), la colle des pianos en réparation chez



Bossière, quelque effluve de chocolat, produit de la ville, tout cela consistant, historique, provincial et méridional. (*Dictée*).

(Je me rappelle avec folie les odeurs : c'est que je vieillis.) (*RB*, « Odeurs », p.139)

Nous avons une liste des objets « parfumés » de l'ancien quartier du Petit-Bayonne suite à l'indication de la nature odorante de ses souvenirs. Ce souvenir assez lyrique est pourtant nommé « dictée » par parenthèse à la fin par Barthes. Comme ce qu'il dit par rapport à l'origine du printemps dans *SFL*, l'origine de son souvenir olfactif pourrait aussi être considérée comme une fausse origine, renvoyant très probablement à une dictée passée de l'œuvre de Proust. En fait, ce fragment commence précisément par une évocation de Proust. De plus, nous voyons quelques références textuelles à l'œuvre proustienne, comme la « madeleine », les « pavés », les « serviettes » et « Balbec ». Enfin, cet ancien quartier odorant de Bayonne entre également en résonance avec la chambre pleine d'odeurs de la tante Léonie de petit Marcel<sup>469</sup>. De plus, il existe bien un « effet de dictée » dans ce souvenir olfactif de Barthes. L'acte de nommer ce souvenir « dictée » ainsi que le commentaire conclusif entre parenthèses sont une manière de « déport », d'écart avec le cliché du récit d'enfance et des récits de Proust. De la sorte, il semble justifié de dire que ce récit est un pastiche en style de dictée, sans qu'il y ait eu une dictée au départ.

Dans un entretien de 1975, Barthes s'en explique de nouveau :

Lorsque j'avais envie de raconter un souvenir d'enfance, il prenait malgré moi une certaine forme d'écriture, qui est en gros l'écriture scolaire, ce à quoi on nous avait habitués, la forme de la dictée ou de la rédaction. Le discours naturel du souvenir est le discours scolaire, le discours de la dictée. Au lieu de forclure complètement ce mode d'expression, j'ai décidé de l'assumer, de temps en temps de faire des dictées ou de me donner des sujets de rédaction. [...].

Autour de certains de ces fragments du *R.B. par lui-même*, j'ai donc mis implicitement – mais j'espère que ça se verra quand même – des guillemets<sup>470</sup>.

Barthes réaffirme que le discours naturel du souvenir renvoie systématiquement à la forme de la dictée ou de la rédaction. Barthes entend assumer ce discours scolaire stéréotypé dans

---

<sup>469</sup> Voir Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2010, pp. 48-50.

<sup>470</sup> « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, *Magazine littéraire*, février 1975, in *O.C.IV*, p.855.

son autoportrait, mais souhaite le marquer en même temps avec des « guillemets ». Dans son souvenir olfactif évoqué plus tôt, les procédés énonciatifs comme la nomination de « dictée » et le commentaire par parenthèse, constituent autant de « guillemets » mis implicitement par Barthes.

C'est très probablement aussi le cas du fragment nommé justement « un souvenir d'enfance », où Barthes raconte une expérience atroce d'exclusion dans l'enfance :

Lorsque j'étais enfant, nous habitions un quartier appelé Marrac ; ce quartier était plein de maisons en construction dans les chantiers desquelles les enfants jouaient ; de grands trous étaient creusés dans la terre glaise pour servir de fondations aux maisons, et un jour que nous avions joué dans l'un de ces trous, tous les gosses remontèrent, sauf moi, qui ne le pus ; du sol, d'en haut, ils me narguaient : perdu ! seul ! regardé ! exclu ! (être exclu, ce n'est pas être dehors, c'est être *seul dans le trou*, enfermé à ciel ouvert : forclos) ; j'ai vu alors accourir ma mère ; elle me tira de là et m'emporta loin des enfants, contre eux. (RB, « Un souvenir d'enfance », p.125)

Déjà, le titre donné au fragment ressemble davantage à un sujet classique de rédaction scolaire. Ce fragment est d'ailleurs très rédigé, vu, par exemple, l'emploi du temps passé (des imparfaits, des passés simples et des plus-que-parfaits), l'ampleur de la phrase, la ponctuation (le point-virgule, les deux points, le point d'exclamation), et l'organisation de l'anecdote (la circonstance, la crise et le dénouement). Tout cela produit un bel effet de rédaction, ce qui constitue à la fois l'affirmation et le masque à porter par l'écrivain.

Comme le dit Barthes dans *DZ*, peut-être que, tous les signes de la rédaction scolaire « ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte » (*DZ*, p.32). Dans ce fragment, à part l'effet de rédaction, il existe aussi un effet de fictionnalisation à travers les emplois du temps passé ainsi que l'intrusion d'une autre instance énonciative par la parenthèse. En reprenant la forme de la dictée ou de la rédaction, Barthes multiplie les procédés énonciatifs comme autant de manières de déporter le stéréotype du récit d'enfance, comme la nomination, le commentaire entre parenthèses, ou les procédés de fictionnalisation narrative. De même que pour ce qui concernait le stéréotype au plan idéologique évoqué plus tôt, nous revenons toujours au travail énonciatif.

Dans un autre fragment, Barthes souligne de nouveau l'ambivalence du discours scolaire stéréotypé qu'est la forme de la dictée, en tant que ce qui favorise à la fois la banalité et la singularité : « Affinité carnavalesque du fragment et de la dictée : la dictée reviendra parfois ici, comme figure obligée de l'écriture sociale, lambeau de la rédaction scolaire » (*RB*, « au tableau noir », p.49)<sup>471</sup>. D'où vient cette affinité entre la dictée autoritaire et la forme du fragment qui vise à déjouer la dernière réplique ? Quand la dictée devient la trace d'un texte antérieur, la dictée n'est autre que des fragments de langage qui mettent la vie en rapport à l'ensemble des textes lus et reconduit la dialectique incessante entre la vie et le texte, entre le cliché aussi et le dire singulier.

Dans *RB*, il existe deux formes de traitement du souvenir d'enfance, à savoir la dictée et son opposé. D'une part, Barthes assume la dictée du stéréotype au plan thématique-narratif comme évoqué plus tôt. D'autre part, Barthes expérimente son « anti-dictée », à savoir le haïku :

Dans *R.B. par lui-même*, il y a des sortes de haïkus, qui ne sont pas du tout donnés sous une forme poétique, et que j'ai appelés des « anamnèses » : des souvenirs de mon enfance et de ma jeunesse, donnés dans une, deux ou trois phrases au plus et qui ont cette caractéristique – du moins, je l'espère, c'est très difficile à réaliser – d'être absolument mats. Qui ne sont pas solidifiés.

Le haïku, c'est un peu l'anti-dictée<sup>472</sup>.

Le haïku de la mémoire, nommé « anamnèse » par Barthes, se caractérise par la matité sémantique, ce qui est élaboré par Barthes pour faire concurrence au discours naturel du souvenir d'enfance, ou au discours du stéréotype au plan thématique-narratif. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

---

<sup>471</sup> Dans la rubrique du « Repères » de *RB*, le terme « dictée » renvoie précisément à ces deux fragments (« Au tableau noir » et « Odeurs »).

<sup>472</sup> « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *O.C.IV*, p.856.

## *2.2 Robbe-Grillet : le stéréotype revendiqué*

---

Dans la première partie de notre thèse, nous avons mentionné l'attitude de Robbe-Grillet envers la catégorie du romanesque thématique à travers une étude génétique d'Anne Simonin<sup>473</sup>. Cette catégorie ne constitue pas une catégorie à condamner en soi pourvu qu'il y ait du travail d'écriture. Comme nous le savons, la « paralittérature » est un domaine où prédomine la catégorie du romanesque thématique ou le stéréotype au plan thématico-narratif. Dans son œuvre, il existe bien des effets de reprise parodique de certains genres populaires, ce qui manifeste une distance à l'égard de ces genres. Dans le parcours d'écriture de Robbe-Grillet, il fait ample usage de la « paralittérature », et notamment du type policier.

Pour rappel, Robbe-Grillet assume la remise en question du romanesque générique, à savoir certaines conventions formelles du grand roman du 19<sup>e</sup> siècle. Parmi les conventions formelles, il vise notamment la « tragédie » dans son projet d'écriture. Dans son discours, la « tragédie », terme qu'il reprend de Barthes, désigne la formulation pathétique qui constitue l'un des réflexes traditionnels du roman classique. Toutefois, la formulation pathétique, en tant qu'élément constitutif du roman classique, dépasse largement le cadre du roman canonisé. Robbe-Grillet choisit de poursuivre son entreprise de « détragification » dans un tout autre domaine, celui peu valorisé de la « paralittérature ». Le romancier met ainsi le roman classique sur le même plan que la dite « paralittérature ». Cette pratique du nivellement interroge déjà la frontière entre les œuvres classiques et celles de la culture de masse.

La « paralittérature » devient ainsi la terre promise pour mener à bien son projet d'écrivain, car la formulation pathétique s'y manifeste d'une manière hyperbolique. Cette terre promise, saturée de stéréotypes sur le plan thématico-narratif, est pourtant loin d'être un simple endroit où s'engager pour Robbe-Grillet. Comme Alain Goulet le souligne dans

---

<sup>473</sup> Anne Simonin, « La mise à l'épreuve du nouveau roman: Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959) », pp. 415-437.

son étude, co-existent la fascination et la distanciation de l'écrivain au sujet des stéréotypes mobilisés dans son œuvre, ce qui rend compte de la complexité de cette œuvre<sup>474</sup>.

Dans ce développement, nous allons voir en détail l'exploitation de quelques stéréotypes dans *Romanesques*. D'une part, en ce qui concerne les récits de vie du biographe Robbe-Grillet, le surtitre met d'emblée en relief l'aspect romanesque de ses récits. Nous examinerons notamment le statut de quelques récits d'enfance qui sont aussi englués dans des structures narratives stéréotypées. D'autre part, la fiction de Corinthe continue ostensiblement la tradition stéréotypée robbe-grilletienne. Comme évoqué plus tôt, la grande trilogie est en effet un grand récit d'enquête sur l'identité d'Henri de Corinthe, l'ami mystérieux du père du biographe Robbe-Grillet. Le surtitre englobant la trilogie suggère la nature de la vie de Corinthe, romanesque car « mythique », peut-être « aventureuse », parfois « sentimentale », quelque fois « merveilleuse », voire « légendaire ». Quant aux genres paralittéraires, nous reconnaissons le récit fantastique du miroir hanté dans *Le Miroir qui revient*, le récit érotique et d'aventure dans *Angélique ou l'enchantement*, ou encore le récit d'espionnage dans *Les Derniers jours de Corinthe*. De plus, la forme sérielle de la trilogie et la table des matières de plus en plus amplifiée tout au long de la trilogie en disent long<sup>475</sup>.

### 2.2.1 Les récits d'enfance, ou l'exercice du style :

Pour Barthes, le souvenir d'enfance est indissociable de la forme de la dictée, du discours scolaire. Dans le *MQR*, Robbe-Grillet insiste également sur l'aspect forcément stéréotypé de tous récits :

Ainsi le contenu de l'œuvre romanesque (dire quelque chose de neuf, pensait Balzac) ne peut en fait comporter que la banalité du toujours déjà-dit : un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente. Il n'y a de significations que fondées à l'avance, par le corps social. Mais ces « idées reçues » (que nous appelons à présent idéologie) vont constituer cependant le seul matériau

<sup>474</sup> Voir le sous-chapitre « le romanesque thématique et la notion de stéréotype » de notre thèse.

<sup>475</sup> Nous avons quatre pages pour *MQR*, six pages pour *AE* et huit pages pour *DJC*.

possible pour élaborer l'œuvre d'art – roman, poème, essai – architecture vide qui ne tient debout que par sa forme (*MQR*, p.220).

Ainsi, tous les récits (y compris le récit d'enfance) sont d'une certaine manière des récits de « seconde main », ou les récits des paroles des autres. Nous allons voir comment Robbe-Grillet traite certains récits d'enfance dans la grande trilogie de sa vie.

Nous commençons par le tout premier récit d'enfance dans le *MQR*, consacré à l'environnement familial :

J'ai longtemps cru, étant enfant, que je n'aimais pas la mer. Cherchant à la dérive, chaque soir, la douceur d'un jardin sans barrière, où j'allais m'endormir, c'est l'image du Haut-Jura paternel qui se formait le plus souvent dans ma tête [...].

L'océan, c'était le tumulte et l'incertitude, le règne de périls sournois où les bêtes molles, visqueuses, se conjugaient aux lames sourdes. Et c'est lui, précisément, qui emplissait les cauchemars au fond desquels je sombrais dès que j'avais perdu conscience, pour me réveiller bientôt dans des hurlements de terreur qui ne suffisaient pas toujours à faire disparaître ces fantômes aux formes brouillées, que je n'arrivais même pas à décrire. Ma mère me faisait boire des sirops au bromure. Ses yeux inquiets confirmaient en quelque sorte les dangers auxquels je venais d'échapper, provisoirement, qui m'attendaient à nouveau dans la nuit, tapis derrière mes propres paupières. Hallucinations, délire nocturne, somnambulisme intermittent, j'étais un enfant calme au sommeil agité.

Nous vivions une partie de l'année dans la demeure de ma famille maternelle, où je suis né, grande maison entourée d'un jardin clos de murs qui nous semblait vaste à l'époque, située aux environs immédiats de Brest dans ce qui était alors la campagne. Des fenêtres de la chambre où je dormais, par-dessus les arbres, on apercevait toute la rade. Nos marches à pied, qui duraient parfois plusieurs jours, s'étendaient depuis Brignogan, les abers, Saint-Mathieu et l'île d'Ouessant jusqu'à la pointe du Raz, dans le vent, tout au long des grèves froides, à travers les entassements de roches en désordre, ou sur les chemins de douaniers, éboulés et glissants, qui bordent le précipice.

Le mois d'août, nous le passions dans un petit village de la presqu'île de Quiberon et, là aussi, notre faveur allait à la Côte Sauvage, qui l'était encore vraiment, avant la guerre, et ne rendait que trop vraisemblable sa légende : trous d'eau agités de remous qui communiquent par des failles souterraines avec la mer libre, où l'on se noie les jambes tirées vers le bas par l'enroulement de longues algues lianes, marée montante qui vous cerne au pied d'une paroi verticale et sans prise, vagues de fond que l'on ne voit pas venir en surface, mais dont l'aspiration irrésistible vient nous chercher, pour vous engloutir, jusqu'au sommet de la plus haute falaise. Bien entendu, je n'ai pas appris à faire du canoë ou de la voile, je n'ai même jamais su nager. A la montagne, dès ma douzième année, sans pistes damées ni remontée mécanique, j'étais parfaitement à l'aise sur mes skis et volontiers téméraire (*MQR*, pp.13-15).

En premier lieu, l'aspect très rédigé de ce premier récit d'enfance saute aux yeux. Nous remarquons d'abord l'emploi de l'imparfait et la lourdeur de la phrase. De plus, l'organisation du récit est aussi très calculée. La première phrase annonce la suite de l'opposition de deux milieux parentaux. En effet, le narrateur met en parfaite opposition les deux milieux parentaux, à savoir le sentiment sécurisé éprouvé dans le milieu paternel (la montagne du Jura) versus le sentiment d'incertitude éprouvé dans le milieu maternel (la mer de la Bretagne). Dans le paragraphe sur l'océan, l'effet de rédaction scolaire reste particulièrement fort vu sa structure narrative. La première phrase présente la nature dangereuse de la mer (« L'océan, c'était le tumulte et l'incertitude... »). Ce qui est associé ensuite par le narrateur aux cauchemars qu'il subit et le soin conséquent de sa mère. Enfin, la dernière phrase résume le tempérament de l'enfant (« j'étais un enfant calme au sommeil agité »).

Les deux derniers paragraphes décrivent les activités familiales, toutes passées sur la côte bretonne (les longues marches à travers quelques régions côtières, les activités estivales à la plage). Le dernier paragraphe donne une description assez détaillée du lieu favori à loisir familial, « la Côte Sauvage », qui a l'air assez menaçant avec son terrain piégé, introduit par l'accumulation de trois éléments nominaux (« trous d'eau », « marée montante », « vagues de fond »), dont chacun est suivi d'une longue phrase subordonnée. En effet, l'aspect maléfique de cette côte est graduellement renforcé à travers précisément les trois phrases subordonnées qualifiant les éléments côtiers. En somme, cette côte où l'enfant joue est loin d'être un endroit sécurisé à loisir, ce qui répond impeccablement à l'océan méchant évoqué dans le deuxième paragraphe.

Le récit est suivi d'un paragraphe de commentaire :

N'importe quel psychanalyste amateur aura reconnu, non sans plaisir, dans cette opposition facile du Jura et de l'Atlantique – doux vallon au creux garni de mousse, *versus* trous sans fond où guette la pieuvre – les deux images traditionnelles et antagonistes du sexe féminin. Je ne voudrais pas qu'il s'imagine l'avoir découvert à mon insu. Signalons-lui, dans le même goût, la ressemblance phonétique de la vague et du vagin ; et aussi l'étymologie du mot cauchemar, dont la racine *mare* désigne la mer en latin, mais en néerlandais les fantômes nocturnes (*MQR*, p.15).

Ce commentaire rédigé au présent réagit contre un certain discours vulgarisé de la psychanalyse, qui impose une signification dogmatique au récit d'enfance. Il faut souligner que c'est un discours moqueur plus qu'antagoniste. Barthes et Robbe-Grillet posent chacun à leur façon avec le romanesque la question du « dernier mot ». Pour le narrateur, il semble que le discours de la vulgate psychanalytique vise uniquement à fabriquer à tout prix les sous-entendus sexuels « cachés » dans les discours sur l'enfance. Ici, le narrateur évoque deux images stéréotypées du sexe féminin et les attache dans l'immédiat au discours stéréotypé de la psychanalyse. Toutefois, ce discours vulgarisé de la psychanalyse est loin d'être un simple discours à dénoncer, car il permet en même temps d'évoquer « légitimement » les deux images stéréotypées du sexe féminin, qui jouent un grand rôle dans l'ensemble de la trilogie, notamment dans le deuxième volume, consacré largement aux « imaginations érotiques du petit garçon »<sup>476</sup>.

Nous examinerons ensuite un autre récit d'enfance où est évoqué l'autre milieu important pour le narrateur, Paris :

La pièce où j'avais mon lit, dans le modeste appartement parisien de la rue Gassendi, était séparée par une double porte vitrée de la salle à manger où maman restait lire, jusqu'à une heure avancée de la nuit, son énorme ration quotidienne de journaux, dont l'éventail allait de *La Liberté* à *L'action française* (mes parents étaient anarchistes d'extrême-droite). Le rideau rouge translucide qui me laissait dans une obscurité relative était maintenu disjoint par un dossier de chaise, afin de pouvoir veiller plus étroitement sur mon difficile sommeil. Le regard qui me parvenait, de temps à autre, par-dessus la feuille du journal déployé, dérangeait des plaisirs solitaires déjà fortement marqués de sadisme. Quant aux spectres, ils apparaissaient en général juste en face de moi, dans l'angle du mur sous le plafond, du même côté que les vitres rouges ; ils avançaient en ondulations régulières dans la partie pâle de la paroi, entre une corniche en feuilles d'acanthé et la moulure qui bordait un papier peint de couleur vert sombre [...].

[...]

Quand je relis des phrases du genre « Ma mère veillait sur mon difficile sommeil », ou « Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires », je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage, conforme aux canons du regretté *Figaro Littéraire* : logique, ému, plastifié. Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque,

---

<sup>476</sup> *AE*, le prière d'insérer en quatrième de couverture.



en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjective, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant (*MQR*, pp.15-17).

Tout comme dans le premier récit d'enfance bretonne, le petit récit d'enfance à l'imparfait est suivi d'un auto-commentaire au présent. Le récit décrit l'espace quotidien de l'appartement de Paris, arrangé pour l'enfant qui fait toujours des cauchemars. Pendant que la mère croit protéger l'enfant en le veillant la nuit, l'enfant se plaint d'être dérangé quand il jouit de ses fantasmes sado-érotiques dans la semi-obscurité de sa chambre. Comme évoqué plus tôt, ce thème érotique est déjà annoncé dans le texte par le bref discours critique contre les images érotiques stéréotypées de la psychanalyse vulgarisée. Dans ce récit d'enfance, la fictivité est produite par l'emploi de l'imparfait et la description prolifique à travers l'accumulation des adjectifs, précisément comme ce qui est épinglé dans le discours critique qui suit. Ce discours indique bien la fictivité du récit précédent et y reconnaît son « modèle romanesque ». Autrement dit, il est évident que le récit qui présente ses tendances sexuelles pourrait bien être un pastiche du discours du roman. Ce qui est moins évident, c'est que le discours dénonciateur pourrait être lui aussi un pastiche de son genre.

Jusqu'ici, le traitement du récit d'enfance consiste à souligner sa fictivité narrative ainsi qu'à introduire un méta-discours immédiat (même trop « intégré » pour ne pas être lui-même suspect). Nous allons voir un troisième fragment où se présente un autre aspect du discours de l'enfance : (c'est nous soulignons)

Papa disait que nous aimions, ma mère et moi, les « petits coinsteaux » (est-ce un mot d'argot démodé, ou bien du dialecte familial ?), voulant signifier par là que nous étions moins touchés par un vaste paysage que par quelque élément isolé, discret, un peu marginal [...]

Et il est probable que, comme elle, j'éprouvais une attraction particulière pour les objets de taille très réduite. Toute mon enfance, je me suis fabriqué des jeux minuscules avec les matériaux les plus frêles.

On m'a raconté souvent cette histoire : une fin d'année où mes parents me demandaient quel jouet me ferait plaisir, le 25 décembre, devant la cheminée de marbre noir où nous disposions nos chaussures la veille au soir avec émotion, j'avais souhaité très sérieusement que le père Noël m'apporte « des bouts d'allumettes brûlées ». Nos étrennes étaient modeste, certes, mais pas à ce point ! (*MQR*, pp.178-189)

Ce récit présente l'amour commun entre l'enfant et la mère pour les objets de petite taille, et l'illustre par une anecdote familiale. Ce qui est particulier dans ce récit, c'est que ce récit est en fait un récit « composé », entièrement composé de paroles des autres. D'abord, c'est « papa disait » qui fait connaître l'intérêt partagé entre la mère et le fils. Ensuite, c'est « on m'a raconté souvent cette histoire » qui introduit l'anecdote donnée comme exemple de l'idée précédente. Ainsi, nous pouvons dire que ce récit se désigne comme « citationnel » ou comme de « second main ».

Nous trouvons le même effet citationnel dans un autre récit d'enfance qui raconte l'expérience du noyade dans *DJC*, mais avec probablement la vraie citation insérée dans le récit d'aventures : (c'est nous soulignons et double-soulignons)

On lui avait souvent raconté cette histoire, dans son enfance. Elle remonterait aujourd'hui à plus de soixante années. Une lame sourde était ainsi venue le prendre, par un temps très calme, sur la cale en pente d'une crique entaillant la falaise, non loin de Brest, à l'entrée de la rade, au lieu dit « Le Minou ». Quel âge pouvais-je avoir ? Peut-être trois ou quatre ans ? Nous sommes partis en promenade avec maman et sa plus jeune sœur, Marcelle, dans la grande automobile noire du mari de celle-ci, qui s'appelle Antonin. Comme l'indique ce prénom, évoquant l'époque romaine, mon oncle n'est pas breton, mais provençal, et il sait nager, ce qui est une chance, ma chance ce jour-là.

Alors que, descendus de l'auto, nous nous avançons sans méfiance, à peits pas, sur la rampe d'accostage en granit peu glissant, battue seulement à sa partie inférieure par le doux va-et-vient de l'eau claire, un incompréhensible paquet de mer issu des profondeurs remonte la pente d'un seul bond et m'emporte. Mon oncle Antonin se précipite, plonge tout habillé, me ramène très vite, sans trop de mal, jusqu'à la terre ferme. Je n'ai pas, semble-t-il, respiré le mortel élément liquide ; j'ai seulement bu, comme on dit, une bonne tasse. Nous revenons tous vers la voiture, moi-même serré dans les bras de maman comme un précieux paquet, et nous rentrons à Kerangoff par le plus court chemin, pour nous sécher, nous réchauffer, faire le récit de l'aventure qui a mis fin à notre excursion.

C'est ce récit, cent fois répété ensuite tandis que je grandissais, qui est demeuré dans ma mémoire. L'événement lui-même, trop rapide ou désormais trop lointain, ne m'a pas laissé le moindre souvenir conscient, bien que j'aie souvent revu le creux au nom prédestiné d'où le monstre avait surgi...Le Minou, le minet, le petit chat fragile à la toison soyeuse, image la plus rassurante du sexe féminin, ouvre brusquement sa bouche rouge aux dents de requin pour me dévorer vivant. (*DJC*, pp.9-10.)

Le récit commence justement par le renvoi de son origine aux autres : « On lui avait souvent raconté cette histoire ». De plus, c'est le pronom de la troisième personne « il » qui présente efficacement l'événement dans une longue phrase à l'imparfait, avec le style courant (précis

et concret) du narrateur. Pourtant, c'est le « je » qui reprend la suite de la description (voyez la partie double-soulignée du texte) au passé composé et au présent, avec un style plutôt oral, familier, voire enfantin. Cette dissonance stylistique et pronominale semble suggérer que le récit double-souligné au style familier n'est en effet qu'un discours rapporté, et du genre indirect libre. La longue phrase qui commence par « Nous ... » semble superposer la voix du narrateur et la voix passée des autres entendue par le narrateur-enfant, d'où le vocabulaire enfantin et les temps verbaux oraux. Autrement dit, le récit au style familier pourrait être saisi comme une vraie citation des paroles des autres, inscrites dans la mémoire du narrateur.

Après ce récit de la citation, vient le récit principal du sauvetage de l'enfant par son oncle. Ce récit de sauvetage est composé de quatre phrases, dont trois au présent et une au passé composé. L'emploi du présent ici s'approche beaucoup plus d'un présent historique que d'un présent d'énonciation. Le présent historique est un temps assez fictif qui vise uniquement à donner un tableau vivant de l'événement passé. Le présent historique aide à réduire la distance entre le temps de l'événement de celui de la lecture, « comme si l'énonciation se faisait contemporaine de l'événement », alors que le temps principal de ce récit, à savoir le passé composé et le plus-que-parfait, présente « les faits rapportés dans la distance d'un passé révolu »<sup>477</sup>. Ainsi, nous pouvons dire que le présent historique est un temps assez fictif qui simule l'événement du passé aux yeux du lecteur. A part ce temps verbal fictif, la description est centrée largement sur les alentours et l'ensemble du clan familial, sauf l'enfant, le « héros » principal du récit. Dans ces trois phrases écrites au présent, le moi-enfant apparaît seulement dans la lame qui « m'emporte » et enfin « serré dans les bras de maman comme un précieux paquet » après avoir été sauvé par son oncle. Il y a peu de traces émotionnelles chez l'enfant noyé.

---

<sup>477</sup> Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, p.96. En ce qui concerne le présent historique, Herschberg Pierrot rapporte la proposition intéressante de Robert Martin : « Robert Martin propose d'appliquer au présent historique la distinction entre deux points de vue : celui du temps « *de re* » (celui de la situation chronologique du procès) et celui du temps « *de dicto* » (« celui de la prise en charge des énoncés »). Cela permet de comprendre que le présent historique « donne pour contemporains des faits qui ne le sont pas » [...]. la fiction consistant à décaler la prise en charge énonciative du côté du passé », voir p.79.

Quant à la seule phrase écrite au passé composé, (« Je n'ai pas, semble-t-il, respiré le mortel élément liquide ; j'ai seulement bu, comme on dit, une bonne tasse »), le moi-enfant occupe enfin la place du sujet de la phrase. En premier lieu, nous remarquons qu'il y a encore une rupture stylistique entre les deux parties d'une seule phrase. Le même fait est d'abord décrit comme « respiré le mortel élément liquide » et ensuite comme « bu une bonne tasse ». Il est évident que ce discord des voix provient très probablement de la superposition de deux instances d'énonciation, dont l'une est tenue par le narrateur adulte et l'autre par les autres que représente le « on » dans l'incise « comme on dit ». De plus, l'incise « semble-t-il » dans la première partie de la phrase renforce le sentiment d'incertitude en ce qui concerne l'événement de la noyade, d'autant que c'est le « je », censé désigner le héros de l'événement, qui énonce cette parole, comme s'il s'agissait d'une autre personne. De surcroît, l'emploi du passé composé connote une valeur révolue de l'événement raconté, ce qui produit un effet semblable de distanciation.

Enfin, nous arrivons à la conclusion de ce récit de noyade. Le narrateur souligne de nouveau la nature citationnelle du récit et la source purement langagière du souvenir : « C'est ce récit, cent fois répété ensuite tandis que je grandissais ». Bien que l'événement ne lui laisse pas « le moindre souvenir conscient », il garde ce récit composé de paroles des autres. De plus, c'est le « nom prédestiné » du lieu dit « Le Minou » qui provoque chez le narrateur la vraie peur associée à ce récit tout composé. Dans ce premier récit du dernier volet de la trilogie, une dernière remarque porte sur l'évocation de deux images stéréotypées (fragile ou menaçant) du sexe féminin. Comme évoqué plus tôt, ces deux images reprennent précisément celles introduites par le discours critique attaché au premier récit d'enfance qui ouvre la trilogie. En outre, le deuxième volet est entièrement construit à partir des fantasmes érotiques déclenchés exactement par ces deux images stéréotypées des femmes (victime ou sadique). Ce qui atteste la place importante des images stéréotypées érotiques dans l'organisation de ce grand texte robbe-grilletien.

Dans le développement précédent, nous avons examiné la contamination fictive des récits « non fictionnels » par la fiction de Corinthe. Dans celui-ci, à travers ces quelques

récits étudiés de près, nous avons dégagé quelques dispositifs textuels internes aux récits « non-fictionnels » pour créer une distance énonciative par rapport aux discours stéréotypés de l'enfance, à savoir la fictionnalisation narrative définie par Käte Hamburger (l'emploi du temps passé, du style indirect libre, de la description détaillée), le pastiche du discours scolaire, la rupture stylistique pour signaler l'aspect citationnel du discours, et aussi l'insertion du méta-discours qui commente le récit qui le précède. De toute évidence, il semble que le narrateur utilise tous les moyens pour qu'il puisse (et nous, les lecteurs, puissions) se (nous) détacher de ses récits d'enfance et de ses fantasmes érotiques.

Pourtant, cette autobiographie trop « consciente » devrait éveiller en nous quelques doutes. Le qualificatif provient en effet du troisième volet de la trilogie :

Peut-on nommer cela, [...] une « autobiographie consciente », c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience (*DJC*, p.17).

En principe, la « lucidité » qui accompagne le récit d'enfance devrait constituer un degré de plus du discours. Comme dans l'autoportrait de Barthes, les récits d'enfance dans *Romanesques* pourraient bien être un pastiche de l'exercice scolaire qu'est la forme de la dictée. De même, le discours « conscient » sur le récit d'enfance ne pourrait éventuellement être qu'une mise en scène d'une « autobiographie consciente ». En d'autres termes, l'ensemble pourrait constituer le pastiche incertain de deux stéréotypes du discours autobiographique, « traditionnel » pour le récit d'enfance et « moderne » avec le discours auto-critique.

## 2.2.2 Les récits fantastiques et l'autostéréotype :

En parallèle des récits d'enfance du narrateur, nous allons voir les récits aventureux du personnage énigmatique qu'est Henri de Corinthe, dont l'identité problématique constitue l'objet d'enquête du narrateur dans cette pseudo-autobiographie. Le personnage de Corinthe est en effet un personnage assez composé de nombreux de stéréotypes narratifs empruntés à la paralittérature. Dans cette partie, nous allons focaliser sur les stéréotypes puisés dans les récits fantastiques dans la trilogie *Romanesques*. D'une part, les études existantes sur l'œuvre de Robbe-Grillet explorent déjà largement les stéréotypes puisés dans les récits policiers par rapport aux stéréotypes puisés dans les récits fantastiques<sup>478</sup>. D'autre part, les récits de Corinthe affectent un aspect fort fantastique dès son apparition, et jusqu'à sa mort.

Un long passage dans *MQR* explique en partie la présence abondante du fantastique. Nous le reproduisons en entier pour pouvoir ensuite l'analyser :

J'en étais donc à la peur. Elle allait jouer tout de suite un grand rôle dans mes rares lectures d'adolescent. Ma sœur (qui lisait énormément) et moi (qui lisais toujours les mêmes livres) avons été nourris très tôt de littérature anglaise. Souvent j'ai cité Lewis Carroll comme un de mes principaux compagnons de jeunesse ; j'ai plus rarement parlé de Rudyard Kipling, dont ce n'est pas *Kim* ou les *Livres de la jungle* qui m'étaient surtout précieux, mais les *Contes de l'Inde* et plus particulièrement ceux où des apparitions morbides terrorisent des soldats. Sans y avoir jeté les yeux depuis trente ou quarante ans, je pourrais redire l'histoire de la légion perdue dans la nuit qui rencontre une autre patrouille britannique jadis anéantie au cours d'une embuscade, et j'entends encore le choc des sabots de cent cavaliers morts qui piétinent au flanc de la montagne en butant contre les pierres dressées marquant leurs propres tombes ; l'histoire aussi du colonel Gadsby, paradant à la tête de son régiment,

---

<sup>478</sup> En ce qui concerne le rapport de l'œuvre avec le roman policier, voir par exemple François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011. De fait, l'étude de François Harvey a le mérite de souligner les différents usages du romanesque thématique (type policier) dans plusieurs romans de Robbe-Grillet. François Harvey soutient la possibilité de parodier un genre, ce qui contredit la théorie intertextuelle proposée par Gérard Genette. Avec la définition élargie de la parodie, il nuance notamment les différents usages parodiques du policier dans *Les Gommages*, *Le Voyeur*, *Glissements progressifs du plaisir*, *Djinn* et *La Reprise*. Ou voir, parmi d'autres, Hanna Charney, « Pourquoi le « Nouveau Roman » policier ? », *The French Review*, Vol. 46, n°1, octobre 1972, pp. 17-23 ; Alain-Michel Boyer, « L'énigme, l'enquête et la quête du récit : la fiction policière dans *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet », *French Forum* [Lexington, Kentucky], vol. 6, n° 1, janvier 1981, pp. 74-83 ; Graham Law, « Il s'agissait peut-être d'un roman policier : Leblanc, Macdonald, and Robbe-Grillet », *Comparative Literature*, vol. 49, 1988, pp. 325-57 ; Sjef Houppermans, « *Les Gommages* : un roman policier poli et scié », *Roman 20-50*, hors-série n° 6 : « Alain Robbe-Grillet : *Les Gommages* et *La Jalousie* », Yves Baudelle (ed.), sept. 2010, pp. 97-109 ; Simon Kemp, « Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ? », *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, consulté le 29 juin 2016. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2579> .

qui se voit sans cesse tombant de selle et broyé sous les pieds des mille chevaux de ses dragons lancés au galop derrière lui ; et cet autre officier que poursuit un rickshaw fantôme, où pleure une maîtresse abandonnée qui s'est suicidée de désespoir ; ou bien encore celui qui, par 42° à l'ombre, place un éperon acéré dans son lit pour tenter d'échapper aux visions d'épouvante – jamais décrites – dont il est la proie sitôt qu'il cède au sommeil et qui finiront par le tuer.

J'ai grandi dans le commerce familial de ces spectres. Ils faisaient partie, sans problème, de mon univers quotidien, mêlés à ceux des légendes bretonnes ou des histoires de revenants que nous racontait « marraine », la sœur de ma grand-mère maternelle, le soir, pour nous endormir à leur bercement : marins péris en mer qui viennent tirer les vivants par les pieds dans leurs lits, la charrette de l'*ankou* dont les grincements et cahots annoncent sa mort prochaine au promeneur nocturne, égaré dans un réseau de chemins creux qu'il croyait pourtant connaître, espaces frappés par un enchantement, objets ensorcelés, présages et intersignes, sans compter ces innombrables âmes en peine qui gémissent sur la lande ou dans les marais, font claquer les volets de la chambre en absence du moindre vent et agitent jusqu'à l'aube l'eau des bassines où trempe le linge réprouvé.

Au cours des années et des récits, la famille n'a cessé de s'agrandir, accueillant toujours avec la même simplicité de nouvelles présences, depuis la pâle fiancée de Corinthe jusqu'au Hollandais maudit, debout sur le pont de son vaisseau sans équipage, qui traverse la nuit, toute sa voilure rouge déployée, au-dessus des vagues phosphorescentes. Voilà donc déjà l'océan qui revient. O Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre...

Et voilà le jeune comte de Corinthe luttant contre le flot qui monte, dressé sur son cheval blanc dont la crinière étincelante s'entrelace avec l'écume arrachée par la tempête à la crête des lames. Et voilà Tristan blessé, en proie au délire, qui guette en vain le navire ramenant Iseult la Blonde en Léonois. Et voilà maintenant Caroline de Saxe, dont le corps inanimé gît à la dérive, parmi les algues d'or aux ondulations mouvantes. (*MQR*, pp.19-21.)

Le narrateur évoque ici en détail ses lectures d'enfance, un des lieux communs de l'écriture autobiographique. Le narrateur enfant est largement marqué par les histoires des fantômes où « les apparitions morbides terrorisent des soldats », « les légendes bretonnes ou des histoires des revenants » et affirme qu'il a grandi « dans le commerce familial de ces spectres ». Le narrateur est si familier avec les contes d'épouvante concernant les soldats qu'il récite immédiatement quatre scénarios mémorisés par cœur : le choc continu des sabots des soldats morts, un colonel craignant d'être piétiné jusqu'à mort par ses soldats s'il tombe de selle, un officier poursuivi par un rickshaw fantôme où se trouve une maîtresse fantôme, et un autre soldat qui résiste fort mais en vain aux visions d'épouvante qui le hantent et mort au cours du sommeil. A première vue, il semble que ces scénarios sont

donnés tels quels. Pourtant, si nous les confrontons avec les aventures suivantes de Corinthe, nous trouvons que les récits de Corinthe sont entièrement composés de tous ces éléments thématiques.

Nous allons examiner de près le thème du « choc sourd répété », puisque ce thème pourrait bien servir de prélude à la traversée dans l'autre monde fantastique, pour le narrateur mais aussi pour Corinthe<sup>479</sup>. Quand le narrateur s'interroge sur la condition de la visite nocturne de Corinthe, après une brève évocation de l'arrivée de Corinthe par son père, le narrateur commence à décrire sa chambre au milieu de la pluie et du vent et c'est à ce moment qu'il note :

[J]'entends des coups sourds, dans la masse du bâtiment, comme le choc des vagues heurtant en batoir la coque soulevée d'un navire, qui retombe au creux de la houle, des coups sourds paraissant provenir du plancher, des murailles de granit, de la vieille terre elle-même, coups répétés, têtus, espacés de façon régulière, qui doivent être les lents battements de mon propre cœur.

Tout en bas, dans l'immense salle dallée dont la seule obscurité constitue les limites, improbables, mon père marche de long en large, tandis que le souvenir d'Henri de Corinthe peu à peu s'estompe [...].(MQR, p.24)

Les coups sourds provenant de la terre d'en bas lui rappellent le choc des vagues, associées plus tôt aux apparitions des spectres quand l'enfant fait des cauchemars : « ils avançaient en ondulations régulières dans la partie pâle de la paroi [...] » (MQR, p.16). Il semble que le narrateur veuille se persuader qu'il s'agit de ses propres battements de cœur, au lieu d' « autres choses » (épouvantes). Ou bien, le paragraphe suivant suggère aussi que le choc sourd pourrait être les pas inquiétants de son père qui marche régulièrement en bas dans la nuit, dans l'imagination de l'enfant qui ne voit pas ce qui se passe lors de la visite de Corinthe à son père.

---

<sup>479</sup> Soit dit en passant, l'importance de l'ouïe dans l'œuvre de Robbe-Grillet est beaucoup moins étudiée que celle de la vue, voir par exemple le chant dans *La Jalousie* (pp.99-101), ou le chant des sirènes dans *Un Régicide* (p.128). Dans une perspective rapprochée, Hassan Sarhan Jassim étudie la présence des genres oraux dans les premiers romans de Robbe-Grillet, voir Hassan Sarhan Jassim, « L'inscription de l'oral dans les premiers romans de Robbe-Grillet », in Allemand et Milat (Dir.), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, pp. 157-166.



Pourtant, le paragraphe qui suit dans l'immédiat révèle la fausseté de la narration et apporte une nouvelle explication, cette fois historique, pour les chocs sourds répétés :

Le passage qui précède doit être entièrement inventé. [...] Pourtant les chocs sourds et répétés qui ébranlent le sol de granit appartiennent sans aucun doute à mes impressions d'enfance. On les entendait surtout la nuit, toutes les nuits, pendant des mois. L'hypothèse la plus souvent avancée par nos grands-parents, inquiets à leur tour de ce phénomène dont personne ne donnait d'explication officielle, était le lent travail d'excavation effectué sous les falaises par le génie, taupe géante, en vue d'y établir d'énormes réservoirs souterrains, destinés au stockage du mazout nécessaire à notre flotte de combat. Une puissante escadre se trouvait, à l'époque, basée à Brest. La ville entière et ses alentours nous apparaissaient comme placés sous la domination suprême, mystérieuse, de l'amirauté (*MQR*, pp.24-25).

Ce passage rappelle le fond historique de la guerre et le rôle stratégique de sa ville natale. Comme évoqué plus tôt, son père est rentré blessé de la Grande Guerre, pendant laquelle est supposée sa rencontre problématique avec Henri de Corinthe. Son grand-père maternel Paul Canu, sous-officier de la marine de guerre, « avait passé toute sa vie active sur les vaisseaux de guerre » et était ainsi un grand voyageur car la France était encore un « Empire colonial » à l'époque : « Engagé de bonne heure dans la marine à voile, il avait plusieurs fois doublé le cap Horn, attendu longuement les alizés, remonté le fleuve Jaune, fait la guerre de Chine, les campagnes d'Annam et du Tonkin » (*MQR*, p.25). Pourtant, le narrateur ne connaît « presque rien » des aventures vécues par son grand-père Canu, puisque le grand-père « parlait peu » (*MQR*, pp.25-27). Quant au narrateur lui-même, il est envoyé, sous l'Occupation, dans une usine allemande, plus précisément à « la Maschinenfabrik-Augsburg-Nürnberg (M.A.N.) dans laquelle [il a lui]-même appris et pratiqué, pendant la guerre, le métier d'ouvrier tourneur » (*MQR*, p.45). En d'autres termes, les trois générations de sa famille sont profondément marquées par les guerres. Pourtant, le narrateur est condamné à imaginer les expériences de la guerre vécues par son père et grand-père.

Le thème du « choc sourd répété » venant d'ailleurs trouve bien chez le narrateur son ancrage existentiel et fantastique. Nous pouvons même lire la connotation fantastique du choc souterrain dans l'explication militaire donnée : c'est le « génie » qui creuse sous terre.

Le « génie » désigne bien les soldats du génie comme sapeurs ou mineurs, mais évoque en même temps un esprit surnaturel doué d'un pouvoir magique. Dans le récit principal consacré à Corinthe dans *Le Miroir qui revient*, le récit éponyme, Corinthe commence son aventure par entendre un bruit réitéré de la mer :

Henri de Corinthe, par une nuit calme de pleine lune, traverse la lande de bruyère rase qui borde une anse déserte, sur la côte très découpée du pays de Léon. Au moment où le sentier qu'il suit va rejoindre l'étroit chemin des douaniers [...], son oreille habituée aux rumeurs marines distingue obscurément [...] un bruit plus fort [...].

D'un très léger raidissement des rênes, il arrête son cheval, afin d'écouter avec plus d'attention. Cela ressemble au *floc flocc* répété d'un battoir vigoureux sur du linge humide. Il y a bien un ruisseau qui rejoint la grève à cet endroit, mais qui donc laverait ainsi, au clair de lune, à l'écart de toute habitation ? Corinthe pense aussitôt à la vieille croyance paysanne relative aux « lavandières de nuit », jeunes femmes appartenant au monde des esprits et dont on ne peut guère attendre que du malheur, quelque chose comme les sorcières de *Macbeth* [...].

Juste avant d'y arriver, le lit s'élargit pour former une espèce de petit bassin. L'emplacement serait praticable pour le blanchissage, à l'extrême rigueur, et il y a là, en effet, posé de guingois au bord de la flaque miroitante, un de ces caissons en bois rudimentaires où les femmes de la campagne se mettent à genoux pour frapper leur linge au *doué*. Mais l'ustensile, usé par l'ouvrage, paraît abandonné ; et personne ne se montre aux alentours (*MQR*, pp.89-91).

Dans cet épisode, Corinthe en patrouille nocturne est attiré par ce qui produit le « flocc flocc répété », ce qui le conduit à la découverte du miroir hanté par Marie-Ange, « sa fiancée disparue », « qui s'est noyé sur une plage de l'Atlantique, près de Montevideo, et dont on n'a jamais retrouvé le corps » (*MQR*, p.94). De même que le narrateur, Corinthe est aussi entraîné par le « choc sourd répété » dans le monde fantastique.

Il en est de même pour le récit principal dans le second volet *Angélique ou l'enchantement*, où Corinthe part dans la forêt des Pertes à la recherche des traces du cavalier Simon escortant une belle prisonnière sur une charrette.

Une étrange paix règne à présent dans le sous-bois [...].

A cause, sans doute, de cet à demi inquiétant silence qui les enveloppe, Corinthe, dont l'oreille tendue guette l'éventuel grincement d'un essieu de charrette, devant lui, perçoit maintenant, sur sa droite, un choc régulier, périodique, assez rapide, qui pourrait correspondre à la cognée d'un bûcheron...[...].

[...]

Vingt mètres encore et le comte Henri soupçonne à présent que ces claques répétées proviendraient du battoir de quelque lavandière, frappant du linge humide avec entrain (*AE*, pp.87-89).

Le choc régulier du miroir épave dans le premier volet devient le choc régulier du battoir frappant du linge dans le second, ce qui dirige Corinthe vers Manrica/Carmina, la pseudo-lavandière qui pourrait bien être la prisonnière escortée par le cavalier Simon disparu dans la forêt comme frappé de sortilège.

Dans le dernier volet *Les Derniers jours de Corinthe*, Corinthe se remémore les diverses aventures qu'il a vécues notamment pendant son séjour sud-américain après la Seconde Guerre mondiale et passe ses derniers jours dans sa forteresse encastrée dans la falaise en Finistère, où « le comte Henri vivait solitaire au fond (il fallait descendre un escalier de pierre pour accéder aux chambres) d'une ancienne batterie datant de Vauban » (*MQR*, p.226). Comme annoncé dans *AE*, « [à] la place du fringant capitaine de Corinthe, [...] il n'y avait plus désormais que le comte Henri vieillissant, assis à sa table de travail [...], en train de récrire une fois de plus ses carnets de guerre » (*AE*, p.124). Le vieux Corinthe vit en reclus et écrit sans cesse ses mémoires dans une « casemate à demi souterraine », « assiégée de toute part » par les vagues :

Ici aussi, cependant, les hautes lames déferlent et viennent même frapper, au plus fort de la marée montante, contre la muraille de mon dernier refuge, [...] où règne la peine inutile, l'austère solitude, le silence tumultueux de tous les éléments secoués par l'essaime des djinns » (*DJC*, p.56).

Pour ainsi dire, le vieux Corinthe écrivain entend le « choc sourd répété » pendant tous ses derniers jours. Ce « silence tumultueux » est associé par lui immédiatement à « l'essaim des djinns ». Plus tard « le sourd fracas des hautes vagues invisibles » remet Corinthe « une fois de plus en mémoire un jour de tempête à Saint-Jean-d'Acre » (*DJC*, p.143). Autrement dit, le bruit silencieux l'emporte toujours ailleurs.

Dans cette vie fermée, Corinthe commence en effet à pratiquer une autre grande activité hors du moment de l'écriture, à savoir l'exploration des souterrains, car justement il entend des chocs sourds dans le roc, sous sa forteresse :

Mais voilà que les chocs sourds, puissants, répétés, ont repris dans les profondeurs du roc, sous l'ancienne batterie côtière, et Henri de Corinthe [...] se persuade maintenant qu'il existe quelque chose d'autre, au cœur de la falaise, que ces caves aux trois quarts éboulées, datant de Vauban comme tout le massif édifice, dont il a exploré plus ou moins sommairement l'obscur et dangereux labyrinthe, lors de son acquisition.

Manquent ici, malheureusement, les pages où notre mémorialiste incertain relatait ses investigations nouvelles – entreprises séance tenante, croyons-nous, et cette fois de façon systématique dans le halo d'une puissante torche [...].

Il semble en tout état de cause que l'opiniâtre vieillard ait fini par découvrir un passage encore praticable (bien que non sans mal), débouchant sur des salles bétonnées de vastes dimensions et relativement récentes, mais totalement vide [...] (*DJC*, pp.158-159.)

Le « choc sourd répété » remet d'abord à l'écrivain Corinthe en mémoire, « vers de fantomatiques souvenirs de guerre » et l'oriente plus tard physiquement vers ce qui se trouve dans les souterrains de sa forteresse (*DJC*, p.147). Dans cette nouvelle expédition souterraine, Corinthe ne rencontre que des créatures fantastiques : trois chevaux immobiles (associés à une « vieille croyance bretonne » des « chevaux du vent » : des « chevaux sauvages d'essence surnaturelle » qui existaient « sur les îlots inhabités », « apparaissaient ou disparaissaient au gré des fortes tempêtes » (*DJC*, p.164)) et retrouve vers la fin de son exploration et de sa vie, sans surprise, la femme maudite, Mina, « lavandière de la pleine lune et démons marine ». Au dernier moment de sa vie, Corinthe revoit le spectre de Marie-Ange (sa fiancée noyée qui le hante et le poursuit depuis le *Miroir qui revient*) qui « s'approche peu à peu en souriant, tendant les bras vers [lui] dans un geste d'appel » (*DJC*, pp.228-229).

En somme, le thème du « choc sourd répété » traverse toute la trilogie et fonctionne comme le pouvoir enchanteur qui, tout comme la traversée du miroir de Lewis Carroll, ramène le narrateur et Henri de Corinthe de l'autre côté du monde. Comme évoqué plus tôt, c'est dans ce « choc sourd répété » des pas de son père pendant la nuit que le narrateur enfant commence à imaginer le monde fantastique de Corinthe. Quant à Corinthe, chaque grande aventure fantastique (le miroir épave avec Marie-Ange, la lavandière suspecte dans la forêt enchantée, et l'exploration des souterrains de sa forteresse côtière) est rigoureusement introduite par le même « choc sourd répété ».

D'autre part, nous pouvons voir l'importance des légendes bretonnes dans ce monde fantastique de Corinthe : le miroir épave, la lavandière de nuit, l'ankou la mort, des chevaux du vent, etc. En fait, parmi les six dossiers préparatoires du fichier consultable des *Romanesques*, il existe un dossier documentaire (indexé « ARG 10.5 ») qui se compose justement de chanson et de légendes bretonnes. Dans ce dossier breton, il y a trois extraits : un extrait copié à la main de « Le miroir épave » de *La Légende de la mort chez les Bretons armoricains* d'Anatole le Braz, une chanson de la Bretagne titrée « Le Miroir épave » en photocopie, et six pages photocopées de « Ballades » sous-titré « La fiancée de Corinthe » (mais celui-là porte un trait d'abandon, nous semble-t-il).

Il n'est pas étonnant que les scénarios ou les personnages stéréotypés dans le monde fantastique de Corinthe soient tous repérables dans les légendes rassemblées par Anatole le Braz<sup>480</sup>. D'une certaine manière, les récits de Corinthe ne sont faits que de stéréotypes fantastiques. Le registre fantastique des récits de Corinthe ne provient pas seulement de la reprise thématique des éléments folkloriques, mais aussi de la reprise linguistique de ces contes fantastiques. Dans l'épisode du miroir épave, nous pouvons remarquer nombreux de stéréotypes sur le plan linguistique. C'est « par une nuit calme de pleine lune » que Corinthe « traverse la lande » sur la côte « du pays de Léon ». Dans la tradition des contes, la pleine lune est toujours associée au pouvoir enchanteur et magique. Quant au miroir épave trouvé par Corinthe, il est ainsi décrit :

L'énorme cadre sculpté paraît en fait en jacaranda, ou dans quelque acajou très sombre d'Amérique du Sud. La glace elle-même est ternie, sans doute par un trop long séjour dans l'eau salé ; des gouttelettes, qui commencent à sécher, en parsèment encore la surface. Mais dans les profondeurs troubles du verre très épais, dont les teintes glauques sont accentuées par la blême clarté lunaire, Henri de Corinthe voit distinctement – presque sans surprise – se refléter le tendre visage blond de sa fiancée disparue, Marie-Ange, qui s'est noyée sur une plage de l'Atlantique, près de Montevideo, et dont on n'a jamais retrouvé le corps. Elle est là, dans la glace, qui le fixe de ses prunelles bleu pâle avec un indéfinissable sourire (*MQR*, p.94. C'est nous soulignons).

---

<sup>480</sup> Anatole le Braz, *La Légende de la Mort chez les Bretons armoricains*, Paris, Honoré Champion, 1923, Tome 1 et Tome 2. Sur le miroir épave, voir T2, ch. 17, pp.169-172 ; sur la lavandière de nuit, voir T1, ch. 1, pp.59-62 ; sur l'ankou, voir T1, ch. 3, pp.111-163. Et aussi la chanson « Le Miroir épave », Anatole le Braz, *La Chanson de la Bretagne*, Paris, Calmann Lévy, 1901, p.163.

Si nous confrontons ce passage avec le texte d'Anatole le Braz donné ci-dessous, nous trouvons la reprise exacte au niveau lexicque :

Dans le nombre se trouvait un miroir au verre très épais, avec une belle bordure de chêne, toute sculptée. La glace en était un peu ternie par endroits, à cause du séjour qu'il avait fait dans l'eau.

[...]

Elle poussa la porte de la chambre : Marie Dagorn, à demi-évanouie sur le parquet, lui désigna du doigt le miroir. Et ce fut au tour de la vieille de reculer d'épouvante, car un visage de femme apparaissait dans la glace, qui n'était ni le sien, ni celui de la jeune fille, ni celui d'aucune personne de sa connaissance. C'était, raconta-t-elle ensuite, une figure blême, avec des yeux blancs, des yeux sans pupilles, et de longs cheveux mouillés qui dégouttelaient. (*La Légende de la Mort*, pp.169-172. C'est nous soulignons.)

Le même réseau lexicque se trouve également dans la description donnée par le narrateur d'une armoire à glace au début d'*AE* :

C'est d'ailleurs un remarquable effet de noirceur que me procure à ce moment précis ma propre figure, car c'est bien moi dont le reflet vient de surgir dans les profondeurs assombries du miroir [...], qui occupe toute la porte à un seul battant [...] de la lourde armoire à glace en acajou massif, fabriquée par un artisan local pour mon arrière grand-père Marcelin Perrier avec une bille de bois des îles rejetée à la côte après un naufrage.

Je m'approche, [...] et je puis ainsi m'examiner de plus près, tout à loisir, dans la glace aux pénombres glauques (*AE*, pp.13-14. C'est nous soulignons.)

La qualité de l'« obscurité » et celle de la « lourdeur » sont constamment soulignées. Dans un autre passage d'*AE*, ces mêmes qualités sont aussi attribuées à la chambre de Corinthe en Bretagne :

Cette partie du décor, vers le fond de la pièce, est d'ailleurs si peu éclairée, quelle que soit la lumière extérieure, l'heure du jour, la saison, que le grand tableau de famille et le personnage en pied qu'il représente [...] restent de toute façon à peine discernables. Le cadre d'ébène (ou bien en palissandre très foncé) ainsi que les teintes trop sombres de la peinture, sans doute encore accentuées par son vieillissement, complète l'effet de noirceur causé par cet emplacement défavorable.

Ayant franchi les quelques pas qui le séparaient de la grosse armoire, sculptée dans un acajou à peine plus clair, Corinthe en repousse le battant avec une certaine brusquerie [...] (*AE*, p.34).

Quant à la dernière demeure où Corinthe vit en reclus, une totale obscurité règne aussi dans la forteresse à demi-souterraine :

Mon Dieu ! que tout cela est loin, pense Henri de Corinthe, qui s'acharne à relire pour tenter de les mettre en ordre, je ne sais pas combien d'années plus tard, ces feuillets décousus de souvenirs, éparpillés devant lui sur toute la surface du vaste bureau en noyer très sombre aux marbrures rougeâtres, presque en face de la massive armoire d'une teinte encore plus obscur, bien que taillée jadis dans la même bille de bois d'épave, tout ce qui lui reste à présent du vieux mobilier de la Maison Noire, dispersé en vente publique après la saisie judiciaire.

[...]

Outre un lit de fortune rappelant la guerre, cette solide table pour écrire et l'armoire, la chambre [...] ne comporte qu'un pesant miroir ovale dont les profondeurs glauques sont cernées de noir (telle une pâle photo trop agrandie de marin disparu) par un cadre bombé d'une épaisseur surprenante qui ressemble au plat-bord des navires d'autrefois, sans aucun ornement, façonné dans un bois colonial devenu plus foncé que l'ébène après son trop long séjour dans l'eau salé. (*DJC*, pp.55-57).

Par conséquent, c'est littéralement la « Maison Noire », dont le nom provenait selon le narrateur « des anormales ténèbres où la presque totalité des pièces était plongée ». Et puis, le narrateur ajoute une précision :

A présent, je crois davantage qu'il s'agit d'une traduction française approximative, provenant du breton *Ker an dû*, nom de lieu-dit assez fréquent dans la région, qui signifierait plutôt « la maison du noir », là où habite l'homme noir, ou quelque chose de ce genre (*AE*, 13).

Pour ainsi dire, la qualité de l'obscurité et celle de la lourdeur sont d'abord accordées au miroir épave hanté par Marie-Ange, ensuite elles passent à la chambre et la maison du narrateur et puis de Corinthe, et enfin à l'homme qui l'habite, c'est-à-dire au narrateur et à Corinthe.

La reprise littérale de plusieurs prédicats forme un grand réseau sémantique de l'obscurité (ternie, profondeur, trouble, glauque, assombrie, pénombre, peu éclairé, peu discernable, sombre, noirceur, obscure, noir, foncé) et de la lourdeur (épais, lourd, massif, gros, pesant) où Corinthe s'immerge itérativement. Grâce à ce procédé auto-réflexif, Corinthe devient à son tour un parfait personnage stéréotypé que la trilogie *Romanesques* a créé. Nous pouvons probablement associer ce procédé auto-réflexif dans l'œuvre à la notion

d' « autostéréotype » proposée par Stéphanie Orace<sup>481</sup>. L'auteur suggère que certains stéréotypes sont produits par l'écriture d'un même auteur, repérables dans plusieurs de ses textes et fonctionnant comme « lieux communs au texte et aux lecteurs ». Selon S. Orace, l'« autostéréotypie » désigne la récurrence de certains « motifs », caractérisés par un « figement linguistique » (p.18).

Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, la reprise thématique va souvent de pair avec la reprise linguistique, comme nous avons évoqué plus tôt pour le stéréotype érotique dans *MRDV* et le personnage de Corinthe dans *Romanesques*<sup>482</sup>. De plus, la reprise littérale de plusieurs prédicats dans le récit folklorique fonctionne comme les marqueurs linguistiques (ou les masques linguistiques) pour se désigner ses sources comme purs stéréotypes fantastiques. Le double ancrage dans le stéréotype, à savoir la paralittérature dont il se réclame et l'autostéréotype qu'il entretient, est inséparable chez Robbe-Grillet, nous semble-t-il, d'une vraie éthique de l'écriture, qu'il tient avec rigueur. Dans ce grand récit d'enquête qu'est *Romanesques*, nous sommes marqués par l'aspect citationnel et auto-citationnel d'une vie, noyée dans ce qui est entendu des autres et de soi-même.

---

<sup>481</sup> Stéphanie Orace, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n° 125, février 2001, pp.17-31.

<sup>482</sup> Pour la reprise linguistique du stéréotype érotique dans *MRDV*, voir le sous-chapitre « le romanesque thématique et la notion de stéréotype » de notre thèse.



## **CHAPITRE II: LE ROMANESQUE COMME LES « FORMES BRÈVES » ET LA QUESTION DE LA TOTALITÉ**

---

Après avoir présenté le volet « mythique » du romanesque, nous allons développer l'autre volet, qui correspond principalement à l'« aventure infime », solitaire, du « romanesque sans le roman » de Barthes. Cette notion originale du romanesque barthésien se réfère surtout à un mode de discours qui n'est pas structuré autour d'une finalité. Si c'est dans l'écriture de l'essai, le romanesque renvoie à un mode de discours qui résiste au dernier mot, au jugement définitif sans dialectique. Si c'est dans l'écriture de vie où Barthes tâtonne plus tard, le romanesque renvoie à la contingence de l'existence ainsi qu'à la capture de l'individuation et devrait s'intégrer dans son dernier (non ultime) projet nommé « roman » qu'il prépare (ou fait semblant de préparer) dans les derniers cours au Collège de France. Comme Barthes l'indique dans la conférence donnée au Collège de France en 1978, ce « roman » désiré à partir du « romanesque sans le roman » devrait lui permettre d'inscrire ceux qu'il aime à l'exemple de Proust ou de Tolstoï, sans pourtant retomber dans le « nappé » du roman classique<sup>483</sup>. Ce geste final du « roman » révèle aussi le changement de son rapport au métadiscours : résister, ruser, déjouer dans l'écriture de l'essai, et enfin, renoncer dans l'écriture de vie.

Chez Barthes, la notion du « romanesque sans le roman » recouvre en effet un projet d'écriture qui évolue de l'écriture de l'essai à l'écriture de vie. Les enjeux éthiques ne peuvent que se réaliser dans les enjeux esthétiques. La notion singulière du romanesque chez Barthes est d'abord mise en œuvre en « formes brèves ». Dans ce chapitre, nous allons étudier trois régimes de formes brèves pour voir la mise en œuvre de cette écriture du « romanesque sans le roman » que Barthes expérimente à partir de la forme du fragment, de la notation et du journal. Bien que Robbe-Grillet ne s'engage pas dans une telle voie conceptuelle, il nous paraît intéressant de confronter ses pratiques par fragmentation dans la

---

<sup>483</sup> Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *BL*, pp.313-352.

trilogie de vie *Romanesques* avec la problématique du romanesque thématifiée par Barthes. Notre fil rouge portera sur la façon dont les différentes formes brèves arrivent à réaliser les enjeux éthiques du romanesque sans le roman de Barthes. En dernier lieu, il semble que Barthes essaie de mettre en œuvre l'écriture du « romanesque » en « forme longue » dans son dernier projet du « Roman ».

## 1. Le fragment

---

Barthes procède largement par fragments non seulement dans l'écriture de l'essai (y compris son *RB* sous forme d'autoportrait), mais aussi dans l'expérimentation tardive de l'écriture de vie. De même, Robbe-Grillet procède par fragments dans la trilogie de vie *Romanesques* où il tisse un récit de vie en parallèle d'un récit fictif de Corinthe, entremêlés tous les deux d'un ample discours critique. Ainsi, nous pouvons dire que ces deux œuvres se croisent précisément dans la forme du fragment. Si chez Barthes, le fragment s'inscrit bien dans la mise en œuvre de l'écriture « du romanesque sans le roman », il faut souligner que Robbe-Grillet n'a pas conçu une nouvelle notion du romanesque comme Barthes pour réaliser son projet esthétique. Pourtant, le recours à la forme du fragment dans sa trilogie nous pousse à faire une étude comparée des pratiques d'écriture des deux écrivains pour voir leurs enjeux croisés dans le cadre de l'écriture de vie.

### 1.1 Chez Barthes :

---

Barthes cite cette phrase de Valéry : « La forme coûte cher ». En pratiquant sans cesse la forme du fragment, quel est le parti pris de Barthes ? Il faut admettre que dans le champ potentiel du « romanesque sans le roman » esquissé dans une étape tardive de l'œuvre de Barthes, le fragment ne constitue qu'une des formes imaginables visant à relancer sans cesse la dialectique du sens. Mais cette forme du fragment est aussi la forme la plus travaillée et conceptualisée par Barthes dans la thématification du « romanesque sans

roman », où viennent se concurrencer plus tard la forme de la notation comme l'incident et la forme du journal.

Si nous pensons un instant à ses « Notes sur André Gide et son journal » en 1942, nous remarquons aussitôt que la pratique des fragments commence très tôt chez Barthes, mais sa conceptualisation est relativement tardive. Si le discours sur le fragment ne manque pas chez Barthes, il nous semble qu'il faut attendre jusqu'au *RB* pour voir un développement plus systématique de ce sujet dans ses écrits. De fait, cette thématique du fragment est largement développée dans *RB*, relayée ensuite par *FDA*, les cours de *CVE* et de *Neutre*. Dans un entretien donné après la publication du *RB*, Barthes souligne la systématisation de cette forme à partir du *RB* : « Le goût du fragment est en moi un goût très ancien, qui a été réactivé par R.B. par lui-même.[...] C'est ce goût de la forme courte qui maintenant se systématise »<sup>484</sup>.

Dans *RB*, trois fragments thématisent directement cette forme : « Le cercle des fragments », « Le fragment comme illusion », « Du fragment au journal » (*RB*, pp.96-99). Dans le long fragment titré « Le cercle des fragments », Barthes trace d'abord le parcours continu de ses pratiques du fragment :

Son premier texte où à peu près (1942) est fait de fragments ; ce choix est alors justifié à la manière gidienne « parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme ». Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte : tableautins des *Mythologies* et de *l'Empire des signes*, articles et préfaces des *Essais critiques*, lexies de *S/Z*, paragraphes titrés du *Michelet*, fragments du *Sade II* et du *Plaisirs du texte* (*RB*, p.97).

Barthes identifie une grande quantité de ses pratiques passées au registre de la forme du fragment. Il justifie cette forme en citant la phrase de Gide : « l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme ». Nous savons que l'un de ses premiers textes est précisément consacré au *Journal* de Gide. Dès l'ouverture de ce texte, Barthes explique ainsi l'organisation fragmentaire de ses notes :

---

<sup>484</sup> Barthes, « 20 mots-clés pour Roland Barthes », in *GV*, p. 225.

Retenu par la crainte d'enclorre Gide dans un système dont je savais ne pouvoir être jamais satisfait, je cherchais en vain quel lien donner à ces notes. Réflexion faite, il vaut mieux les donner telles quelles, et ne pas chercher à masquer leur discontinu. L'incohérence me paraît préférable à l'ordre qui déforme<sup>485</sup>.

La forme choisie du fragment vise à ne pas encadrer Gide dans un ordre systématique à travers la discontinuité produite par des notes sans liaison certaine.

En effet, Barthes fait part de sa motivation dans un autre paragraphe du même fragment :

Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins : le risque de clausule rhétorique est trop grand : crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique) (*RB*, p.98).

Ici, Barthes indique bien l'imaginaire qui est pour lui attaché à la forme du fragment, à savoir de résister à la dernière réplique. Pour rappel, la notion barthésienne du romanesque s'oppose au « nappé du roman », à savoir « le discours que l'on construit dans l'idée de donner un sens final à ce qu'on dit »<sup>486</sup>. Étant une forme d'actualisation du romanesque, la forme du fragment cherche également à empêcher la formation d'une assertion définitive, ou le « dernier mot » ou la dernière réplique en d'autres termes.

Alors, comment la forme du fragment arrive-t-elle à le faire ? De toute évidence, l'écriture par fragments en soi ne garantit jamais l'empêchement de la dernière réplique. Il est toujours possible de souder tous les fragments par l'établissement d'un ordre. Autrement dit, la question du fragment se déplace en question de l'ordre des fragments : Comment éviter la formation d'« un ordre qui déforme » la discontinuité ? C'est peut-être la raison pour laquelle nous trouvons deux pages associées au thème du « fragment », qui figure parmi les « repères ». Les « repères » fonctionnent comme une sorte de groupement thématique alphabétique, comme un index, en fin de *RB*. Dans les deux pages indiquées sur le thème « fragment », nous sommes renvoyés, outre les trois fragments évoqués plus tôt, aux autres fragments comme « l'alphabet » et « l'ordre dont je ne me souviens plus » :

---

<sup>485</sup> Barthes, « Notes sur André Gide et son « Journal » », 1942, in *O.C.I.*, p.33.

<sup>486</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *GV*, pp. 225-226.

Tentation de l'alphabet : adopter la suite des lettres pour enchaîner des fragments, c'est s'en remettre à ce qui fait la gloire du langage [...] : un ordre immotivé (hors de toute imitation), qui ne soit pas arbitraire (puisque tout le monde le connaît, le reconnaît et s'entend sur lui) (*RB*, « alphabet », p.150).

Barthes insiste sur l'organisation des fragments selon l'ordre alphabétique, car cet ordre, « immotivé » mais en rien « arbitraire », efface toute liaison et résiste au dernier mot selon son projet.

Dans cette perspective, « Les sorties du texte », son intervention sur *le Gros Orteil* de Bataille dans le colloque de Cerisy-la-Salle en 1972, pourrait être considérée comme un prologue à ce projet esthétique du fragment :

Ce texte, je ne vais pas l'expliquer. Je vais seulement énoncer quelques fragments qui seront comme les *sorties* du texte. Ces fragments seront en état de rupture plus ou moins accentuée les uns par rapport aux autres : je n'essaierai pas de lier, d'organiser ces sorties ; et pour être sûr de déjouer toute liaison (toute planification du commentaire), pour éviter toute rhétorique du « développement », du sujet développé, j'ai donné un nom à chacun de ces fragments, et j'ai mis ces noms (ces fragments) dans l'ordre alphabétique – qui est, comme chacun le sait, tout à la fois un ordre et un désordre, un ordre privé de sens, de degré zéro de l'ordre. Ce sera une sorte de dictionnaire (Bataille en donne un à la fin de *Documents*) qui prendra en écharpe le texte tuteur<sup>487</sup>.

Dans cette présentation de la méthode, Barthes imagine deux opérations pour créer des effets de coupure entre les fragments, pour « déjouer toute liaison », à savoir la nomination de chaque fragment, et la mise en ordre alphabétique des fragments nommés. (Il faut dire que le verbe « déjouer » est vraiment le mot d'ordre dans le discours de Barthes.) Autrement dit, procéder par fragments en vue de créer des effets de rupture sémantique doit être accompagné de ces deux opérations qui visent à créer un ordre dé-orienté. Il faut penser ensemble les fragments et leur ordre. Cette méthode de composition est ensuite suivie par *Le Plaisir du texte* (1973). Ce texte est composé de fragments séparés entre eux par le blanc et trois astérisques ; les passages d'un même fragment sont aussi séparés entre eux par un blanc. Bien que les deux opérations effectuées dans le texte sur Bataille ne soient pas

---

<sup>487</sup> Barthes, « Les sorties du texte », 1973, in *BL*, p. 271.

visibles dans le corps du texte, l'index à la fin du texte donne bien un titre à chaque fragment et met d'un coup en relief l'ordre alphabétique de l'organisation.

Alors que dans le texte du *RB*, cet ordre alphabétique n'est pas toujours évident. Le titre de chaque fragment ne commence pas systématiquement par le mot qui décide leur place dans l'alphabet. En effet, cet ordre est premier dans les manuscrits, mais le travail de l'écriture conduit à l'oblitérer :

Du glossaire, je ne retiens que son principe le plus formel : l'ordre de ses unités. Cet ordre, cependant, peut être malicieux : il produit parfois des effets de sens ; et si ces effets ne sont pas désirés, il faut casser l'alphabet au profit d'une règle supérieure : celle de la rupture (de l'hétérologie) : empêcher qu'un sens « prenne » (*RB*, « alphabet », p.151).

Le « glossaire » appartient à la catégorie de la rédaction. Dans le cours préparatoire à *RB* qu'est *Le Lexique de l'auteur* (1973-1974), Barthes fait connaître que la relecture de ses écrits passés le conduit à construire un index des sujets traités à l'usage futur : un « relevé des lieux où il est traité de certains sujets ». À côté de l'index, Barthes fait aussi un relevé des mots-valeurs, nommé « glossaire » par Barthes dans ce cours. Les mots-valeurs, commentés précédemment, renvoient aux mots qui font la double différence : la différence subjective (au sens du pour-moi nietzschéen) et la différence prise dans un système (au sens saussurien). La constitution du « glossaire » provient d'une part de l'Index pour les mots « en raison de leur pouvoir de résonance » et d'autre part des mots dans le Fichier Vert<sup>488</sup>. L'index et le glossaire sont tous deux classés selon l'ordre alphabétique. Bien que « le

---

<sup>488</sup> Voir Barthes, « La Présentation du livre », *Le Lexique de l'auteur*, pp.89-143. En ce qui concerne le Fichier Vert, A.H. Pierrot le présente ainsi : « Ce fichier doit probablement son nom à la couleur du feutre vert utilisé pour noter les titres des fragments. Il compte plus de 2000 fiches. Un premier ensemble contient des fiches sur les livres et les articles relus, classées par ordre chronologique des œuvres, puis un choix de références pour une anthologie critique, et des réflexions sur le plan et les problèmes des morceaux choisis : il correspond au premier projet prévu pour la collection du Seuil des « Ecrivains de toujours ». La suite est composée de fiches intercalaires portant un titre de fragment écrit en vert et numéroté en rouge, suivies le plus souvent de fiches du glossaire. Ces fiches ne sont pas rédigées, mais elles sont une réserve de notes et d'idées, de référence et de citations, sur un thème récurrent dans l'œuvre de Roland Barthes. Elles sont réparties en fragments « faits » et fragments « éliminés et/ou à revoir ». Le fichier vert semble une base de la rédaction du *Roland Barthes*, qui commence à la fin du mois de mars [1974] », voir *Le Lexique de l'auteur*, p.29.

glossaire laisse place à l'anthologie de fragments » au fil du travail, l'ordre de l'alphabet est toujours retenu<sup>489</sup>.

L'extrait cité ci-dessus de *RB* explique en partie le masquage de l'ordre alphabétique dans la version publiée. Cet ordre, censé être un ordre neutre « privé de sens », doit être brisé à l'endroit où il crée les effets de l'enchaînement sémantique. L'ordre alphabétique des fragments vise à créer des effets de coupure ou de fragmentation sémantique afin d'empêcher la concrétisation d'un sens final. Selon l'étude génétique d'A.H. Pierrot, le « manuscrit suit *grosso modo* l'ordre alphabétique ». Elle énumère ensuite d'autres conditions qui contribuent au refoulement partiel de l'ordre alphabétique dans *RB* : le rapprochement thématique, le changement du titre dans l'étape définitive. En ce qui concerne le rapprochement thématique, par exemple, « dès le manuscrit, « Sa voix » (p.72), et « Le mauvais objet » (p.75), sont placés à la lettre D. Cependant, « Le mauvais objet » est bien à la lettre D comme *doxa*, « Sa voix », à D comme « description » ». Pour A.H. Pierrot, la rupture de l'ordre alphabétique parmi les fragments peut être saisie comme « une sorte de devinette posée au lecteur, qui mobilise ses capacités herméneutiques ». Quant à la transformation du titre, « « Moi, je » à la lettre S, (p.170) avait pour premier titre « Subjectivité », « La maxime » (p.181), à la lettre T, s'appelait auparavant « Un ton d'aphorisme » »<sup>490</sup>.

Le rapprochement thématique des fragments participe à l'intelligibilité de l'œuvre, mais forme en même temps des réseaux sémantiques qui risquent de converger vers un grand réseau final. Barthes défend ainsi cette démarche dans son autoportrait :

Il se souvient à peu près de l'ordre dans lequel il a écrit ces fragments ; mais d'où venait cet ordre ? Au fur et à mesure de quel classement, de quelle suite ? Il ne s'en souvient plus. L'ordre alphabétique efface tout, refoule toute origine. Peut-être, par endroits, certains fragments ont l'air de se suivre par

---

<sup>489</sup> A.H. Pierrot remarque les mutations subies par le projet préparatoire de *RB* à l'aide d'une « fiche technique du livre » jointe aux manuscrits et d'un cahier de « Travaux écrits 1971-1975 » où Barthes consigne soigneusement la chronologie de son travail. Elle constate que le livre basé sur le glossaire « semble bloqué jusqu'à une discussion avec Denis Roche (responsable de la collection « Ecrivains de toujours » au Seuil depuis 1970, et l'initiateur du projet) qui ouvre vers une nouvelle composition, où le glossaire laisse place à l'anthologie de fragments », voir *Le Lexique de l'auteur*, pp. 28-29.

<sup>490</sup> Tous les exemples cités sont tirés de l'étude d'A.H. Pierrot, « Les manuscrits de Roland Barthes par Roland Barthes. Style et genèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, pp.196-197.

affinité ; mais l'important, c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens. C'est pour arrêter, dévier, diviser cette descente du discours vers un destin du sujet, qu'à certains moments l'alphabet vous rappelle à l'ordre (du désordre) et vous dit : *Coupez ! Reprenez l'histoire d'une autre manière* (mais aussi, parfois, pour la même raison, il faut casser l'alphabet) (*RB*, p.151).

Le regroupement thématique des fragments produit de petits réseaux sémantiques, mais ceci ne nuit pas au projet de fragmentation sémantique de Barthes s'ils ne glissent pas en un « Réseau Unique Final » : « alors il y a pour l'œuvre un principe d'interprétation, une loi d'interprétation, l'œuvre a un sens (une totalité)<sup>491</sup>. Pour couper les réseaux, Barthes a recours de nouveau à l'ordre alphabétique pour éviter la « prise » d'un grand réseau déterminant.

Dans l'esthétique du fragment, l'enjeu véritable dans l'écriture de l'essai est de créer des effets de fragmentation sémantique pour que l'œuvre résiste à la récupération de la totalité interprétative. Suite à *RB*, Barthes maintient la pratique par fragments dans *FDA* et les cours du *CVE* et du *Neutre*. Barthes souligne l'importance de l'ordre alphabétique à chaque occasion, et indique même dans le cours sur *Le Neutre* l'ignorance de l'ordre des fragments dans les discussions concernées :

Je voudrais faire remarquer que mes efforts répétés pour employer et justifier une exposition aléatoire (en rupture avec la forme « dissertation ») n'ont jamais eu aucun écho. On admet de commenter, de discuter l'idée de fragment, on admet une théorie du fragment, on m'interviewe là-dessus – mais on ne se rend pas compte quel problème c'est de décider dans quel ordre on les mettra. Or le vrai problème du fragment est là<sup>492</sup>.

Autrement dit, dans la forme du fragment, la mise en œuvre du « romanesque sans le roman » dépend largement de l'ordre alphabétique pour produire des effets de coupure sémantique dans le dessein de résister à la dernière réplique.

A.H. Pierrot souligne la mobilité des fragments comme principe de composition, ce qui permet un travail complexe d'agencement : « Le manuscrit et la dactylographie du *Roland Barthes* laissent entrevoir la complexité du montage. À plusieurs reprises, Barthes regroupe

---

<sup>491</sup> Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, p.117.

<sup>492</sup> Barthes, *Le Neutre*, p.37.



des fragments, numérotés et titrés différemment, reliés entre eux par un signe formé de trois astérisques »<sup>493</sup>. Dans la version définitive, ni la numérotation ni les astérisques ne sont conservés. Dans cette perspective, il est vrai que dans cet autoportrait qu'est *RB* le niveau de fragmentation se complique beaucoup par rapport aux textes fragmentaires précédents, comme *PdT* par exemple. Nous revenons sur le long fragment « le cercle des fragments » de *RB* pour examiner la complexité des effets de coupure sémantique au sein du fragment.

De prime abord, les instances énonciatrices sont multiples dans ce long fragment composé de neuf paragraphes, séparé par le blanc : « je » pour le premier paragraphe, « il » pour les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, et 4<sup>e</sup> paragraphes, « je » pour le 5<sup>e</sup>, « il » pour le 6<sup>e</sup>, « vous », « je » et « on » pour le 7<sup>e</sup>, « on » pour le 8<sup>e</sup>, et une constatation impersonnelle pour le dernier paragraphe :

Le fragment a son idéal : une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au « développement », s'opposerait le « ton », quelque chose d'articulé et de chanté, une diction : là devrait régner le *timbre*. *Pièces brèves* de Webern : pas de cadence : quelle souveraineté il met à *tourner court* ! (*RB*, p.98).

Après la mise en œuvre de plusieurs instances narratives dans les paragraphes précédents, nous ne sommes plus sûrs de savoir quelle instance narrative assume ce dernier paragraphe qui est à pour effet de clausule (ce qui contredit catégoriquement ce que vient de dire le « il » : « il n'aime pas les fins : le risque de clausule rhétorique est trop grand »). L'effet de fragmentation sémantique provient de la discontinuité des façons de nommer le sujet d'énonciation.

L'autre procédé textuel qui contribue également à engendrer l'effet de fragmentation est la discontinuité syntaxique dans l'enchaînement des phrases et des paragraphes. Dans l'extrait cité ci-dessus, règne la ponctuation du deux-points. En effet, l'emploi du deux-points et du point-virgule domine tout *RB*. Ces deux marques de ponctuation produisent une coupure sémantique entre les différentes propositions dans la phrase. Il y a un effet de mise en parallèle entre les différentes propositions, dont la liaison est incertaine. Pour Chantal

---

<sup>493</sup> Pierrot, « Les manuscrits de Roland Barthes par Roland Barthes. Style et genèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, p. 196, p.197.

Thomas, les deux-points de Barthes représentent surtout « un moyen de rapidité » dans son écriture et fonctionnent comme « opérateurs d'ellipses ». Elle est d'avis que Barthes pervertit l'usage courant explicatif des deux-points :

Avec les deux-points, Roland Barthes énonce une formule à la fois paradoxale, conclusive (mais qui ne se déduit d'aucun raisonnement ou arguments précédents) et sans réplique. [...] S'ils ponctuent quelque chose, ce n'est jamais un parcours explicatif rassurant. Ils impliquent un saut, non une passerelle. Normalement annonceurs et pédagogiques, les deux-points tels que Barthes en use vont dans le sens opposé, celui de la suppression, du non-dit, de l'éclair<sup>494</sup>.

De fait, ce phénomène est aussi commenté par le fragment autoréflexif « Le cercle du fragment » :

Non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais encore à l'intérieur de chaque fragment règne la parataxe. Cela se voit bien si vous faites l'index de ces petits morceaux ; pour chacun d'eux, l'assemblage des référents est hétéroclite ; c'est comme un jeu de bouts rimés : « Soit les mots : *fragment, cercle, Gide, catch, asyndète, peinture, dissertation, Zen, intermezzo* ; imaginez un discours qui puisse les lier. » Eh bien, ce sera tout simplement ce fragment-ci. L'index d'un texte n'est donc pas seulement un instrument de référence ; il est lui-même un texte, un second texte qui est le *relief* (reste et aspérité) du premier : ce qu'il y a de délirant (d'interrompu) dans la raison des phrases (*RB*, p.97).

Barthes recourt abondamment à la parataxe (à savoir la juxtaposition de deux propositions entre lesquelles le lien n'est pas précisé) dans son autoportrait pour créer les effets de coupure sémantique. Entre les différents paragraphes d'un même fragment, il privilégie un lien horizontal entre les paragraphes ; de même, c'est aussi la parataxe qui triomphe à l'intérieur d'un même paragraphe, à travers précisément l'emploi du deux-points et du point-virgule. La généralisation de l'usage de la parataxe renvoie bien à son image chérie de « la main chaude » : « Que la différence ne se paye d'aucune sujétion : pas de dernière réplique » (*RB*, p.55). La discontinuité syntaxique cherche à contourner la subordination sémantique qui conduira à la dernière réplique.

---

<sup>494</sup> Chantal Thomas, *Pour Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 126. Nous reproduisons l'usage courant des deux-points cité par l'auteur : « 1° Pour annoncer une citation, une sentence, une maxime, un discours direct, ou parfois un discours indirect. 2° Pour annoncer l'analyse, l'explication, la cause, la conséquence, la synthèse de ce qui précède ». Voir Maurice Grevisse, *Le Bon Usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Gembloux, Duculot, 1969, p.1148, cité dans Chantal Thomas, *Pour Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 125.

D'autre part, le paragraphe cité ci-dessus évoque aussi un autre aspect du *RB*, à savoir l'index, ou les « repères » en fin du livre, qui se distinguent de la « table » où se trouve l'emplacement de chaque fragment titré. Les mots donnés dans les « repères » sont aussi classés selon l'ordre de l'alphabet. Les « repères » se donnent comme un réseau thématique, où un même fragment peut renvoyer aux différents mots des « repères ». Dans un premier temps, elle paraît comme une sorte de l'index rerum, où se mélangent les « notions-clés », le nom d'écrivain, le nom de lieu. Pourtant, si nous y regardons de près, les renvois du « repère » ne sont pas systématiques : seules les occurrences principales sont indiquées. Par exemple, nous voyons deux pages pour « Proust », qui revient pourtant à plusieurs endroits du texte. Une même page chevauche plusieurs « repères » : par exemple, le fragment « Noms propres » a ses correspondants comme « Bayonne », « Fascination », et « Noms propres » dans les « repères ». De même, un mot dans les « repères » peut nous renvoyer aux plusieurs fragments. Le mot « Bayonne », par exemple, se réfère aux fragments « La baladeuse » (p.54), « Noms propres » (p.55), « *Pause : anamnèses* » (pp.111-114), et « Odeurs » (p.139). Des « repères », nous pouvons remarquer le caractère personnel, voire autobiographique des notions choisies.

De plus, ces notions clés du « repère » pouvaient correspondre pour certaines avec les « rubriques » du manuscrit et sous-tendent ainsi un réseau conceptuel interne que la répartition des fragments fait éclater. L'étude génétique d'A.H. Pierrot montre que les « repères » du *RB* sont bien les traces de l'écriture :

La déliaison est d'autant plus manifeste que sur le manuscrit, les fragments s'accompagnent de « rubriques » qui les insèrent dans des catégories, et créent un lien entre les unités dotées d'une qualification identique. Les pages du manuscrit portent, en effet, en haut à gauche, des rubriques de classement, qui disparaissent de la dactylographie.

Les « rubriques » de l'écriture deviennent enfin les « repères » de la lecture. Ces « repères » thématiques aident également à renforcer la dissémination sémantique, comme le note A.H. Pierrot : « [À] la transversalité de l'index, qui permet au lecteur de recommencer un parcours thématique à travers le livre, s'ajoute la verticalité de sa lecture alphabétique, qui

produit des rencontres alphabétiques intéressante [...] »<sup>495</sup>. Pour ainsi dire, les « repères » participent en effet activement à l'effet de fragmentation sémantique dans *RB*, car ils produisent ainsi un double effet, celui de l'entrecroisement et de l'étoilement thématique, ce qui essaime bien le sens, au lieu de canaliser le sens.

Dans la leçon inaugurale au Collège de France, Barthes réaffirme son imaginaire de la forme du fragment. Barthes présente le pouvoir comme le sujet de cette leçon : « C'est en effet de pouvoir qu'il s'agira ici, indirectement mais obstinément » (p.10). La langue, dit Barthes, « dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir » (p.14). La raison en est que « toute langue est un classement » et implique, « par sa structure même » (c'est-à-dire au niveau de la syntaxe, de la grammaire), une relation d'assujettissement de soi ou de l'autre (p.12). Ainsi, pour déjouer le pouvoir qui habite fatalement dans la langue, il ne nous reste qu'à déranger ce classement et essayer une redistribution<sup>496</sup>. Pour ce faire, il n'existe qu'une seule solution probable selon Barthes, et c'est de secouer la langue par la langue, par les éléments offerts par la langue elle-même : « il ne reste [...] qu'à tricher avec la langue, tricher la langue ».

Ainsi, les forces que pourrait apporter un écrivain dans son œuvre se trouvent dans « le travail de déplacement qu'il exerce sur la langue ». Quant aux moyens employés pour opérer ce déplacement, Barthes écrit dans le *PdT* que la redistribution de la langue « se fait toujours par coupure » (p.14). En fait, la même proposition est maintenue dans la conclusion de sa leçon inaugurale du Collège, à propos du discours parasité infailliblement par le pouvoir : « l'opération fondamentale de cette méthode de déprise, c'est, si l'on écrit, la fragmentation, et si on expose, la digression, ou pour le dire d'un mot précieusement

---

<sup>495</sup> Pierrot, « Les manuscrits de Roland Barthes par Roland Barthes. Style et genèse », p. 197, p.200.

<sup>496</sup> Dans la belle biographie de T. Samoyault, elle confronte la leçon inaugurale au Collège de France de Michel Foucault (à savoir *L'Ordre du discours*, prononcé en 1970 et publié en 1971) et celle de Barthes. Pour T. Samoyault, l'intérêt d'une telle comparaison provient du fait que « Barthes, tout en présentant son itinéraire, inscrit directement son propos dans un dialogue avec la leçon de Foucault ». Comme Foucault, Barthes pose aussi la question des rapports entre parole et pouvoir. Selon T. Samoyault, Barthes reprend les trois thèmes évoqués dans le cours de Foucault, « de la parole, du pouvoir et de la violence ». Elle est d'avis que les deux penseurs partagent un positionnement similaire : « celui d'un rapport inquiet au discours, à la parole comme théâtre », malgré la différence en ce qui concerne « les recherches menées par chacun et envisagées comme programme au moment des leçons ». Voir Samoyault, *Roland Barthes*, pp.607-611.

ambigu : l'*excursion* » (p.42). La fragmentation ainsi conçue ne se réfère-t-elle pas à l'opération flaubertienne abordée dans le *PdT* comme « une manière de couper, de trouser le discours » et pourtant « *sans le rendre insensé* » (p.18) ? C'est ce qui explique peut-être le recours insistant à la forme du fragment et à l'ordre insignifiant mais en rien arbitraire de l'alphabet pour mettre en œuvre l'écriture du « romanesque sans le roman », c'est-à-dire pour produire un discours décentré.

Pourtant, Barthes épingle aussi dans son autoportrait la nature imaginaire et l'effet incertain de cette pratique :

J'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginairement sur moi-même, j'atténue le risque de transcendance ; mais comme le fragment [...] est  *finalement* un genre rhétorique et que la rhétorique est cette couche-là du langage qui s'offre le mieux à l'interprétation, en croyant me disperser, je ne fais que regagner sagement le lit de l'imaginaire (*RB*, p.99).

Conscient de l'imaginaire de l'écriture, Barthes affirme ce pouvoir de l'écriture et s'y confie, laissant la place aux lecteurs. Barthes commente ainsi cet aspect imaginaire en mobilisant la métaphore de la surdité :

Ce qu'il écoutait, ce qu'il ne pouvait s'empêcher d'écouter, où qu'il fût, c'était la surdité des autres à leur propre langage : il les entendait ne pas s'entendre. Mais lui-même ? N'entendait-il jamais sa propre surdité ? Il luttait pour s'entendre, mais ne produisait dans cet effort qu'une autre scène sonore, une autre fiction. De là se confier à l'écriture : n'est-elle pas ce langage qui a renoncé à produire  *la dernière réplique*, vit et respire de s'en remettre à l'autre pour que lui vous entende ? (*RB*, p.174)

Il nous semble que Barthes étend son projet éthique de déjouer la dernière réplique à toutes pratiques d'écriture, ou pour le dire autrement, à toutes pratiques dignes de ce nom. Et il est tentant pour nous de penser qu'il s'agit ici précisément de l'écriture du « romanesque sans le roman ». Chez Barthes, les réflexions sur le fragment s'inscrivent dans une double perspective. Dans le cadre de l'écriture de l'essai, les fragments « bien mis en désordre » permettent provisoirement d'échapper à la question de la dernière réplique, comme ce qui est analysé dans *RB*, cet essai sous forme d'autoportrait. La question de la dernière réplique englobe en effet toute une série de problèmes : le problème du dogmatisme (ou du militant),

de l'affirmation péremptoire et définitive, susceptible de bêtise, et aussi le problème du stéréotype (ou du doxa ou du mythe tout-puissant).

Dans le cadre de l'écriture de vie, les fragments participent également à la tentative d'esquiver le dernier mot de la vie, ou le destin en d'autres termes. Il y a l'idée de se libérer du « nappé » ou de la continuité discursive du roman classique. D'autre part, les fragments font partie de la quête barthésienne pour capturer les moments d'individuation de la vie, comme le sont la notation ainsi que le journal. Car, il semble que les fragments jouent un rôle primordial dans la quête d'une nouvelle forme d'écriture de vie, appelée « Roman », et qui renonce au métalangage pour dire par fragments, sous la forme de l'album (contre celle du livre) des moments de vie.

## 1.2 Chez Robbe-Grillet :

---

Chez Robbe-Grillet, l'acception du « romanesque » est plus classique que celle de Barthes. Cependant, il travaille aussi sur la forme du fragment pour tisser son grand cycle de vie *Romanesques*, où sont réunis et juxtaposés trois registres de discours, à savoir le récit de vie de Robbe-Grillet, le récit fictif d'Henri de Corinthe, et le discours critique. Ce qui frappe inmanquablement dans la lecture des *Romanesques* de Robbe-Grillet, c'est la fragmentation du récit ou du discours tout au long de la trilogie autobiographique. À première vue, l'aspect fragmentaire se détache bien soit dans le dispositif visuel (les paragraphes sont séparés par le blanc), soit dans le dispositif narratif. La forme du fragment est bien revendiquée par le texte *Romanesques*. Dès la quatrième de couverture du *Miroir qui revient*, le livre est présenté comme « le tissage aventureux des fragments empruntés aux terreurs ou plaisirs érotiques du petit garçon, à la pittoresque chronique du clan familial, aux chocs causés par la guerre ou par la découverte de l'horreur nazie dans ces milieux d'extrême droite ». Comme évoqué plus tôt, les dossiers préparatoires révèlent aussi l'importance donnée à l'aspect fragmentaire de ce récit de vie, dont le projet d'origine porte le titre « Fragments pour une autobiographie imaginaire ». Si nous le confrontons à l'intitulé de son ancien projet autobiographique annoncé dans la collection « Tel Quel » en 1964, à savoir « Fragments pour une autobiographie », la forme du fragment demeure durablement associée à l'écriture de vie chez Robbe-Grillet depuis les années 1960.

En effet, les textes autoréflexifs des *Romanesques* thématisent à plusieurs reprises la forme du fragment. Dans *MQR*, le narrateur se justifie ainsi pour la nécessité de procéder par fragments :

Tout cela c'est du réel, c'est-à-dire du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile, si accidentel même et si particulier que tout événement y apparaît à chaque instant comme gratuit, et toute existence en fin de compte comme privée de la moindre signification unificatrice. L'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficile à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire (*MQR*, p.208).

Le narrateur formule ses arguments à partir d'une vision du réel, qui selon lui n'est fait que de fragments discontinus, entre lesquels il n'existe pas de liaisons causales. Il associe ensuite cette vision du réel à l'évolution de l'écriture romanesque (au sens générique). Dans cette perspective, l'écriture par fragments devient presque une exigence inévitable.

Le narrateur poursuit sa position théorique dans le deuxième volet *AE* :

Et puis cette image s'en allait de nouveau. Et c'était de nouveau trop tard. Il en irait donc pour les événements de notre passé comme pour ceux du présent : les arrêter n'est pas possible. Instants fragiles, aussi soudainement apparus que vite effacés, nous ne pouvons ni les tenir immobiles, ni en fixer la trace de façon définitive, ni les réunir en une durée continue au sein d'organisations causales à sens unique et sans faille. Ainsi ne saurais-je partager l'avis de Philippe Lejeune concernant la mise en texte des souvenirs. « L'exigence de signification est le principe positif et premier, dit-il, de la quête autobiographique. » Non, non ! Certainement pas ! Cet axiome n'est valable, de toute évidence, ni pour le manuscrit dont la rédaction a occupé Corinthe pendant les deux dernières décennies de son existence, ni pour ma propre entreprise actuelle.

[...] La patiente écriture des fragments qui demeurent (provisoirement, je le sais) ne peut en aucun cas considérer mon passé comme producteur de signification (un sens à ma vie), mais au contraire comme producteur de récit : un devenir à mon projet d'écrivain (*AE*, pp. 67-68).

Le narrateur maintient sa vision du réel fragmentaire dans ce développement et remet en cause cette fois la définition du genre autobiographique établie par Philippe Lejeune. Comme évoqué plus tôt, Robbe-Grillet participe activement au débat autour du genre autobiographique suite à la publication du *MQR*<sup>497</sup>. Au milieu des fragments de la vie, il ne s'agit en aucun cas de donner un sens unique aux multiples fragments, d'en faire une vie orientée conformément aux règles lejeuniennes de l'écriture autobiographique.

Dans le troisième volet *DJC*, le narrateur décrit son attitude devant l'impossibilité d'avoir une compréhension totalitaire de sa vie :

Nous écrivons désormais, joyeux, sur des ruines. Car il ne pourra plus jamais s'agir d'accepter le sommeil du Grand Architecte vaincu, qui se résigne à ne rien offrir au-delà des fragments épars, colonnes rompues, systèmes écroulés, bribes de langage, non plus que de revenir repentants à quelque ensemble rationnel et stable, encore moins de geindre sur ses faillites, mais bien de tisser dorénavant

---

<sup>497</sup> Voir le développement sur « Le débat de l'autofiction et les enjeux onomastiques » de notre thèse.



sans relâche, dans la gaieté, dans l'éveil, des structures foisonnantes qui à mesure se dérobent, grillées d'avance à la fois par le canevas dont on aperçoit les fils et par le feu qui les dévore » (*DJC*, p.17).

Embrasser les fragments, c'est aussi abandonner les grands systèmes totalisants qui orientent la vie, ce qui revient à s'exposer à l'insignifiance et à l'angoisse. Toutefois, l'écrivain affirme sa liberté de créateur, au lieu de se désoler parmi les ruines des systèmes idéologiques. Dans l'écriture autobiographique, c'est bien écrire sur les ruines de deux grands systèmes, à savoir le système du biographisme de la critique positiviste et le système lejeunien de l'autobiographie.

Dans un passage partiellement cité précédemment du *MQR*, Robbe-Grillet se réfère précisément à Barthes pour sa position en face de grands systèmes idéologiques et souligne l'image proposée par Barthes de « la bassine de friture » pour marquer sa distance (*MQR*, pp. 67-68). Dans les années 1970, Barthes remet largement en cause le discours scientifique notamment en raison de cet effet indésirable de « friture », c'est-à-dire de l'homogénéisation des valeurs, ou « manque de nuance » en ses propres termes. Pour éviter cet effet indésirable, Barthes forge ses propres méthodes de déprise.

Par rapport à cette méthode barthésienne, Robbe-Grillet qualifie Barthes de « penseur glissant » et donne une anecdote concernant sa leçon inaugurale au Collège de France pour illustrer son jugement lié à la manière d'exposer les idées chez Barthes :

À l'issue de sa leçon inaugurale au Collège de France, comme je manifestais mon enthousiasme devant la performance accomplie, une jeune fille inconnue a bondi sur moi avec véhémence, avec colère : « Qu'admirez-vous là-dedans ? D'un bout à l'autre il n'a rien dit ! » Ça n'était pas tout à fait exact, il avait dit sans cesse mais en évitant que cela se fige en un « quelque chose » : selon cette méthode qu'il mettait au point depuis de longues années, il s'était retiré de ce qu'il disait, au fur et à mesure. Pour mettre en échec sa provocante formule qui faisait tant jaser ce soir-là, affirmant que toute parole est « fasciste », il donnait le troublant exemple d'un discours qui ne l'était pas : un discours qui détruisait en lui-même, pied à pied, toute tentation de dogmatisme. Ce que j'admirais justement de cette voix, [...] c'est qu'elle laissait intacte ma liberté, mieux : qu'elle lui donnait, à chaque détour de phrase, de nouvelles forces (*MQR*, p.64).

La méthode de déprise chez Barthes vise à résister à la dernière réplique. « C'est toujours le même problème », dit Barthes : « ne pas laisser prendre le sens, mais ne pas quitter le

sens »<sup>498</sup>. Pour Robbe-Grillet, cette leçon de Barthes ne représente nullement « quelque faiblesse de jugement ou de caractère », mais une expérience très positive liée à sa liberté de pensée en tant qu'auditeur.

Nous savons que Barthes reste fidèle à sa propre leçon et pratique toujours « un mode d'écriture courte, qui procède par fragments, par tableaux, par paragraphes titrés, ou par articles ». Car ce qui est impliqué dans la forme du fragment :

C'est que le fragment casse ce que j'appellerai le nappé, la dissertation, le discours que l'on construit dans l'idée de donner un sens final à ce qu'on dit, ce qui est la règle de toute la rhétorique des siècles précédents. Par rapport au nappé du discours construit, le fragment est un trouble-fête, un discontinu, qui installe une sorte de pulvérisation de phrases, d'images, de pensées, dont aucune ne « prend » définitivement<sup>499</sup>.

De même, Robbe-Grillet considère que l'autobiographie doit « se constituer de fragments qui bougent sans cesse » pour que le matériau autobiographique ne puisse pas « se figer en quelque chose qui, tout un coup, va prendre un sens »<sup>500</sup>. Sans doute, le fragment est d'abord une forme imaginée pour fragiliser le statut scientifique du discours, puisqu'il apporte « l'incertitude, la mouvance, le dérapage » du sens dans le discours, ce qui empêche qu'un sens « prenne » et arrête le relais du langage. Ainsi, l'écriture de vie de Barthes et de Robbe-Grillet se veut fragmentaire en premier lieu, de sorte qu'une hétérologie du discours est rendue possible en face de « la bassine à friture » des grands systèmes.

En fait, il existe plusieurs strates de fragmentation dans *Romanesques*. Premièrement, des blancs visibles découpent physiquement le texte en de nombreux fragments, « qui sont eux-mêmes divisés en une multitude de minis fragments par les nombreux titres qui composent la table de matières » en fin de chaque volume. De plus, *Romanesques* se développe en deux grands axes en parallèle, à savoir les récits de vie et les idées du narrateur et les récits de vie et les idées de Corinthe. Ces deux axes s'enchevêtrent sans cesse, ce qui produit un premier effet de fragmentation. De plus, cette impression de fragmentation est renforcée par « la

---

<sup>498</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », p. 856.

<sup>499</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », pp. 854-855.

<sup>500</sup> Robbe-Grillet cité dans Christian Milat, « Autobiographie ou anthropographie ? » in Roger-Michel Allemand et Christian Milat (Dir.), *Le Nouveau roman en questions 5 : une « nouvelle autobiographie » ?*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 99.

présence fréquente, à l'intérieur d'un fragment, de deux composantes dotées d'un statut référentiel tout à fait opposé puisque, à du réel, s'y mêle du fictionnel », comme l'affirme Christian Milat.<sup>501</sup>

En outre, comme évoquée plus tôt, l'incertitude énonciative qui opère les glissements d'identité crée ainsi des effets de coupure dans le développement des récits<sup>502</sup>. Il existe aussi d'autres éléments stylistiques qui contribuent aux effets de fragmentation. Nous allons examiner quelques fragments pour en dégager quelques uns. Dans *MQR*, le narrateur peint ainsi le portrait de son grand-père maternel, Paul Canu :

[...] La plus grande partie de la journée, grand-père faisait des mots croisés, à la table de cuisine, ou sur l'étroit abattant de sa commode-secrétaire. Il classait aussi, longuement, des papiers de menus formats dans ses neuf petits tiroirs en bois jaune pâle, cernés de noir...Après avoir écrit la phrase qui précède, j'ai voulu vérifier ce détail (est-ce l'entourage qui est noir, ou seulement les boutons ?) en descendant au rez-de-chaussée de la stricte demeure normande où je travaille depuis quinze ans. Il n'y a que cinq petits tiroirs, derrière abattant à coulisseaux, extérieurement camouflé lui-même en tiroir de commode. Quelle importance ? [...]

[...]

Grand-père Canu, je ne l'ai en somme pas connu davantage. Mais je l'aimais bien, il me semble. Quant à lui, il ne s'est guère intéressé à moi, m'a-t-on dit. J'étais petit et rêveur. J'avais de longs cheveux bouclés, comme une fille, et je prenais volontiers des airs câlins. Je pleurais quand je m'écorchais les genoux. J'avais peur, le soir, de traverser la cour sans lumières pour me rendre aux cabinets campagnards, à l'ancienne mode, qui n'était pourtant qu'à dix mètres. Jamais je ne pourrais porter l'uniforme ni me servir du lourd sabre d'abordage... (Attention : double piège à psycho-machine !) À la réflexion, je ne pense pas que mon doux grand-père, qui était fourrier, s'en soit jamais servi, lui non plus (*MQR*, pp.30-32, c'est nous soulignant.)

De prime abord, la figure de la parataxe gouverne cet endroit du texte (les phrases soulignées), comme pour les activités favorites du grand-père ou les aspects du narrateur enfant. Comme chez Barthes, la parataxe énumère les divers éléments sans les diriger vers un centre sémantique.

---

<sup>501</sup> Christian Milat, «Robbe-Grillet: autobiographie ou anthropographie? » in *Le Nouveau roman en questions 5: une « nouvelle autobiographie »?*, pp. 99-100.

<sup>502</sup> Voir le développement sur « La trilogie *Romanesques* et l'imaginaire » de notre thèse.

Dans *Romanesques*, la figure de parataxe règne notamment dans les récits de vie du biographe (Robbe-Grillet ou Jean Robin). Un autre passage exemplaire se trouve dans les dernières pages du dernier volume *DJC* pour la série du « je me souviens » : (pp.222-229).

Je me souviens de la soirée inaugurale au Collège de France, pour le premier cours de Roland Barthes. Après la séance, il y avait une fête joyeuse chez son ami marocain. C'est là une des rares occasions où j'aurai vu Roland heureux et détendu, débarrassé soudain de l'épreuve dont il se faisait une montagne [...].

Je me souviens d'avoir rencontré pour la première fois Georges Perec, sur l'initiative de Rybalka et Contat, chez Jean-Claude Trichet qui n'était pas encore gouverneur de la Banque de France [...].

Je me souviens de la cérémonie annuelle, à Kerangoff, où la famille bretonne réunie en conclave goûtait différentes variétés de pommes de terre, cuites à l'eau salée « en robe de chambre » puis desséchées dans la cocote, afin de pouvoir après longs débats et discussions se rapportant à la saveur, la consistance plus ou moins farineuse, le fait que la pelure éclatait ou non, etc., élire enfin la lauréate [...].

Je me souviens que Bataille, véritablement maudit durant toute une période et contraint de se soustraire par la clandestinité à diverses instances normalisatrices, s'est longtemps caché sous le pseudonyme de Pierre Angélique.

Je me souviens d'avoir chassé à courre le plus excitant des gibiers, à la frontière de l'Uruguay et du Brésil.

Je me souviens que Robin de Biron, qui devait me remettre d'importants papiers au café Rodolphe d'Heropolis, mais est mort assassiné quelques heures plus tôt, était un descendant direct du duc de Lauzun, maréchal de France et aventurier.

Je me souviens que j'ai rendez-vous avec Mina, lavandière de la pleine lune et démons marine [...].

Dans cette série de dix-sept fragments commençant par « je me souviens », tous les souvenirs hétéroclites sont juxtaposés, sans lien direct. Il nous semble qu'il peut s'agir d'un hommage à *Je me souviens* de Georges Perec, un recueil de bribes de souvenirs, publié en 1978. Le geste de terminer la grande trilogie de vie par la figure de parataxe n'est pas moins significatif<sup>503</sup>. Comme la vie ne procède que par parataxe, avoir une vie orientée est impossible. De plus, il y a un glissement énonciatif dans les trois derniers souvenirs. Il nous

---

<sup>503</sup> L'étude de Neïla Manai marque aussi l'emploi fréquent de la parataxe dans *La Jalousie* pour décrire les gestes d'A (la femme dans l'histoire) observés par son mari jaloux. Voir Neïla Manai, « Le voyeur dans deux œuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique », in Roger-Michel Allemand et Christian Milat (Dir.), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque d'Ottawa (1er, 2 et 3 juin 2009), Presses de l'Université d'Ottawa et Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 135-146.

semble que les indices sud-américains ( chasser à courre, rendez-vous manqué de B. au café Rodolphe, rendez-vous avec Mina) renvoient bien aux souvenirs de Corinthe au lieu des ceux du biographe narrateur. Ce glissement au niveau de l'énonciation renforce également les effets de coupure.

À part l'usage de la parataxe, nous pouvons aussi voir une rupture stylistique dans le portrait extrait du grand-père Paul Canu. Dans le dernier paragraphe, le style courant du biographe narrateur devient subitement familier et enfantin. Tout comme dans le récit de noyade analysé plus tôt, nous entendons bien ici la juxtaposition de deux voix, à savoir la voix du narrateur enfant et celle du narrateur adulte (voir les phrases soulignées dans ce paragraphe)<sup>504</sup>. Cet aspect citationnel du discours joue aussi un certain rôle dans la fragmentation des récits. De même, l'emploi des parenthèses (« Attention : double piège à psycho-machine ! ») fait également intervenir une autre voix qui brise le flux des récits. En effet, les parenthèses foisonnent au long de la trilogie, tout comme dans l'autoportrait de Barthes. Nous en analyserons plus en détail. Enfin, il faut souligner que Robbe-Grillet se sert doublement du stéréotype. D'une part, il met à distance, en jeu, comme le fait à la référence à la dictée chez Barthes. D'autre part, il se sert des clichés comme façon de dire dans la fiction de l'écriture de vie, ce qui inscrit à sa manière l'imaginaire de la vie.

Une autre remarque porte sur les effets de renversement produits par les métadiscours qui commentent sur ce qui vient d'être écrit. Dans le premier paragraphe cité du portrait, le narrateur est allé chercher la vraie commode après l'avoir décrite. Le détail de la vraie commode dénonce d'une certaine manière la fragilité du souvenir évoqué. Dans l'autre paragraphe, la dernière remarque (« A la réflexion, je ne pense pas ... ») remet aussi en cause l'authenticité de son souvenir. La reprise métadiscursive défait le récit qui la précède et coupe son avancement. Dans notre analyse précédente sur le traitement du stéréotype érotique dans *MRDV*, nous repérons trois procédés textuels pour la mise à distance du stéréotype, à savoir le figement linguistique (ou « l'autostéréotypie), le « renversement

---

<sup>504</sup> Sur l'analyse du récit de noyade dans *DJC*, voir le développement « Les récits d'enfance, ou l'exercice du style » de notre thèse.

métadiscursif » ainsi que l' « encadrement médiatique ». Autrement dit, le renversement métadiscursif participe non seulement à la distanciation du stéréotype mais aussi à la fragmentation des récits.

De même, l'encadrement médiatique produit ce double effet – l'effet de distanciation et de fragmentation – dans *Romanesques*. Dans *MQR*, les souvenirs à propos de Corinthe dans la guerre sont inextricablement mêlés aux images de *l'Illustration* où se trouvent « les innombrables photographies prises (plus ou moins) sur le vif s'entremêlaient sans aucune gêne de gravures héroïques dans le style réaliste » (*MQR*, p.72)<sup>505</sup>:

Quand j'étais enfant, je croyais que Corinthe était d'abord, pour mon père, un camarade de tranchées. [...] J'ai compris plus tard que c'était tout à fait impossible [...].

[...]

C'est, en fait, un quart de siècle plus tard qu'il s'est illustré au combat, comme officier de cavalerie. Mais, peut-être y avait-il en effet quelque chose d'anachronique dans cette charge inutile et meurtrière à la tête de ses dragons, en juin 1940, face aux blindés allemands. Aussi ne puis-je me représenter l'escadron sacrifié que sous l'apparence d'une gravure démodée, couleur sépia, vite jaunie, découpée dans *l'Illustration*. Le lieutenant-colonel de Corinthe (qui d'ailleurs n'était que commandant lors de l'attaque allemande) s'y dresse sur son cheval blanc lancé au galop, sabre au clair au milieu des oriflammes [...] (*MQR*, pp.71-72).

De nouveau, la révélation des sources médiatiques des souvenirs sur Corinthe indique la part de manipulation et interrompt l'avancement des récits.

Pareillement, dans l'épisode central d'*AE*, Corinthe et la prisonnière Manrica sont poursuivis par les loups dans la forêt des Pertes. Au moment où les loups vont les attraper, tout est suspendu ainsi :

La pointe de leur long triangle féroce, c'est-à-dire la gueule entrouverte du vieux mâle de tête, est maintenant à deux mètres à peine des sabots du cheval frappé d'épouvante. Manrica veut crier, mais aucun son ne sort plus de sa gorge. Alors, brusquement, tout s'arrête : le mouvement fou s'est figé, d'un seul coup, dans l'éternité d'une gravure en noir et blanc de *l'Illustration* (*AE*, pp.121-122)

---

<sup>505</sup> *L'Illustration* est un magazine hebdomadaire français publié de 1843 à 1944. Comme l'indique son titre, ce magazine se caractérise par la prépondérance des images.

Ou, dans *Les Derniers jours de Corinthe*, Corinthe commence à explorer les souterrains de sa forteresse en raison des chocs répétés et incompréhensibles qui viennent du sous-sol. Corinthe y découvre la présence surnaturelle de trois chevaux qu'il associe à la vieille croyance bretonne des « chevaux du vent » :

Je continue d'avancer vers eux. Aucun des trois n'ébauche le moindre mouvement, ni ne tressaille d'un seul muscle. Ils ont l'œil fixe, les naseaux trop ouverts. Et il y a dans leur regard cette même folie criminelle dont le surgissement m'épouvantait soudain, au réveil, dans l'œil rivé sur moi de la noire monture cabrée du dernier empereur, au centre exact de l'imposant tableau équestre qui représente Don Pedro à l'issue d'une sanglante bataille, face au lit d'apparat de la suite « royale » que j'occupais naguère, à l'hôtel Lutetia d'Heropolis (*DJC*, pp.164-165).

Le récit aventureux de l'explorateur est interrompu tout d'un coup par une image. Robbe-Grillet recourt largement à l'encadrement médiatique pour couper le développement diégétique dans la trilogie.

Jusqu'ici, nous avons vu les différents procédés textuels dans *Romanesques* pour couper le « nappé » du discours diégétique. Au niveau macro-narratif, il y a la juxtaposition de deux récits de vie (celui du narrateur et de Corinthe) enchevêtrés, dont l'incertitude énonciative rend même impossible à démêler l'un de l'autre. À cela s'ajoutent d'autres procédés micro-narratifs, comme le « renversement métadiscursif » et l'« encadrement médiatique ». Au niveau stylistique, un nombre de procédés aide à créer des effets de multiplication des voix narratives, comme l'emploi de la figure de parataxe et la rupture stylistique. Et c'est toujours à ce même niveau stylistique que nous allons examiner l'emploi des parenthèses et des tirets doubles dans *Romanesques*.

Les parenthèses ajoutent souvent des précisions informationnelles. Or, dans *Romanesques*, les parenthèses dépassent fréquemment l'unique fonction de précision et produisent un écart énonciatif, lors notamment du déroulement des récits. Prenons un exemple : Dans *AE*, le comte Henri a découvert le père en coma (qui tenait une étrange faux à son côté) du narrateur lorsqu'il était en patrouille près d'une forêt. Le narrateur décrit ainsi la rencontre entre son père et Corinthe au front :

Corinthe charge sur son propre cheval le blessé inconscient [...]. Trois jours plus tard, il apprend que le chevalier à la faux est enfin sorti du coma et il se présente aussitôt à l'hôpital de compagnie afin de l'interroger sur son lit (sous prétexte de renseignement militaire, mais poussé en fait par de plus obscures raisons). Mon père ne souffre, lui apprennent les infirmières, que d'un fort traumatisme crânien, dû à sa chute, et d'une blessure à l'oreille interne causée par la déflagration [...].

Cependant le capitaine n'obtient aucune indication même fragmentaire, se rapportant à la faux qui l'a tellement intrigué (rappelons que Corinthe, breton lui aussi, connaît bien les légendes de la mort, en Finistère), car le maréchal des logis ne se souvenait alors ni du vieillard chancelant, ni de l'instrument bizarre qu'il portait sur l'épaule. Encore commotionné, il avait perdu toute mémoire cohérente de ce passé immédiat, dont surgissaient seulement ça et là quelques bribes fuyantes et disjointes, qui sitôt jaillies dans son esprit et à peine formulées sur ses lèvres (« Les roues de la charrette grincent... »), disparaissaient aussitôt après dans les ténèbres, souvent pour ne plus jamais revenir. Il parlait aussi du soc effilé d'un araire, de chiens lancés dans une poursuite à travers bois, d'une jeune prisonnière ennemie (?) emmenée entre deux gendarmes... (AE, pp.63-64. C'est nous qui soulignons).

Dans cette brève description, les quatre parenthèses semblent suggérer une autre ligne de l'histoire, associée à la faux, qui évoque la Mort « ankou » dans la légende bretonne.

En dernier lieu, nous allons examiner l'emploi d'un autre signe de ponctuation en plus des parenthèses, à savoir le tiret double. Dans la trilogie, nous sommes en effet marqués non seulement par la généralisation des parenthèses, mais aussi par celle des tirets doubles. Dès l'évocation de Corinthe dans le premier volet, une série de tirets doubles se déploie ainsi :

Qui était Henri de Corinthe ? Je pense – ai-je déjà dit – ne l'avoir jamais rencontré moi-même, sauf, peut-être, lorsque j'étais encore tout petit enfant. Mais les souvenirs personnels qu'il me semble parfois avoir gardé de ces brèves entrevues (au sens propre du mot : comme entre les deux battants disjointes d'une porte accidentellement mal close) ont très bien pu avoir été forgés après coup par ma mémoire – mensongère et travailleuse – sinon de toutes pièces, du moins à partir seulement des récits décousus qui circulaient à voix basse dans ma famille, ou aux alentours de la vieille maison.

[...] Venait-il, par exemple, chaque mois ? Ou davantage ? Ou bien ne passait-il qu'à peine une ou deux fois dans l'année, ses apparitions – bien que fugitives – laissant ensuite des traces si fortes, si durables dans l'esprit de tous, qu'elles s'y trouvaient aussitôt multipliées par le souvenir ? [...]

Mais, surtout, que pouvait-il faire chez nous ? Quels secrets, quels projets, quelle faute, des intérêts ou des craintes de quelle espèce pouvaient-ils le lier à mes parents, dont tout – la naissance comme la fortune – paraissant devoir l'éloigner ? [...]

Ce n'est probablement que dans le but – incertain – de donner à de telles questions ne serait-ce qu'un semblant de réponse, que j'ai entrepris, il y a quelque temps déjà, de rédiger cette autobiographie (MQR, pp.7-9, c'est nous soulignons).



Nous comptons cinq tirets doubles dans ce bref passage rétrospectif. Visuellement, ce signe du tiret double a pour effet de couper la linéarité de la phrase. Ces tirets doubles (excepté le premier tiret double qu'est l'incise) ont pour fonction de préciser des éléments déjà énoncés, ce qui ne diffère pas davantage avec l'un des emplois des parenthèses. La proposition entre les tirets jouit par conséquent d'une mise en relief étant donné son encadrement typographique. Il nous semble que les propositions soulignées par les tirets dans cet extrait forment un réseau lexical de l'incertitude et de doutes (« mensongère et travailleuse », « fugitive », « incertain ») pour cette quête identitaire qui vient de commencer. Tous les adjectifs encadrés par les tirets doubles appartiennent à « la qualification subjective » ou à « l'expression axiologique » de l'énoncé et produisent un supplément énonciatif dans la continuité linéaire de l'énoncé<sup>506</sup>.

Dans un autre passage, le narrateur évoque ainsi la promenade avec sa mère dans l'Exposition universelle de 1937 :

[...] Je me souviens aussi de soirées chaudes – comme si le climat parisien avait également changé pour cette occasion – et les vives lumières d'un vert surnaturel parmi les frondaisons des marronniers, qui projetaient des rayons à l'éclat métallique sur ce nouveau monde imaginaire.

L'importance des choses – grêles saucisses aux aromates ou lampes électriques dissimulées au milieu des feuillages – ne réside évidemment pas dans leur signification intrinsèque, mais dans la façon dont elles ont marqué notre mémoire. Et les liens les plus forts entre les êtres proches sont surtout faits – c'est connu – de petites choses insignifiantes [...] (*MQR*, p.177, c'est nous soulignant).

Il y a trois tirets doubles dans les deux paragraphes contigus. En premier lieu, les deux premiers tirets doubles apportent des ajouts informationnels aux énoncés précédents comme dans l'extrait analysé plus tôt tandis que le dernier tiret double (« c'est connu »), inséré dans un énoncé qui vise à créer une valeur universelle de son jugement, cherche à renforcer l'effet universel de ce jugement. En second lieu, les deux premiers tirets doubles sont loin

<sup>506</sup> « La qualification subjective dans le récit est exprimée par des *termes évaluatifs* », note A.H. Pierrot. Elle ajoute que « [p]armi les mots évaluatifs, C. Kerbrat-Orecchioni distingue les termes « non axiologiques », qui marque une évaluation subjective, sans juger de la qualité bonne ou mauvaise, et les termes « axiologiques » : les termes « péjoratifs (dévalorisants) / mélioratifs (laudatifs, valorisants) » (*L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Colin, 1980, pp.70-120 (« Les subjectivèmes « affectifs » et « évaluatifs » »)). Voir A.H. Pierrot, *Stylistique de la prose*, pp.81-82.

d'être des simples ajouts informationnels : ils révèlent tous les deux la présence subjective. Le premier tiret double décrit en effet une impression assez personnelle de ces soirées passées dans l'exposition de 1937. Le second tiret double donne des exemples concrets pour illustrer l'énoncé précédent dans un but argumentatif. Les deux paragraphes cités semblent contraster l'un avec l'autre dans leur tournure. Alors qu'un « je » déploie longuement ses impressions subjectives pour l'exposition en question dans le premier extrait, les discours impersonnels forment une leçon générale et « objective » sur ce qui compte dans les souvenirs dans le second extrait. De plus, les exemples donnés dans le deuxième tiret double paraissent d'abord comme « neutres », mais proviennent en effet d'un choix subjectif du narrateur, les détails qui ont marqué ses propres souvenirs. En somme, les trois tirets doubles dans le passage cité ci-dessus sont également teintés de valeur énonciative.

Nous examinerons un autre extrait où Corinthe entend un bruit qui vient de la mer avant de découvrir le miroir hanté :

Au bout de quelques pas encore – plus difficiles car le cheval se montre plus réticent – Corinthe comprend qu'il s'agit d'un miroir, qui surnage grâce à son cadre en bois épais [...]. Mais, lorsque celui-ci veut franchir les quelques mètres qui le séparent encore de l'épave, son fidèle cheval blanc refuse d'aller plus loin [...].

[...] Le cavalier veut vaincre cette résistance inhabituelle et incompréhensible. Il se pique au jeu avec d'autant plus de nervosité que l'objet convoité à présent s'éloigne, entraîné sans doute par la mer qui continue à descendre. Cependant, le *floc flocc* moqueur se poursuit, peut-être même avec une vigueur accrue et sur un rythme plus agressif, plus véhément, chaque fois que le miroir ovale – qui doit être très lourd – s'abat sur la nappe liquide.

[...]

Cependant Corinthe, bien que démonté, s'acharne, tantôt nageant en dépit de ses solides vêtements gorgés d'eau, tantôt marchant quand il reprend pied entre deux lames, soulevé tout de suite à nouveau, ou bien submergé par un paquet de mer qui lui a fait perdre l'équilibre et lui coupe la respiration pendant plusieurs secondes, assommé, ballotté, entraîné toujours plus loin par l'épave fuyante. Mais, dans un dernier sursaut d'énergie, il gagne assez de terrain pour parvenir enfin – Dieu sait comment – à s'y accrocher (*MQR*, pp.91-93).

Trois tirets doubles se trouvent dans cet extrait. Ces tirets doubles apportent des détails aux scènes décrites précédemment, mais il nous semble qu'il s'agit ici d'une autre voix narrative qui interrompt sans cesse dans le déroulement des actions de Corinthe pour expliquer ce qui

est probablement ignoré par la première voix. Comme dans le premier tiret double, l'intrus narratif fait savoir que la réaction du cheval est ce qui rend la tâche difficile. Le deuxième tiret double révèle la lourdeur du miroir épave, ce qui ne facilite pas non plus la tâche de récupération. Enfin, malgré toutes ces difficultés et toute une série de péripéties marines décrites dans une très longue phrase, Corinthe arrive à récupérer le miroir, ce qui est simplement constaté dans une courte phrase : « Dieu sait comment », commenté ainsi le troisième tiret double, non sans doutes et ironies. Dans cet extrait, les tirets doubles ont pour fonction de superposer deux voix narratives, créant ainsi l'écart énonciatif qui brise le récit.

Dans une étude stylistique sur *La Jalousie*, Catherine Rannoux examine le rôle énonciatif joué par les parenthèses et les tirets doubles dans ce roman. Elle constate que ces marques signalent des décrochements énonciatifs, créant ainsi « un ailleurs discursif à forte densité subjective »<sup>507</sup>. D'après elle, les parenthèses et les tirets doubles rompent d'une part la continuité énonciative localement, et « menacent la cohérence diégétique et la progression textuelle » à l'échelle du texte d'autre part<sup>508</sup>. Cette étude consacrée à *La Jalousie* nous conduit à considérer les parenthèses et les tirets doubles dans l'écriture romanesque ou « auto-hétéro-biographique » des *Romanesques* comme un moyen de créer des effets de coupure dans la progression du texte grâce aux décrochements énonciatifs ainsi produits<sup>509</sup>.

Pour éviter de faire de sa vie un destin, Robbe-Grillet confirme « le fragment comme emblème de sa technique narrative dans les *Romanesques*, voire comme emblème de toute son œuvre »<sup>510</sup>. Dans la trilogie de vie, nous avons pu repérer plusieurs dispositifs textuels pour produire les effets de fragmentation suite à nos analyses : l'enchevêtrement de deux récits de vie, l'incertitude énonciative, l'emploi de la parataxe, la rupture stylistique, le renversement métadiscursif, l'encadrement médiatique, l'emploi des parenthèses et des

---

<sup>507</sup> Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (Dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2002, pp.123-130, cité par Catherine Rannoux, « Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* : un énonciateur sans sujet », in Mathilde de Vallespir et Roselyne de Villeneuve, *Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2010, p.232.

<sup>508</sup> Catherine Rannoux, « Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* : un énonciateur sans sujet », p.232.

<sup>509</sup> Cette qualification provient du narrateur de *Derniers jours de Corinthe*, p.190.

<sup>510</sup> Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, p. 176.

tirets doubles ( ce qui n'est pas exhaustif, bien sûr). De même, écrire par fragments est justement ce que Barthes pratique toujours pour échapper à l'assertion péremptoire et définitive, ce qui est réaffirmé par lui dans la leçon inaugurale au Collège de France en 1977. De ce point de vue, Roger-Michel Allemand a indiqué avec justesse la solidarité théorique que partage Robbe-Grillet avec cette leçon barthésienne, au cours de laquelle Barthes avait présenté « le fragment comme l'antidogmatisme par excellence, soulignant que cette figure marque par nature une construction ( volontairement ou non ) inachevée et laisse à celui qui la reçoit le loisir d'en déterminer les significations »<sup>511</sup>. En effet, c'est aussi par un geste d'inachèvement que Robbe-Grillet termine les *Romanesques* : « Le moment est donc venu. Selon ce qui a été prescrit, je signe ici mon mémoire inachevé » (*DJC*, p.229). Cette leçon de Barthes, Robbe-Grillet la suit jusqu'au bout : « La parole qui change, bifurque, se retourne, c'est au contraire sa leçon » (*MQR*, p.67).

---

<sup>511</sup> Robbe-Grillet, *MQR*, p. 64 ; Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, p. 177.

## 2. Notation

---

Après l'étude du fragment, comme une des formes brèves qui incarnent la notion du « romanesque sans le roman » chez Barthes, nous allons étudier une autre forme brève dans cette partie, à savoir la notation, qu'il pratique lui-même tous les jours. En éditant les *Carnets du voyage en Chine* de Barthes, A.H. Pierrot remarque que les trois cahiers écrits par Barthes pendant les séjours en Chine (du 11 avril au 4 mai 1974) sont entièrement paginés. « Barthes les relit, établit pour chacun une table des matières, et il en constitue l'index thématique dans un quatrième carnet » afin de rédiger un exposé et un article sur la Chine, note ainsi A.H. Pierrot<sup>512</sup>. Autrement dit, la pratique de la notation est constitutive de la manière de travailler chez Barthes. De même, en traçant la genèse de *L'Empire des signes*, Tiphaine Samoyault réaffirme aussi l'usage déclencheur de la prise des notes dans l'écriture chez lui :

*L'Empire des signes* correspond à la mise en ordre et en forme des notes qu'il a l'habitude de prendre lorsqu'il est en voyage, sur des cahiers (voyage en Chine) ou sur des fiches (voyages au Maroc, voyage au Japon). [...] Mais Barthes a l'habitude de revenir sur ses notes ou ses fiches, de les amender, de les reclasser. Il les arrache ainsi à leur circonstance, avant, comme dans le cas du Japon, de les publier<sup>513</sup>.

Dans la première partie, nous avons évoqué brièvement que Barthes commence à thématiser la forme de la notation à partir du haïku dans *L'Empire des signes* et l'associer à la catégorie d' « incident » qu'il investit progressivement<sup>514</sup>. Comme nous n'avons dessiné précédemment que les grands traits de l'incident, nous allons tracer de manière plus systématique cette catégorie dans le parcours de Barthes, en nous appuyant notamment sur

---

<sup>512</sup> Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Christian Bourgois/IMEC, 2009. « Roland Barthes utilise ces carnets à son retour, pour rédiger l'exposé sur la Chine qu'il propose, en mai 1974, à ses étudiants du séminaire de l'École Pratique des Hautes Études. Mais il prépare aussi un article, intitulé « Alors, la Chine ? » (paru dans *Le Monde* du 24 mai), qui lui attire des critiques », p.8.

<sup>513</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, pp.471-472. D'ailleurs, elle précise que « *L'Empire des signes* rassemble des notes rédigées au cours des trois voyages successifs qu'il fait dans ce pays, mais c'est le premier, du 2 mai au 2 juin 1966, qui fournit tout le matériau de base que les voyages suivants ne font qu'affiner ou confirmer ».

<sup>514</sup> Voir le sous-chapitre sur « Les formes brèves et la capture de l'individuation » de notre thèse.

le dernier cours de Barthes qu'est *La Préparation du roman*, où Barthes traite largement la forme de la notation à travers le haïku.

## 2.1 L'incident haïkiste

---

En 1964, Barthes écrit l'article « F.B. » où il esquisse les premières idées de l'incident en commentant les textes de F.B., mais cet article n'est publié qu'en 1984 dans *Le Bruissement de la langue*. François Wahl annote ainsi cet article : « Inédit, ce texte fut écrit en marge de fragments d'un jeune écrivain, qui ne semble pas avoir poursuivi dans cette voie, celle de la littérature, par la suite, et n'a rien publié ». Comme le signale aussi F. Wahl, ce commentaire de Barthes constitue « un système de propositions aiguës sur un nouveau type de romanesque » malgré son ton ludique<sup>515</sup>. « F.B. » consiste en huit fragments titrés, dont l'un porte précisément « l'incident » comme titre. Les caractères des textes de F.B. correspondent en effet largement à la notion du « romanesque sans le roman » que Barthes élabore patiemment et avec insistance :

Puissance de l'écriture : ces textes sont aussi, à leur manière, des éclats de roman. Du roman, les textes de F.B. ont deux signes indestructibles : d'abord l'incertitude de la conscience narrative, qui ne dit jamais franchement *il* ou *je* ; ensuite une manière cursive c'est-à-dire une continuité qui apparente l'écriture aux formes liées à la nature (eau, plante, mélodie) ; on ne prélève rien d'un roman, on le « dévore » (ce qui veut dire que le lié de la lecture romanesque ne provient pas du soin que l'on pourrait prendre à tout lire, mais bien au contraire de la course rapide qui vous fait *oublier* certains morceaux de l'itinéraire : le continu d'écriture est une affaire de *vitesse*, et cette vitesse n'est peut-être en définitive que celle de la main)<sup>516</sup>.

D'après Barthes, les textes de F.B. se distinguent nettement du roman, mais ils gardent encore des liens avec le roman par deux éléments. D'une part, son texte maintient l'incertitude au niveau de l'énonciation. D'autre part, ce texte garde la continuité textuelle,

---

<sup>515</sup> Voir la note de l'éditeur par rapport au texte « F.B. » de Barthes, *BL*, p.255. D'après T. Samoyault, il s'agit de François Braunschweig, auquel sont dédié les *Essais critiques* en 1964. Barthes entretient avec lui « une relation amoureuse et amicale solide, destinée à durer jusqu'à sa mort. Voir T. Samoyault, *Roland Barthes*, p.383.

<sup>516</sup> Barthes, « F.B. », in *BL*, p.256.

ce qui ne provient pourtant pas de la continuité narrative de la diégèse, mais, nous semble-t-il, de la continuité rythmique ou prosodique. C'est ainsi que Barthes qualifie ce texte de F.B. comme des « éclats du roman ».

De plus, ce texte « participe de l'essence romanesque parce que sa fin (au double sens du terme) n'est jamais aphoristique ; sa brièveté (matérielle) n'induit à aucun gnomisme ; situation paradoxale pour des textes courts, ils constatent, ils ne jugent pas ». La notion éthique du « romanesque sans le roman » qui vise à déjouer « le nappé du roman » ou la dernière réplique débouche sur une esthétique des formes brèves. Les courts textes de F.B. répondent intégralement à ce double critère du romanesque barthésien, à la fois éthique et esthétique. Après avoir énuméré les caractères du « romanesque » des textes de F.B., Barthes nomme enfin ces textes « incidents » : « choses qui *tombent*, sans heurt et cependant d'un mouvement qui n'est pas infini : continu discontinu du flocon de neige »<sup>517</sup>.

Les textes de F.B. l'aident à formuler une première esquisse de la catégorie de l'incident. Barthes revient plus tard sur cette catégorie dans *L'Empire des signes* (1970) ainsi que dans son texte de 1972 à propos d'*Aziyadé* de Pierre Loti pour thématiser plus en détail cette catégorie qui désigne « l'aventure infime » de la vie quotidienne. En effet, entre la première esquisse et la thématisation plus complète de la catégorie d'incident, Barthes écrit entre-temps une suite de mini-textes lors de son séjour au Maroc dans les années 1960, publiés de manière posthume sous le titre « incidents » en 1987<sup>518</sup>. T. Samoyault constate que ces *Incidents* viennent en fait des notations que Barthes consigne sur un cahier à part ses impressions dès l'arrivée au Maroc, conformément à ses habitudes. Elle précise ainsi la genèse de ces *Incidents* :

Contrairement à ce que l'on dit souvent, le texte ne sort pas tout entier du long séjour marocain de 1969-1970. Les nombreux voyages précédents avaient enclenché la pratique du repérage de la « scène » et de sa notation. Au point qu'en juillet 1969, avant son départ, il a déjà mis au point son carnet « Incidents » : le projet qui porte ce titre existe et a trouvé sa forme<sup>519</sup>.

---

<sup>517</sup> Barthes, « F.B. », in *BL*, p.257.

<sup>518</sup> Roland Barthes, « Incidents », in *Incidents*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>519</sup> T. Samoyault, *Roland Barthes*, p.452.

Suite à la lecture du texte de F.B. en 1964, Barthes continue à explorer cette expérience du « romanesque » en faisant lui-même les exercices des incidents. Les textes *Incidents* sont composés de 122 mini-fragments, ni titrés ni numérotés, séparés entre eux par le blanc, comme autant de clichés pris de ses rencontres et des choses vues au Maroc, rédigés pour la majorité en quelques phrases à peine. Comme le rappelle F. Wahl dans l'avant-propos du recueil *Incidents*, l'incident est bien la pratique de notation de « traits romanesques ». Le profil des incidents qu'il dessine par rapport à *Aziyadé* de Pierre Loti pourrait très bien être attaché à sa propre pratique (« *ce qui tombe* doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie : [...] c'est ce qui peut être à *peine* noté »). Le romanesque est justement cette façon orientée par les désirs subtils et mobiles de draguer les choses, de chercher « ce qui s'offre dans la surprise de la première fois »<sup>520</sup>, ce qui ne peut que procéder par fragmentation vu l'instantanéité et la mobilité de la capture.

A part la brièveté matérielle et le dispositif visuel de coupure entre les incidents, Barthes a recours à toute une machinerie stylistique pour prendre ses instantanés verbaux. Barthes procède souvent par parataxe ou asyndète dans la notation des incidents.

Chasse aux cheveux longs : Rafaelito soutient que son père lui a coupé les cheveux pendant qu'il dormait. D'autres disent que les flics tondent de force dans la rue : révolte et répression à même les noirs cheveux des garçons (*Incidents*, p.24).

Un garçon fin, presque doux, aux mains déjà un peu épaisses, a soudain, rapide comme un délice, le geste qui dit le petit mec : faire sauter la cendre de cigarette d'un revers de l'ongle (*Incidents*, p.24).

Dans ces deux incidents, nous pouvons remarquer l'emploi du deux-points, créant à la fois un effet de coupure au sein de la phrase (au niveau visuel et sémantique) et un effet de juxtaposition sémantique entre les deux propositions séparées par lui. D'ailleurs, la phrase est largement fragmentée, ce qui est notamment sensible dans le deuxième incident.

Le point-virgule produit un semblable effet de coupure et de juxtaposition des scènes :

---

<sup>520</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *O.C.V.*, pp. 873-874.



Au petit Socco, en juillet, la terrasse est pleine de monde. Vient s'asseoir un groupe de hippies, dont un couple ; le mari est un gros blondasse nu sous une salopette d'ouvrier, la femme est en longue chemise de nuit wagnérienne ; elle tient par la main une petite fille blanche et molle ; elle la fait chier sur le trottoir, entre les jambes de ses compagnons qui ne s'en émeuvent pas (*Incidents*, p.30).

Dans cet incident, plusieurs actions ont lieu dans la scène de la place Socco, l'une après l'autre. Pourtant, le virgule-point qui sépare les actions censées chronologiques a pour fonction de placer toutes les actions au même plan, comme si elles avaient lieu en même temps. L'autre marque de ponctuation participe aussi à l'effet de fragmentation des incidents décrits, à savoir la parenthèse :

Descendant l'escalier, je donne à un Mustafa (charmant, rayonnant, ardent, honnête) des sandales à porter, le temps de prendre ma clef (« Tiens-moi ça »). Je constate ensuite qu'il les a gardées (suppression du prêt) (*Incidents*, p.38).

Dans cet incident, les parenthèses ajoutent sans cesse d'autres détails à la scène ainsi que l'a morcellent sans cesse.

En plus des marques de ponctuation, la coupure syntaxique de la phrase contribue également aux effets de fragmentation.

Un jeune moricaud, chemise crème-de-menthe, pantalon vert amande, chaussettes orange, et des chaussures rouges, visiblement très souples (*Incidents*, p.29).

Un gosse (Abdelkader) au sourire, aux yeux rayonnants, impérieux, doués d'une amicalité absolue, manifestant dans sa gloire, au-delà de toute culture, l'essence même de la *charité* : pas d'autre mot (Tinerhir) (*Incidents*, pp.51-52).

Souk de Marrakech : roses campagnardes dans les tas de menthe (*Incidents*, p.53).

Dans ces trois incidents, il n'y a pas de verbe à proprement dit, mais une accumulation des groupes nominaux juxtaposés, ce qui rend ainsi la phrase assez morcelée.

En dernier lieu, il nous semble qu'il y a des exercices du style haïkiste parmi ces incidents :

Assis au balcon, ils attendent que s'allume la petite lampe rouge qui marque au faite du minaret la fin du jeûne (*Incidents*, p.45).

Deux adolescents nus ont traversé lentement l'oued, leurs vêtements en paquet sur la tête (*Incidents*, p.61).

Ces deux incidents sont d'une longueur très courte, purement descriptifs, très « mats » en termes de Barthes. En effet, F. Wahl remarque également dans l'avant-propos d'*Incidents* que Barthes fait deux allusions plus tard dans son autoportrait au projet du livre *Incidents*. D'abord dans le fragment intitulé « Projets de livres » : « *Incidents* (mini-textes, plis, haïkus, notations, jeux de sens, tout ce qui tombe, comme une feuille) » et ensuite dans le fragment intitulé « Qu'est-ce que ça veut dire ? » : « Un livre inverse peut être conçu : qui rapporterait mille « incidents », en s'interdisant d'en jamais tirer une ligne de sens ; ce serait très exactement un livre de *haïkus* ». L'écriture des incidents, à savoir la notation du romanesque, semble ici directement repliée sur l'idée du haïku (barthésien).

Comme évoqué plus tôt, les liens étroits entre l'« incident » et le « haïku » sont déjà abordés dans *l'Empire des signes*<sup>521</sup>. Les incidents, à savoir les « aventures infimes » qui n'ont rien de pittoresque mais ne sont qu'une saisie des choses « comme événement et non comme substance », constituent justement la matière même du haïku. Le propre des incidents (« événements ») réside dans leur « geste désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit...en disant seulement : ça ! ». Contrairement à l'usage commun, l'événement ainsi décrit n'a rien de spectaculaire, mais un tel si banal visé par le spectateur que le sens tourne court. La futilité de la matière est peut-être la technique du haïku imaginée par Barthes pour échapper à la « prise » du sens.

Par rapport aux *Carnets du voyage en Chine* (11 avril – 4 mai 1974), Anne Herschberg Pierrot rapproche l'écriture de certains fragments de l'écriture de l'incident de Barthes. Elle souligne qu'« au-delà de ces apartés [idéologiques], la notation des *Carnets* privilégie la conscience cénesthétique du monde, et son expression d'aise ou, bien souvent, de malaise ». Dans les *Carnets*, la prise de notes est souvent rompue par des « notations sensorielles brèves », note ainsi A.H. Pierrot. Comme dans les incidents saisis au Maroc (où règnent la

---

<sup>521</sup> Barthes, *ES*, dont notamment les fragments « L'effraction du sens », « L'exemption du sens », « L'incident », « Tel », in *O.C.III*, pp. 403-415.

parataxe ou l'asyndète), la coupe des phrases rythme parfaitement le ténu, le futile, le quodidien, le sensoriel des ces notations<sup>522</sup>.

Enfin, nous ne saurions oublier la longue navigation autour du haïku dans ses cours au Collège de France du 1978 au 1979, où Barthes définit de manière assez précise que ses développements sur le haïku ne visent qu'à guider sa recherche sur la catégorie de l'incident : « Il est évident que je ne me suis occupé si longuement du haïku que par rapport à l'*Incident* (ce n'est pas le haïku en soi qui m'a retenu, c'est cette notion d'incident c'est-à-dire de chose qui tombe *sur*, de phrase qui tombe sur »<sup>523</sup>. Dans les cours, Barthes présente d'abord le haïku comme une « forme exemplaire de la Notation du Présent » et tâche de « déplier [...] le système de valeurs (idéologiques, esthétiques, éthiques, etc.) que le goût du haïku permet de supposer, de reconstituer » avant de passer de la Notation au « Roman »<sup>524</sup>.

Dans les cours, Barthes déploie patiemment les valeurs associées au haïku en tant que forme exemplaire de la notation du présent. Parmi les valeurs convoquées, nous retenons notamment l'individuation, la nuance, la perception, l'affect, et la lisibilité. En effet, les valeurs que Barthes dégage du haïku sont celles qui reviennent sans cesse dans son parcours, par intermittence mais avec insistance. Bien que Barthes s'approprie beaucoup la forme du haïku pour son propre usage, cette forme existante lui permet de grouper toutes les valeurs chéries par lui dans l'écriture. Après avoir déplié le système axiologique du haïku, Barthes l'articule à deux autres formes : l'Épiphanie chez Joyce (la « soudaine révélation de la quiddité (en anglais *whatness*) d'une chose ») et l'Incident chez lui (« ce qui tombe sur »). En effet, l'idée d'apparition de quelque chose comme événement traverse toutes ces trois notions. Quand Barthes parle du dernier passage de la Notation au « Roman » à travers Joyce et Proust, il confirme que l'expérience joycienne de passer du fragment (épiphanie) au roman est analogue à sa recherche de l'incident, cette forme qu'il expérimente à plusieurs reprises « par bribes » : « d'abord dans *Le Plaisir du texte*, ensuite dans le petit

---

<sup>522</sup> Anne Herschberg Pierrot, « L'Écriture des *Carnets du voyage en Chine* », in in Jean-Pierre Bertrand (Dir.), *Roland Barthes : continuités*, Colloque de Cerisy, Paris, Christian Bourgois, 2017, pp. 579-606.

<sup>523</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, 2015, p.219.

<sup>524</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, 2015, p.58 ; Barthes, *La Préparation du Roman*, 2003, p.66.

livre illustré que j'ai écrit sur « moi », *le Roland Barthes par Roland Barthes*, ou dans *les Fragments d'un discours amoureux*, et aussi dans un texte inédit (sur un séjour Au Maroc, *Incidents*) et maintenant [...] d'une certaine façon dans les chroniques du *Nouvel Observateur* »<sup>525</sup>.

L'Incident semble bien correspondre à cette recherche d'une forme brève et « douce » dont parle Barthes dans son dernier petit texte rédigé dans le cadre d'une chronique pour *Le Nouvel Observateur* : « ni la solennité de la maxime, ni l'âpreté de l'épigramme ; quelque chose qui, du moins tendanciellement, voudrait rappeler le haïku japonais, l'épiphanie joycienne, le fragment de journal intime ». Cette forme « délibérément mineure » est prise en vue d'un combat « politique » pour réclamer une « douceur » (non-emprise) au niveau du sens. Bien que sa démarche des mythologies du 1954-1956 et celle des chroniques du 1978-1979 s'inscrivent toutes les deux dans la lecture d'une certaine actualité (« son » actualité, ses « scoops » à lui), Barthes qualifie la seconde démarche de « relevé de quelques incidents qui marquent, à la semaine, [s]a sensibilité, telle qu'elle reçoit du monde des incitations ou des coups ». La catégorie de l'Incident est à la fois de l'événement « faible » par rapport à l'événement « fort » de la presse et paradoxalement de l'événement « fort » par rapport à l'intensité saisie par le sujet lisant. L'enjeu politique déployé par la douceur de l'Incident réside dans l'espoir de mettre en court-circuit la signification, d'empêcher la prise du sens. Le défaut constaté par Barthes à la fin de ce petit texte en porte témoignage :

Le défaut, c'est qu'à chaque incident rapporté je me sens entraîné [...] à lui donner un sens (social, moral, esthétique, etc.) [...] Car j'ai depuis longtemps conçu l'écriture comme cette force de langage qui pluralise le sens des choses et, pour finir, le suspend<sup>526</sup>.

Notre dernière remarque porte sur la relation étroite entre la photographie et la forme de la notation au niveau du sens chez Barthes. Dans ses notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein en 1970, Barthes distingue trois niveaux de sens, à savoir un niveau informatif (la communication), un niveau symbolique (la signification) et enfin

---

<sup>525</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, 2015, pp.216-218.

<sup>526</sup> « Pause », chroniques parues dans *Le Nouvel Observateur* du 18 décembre 1978 au 26 mars 1979, in *O.C.V.*, pp. 652-653.

un niveau innommable, celui de la signifiante. Il précise ensuite la différence entre la signification et la signifiante en distinguant « le sens obvie » du « sens obtus ». Le sens obtus, le troisième sens, est du sens supplémentaire, ce qui lui vient toujours « en trop » et il n'en arrive qu'à relever quelques traits (désigner le lieu) mais jamais à le nommer. « En somme, ce que le sens obtus trouble, stérilise, c'est le métalangage (la critique) ». Autrement dit, le sens obtus déjoue la pratique toute entière de la signification et en aucun cas la détruit ou en donne un autre sens.

Le sens obtus est finalement décrit comme « l'être même du haïku japonais : geste anaphorique sans contenu signifiant », le geste à la fois emphatique et elliptique, le ça ! Il semble que la capture du « ça » désigne bien le lieu d'un sens immédiat dont l'origine est ignoré. En effet, le sens obtus de la photo est prolongé plus tard dans le « punctum » dans la « note sur la photographie » de Barthes. Dans *La Chambre claire*, Barthes oppose deux régimes du sens que provoque la photo pour lui : le « studium » et le « punctum ». Le studium est défini comme ce qui est interprétable selon les codes culturels du sujet. En revanche, le « punctum » désigne ce qui (souvent un détail) retient le sujet dans la photo sans que le sujet soit capable de le nommer. La qualité d'« indéveloppable » de la photo est précisément ce qui le rapproche au haïku selon Barthes :

[L]a lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est [...] indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation d'un haïku, elle aussi, est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique (CC, p.81).

Nous voyons bien que la photographie partage la même problématique du sens que la forme de la notation haïkiste (à savoir le haïku, l'épiphanie et l'Incident), renvoyant à l'événement immédiatement signifiant mais résistant au discours interprétatif.

## 2.2 Les « anamnèses » et les « biographèmes »

---

Barthes constate qu'il expérimente la catégorie de l'incident à plusieurs reprises « par bribes », y compris dans son autoportrait et dans l'anthologie des *Incidents* sur le Maroc. Il nous semble que les incidents auxquels Barthes se réfère dans son autoportrait renvoient bien aux « anamnèses » :

J'appelle *anamnèse* l'action- mélange de jouissance et d'effort- que mène le sujet pour retrouver, *sans l'agrandir ni le faire vibrer*, une ténuité du souvenir : c'est le haïku lui-même. Le *biographème* (voir *SFL*, 13) n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice : celle que je prête à l'auteur que j'aime.

Ces quelques anamnèses sont plus ou moins *mates* (insignifiantes : exemptées de sens). Mieux on parvient à les rendre mates, et mieux elles échappent à l'imaginaire (*RB*, pp.113-114).

Les « anamnèses » sont les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse (matériau de la vie) décrits d'une forme très courte et d'une manière peu dramatique ou très « mate » dans les termes de Barthes, afin de mettre à distance son imaginaire. Barthes associe ses anamnèses à la forme du haïku et la matité sémantique ainsi produite à l'« exemption du sens ». Comme évoqué plus tôt, le sens exempté dans les notations infimes n'est en aucun cas le sens détruit, aboli, mais le sens suspendu : « [C]e qui est aboli [dans le haïku], « c'est n'est pas le sens, c'est toute idée de finalité »<sup>527</sup>.

La matité des phrases qui caractérise les anamnèses participe à la distanciation de l'imaginaire du « moi » parce que la matité sémantique est censée résister au développement vers un destin du « moi »<sup>528</sup>. De plus, dans le chapitre précédent sur le stéréotype, nous avons montré que Barthes assume la forme de la dictée comme le souvenir d'enfance stéréotypé d'un « moi » orienté (non sans des efforts de la distanciation énonciative), mais aussi qu'il la contre-balance par la forme haïkiste qu'est l'anamnèse, qualifié par Barthes comme « l'anti-dictée »<sup>529</sup>. C'est dans cette perspective que nous allons faire une étude comparative entre les anamnèses du *RB* et un dossier de la genèse de *RB*, titré « Biographie », publié dans *Le Lexique de l'auteur*. Comme le note A.H. Pierrot, « ce

---

<sup>527</sup> Barthes, *ES*, pp. 108-109.

<sup>528</sup> Voir le sous-chapitre « La mise en scène de l'imaginaire chez Barthes » de notre thèse.

<sup>529</sup> Voir le sous-chapitre « Barthes et le matériau stéréotypé des romans : la dictée dans *RB* » de notre thèse.

texte autographe, écrit sur des pages déchirées et recollées semble constituer une première version d' « Anamnèses », dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* »<sup>530</sup>.

Le texte « biographie » est composé de 13 fragments, séparés par des blancs, organisés selon l'ordre chronologique dès l'année de naissance de Barthes. Les anamnèses comptent 16 fragments, séparés également par des blancs, mais sans ordre visible et d'une longueur largement réduite par rapport aux fragments rédigés dans la « biographie ». Nous voyons une première anecdote :

1915[sic]-24 Veuve, ma mère se retire à Bayonne, ville où habitent mes grands-parents Barthes (mon grand-père, ma grand-mère et ma tante Alice, professeur de piano) ; ils ont une maison qu'ils louent depuis longtemps dans un grand jardin, aux Allées Paulmy, au coin du chemin des Arènes. Avec ma mère nous habitons à Marracq, quartier encore assez campagne de Bayonne. Nous allons tous les dimanches déjeuner chez mes grands-parents : le soir on rentre en tramway, on dîne tous les deux auprès d'un feu de bois, de bouillon et de pain grillé [...] (*Le Lexique de l'auteur*, p.250).

*Retour en tramway, le dimanche soir, de chez les grands-parents. On dînait dans la chambre, au coin du feu, de bouillon et de pain grillé (RB, p.111)*<sup>531</sup>.

Du brouillon à la version publiée, les années et le contexte sont supprimés. Dans la « biographie », le fragment qui précède ce fragment décrit en effet la mort de son père dans la guerre, qui expliquent pourquoi sa mère devient veuve. Pourtant, ce fragment sur la mort de son père n'est pas gardé dans les anamnèses<sup>532</sup>. De plus, il existe un effet de fragmentation dans cette anamnèse, produit par la multiplication des éléments juxtaposés et la figure de l'asyndète. La narration anecdotique est ainsi minimisée, ne laissant qu'une ambiance joyeuse et calme. D'autre part, le pronom personnel de « nous » qui se trouve largement dans le brouillon est aussi supprimé dans la version finale. Le temps change également du présent au passé. Ce travail énonciatif produit un effet de mise à distance de ce souvenir personnel.

Voici une autre anecdote :

---

<sup>530</sup> Barthes, « Biographie », in *Le Lexique de l'auteur*, pp.249-257.

<sup>531</sup> Dans *RB*, Barthes donne une photo de tramway et lui consacre un fragment « la baladeuse », p.20 et p.54.

<sup>532</sup> Dans *RB*, Barthes donne deux photos de son père et évoque indirectement sa mort dans le fragment « au tableau noir », p.19 et p.49.

1924 Novembre. – Ma mère décide de s'installer à Paris. Nous arrivons tous trois (avec Marie L.) un matin gris de novembre. L'appartement loué par correspondance, rue de la Glacière, est occupé ; nous sommes à la rue, avec malles et bagages ; une crémère nous offre dans son arrivée-boutique du chocolat et des croissants. Nous habitons rue Jacob (dans un triste foyer de Veuves de guerre), rue Bonaparte au 20, dans une mansarde, sur des matelas autour desquels les souris s'agitent, rue Mazarine (au 42) et rue Jacques Callot (au 16) [...]. (*Le Lexique de l'auteur*, p.251)

L'appartement meublé, loué par correspondance, était occupé. Ils se sont retrouvés un matin de novembre parisien, dans la rue de la Glacière, avec malles et bagages. La crémère d'à-côté les a recueillis, elle leur a offert du chocolat chaud et des croissants (*RB*, p.112).

Dans le brouillon, la raison du déménagement est précisée ; la suite de la mauvaise surprise est aussi évoquée. Comme dans l'anecdote précédente, la situation est décontextualisée dans la version publiée. De même, les phrases sont segmentées à plusieurs endroits par la virgule. L'arrivée à Paris est assez dramatique : la froideur hivernale pour les sans-abris est encore renforcée par le nom prémonitoire de la rue « Glacière ». Pourtant, la générosité d'une étrangère atténue le sentiment malheureux. Dans cette anamnèse, la première personne du pluriel « nous » est transformée en la troisième personne du pluriel « ils ». De plus, les phrases écrites au présent sont transformées au passé. Toute cette modification concourt à se distancier au niveau énonciatif d'une telle situation anecdotique.

Après la comparaison avec le brouillon, nous pouvons constater que la mise en « incident » des souvenirs d'enfance (que sont ces anamnèses) consiste d'une part à créer l'effet de fragmentation, et à créer l'effet de distanciation énonciative d'autre part. Barthes essaie d'atteindre au plus près la matité sémantique du haïku, qui empêche que ces souvenirs « prennent », ou convergent vers un destin du « moi ».

Dans l'écriture de vie, si l'anamnèse se définit comme l'incident du souvenir de soi, le « biographème » est bien l'incident du souvenir de l'autre. Suite aux anamnèses, nous allons voir quelques « biographèmes » que Barthes relève dans la vie de Sade et celle de Fourier. Le « biographème » désigne chez lui des traits biographiques qui le fascinent dans la vie d'un écrivain. Barthes explique ainsi le lien entre le « biographème » et l'« anamnèse » : « Le biographème [...] n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice : celle que je prête à



l'auteur que j'aime » (*RB*, p.114). En d'autres termes, bien que le biographème ne soit pas mon propre souvenir vécu comme l'anamnèse, ce souvenir de l'autre que je connais à travers la lecture marque aussi davantage mon souvenir. Comme évoqué plus tôt, la notion de « biographème » est élaborée par Barthes dans un but théorique pour réinventer l'écriture biographique dans un contexte intellectuel où triomphe la doxa de « la mort de l'auteur », qui prend le relais de la doxa du biographisme positiviste<sup>533</sup>. Il faut souligner que cette notion de « biographème » vise à mettre en cause la censure intellectuelle à l'époque sur l'écriture biographique, malgré sa définition assez « lyrique » : « si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions » (*SFL*, p.13).

A la fin de *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes écrit une Vie de Sade et une Vie de Fourier, tout aussi brève. L'absence d'une vie de Loyola marque bien la position de Barthes :

J'ai renoncé à donner une Vie de Loyola. La raison en est que je n'aurais pu écrire cette Vie en conformité avec les principes de *bio-graphie* auxquels il est fait allusion dans la préface ; le matériel signifiant m'aurait manqué. Cette carence est historique et je n'avais donc aucune raison de la masquer. Il y a en effet deux hagiographies : celle de la *Légende dorée* (XV<sup>e</sup> siècle) laisse largement le signifiant faire irruption et emplir la scène (le signifiant, c'est-à-dire le corps martyrisé) ; celle d'Ignace, moderne, refoule ce même corps : nous ne connaissons du saint que ses yeux embués et sa claudication. Dans le premier livre, c'est le *dit* du corps qui fonde l'histoire de la vie ; dans le second, c'est son non-dit : la coupure de l'économie et du signe, repérée dans bien d'autres champs à la charnière du Moyen Age et des temps modernes, passe donc également à travers l'écriture de la sainteté. Au-delà (ou en deçà) du signe, vers le signifiant, nous ne savons rien de la vie d'Ignace de Loyola (*SFL*, p.16).

Parmi les deux références auxquelles Barthes a accès pour relever les biographèmes de Loyola, l'une traite la vie de Loyola comme un destin vers le martyr tandis que l'autre aborde la vie de Loyola comme un exemple religieux dans une élaboration sociologique. Ces deux manières de faire une vie reviennent au même, conduisant à une vie orientée vers une finalité. C'est ainsi que les traits de vie signifiants de Loyola manquent à Barthes dans les dossiers disponibles et que Barthes n'évoque de Loyola que « ses yeux embués et sa claudication ».

---

<sup>533</sup> Voir le sous-chapitre « La mort et la renaissance de l'auteur chez Barthes » de notre thèse.

La vie de Sade est composée de 22 fragments numérotés, séparés par des blancs ; la vie de Fourier est composée de 12 fragments, eux aussi numérotés et séparés par le blanc. Ce dispositif visuel crée déjà un certain effet de fragmentation. Au sein de chaque fragment, il existe aussi d'autres éléments stylistiques qui renforcent l'effet de fragmentation. Nous voyons le premier extrait :

4° Le dimanche de Pâque 1768, à 9 heures du matin, place des Victoires, abordant la mendiante Rose Keller (qu'il fustigera quelques heures plus tard dans sa maison d'Arcueil), le jeune Sade (il a vingt-huit ans) est vêtu d'une redingote grise, il porte une canne, un couteau de chasse – et un manchon blanc. (Ainsi, dans un temps où la photographie d'identité n'existe pas, c'est bien paradoxalement le rapport de police, tenu de décrire le costume du suspect, qui libère le signifiant : tel ce délicieux manchon blanc, objet mis là sans doute pour satisfaire au *principe de délicatesse* qui semble avoir toujours présidé à l'activité sadique du marquis – mais non forcément à celle des sadiques.) (*SFL*, p.180)

Dans ce biographème, le manchon blanc auquel Sade attache beaucoup fascine Barthes. Comme ce que nous avons vu dans les incidents au Maroc ou les anamnèses, les phrases sont également très segmentées, par la multiplication de la virgule et du tiret, ou par l'intrusion des parenthèses. Les deux tirets à la fin de la phrase semblent correspondre à une pause et à une insistance sémantique. De plus, la dernière parenthèse coupe ce fragment en deux parties, dont la première consacrée à la description des habits du jeune Sade et la deuxième à une digression à partir du manchon blanc de Sade. Au sein même de cette parenthèse, le deux-points coupe encore cette digression en deux et rend juxtaposées les deux propositions qu'il sépare. Comme analysé précédemment, nous savons combien le principe de délicatesse chez Sade (ici évoqué par le manchon) est proche de la notion chérie de « nuance » chez Barthes<sup>534</sup>.

Nous allons aborder ensuite un autre biographème de Sade :

19° La passion du marquis de Sade, toute sa vie, ne fut nullement l'érotique (l'érotique est bien autre chose qu'une passion) ; ce fut le théâtre : liaison de jeunesse avec plusieurs demoiselles de l'Opéra, engagement du comédien Bourdais pour jouer à La Coste pendant six mois ; et durant la tourmente, une

---

<sup>534</sup> Voir le sous-chapitre « Le tournant romanesque » de notre thèse.

seule idée : faire jouer ses pièces ; à peine sorti de prison (1790), adresses répétées aux comédiens français ; et pour finir, on le sait, théâtre à Charenton.

Pareillement, la fragmentation des phrases procède par l'emploi multiplié des signes de ponctuation. Le point-virgule et le deux-points dominant dans ce biographème sur la passion de Sade pour le théâtre. Ces deux signes ont pour effet de mettre au même plan deux propositions séparées par eux. Cette passion pour le théâtre, relevée dans la vie de Sade, fait écho aussi à la sienne (*SFL*, p.187)<sup>535</sup>.

Nous examinerons en dernier lieu un biographème relevé dans la vie de Fourier :

3° Eblouissement de Fourier : la Cité et ses jardins, les plaisirs du Palais-Royal. Un rêve de *brillance* passe dans son œuvre : la brillance sensuelle, celle de la nourriture et de l'amour : ce brillant qui se trouve déjà, par jeu de mots, dans le nom de son beau-frère, en compagnie duquel il voyagea et découvrit sans doute les mirlitons parisiens (petits pâtés aux aromates) : Brillat-Savarin (*SFL*, p.189)<sup>536</sup>.

La figure de rupture syntaxique qu'est l'anacoluthie traverse entièrement ce biographème. Du reste, les différentes propositions sont presque unanimement séparées par le deux-points, mettant en juxtaposition tous les éléments séparés par cette marque de ponctuation. Dans ce biographème, Barthes repère l'insertion des objets sensuels (ici « brillants») dans l'œuvre de Fourier. En effet, c'est un thème important dans le procès global fait au discours scientifique, y compris au discours sémiologique. Barthes revient à ce procédé de l'écriture dans un article sur Sollers ainsi que dans son autoportrait.

Il est bon, pensait-il, que, par égard pour le lecteur, 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 distorsions, écart brusque imprimé au murmure intellectuel (*RB*, « passage des objets dans les discours », p.138)<sup>537</sup>.

---

<sup>535</sup> En ce qui concerne la passion pour le théâtre chez Barthes, voir Samoyault, *Roland Barthes*, pp. 292-307.

<sup>536</sup> Barthes rédige la préface au livre de Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, voir « Lecture de Brillat-Savarin », in *BL*, pp.285-306.

<sup>537</sup> Voir aussi Barthes, « Par-dessus l'épaule », 1973, in *Sollers écrivain*, pp.66-68. Soit dit en passant, Barthes souligne aussi l'importance de la lisibilité des références sensuelles : « l'effet bienfaisant de ces passages tient à ceci, que le sensuel est toujours lisible : si vous voulez être lu, écrivez sensuel ». Comme évoqué plus tôt, Barthes retient aussi du haïku sa lisibilité et l'inclut dans les trois critères pour l'œuvre à faire dans son dernier cours sur *La Préparation du roman*, pp.542-554.

Le « passage des objets sensuels dans le discours » est un geste théorique, car il crée l'« écart brusque imprimé au murmure intellectuel ». C'est dire que les références sensuelles coupent la continuité ou le « nappé » du discours des idées. En d'autres termes, le passage des objets sensuels dans le discours favorise un décrochement énonciatif.

En effet, Barthes souligne très tôt la dimension corporelle et sensuelle dans le discours historique chez Michelet<sup>538</sup>. Pourtant, cette dimension ne resurgit qu'aux alentours des années 1970, où commence le procès fait à la sémiologie canonique (ou le discours intellectuel en général). Comme évoqué plus tôt, Barthes insiste sur la nomination détaillée dans le nouvel avant-propos de 1970 aux *Mythologies*. De même, Barthes relève l'invention du détail alimentaire chez Sade, puisque ce détail « excède la signification et il est le supplément énigmatique du sens ». Et d'une certaine manière, ses « biographèmes » se caractérisent aussi par la référence sensuelle, car les traits de vie que Barthes relève chez Sade ou Fourier ont toujours un rapport corporel ( et non idéologique) avec l'écrivain.

Sans doute, la notion de « biographème » lui permet de relégitimer l'écriture biographique dans un contexte où la proposition tactique de « la mort de l'auteur » est dogmatisée sans nuance. Les biographèmes de chaque écrivain forment un réseau corporel mais sans rien confluer vers un destin comme dans une biographie traditionnelle. De plus, nous trouvons une forte résonance avec ses propres préoccupations théoriques dans ces quelques « biographèmes » relevés de la vie de Sade et celle de Fourier. Dans cette perspective, les biographèmes de Sade ou ceux de Fourier pourraient être saisis comme « qu'est-ce que Sade ou Fourier pour moi » de Barthes. De nouveau, la valeur du « pour-moi » nietzschéen se manifeste dans son discours<sup>539</sup>.

---

<sup>538</sup> Voir le sous-chapitre « l'aspect romanesque dans le discours scientifique : le Michelet de Barthes » de notre thèse.

<sup>539</sup> Nous pensons notamment à *Ulysses* de James Joyce : « Every life is in many days, day after day. We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love, but always meeting ourselves ».

### 3. Le Journal

---

#### 3.1 *Le désir inactuel pour le Journal de Gide*

---

Par rapport aux fragments et à la notation, la présence du journal est moins évidente chez Barthes. Pourtant, la question du journal le préoccupe du début à la fin de son parcours d'écriture. Nous savons que Barthes consacre l'un de ses premiers écrits au *Journal* de Gide. Et il revient vers le journal à plusieurs reprises jusqu'à son dernier article consacré à cette forme dans « Délibération » de 1979. En même temps, une partie de son dernier cours aborde aussi la forme du journal. Comme le constate Tiphaine Samoyault, Barthes est fasciné par le *Journal* de Gide et obsédé comme Gide par « l'écriture du jour, de la notation, de l'aide-mémoire » :

Barthes a [...], pendant presque toute sa vie, une pratique de l'écriture quotidienne purement privé, quasiment domestique. Il expérimente tout ce qui est possible dans ce domaine : fiches, journaux de voyage, carnet, lettres, listes de choses à faire, agenda ...Lorsqu'il se trouve dans son lieu familial, l'appartement de la rue Servandoni, il mène conjointement la tenue systématique et raisonnée de l'agenda et la pratique de la notation sur des fiches. Lorsqu'il est en déplacement ou en vacances, il a recours à d'autres formes et c'est dans ces circonstances qu'il s'essaie à l'écriture du journal.

Pourtant, contrairement à Gide, Barthes ne « donne pas un lieu stable » à la forme du journal. [...] Il en a une pratique irrégulière parce que velléitaire », indique T. Samoyault. Nous reviendrons plus loin sur cette velléité de tenir un journal chez Barthes.

Pour la pratique intermittente du journal chez Barthes, T. Samoyault énumère ainsi les journaux rédigés par Barthes :

Outre ceux qu'il tient au Maroc ou en Chine, il en entreprend un à l'été 1973 à Urt – qui deviendra une partie du « journal-moisson » préparatoire à l'écriture de *Roland Barthes par Roland Barthes*, et un autre en 1977, dont il publie une toute petite partie dans *Tel Quel* en 1979 et dont la quasi-totalité est restée inédite<sup>540</sup>.

---

<sup>540</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, pp.138-139.

Selon A.H. Pierrot, le « Journal-Moisson » est tenu par Barthes lors de séances d'atelier en alternance avec son séminaire sur le glossaire du lexique de l'auteur à l'École pratique des hautes études en 1973-1974. Les notes sur le thème de la voix « se composent d'un « Journal-Moisson » (décembre 1973 – janvier 1974), de remarques sur la voix et sur Charles Panzéra, et de notes prises à partir des « tours de table » »<sup>541</sup>. Quant au journal tenu en 1977, il en publie quelques fragments en 1979 dans l'article « Délibération ». À deux pratiques du journal, nous pouvons ajouter le *Journal de deuil* publié en 2009, commencé par Barthes au lendemain de la mort de sa mère, le 25 octobre 1978 au 15 septembre 1979. Ce journal hypothétique consiste en 330 fiches pour la plupart datées, tirées de l'ensemble des fichiers de Barthes par l'éditeur, car il est, semble-t-il, isolé comme un journal et formant « un livre désiré » par l'auteur<sup>542</sup>. Au *Journal de deuil*, s'ajoute « Les soirées de Paris », un ensemble posthume de 16 fragments de journal datés du 24 août au 17 septembre 1979, publié dans le recueil *Incidents*. En somme, tous les journaux de Barthes sont publiés de manière posthume, sauf un ensemble de 12 notes insérées dans son article « Délibération » dédié à Eric Marty<sup>543</sup>.

En ce qui concerne le *Journal* de Gide, nous avons traité dans les écrits précédents deux thèmes importants dans l'écriture de vie que Barthes dégage chez Gide, à savoir le travail énonciatif pour le traitement du « je » ainsi que le rapport renouvelé entre l'œuvre et la vie de l'écrivain<sup>544</sup>. Sa fascination pour le *Journal* de Gide lui fait dire dans son autoportrait<sup>545</sup> :

Sous l'alibi de la dissertation détruite, on en vient à la pratique régulière du fragment ; puis du fragment, on glisse au « journal ». Dès lors le but de tout ceci n'est-il pas de se donner le droit d'écrire un « journal » ? Ne suis-je pas fondé à considérer tout ce que j'ai écrit comme un effort clandestin et opiniâtre pour faire réapparaître un jour, librement, le thème du « journal » gidien ? À l'horizon

<sup>541</sup> Voir la présentation d'Anne Herschberg Pierrot, *Le Lexique de l'auteur*, p.30.

<sup>542</sup> Roland Barthes, *Journal de deuil : 26 octobre 1978 – 15 septembre 1979*, Paris, Seuil/Imec, coll. « Fiction & Cie », voir les notes de l'éditeur, p.9.

<sup>543</sup> Comme le signale T. Samoyault, « l'amitié de Barthes avec Eric Marty, à partir de 1976, est l'occasion d'un dialogue sur Gide et le genre du journal », voir Samoyault, *Roland Barthes*, p.140.

<sup>544</sup> Voir le sous-chapitre « La mort et la renaissance de l'auteur chez Barthes » de notre thèse.

<sup>545</sup> Dans la thèse de Meiko Takizawa, elle mesure l'impact du *Journal* de Gide à l'époque et fait part de la situation historique de l'écrivain qui a rendu possible le fait d'écrire comme Gide à travers les intertextes de Sartre. Voir Meiko Takizawa, *Mise en oeuvre de Roland Barthes : la présence de la vie et l'absence du roman*, Thèse de doctorat, 2012.

terminal, peut-être tout simplement le texte initial (son tout premier texte a eu pour objet le *Journal* de Gide) (*RB*, « Du fragment au journal », p.99).

Outre sa valeur de témoignage, ce curieux constat semble suggérer l'idée d'un travail potentiel d'écriture d'un « journal » chez Barthes. Pourtant, cette tentation du « journal » est ensuite contestée en quelque sorte par les passages suivants du même fragment :

Le « journal » (autobiographique) est cependant, aujourd'hui, discrédité. Chassé-croisé : au XVI<sup>e</sup> siècle, où l'on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un *diaire* : *diarrhée* et *glaire*.

Production de mes fragments. Contemplation de mes fragments (correction, polissage, etc).  
Contemplation de mes déchets (narcissisme) (*RB*, « Du fragment au journal », p.99).

Barthes indique ici le dégoût provoqué en général par la forme du journal dans les années du moment théorique dans la critique littéraire et le risque de l'infatuation inséparable de cette forme.

Ce discrédit général, jeté sur le genre du journal, se voit aussi dans un autre texte que Barthes consacre à l'étude d'Alain Girard portant sur le genre concerné en 1966. Dans cette étude multi-dimensionnelle, Barthes relève d'abord deux remarques de l'ordre épistémologique fait par l'auteur en parallèle de son intérêt sociologique<sup>546</sup>. En premier lieu, Alain Girard fait part du « sentiment d'une extrême difficulté [d'écrire] » éprouvé par les intimistes malgré le recours sans cesse accru à l'écriture dans la société française. Cette observation chez les intimistes est aussi pertinente pour décrire la condition générale des écrivains à l'époque selon Barthes. Dans la première partie de notre thèse, nous avons évoqué la situation difficile de l'écrivain dans les années 1950-1960 où le milieu intellectuel est pénétré de la pensée de la négation absolue de Blanchot, qui saisit la littérature comme une activité impossible<sup>547</sup>. En deuxième lieu, Alain Girard soutient qu'il est plus justifié d'interroger la raison pour laquelle un intimiste choisit d'écrire, que de tenter d'« arracher à

---

<sup>546</sup> Barthes constate que l'étude est composée de trois parties : une partie consacrée à « l'analyse des principaux journaux intimes du XIX<sup>e</sup> siècle », une partie à « une sociologie du genre », et une autre à « une sociologie des intimistes ». Voir Barthes, « Alain Girard : « Le Journal intime » », in *O.C.II*, pp.806-810.

<sup>547</sup> Voir le sous-chapitre « La réception des premiers romans de Robbe-Grillet : Barthes à travers Blanchot » de notre thèse.

tout prix au journal intime son « secret » ». En effet, cette remarque réaffirme la position de Barthes contre le biographisme par rapport au *Journal* de Gide : « les hommes sont obscurs par complexité, non par secret ». Le biographisme tient à interpréter l'œuvre selon une psychologie traditionnelle (centrée et univoque), ou le « secret » de l'écrivain dans les termes de Barthes. Pour rappel, ce texte sur Alain Girard est contemporain de la controverse de Barthes avec Raymond Picard. Et nous savons que cette position de base est tenue jusqu'au bout par Barthes dans ses futures recherches dans l'écriture de vie.

Ensuite, Barthes évoque également dans cet article la dévalorisation du journal à l'époque : « Bien que le genre soit encore florissant par l'intérêt de lecture qu'il suscite, on peut risquer que la littérature d'aujourd'hui (celle du moins qui cherche des formes nouvelles) ne lui accorde plus beaucoup de crédit ». Barthes associe cette méfiance à l'égard du genre du journal à deux changements épistémologiques qui recourent en effet largement les deux remarques précédentes. D'une part, la notion de la personne a changé : « le *moi* ne peut plus se raconter parce qu'il n'est plus reconnu comme une entité ». Ainsi, « la littérature contemporaine, du moins pour son avant-garde, tient pour acquise la vérité des expériences de dépersonnalisation ; [...] ceci permet d'ailleurs à la littérature actuelle de mettre entre parenthèses le problème de la sincérité, véritable *crux* du journal intime ». D'autre part, la littérature s'oriente vers elle-même : « notre littérature est de plus en plus une littérature qui parle de littérature, un langage qui s'exprime sur le langage, pour se demander à quelles conditions il est possible »<sup>548</sup>. Depuis le *DZ*, Barthes définit la littérature moderne comme une problématique du langage à partir de Flaubert, qui commence à mettre en cause l'universalité du langage (alors qu'il n'est que le langage de la bourgeoisie).

En somme, le genre du journal n'est plus soutenable, à cause de son vieux psychologisme comme la biographie traditionnelle. De plus, ce genre n'est plus supportable du fait de son ignorance du pouvoir auto-réflexif du langage, ou, de son manque de la qualité littéraire pour le dire autrement. Alors, nous voyons combien Barthes a raison de défendre le *Journal* de Gide si nous le confrontons avec ces deux défauts pointés par lui

---

<sup>548</sup> Barthes, « Alain Girard : « Le Journal intime » », in *O.C.II*, pp. 808-809.



envers le genre du journal. Dans un entretien suite à la publication de *RB*, Barthes signale le lien étroit entre son autoportrait et le *Journal* de Gide :

Et le *Journal*, que j'ai toujours beaucoup aimé, en liaison avec les thèmes qui me préoccupent : celui de l'authenticité qui se déjoue elle-même, de l'authenticité retorse, qui n'est plus l'authenticité. La thématique du *Journal* est très proche de celle des fragments du *R.B. par lui-même*<sup>549</sup>.

Comme évoqué plus tôt, Barthes indique à plusieurs reprises la complexité de la question de la sincérité dans le *Journal* de Gide. Pourtant, malgré la proximité thématique avec le *Journal* gidien, le journal provoque toujours des doutes chez Barthes.

### 3.2 Le discours suspendu sur le Journal

---

Dans un autre entretien, Barthes mentionne de nouveau sa fascination pour le *Journal* de Gide, mais souligne cette fois la différence qui le sépare de cet écrivain :

Pourquoi, me direz-vous alors, je n'écris pas un journal ? C'est une tentation que beaucoup d'entre nous ont, et pas seulement les écrivains. Mais cela pose le problème du « je » et de la sincérité qui était peut-être plus facile à résoudre du temps de Gide – en tous les cas que lui a bien résolu sans complexe et avec maîtrise - et qui aujourd'hui est devenu beaucoup plus difficile après les transformations de la psychanalyse et le passage du bulldozer marxiste. On ne peut pas recommencer intégralement une forme passée<sup>550</sup>.

Barthes insiste sur les profonds changements des sciences humaines apportés par les discours psychanalytique et marxiste, ce qui rend beaucoup plus problématique de dire « je » dans un journal. Les nouveaux éléments (par rapport au temps de Gide) qui compliquent l'affaire, devinons-nous, renvoient très probablement à l'inconscient et à l'idéologie. Barthes décrit ainsi la question de l'énonciation qu'il devrait affronter pour rédiger son autoportrait :

---

<sup>549</sup> Barthes, l'entretien « Le jeu du kaléidoscope », in *O.C.IV.*, p.869.

<sup>550</sup> Barthes, l'entretien « Roland Barthes s'explique », in *O.C.V.*, p.750.

[D]epuis une trentaine d'années, nous savons très bien que l'énonciation se fait sous deux instances que nous ne connaissions pas autrefois : d'une part l'idéologie, la conscience de l'idéologie, d'autre part l'inconscient, et, si je puis dire, la conscience de l'inconscient. Maintenant, tout le problème de l'énoncé, du discours, où qu'il se tienne, doit passer par la considération de ces deux instances<sup>551</sup>.

En plus du problème épineux de l'énonciation, Barthes évoque dans l'article « Délibération » d'autres éléments qui contribuent à son hésitation personnelle devant le journal publié en hiver 1979. Dès l'ouverture, Barthes expose sa méfiance à l'égard du journal : « un doute insoluble sur la valeur de ce qu'on y écrit ». Il se pose deux grandes questions dont il doit délibérer par rapport à la pratique du journal : « dois-je tenir un journal *en vue de le publier* ? Puis-je faire du journal une « œuvre » ? En effet, ces deux questions n'en forment, à proprement parler, qu'une : la « publiabilité » du journal dépend en fait de sa qualité d'« œuvre ».

En effet, Barthes commente auparavant le genre rhétorique de la délibération dans « L'ancienne rhétorique : aide mémoire » (1970)<sup>552</sup>. Eric Marty résume ainsi ce genre : « le genre délibératif a pour auditoire les membres d'une assemblée, pour finalité déconseiller ou conseiller, pour l'objet l'utile et le nuisible, pour temps l'avenir, pour raisonnement les *exempla*, pour lieux communs le possible et l'impossible »<sup>553</sup>. Pourtant, Barthes n'arrive pas à prendre une décision définitive en face du journal après tout un détour sur sa qualité littéraire et sur sa « publiabilité », ce qui s'oppose en principe au genre délibératif visant à conseiller ou à déconseiller un sujet pratique.

---

<sup>551</sup> Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *GV*, p.228.

<sup>552</sup> Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide mémoire », *Communications*, n°16, décembre 1970, repris dans *O.C.III*, pp.527-601.

<sup>553</sup> Eric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le Journal », in Raphaël Baroni, Marielle Macé (Dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, (« La Licorne »), pp. 85- 95. Eric Marty est d'avis que la question du genre journal paraît d'abord exclue dans la démarche délibérative, mais **il y revient** dans les dernières phrases, où il voit une opposition entre le « journal-texte » et le « journal-genre » : « une tradition antigénérique » de la position moderne. Il précise que cette opposition a pour contexte plus vaste celle qui, à la fin des années 1970, oppose la rupture moderne et la restauration du désir de classement. De plus, il fait remarquer que Barthes reste très attaché au genre rhétorique de la délibération, comme en témoignent plusieurs figures dans *FDA*. En ce qui concerne le registre délibératif de Barthes, voir Adrien Chassain, « « Si l'on avait à délibérer toujours et de tout » : Portrait de l'essayiste en homme du *Que faire ?* », in Jean-Pierre Bertrand (Dir.), *Roland Barthes : continuités*, Colloque de Cerisy, Paris, Christian Bourgois, 2017, pp.165-185.

Pour Barthes, « la justification d'un Journal intime (comme œuvre) ne pourrait être que *littéraire*, au sens absolu, même si nostalgique, du mot ». Barthes énumère ensuite quatre qualités littéraires qu'il a pu recenser dans le cadre du journal : « individuation, trace, séduction, fétichisme du langage ». L'individuation s'approche du style d'un auteur. La trace désigne « les traces d'une époque, [...] de l'information majeure au détail de mœurs », ou les informations historiques évoquées dans un journal. Quant à la séduction, « c'est de constituer l'auteur en objet de désir ». Enfin, le fétichisme du langage est de « constituer le Journal en atelier de phrases »<sup>554</sup>. Nous ne nous étonnons pas de voir converger toutes ces qualités dans le *Journal* de Gide tant admiré par Barthes. Après ce premier moment délibératif, Barthes donne 12 notes dans la forme du journal, ce qui est suivi d'un deuxième moment de délibération.

Dans le deuxième temps, Barthes examine à nouveau ce qui rend publiables les notes du journal. Cette fois, Barthes l'aborde dans une autre perspective : « Le doute est déplacé, glisse de la qualité du texte à son image ». L'image du journal renvoie, nous semble-t-il, au discrédit général provoqué par ce genre. Pour Barthes, l'écriture du journal possède intrinsèquement de caractères « négatifs – déceptifs ». Barthes en donne trois, à savoir « inessentiel », « peu sûr » et « inauthentique ». En premier lieu, le journal est inessentiel, car il ne répond à aucune finalité. Deuxièmement, le journal n'est pas fiable, puisqu'il ne connote qu'une pratique journalistique et qu'il n'existe pas de repère pour évaluer la nécessité des notes prises. En dernier lieu, le journal n'a rien d'authentique, comme il est par statut une simulation d'après-coup, et même une double simulation selon Barthes, car, « toute émotion étant copie de la même émotion qu'on a lue quelque part ». La seconde simulation, inévitable, nous semble provenir de la nature écrite du journal, ce qui est commun à tous les écrits, car « le monde est toujours *déjà* écrit », avait noté Barthes dans un texte sur Sollers

555 .

---

<sup>554</sup> Barthes, « Délibération », in *BL*, pp.400-401.

<sup>555</sup> Barthes, « le refus d'hériter », 1968, in *Sollers écrivain*, p.51.

Pourtant, il y a un moment où tous les caractères négatifs se transforment en caractères positifs dans l'article. Nous allons examiner la transformation de ces caractères jugés d'abord négatifs du journal dans l'article « Délibération » ainsi que dans le dernier cours où est aussi évoquée la forme du journal. D'abord, le caractère inessentiel fait aussi du journal une forme qui exprime « le monde comme inessentiel », ou « comme tissu de contingences », ajoute plus tard Barthes dans son dernier cours consacré à *La Préparation du Roman*<sup>556</sup>. Le journal est classé dans la forme de l'« Album » du fait de son caractère inessentiel et contingent. En effet, Barthes évoque la forme du journal dans le cours, notamment quand il développe deux formes opposées par Mallarmé : le « Livre » et l'« Album » afin de délibérer sur son œuvre à venir. Comme évoqué précédemment, ces deux formes se distinguent essentiellement par la présence ou l'absence de la structure, mais aussi par la discontinuité des fragments : le « Livre » est structuré selon une finalité ; l'« Album » est instructuré, ainsi de l'ordre du « romanesque sans le roman ». De plus, comme l'absence de structure est également associée par Barthes à la structure r(h)apsodique, qui désigne un ensemble cousu, mais désorienté<sup>557</sup>. Ainsi, le journal appartient bien à la forme de l'« Album » par l'absence totale de structure (qui converge vers une finalité), mais aussi par la désorientation des fragments rassemblés. Cette qualité du « romanesque » (comme thématisé par Barthes) résonne bien avec les deux autres formes brèves que nous avons développées dans les sous-chapitres précédents, à savoir le fragment et la notation. Le journal ne répond à aucune finalité, ce qui s'explique aussi dans l'opposition mallarméenne entre « Album » et « Livre ». Bien que ce caractère inessentiel du journal soit d'abord présenté comme négatif dans l'article, il existe bien un effet de renversement après la présentation négative de ce caractère.

Quant à l'autre caractère, l'inauthenticité du journal provient de sa forme désuète et immobile. Il est curieux que Barthes réponde ainsi dans une parenthèse :

---

<sup>556</sup> Barthes, « Délibération », in *BL*, p.411, et *La Préparation du roman*, p.345.

<sup>557</sup> Voir le sous-chapitre « Le « romanesque sans le roman » de Barthes » de notre thèse.

En pratiquant à outrance une forme désuète d'écritures, est-ce que je ne dis pas que j'aime la littérature, que je l'aime d'une façon déchirante, au moment même où elle dépérit ? Je l'aime, donc je l'imité – mais précisément : non sans complexes (*BL*, p. 412).

Il nous semble que c'est le périssable dans la forme inactuelle du journal intime qui le rend poignant pour Barthes. C'est le même déchirement que lui donne la photographie, liée à son essence saisie par Barthes comme « ça a été » :

Qu'est-ce qui va s'abolir avec cette photo qui jaunit, pâlit, s'efface et sera un jour jetée aux ordures, sinon par moi – trop superstitieux pour cela – du moins à ma mort ? Pas seulement la « vie » (ceci fut vivant, posé vivant devant l'objectif), mais aussi, parfois, comment dire ? l'amour. Devant la seule photo où je vois mon père et ma mère ensemble : c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais ; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner : il ne restera plus que l'indifférente Nature. C'est là un déchirement si aigu, si intolérable, que, seul contre son siècle, Michelet conçut l'Histoire comme une Protestation d'amour : perpétuer, non seulement la vie, mais aussi ce qu'il appelait, dans son vocabulaire, aujourd'hui démodé, le Bien, la Justice, l'Unité, etc<sup>558</sup>.

Ici, le déchirement apporté par la photographie est double, dans la mesure où ce qui est photographié ne revient plus et où le témoin du « ça-a-été » de la photo va lui périr à son tour. Dans le dernier projet énoncé du « Roman » de Barthes, ne vise-t-il pas précisément à dire ceux qu'il aime, à « témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) « pour rien », à l'instar de Proust et de Tolstoï ? D'ailleurs, Barthes attribue le même déchirement à Michelet devant l'histoire, ce qu'il exprime ainsi :

[À] travers l'écriture souveraine, la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie (personnes de la famille même de Tolstoï), la détresse de Madeleine Gide (dans *Et nunc manet in te*) ne tombent pas dans le néant de l'Histoire : ces vies, ces souffrances sont recueillies, justifiées (ainsi doit-on entendre le thème de la Résurrection dans l'Histoire de Michelet). (Barthes, *BL*, p.324).

---

<sup>558</sup> Barthes, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p.147.

Ici, Barthes reprend la position qu'il énonçait dans la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977. Pour Barthes, ce qui motive le vœu désespéré de Michelet de faire l'histoire, c'est d'aboutir à « la résurrection lyrique des corps passés »<sup>559</sup>.

En dernier lieu, bien qu'il manque de repères pour juger la nécessité des notes du journal, Barthes insiste sur le sentiment de certitude éprouvé par celui qui les écrit : « Comme le pervers (dit-on), assujetti au « oui, mais », je sais que mon texte est vain, mais en même temps (d'un même mouvement) je ne puis m'arracher à la croyance qu'il existe », conclut discrètement Barthes en fin de développement<sup>560</sup>.

Dans le cours, Barthes prolonge la discussion sur la carence en nécessité existentielle et l'étend sur toute pratique d'écriture : « Il y a absence de critère, impossibilité de fonder un jugement et donc de le poser ». Barthes explique ainsi ce statut particulier de toute écriture : « Ce défaut d'indépendance [...] vient de ce que la littérature est langage, et le langage pur, participant entièrement au statut du langage, *ordre sans preuve*. Le langage est un ordre sans preuve ». Malgré cela, Barthes s'attarde dans le cours sur quelques « critères » à son usage personnel, « finalement récusables, à l'impossible sentiment de Nécessité ». Dans un passage, Barthes examine le sentiment de certitude d'une œuvre à travers Mallarmé, et trouve enfin que « finalement ce qui fonde l'œuvre, c'est, on pourrait dire, un mouvement mystique »<sup>561</sup>. Autrement dit, après tout ce détour, la littérature est toujours « sans preuves ».

C'est aussi sur ce même constat que Barthes conclut sa délibération sur le journal dans l'article. Barthes hésite encore sur le statut littéraire du journal, et il attribue cette hésitation précisément au fait que la littérature est sans preuves : « Il faut entendre par là qu'elle ne peut prouver, non seulement ce qu'elle dit, mais encore qu'il vaut la peine de le dire ». Pour

---

<sup>559</sup> Roland Barthes, *Leçon*. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil, coll. « points », 1978, p.43. Dans cette perspective, la notion du « biographème » qui désigne les traits signifiants d'une vie dépasse peut-être la position contre le biographisme dans le projet de déplacer l'écriture de vie. L'aspect du témoignage dans la notion du « biographème » de Barthes pourrait être associé au projet d'écrire « La vie des hommes infâmes » de Michel Foucault en 1977 : « C'est une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. Vies brèves, rencontrées au hasard des livres et des documents ». Voir Michel Foucault, *Dits et Ecrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, pp. 237-253.

<sup>560</sup> Barthes, « Délibération », in *BL*, p.411.

<sup>561</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, pp.354-360.

Barthes, cette condition difficile de la littérature atteint un état extrême dans le journal. Pourtant, il effectue à nouveau un renversement des valeurs avant de terminer l'article.

Mais aussi, à ce point, tout se retourne, car de son impuissance à la preuve, qui l'exclut du ciel serein de la Logique, le Texte tire une *souplesse*, qui est comme son essence, ce qui possède en propre (Barthes, *BL*, p.413).

Cette souplesse, qui caractérise la littérature selon Barthes, pourrait bien renvoyer à la tolérance de la littérature comme le seul lieu qui est capable de recueillir toutes les nuances du monde. Dans la dernière séance du cours sur *Comment vivre ensemble*, Barthes renonce à construire une utopie du Vivre-Ensemble idiorrythmique, où toutes les nuances de chaque membre de la même communauté seraient respectées<sup>562</sup>. Car, pour Barthes, cette utopie de la relation sociale ne peut que se réaliser dans l'écriture :

Seule l'écriture peut recueillir l'extrême subjectivité, car dans l'écriture il y a accord entre l'indirect de l'expression et la vérité du sujet – accord impossible au plan de la parole (donc du cours), qui est toujours, quoi qu'on veuille, à la fois directe et théâtrale<sup>563</sup>.

L'impuissance de la littérature à la preuve devient la source de son ouverture au monde. Pour Barthes, la littérature est l'endroit qui « reprend superbement toutes les voix du monde »<sup>564</sup>. Autrement dit, les trois caractères du journal que Barthes relève renvoient enfin à son lien étroit avec la littérature.

Pourtant, il existe pour Barthes une dernière hésitation personnelle devant le statut littéraire du journal :

Lorsqu'il y a suspicion à l'égard de l'Album – et principalement du Journal intime –, cette suspicion [...] s'adresse en fait [...] à la Parole. Personnellement, ce que je suspecte dans l'Album, c'est la parole. Ça n'est pas finalement le circonstanciel, c'est la parole (opposée à l'*Écriture*). Le grand problème de la Parole, en effet, c'est que sa valeur est fragile [...] (Barthes, *PR*, p.347).

---

<sup>562</sup> « L'idiorrythmie désigne le mode de vie de certains moines du mont Athos, qui vivent seuls tout en dépendant d'un monastère ; à la fois autonomes et membres de la communauté, solitaires et intégrés, les moines idiorrythmiques relèvent d'une organisation située à mi-chemin entre l'éremitisme des premiers chrétiens et le cénobitisme institutionnalisé ». Voir Claude Coste, la préface à *Comment vivre ensemble : cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Seuil/IMEC, 2002.

<sup>563</sup> Barthes, *CVE*, p.178.

<sup>564</sup> Barthes, *Sollers écrivain*, p.8.

Comme toujours, Barthes oppose la parole à l'écriture. Pour lui, la valeur de la parole est incertaine, car il y a un grand risque du retour de l'image. En revanche, l'écriture, « c'est précisément ce qui stoppe l'hémorragie épuisante de l'imaginaire ». Alors que le journal intime se trouve à mi-chemin entre la parole et l'écriture :

[S]i l'Album repose sur la *notation* (dans le cas du Journal intime), à ce moment-là il est une sorte d'*intermédiaire* facilement décevant entre la Parole et l'Écriture : la notation est *déjà* de l'écriture mais elle est encore de la *parole*, et c'est un statut très fragile (Barthes, *PR*, p.347).

S'il y a ainsi dans le journal le risque de la parole, c'est-à-dire de l'image, faut-il pour autant abandonner cette forme d'écriture ? Barthes amorce de nouveau une dialectique en citant Kafka : « Quand je dis quelque chose, cette chose perd immédiatement et définitivement son importance, quand je la note, elle la perd toujours aussi, mais en gagne parfois une autre » (*PR*, p.348). Il s'agit de la note à la fois comme inscription mémorielle et comme potentialité d'écriture, support d'une écriture à venir. Dans le cours sur *La Préparation du roman*, Barthes oppose deux types de notations, à savoir la « notula » et la « nota » : « Donc j'appelle *notula* : l'espèce de mot ou les deux ou trois mots que je note très vite sur le carnet, n'importe où, et j'appelle *nota* la transcription, disons un peu plus façonnée, sur une fiche, le lendemain matin de cette *notula* » (*PR*, p.198). En d'autres termes, la « notula » est ce qui est noté sur le vif tandis que la « nota » est ce qu'il reprend ensuite chez lui. Ce qui différencie la « nota » de la « notula », c'est le travail de l'écriture, la reprise comme l'évaluation. La « notula » n'est pas encore de l'écriture, mais sa reprise sous forme de « nota » commence à l'être.

Autrement dit, il vaut quand même la peine d'écrire le journal pour la potentialité d'écriture des notes. Barthes conclut ainsi à la fin de son article sur le journal :

[J]e puis sauver le journal à la seule condition de le travailler *à mort*, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte *à peu près* impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu se ressemble plus du tout à un Journal (*Barthes, BL*, p.411).



Barthes donne enfin son avis quasi-favorable au journal, dans la seule mesure de le bien travailler. Ainsi, il faut bien travailler le style, pour que les notes du journal deviennent le support d'une écriture à venir.

D'autre part, il faut également bien travailler le journal pour éviter l'égotisme. Comme le risque de l'égotisme est énorme, il y a la nécessité de dépasser la petite histoire personnelle et l'infatuation du moi. Sinon, « on « seconde » mal le monde » (PR, p.385). Pour Barthes, l'enjeu éthique de l'écriture de vie tient toujours à cette phrase de Kafka : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde ». « Seconder le monde », pour l'écrivain, explique ainsi Barthes, « veut dire diriger l'œuvre vers la présence du monde et faire le monde co-présent à l'Œuvre », ou « faire passer *amoureusement* (selon le mot de Nietzsche) le monde dans son œuvre ; diminuer ou « transformer » la pression de son égotisme » (PR, pp.374-375). Autrement dit, il faut que le sujet du journal soit le monde, et non pas moi. Dans la pratique du journal, le dépassement de l'égotisme est lié au travail de l'écriture. Cette question de l'écriture est importante, car elle ne se réduit pas seulement à la discontinuité des fragments. La préoccupation de « seconder le monde » relie l'écriture du journal à la préoccupation « anthropologique » de Barthes, c'est-à-dire inscrire son histoire dans une histoire plus large et prendre de la distance par rapport à soi, et construire une écriture qui permette cela.

### 3.3 *Le Journal de Barthes : vers le « Roman »*

---

En fin de compte, le doute demeure insoluble, et la délibération suspendue. Toutefois, Barthes choisit de publier quand même 12 notes de journal au milieu de deux moments de délibération sur le journal, ce qui contredit manifestement l'hésitation du discours tenu sur le journal. Ces douze notes de journal sont divisées en deux parties : l'une contient onze notes datée du 13 juillet au 13 août 1977 (à Urt), et l'autre une seule note datée du 25 avril 1979 (à Paris). Dans la première partie, une même journée contient en général deux ou trois

notes brèves (parfois plus, parfois moins), espacées par un blanc. En revanche, la deuxième partie est composée d'un récit continu relativement long où Barthes décrit en détail ce qui lui arrive pendant une soirée printanière. Ce deuxième style semble se prolonger dans « Soirées de Paris », les notes de journal tenues du 24 août au 17 septembre 1979, où Barthes décrit les soirées passées avec des amis ou des gigolos (des garçons prostitués) dans les cafés, les restaurants ou chez les amis.

La forme du journal se reconnaît essentiellement à la datation, mais aussi à un certain degré d'oralité, pour laquelle Barthes décrit ainsi son agacement lors de la relecture de ses notes du journal : « la matrice de tout journal, à savoir la réduction du verbe, persiste dans mon oreille et m'agace comme une rengaine ». Parmi les douze notes publiées, si les phrases sans verbe sont encore repérables dans la première partie des notes, la réduction syntaxique disparaît largement dans le récit continu d'une « vaine soirée » parisienne dans la deuxième partie. Nous constatons un changement net du style entre les deux parties des notes expérimentées du journal. En effet, il nous semble que les onze notes du journal 1977 dans la première partie ne diffèrent pas beaucoup de la pratique passée des fragments comme dans son autoportrait, à ceci près que l'ordre thématique et alphabétique est remplacé par l'ordre journalier. La première tentative (repérable) du journal chez Barthes date d'été 1973 à Urt, laquelle donne le « Journal-Moisson » (décembre 1973 – janvier 1974) publié dans *Le Lexique de l'auteur*<sup>565</sup>. Les notes contenues dans le « Journal-Moisson » consistent en fragments datés autour du thème de la voix, ce qui constitue une sorte de relevé quotidien thématique. Il semble que l'aspect thématique soit abandonné dans le journal du 1977 publié dans « Délibération ». Les notes contenues dans une même journée sont souvent hétéroclites et désorientées.

Pour Barthes, il existe des affinités entre le fragment et le journal, comme en témoigne le fragment « du fragment au journal » dans son autoportrait : « Sous l'alibi de la dissertation détruite, on en vient à la pratique régulière du fragment ; puis du fragment, on glisse au « journal ». Dès lors le but de tout ceci n'est-il pas de se donner le droit d'écrire un

---

<sup>565</sup> Voir Barthes, *Le Lexique de l'auteur*, pp.355-381.

« journal » ? » (RB, p.99) Dans la forme du fragment, la question essentielle est de procéder par fragments selon un ordre qui détruit la dissertation, ou empêche la formation du dernier mot. C'est ainsi que Barthes organise toujours ses fragments par l'ordre alphabétique, ni insensé ni motivé. Dans le cas du journal, c'est l'ordre chronologique et journalier qui s'impose absolument selon la règle du genre. Il semble que Barthes attribue un nouvel usage à l'ordre chronologique, tant condamné par lui auparavant en raison de son affinité avec la logique de causalité.

Dans le cours sur *La Préparation du roman*, Barthes commente la différence entre le fragment et le journal et élabore une nouvelle manière de saisir l'ordre journalier dans le cadre du journal. Pour Barthes, le journal est forcément du côté de l'Album, mais pas le fragment : « Un livre de fragments peut être le Livre, mais effectivement un Journal intime ne peut pas être le Livre. Cela ne peut pas être le Livre parce qu'il est purement circonstanciel ». L'opposition fondamentale entre le Livre et l'Album tient à la présence ou l'absence de structure. La notion du romanesque propre à Barthes réside précisément dans l'absence de structure, donc du côté de l'Album. Pour ainsi dire, la forme du journal semble avoir tous les caractères voulus pour une écriture de vie du « romanesque sans le roman » : le caractère inessentiel pour dire la contingence de l'existence, les moments d'individuation capturés, la ténuité quotidienne. D'où vient également l'étroite affinité du journal et de la notation. D'une certaine manière, le journal combine les caractères du fragment et de la notation dans la mise en œuvre de l'écriture du « romanesque sans le roman ».

De plus, Barthes défend l'ordre chronologique qu'est l'ordre journalier du journal par une distinction qu'il emprunte au musicien John Cage entre « méthode » et « structure » à propos de Schönberg. La « méthode » désigne le cheminement d'un son à l'autre pendant que la « structure » s'approche de la tonalité, qui est « un système unitaire, dont l'unité s'impose à la fin : la cadence, c'est la chute, c'est ce qu'il y a à la fin ». Autrement dit, la « méthode » est une manière ponctuelle de lier les éléments sans imposer une orientation finale. En revanche, la « structure » implique une manière totalisante d'organiser les éléments selon une finalité, ce qui s'oppose précisément à l'écriture désirée du

« romanesque sans le roman ». Pour Barthes, l'ordre journalier du journal appartient à la « méthode » de Schönberg, « puisqu'il va d'un jour à l'autre, comme d'un son à l'autre »<sup>566</sup>. Par opposition à l'usage courant de l'ordre chronologique, l'ordre journalier du journal n'impose pas une causalité (finalité) par cet ordre temporel, ce qui permet ainsi de maintenir un mode suivi de l'écriture mais sans forcer le dernier mot ou le « nappé » du roman classique, c'est-à-dire de rester dans l'écriture du « romanesque sans le roman ».

Pour Barthes, la publication du journal n'est légitime que si l'on arrive à bien travailler le style ainsi qu'à répondre à l'éthique de « seconder le monde ». Nous allons examiner la différence entre deux formes expérimentées du journal chez Barthes pour voir la part du travail et les transformations, à savoir du journal de 1977 au journal de 1979, entre les deux parties publiées du journal dans « Délibération » et la prolongation de la deuxième partie en « Soirées de Paris ». En principe, les deux journaux contiennent beaucoup de traces de l'écriture. Comme la réduction syntaxique caractérise l'écriture du journal, si elle persiste encore partiellement dans les notes de 1977, elle disparaît largement dans « Soirées de Paris ». Comme dans son autoportrait, le travail de l'écriture se voit aussi dans l'emploi abondant des parenthèses, du point-virgule et du deux-points. Le recours généralisé à ces marques de ponctuation crée un effet de coupure sémantique ainsi que la mise en parallèle des actions dans le cadre du récit. Voyons un extrait tiré du journal 1977 :

*L'après-midi, par un beau soleil éventé, déjà couchant, j'ai fait brûler des ordures au fond du jardin. Toute une physique à observer ; armé d'un long bambou, je retourne les liasses de papier qui se consomment lentement ; il faut de la patience ; c'est fou, la résistance du papier. En revanche, un sac de plastique émeraude (celui-là même des ordures) brûle très vite, sans reste : cela, à la lettre, s'évanouit. Ce phénomène pourrait servir, en maintes occasions, de métaphore (« Délibération », BL, p.404).*

Dans cette note quotidienne, les actions séparées par le point-virgule produisent un effet d'instantanéité.

C'est aussi le cas dans le journal de 1979 :

---

<sup>566</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, pp.345-347.

Il fait très orageux, des gouttes de pluie lourdes, beaucoup d'autos. À la Nuit, absolument rien (mirage de la rumeur qui dit qu'il faut y aller à cinq heures du soir). Cependant arrive un grand brun au visage assez fin, un peu étrange ; son français est rude, je le prends pour un Breton ; non, il est de mère hongroise, de père russe blanc (?), bref yougoslave (très doux, très simple). Mme Madeleine qu'on m'avait dit très malade (d'un infarctus) surgit, grosse et clopinant de sa cuisine, où traîne sur la table une aubergine ; est en train de sortir un beau Marocain qui voudrait bien m'accrocher et me regarde longuement ; il attendra dans la salle à manger que je redescende, paraît déçu que je le prenne pas tout de suite (vague rendez-vous pour le demain)<sup>567</sup>.

Dans cette note, Barthes décrit successivement le surgissement de trois personnages : un grand brun, Mme Madeleine et un beau Marocain. Le point-virgule semble créer un effet de superposition de chaque description accordée au même personnage. De plus, le point-virgule provoque aussi un effet d'instantanéité entre le surgissement de différents personnages. Cet effet d'instantanéité vise à capturer les moments d'individuation dans la vie, ce qui correspond bien à la mise en œuvre de l'écriture du « romanesque sans le roman ». Tiphaine Samoyault confirme également la part du travail dans le texte « Délibération » dans une étude génétique. Elle signale que « Délibération » se fonde en effet « sur une relecture du *Journal* de Kafka » et que Barthes transpose sans ambages les écrits de Kafka dans son texte sur le journal :

Prétendant relire son propre journal, il en cite des phrases qui l'agacent : « Très vite, avançant dans ma relecture, j'en ai assez de ces phrases sans verbes ( « Nuit d'insomnie. Déjà la troisième d'affilée, etc. ») ou dont le verbe est négligemment raccourci (« Croisé deux jeunes filles sur la place St-S. »)... » Or ces phrases, le manuscrit l'indique, sont directement puisées dans les *Journaux* de Kafka et Barthes se contente de transformer la Wenzelsplatz pragoise de l'original en la place Saint-Sulpice qu'il traverse tous les jours<sup>568</sup>.

Pourtant, il existe une transformation évidente au niveau du style entre le journal 1977 et le journal 1979 des « Soirées de Paris ». De prime abord, les notes du journal 1977 sont relativement courtes par rapport aux notes du journal 1979. Deuxièmement, le journal 1977 n'est pas suivi, contrairement au récit suivi des « Soirées de Paris », ce qui constitue la différence primordiale. Troisièmement, il y a une diversité des sujets notés dans le journal

---

<sup>567</sup> Barthes, « Soirées de Paris », in *Incidents*, p.104.

<sup>568</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, p. 142.

1977, ce qui contraste avec un fort effet de répétition thématique des soirées notées de 1979. En dernier lieu, il existe un effet de conclusion dans la dernière page des « Soirées de Paris » par rapport au journal 1977. Dans « Soirées de Paris », après quinze épisodes narratifs de flânerie crépusculaire, Barthes décrit un rendez-vous en pleine journée avec un jeune homme chez lui dans le dernier épisode. L'échec final de ce rendez-vous l'amène à conclure ainsi : « Puis je l'ai renvoyé, disant que j'avais à travailler, sachant que c'était fini, et qu'au-delà de lui quelque chose était fini : l'amour d'un garçon » (*Incidents*, p.116).

Pour Claude Coste, la force conclusive du dernier épisode tient moins à « l'impression de « retraite sentimentale » », qu'au « changement soudain de la règle du jeu », à savoir la journée qui remplace une suite de quinze soirées<sup>569</sup>. Dans son étude, Eric Marty souligne aussi l'importance fondamentale de la modification finale du code temporel dans « Soirées de Paris ». De surcroît, le geste conclusif des « Soirées de Paris » attaque l'essence même du journal selon lui. Comme le défaut essentiel du journal réside dans « son infinitude » aux yeux de Barthes, il s'agit de le subvertir par le geste conclusif : « Par l'opération rhétorique de la clôture, Barthes brise la fatalité du journal, cette fatalité qui consiste dans l'obligation de le *tenir* »<sup>570</sup>. Pour Eric Marty, le geste conclusif des « Soirées de Paris » s'inscrit bien dans la tentative de Barthes de renouveler le genre du journal. Des notes du journal 1977 aux « Soirées de Paris » de 1979, toutes les transformations repérées (la longueur, la narration suivie, la répétition thématique et le dénouement final) concourent à la mise en récit des promenades nocturnes. De plus, nous pourrions même lire une tentative de mise en fiction, si nous prenons en compte l'épigraphe imposée à l'ensemble des soirées parisiennes (« Eh bien, nous nous en sommes bien tiré. Schopenhauer (sur un papier, avant de mourir) » ainsi qu'une note de régie qui dicte le temps final de ce grand récit du désenchantement affectif : « mettre au passé composé » *Incidents*, p. 71, p.85). L'emploi du temps passé ne renforce-t-il pas le degré de la fictivité narrative selon Käte Hamburger ?

---

<sup>569</sup> Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, p. 199.

<sup>570</sup> Eric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le Journal », in *Le Savoir des genres*, pp.85-95.

Dans le cours sur *La Préparation du roman*, Barthes déploie les valeurs impliquées pour une écriture de vie dans son étude de la notation haïkiste. Ces valeurs forment en effet une nébuleuse de l'individuation, renvoyant justement à l'écriture du « romanesque sans le roman ». Barthes souligne à plusieurs reprises que le système axiologique dérivé du haïku en tant que « forme brève » vise sa future réalisation dans une forme longue qu'il nomme « Roman » :

Je vous rappelle le problème que j'ai posé : passer de la Notation (du Présent) au Roman, et donc d'une forme brève et fragmentée (par exemple les « notes » que l'on peut prendre au jour le jour dans un journal intime ou dans un carnet de romancier) à une forme longue et continue qui est celle ordinairement du roman. Donc, de là, a suivi la décision de m'occuper un peu du haïku *pour* ensuite m'occuper du roman » (Barthes, *La Préparation du roman*, p.58).

Dans cette perspective, le journal est déjà une forme relativement longue par rapport à la brièveté du fragment et de la notation haïkiste. Ainsi, la mise en récit ou même la mise en fiction des « Soirées de Paris » pourrait être saisi comme un pas de plus vers la mise en œuvre de l'écriture du « romanesque sans le roman » dans la « forme longue » du grand « Roman » projeté par Barthes dans le cours.

### 3.4 Le Projet « Vita Nova »

---

En effet, si le « Roman » tant désiré par Barthes s'inscrit forcément dans l'écriture du « romanesque sans le roman », il s'agit bien d'une « forme longue » et non plus d'une « forme brève ». Toutefois, la « forme longue » du « Roman » à faire provient probablement du même suivi circonstanciel que dans l'écriture du journal. Valérie Stiénon est aussi d'avis que le journal pourrait « marquer une étape essentielle dans ce projet barthésien d'une transition de la Notation au Roman, du discontinu au continu »<sup>571</sup>.

Cette nouvelle forme d'écriture, d'autre part, doit lui permettre de peindre ceux qu'il aime, comme Barthes l'énonce dans la conférence de 1978 : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». Au début du cours, Barthes raconte sa décision mythique du 15 avril 1978 de réformer sa vie, étroitement liée à un changement de forme d'écriture. Lors d'un séjour à Casablanca, l'idée lui est venue comme une sorte de « conversion littéraire » : « [C]e 15 avril, [...] s'est présenté un peu comme une sorte de *Satori*, d'éblouissement, analogue [...] à l'illumination que le Narrateur proustien éprouve à la fin du *Temps retrouvé*. Il décide d'écrire [...] »<sup>572</sup>. Malheureusement, le hasard ne nous laisse qu'une liasse de huit plans manuscrits « Vita Nova » pour ce « Roman » dicté par le désir d'une nouvelle vie et que Barthes prépare longuement pendant les cours.

Les huit plans de « Vita Nova » sont datés du 21 août 1979 au décembre 1979, ce qui est contemporain de l'article « Délibération », le journal « Soirées de Paris » (du 24 août au 17 septembre 1979) ainsi que le *Journal de deuil* (du 25 octobre 1978 au 15 septembre 1979). En effet, le journal est très présent dans les plans successifs de « Vita Nova », où Barthes évoque les « vaines soirées » à trois reprises et le « Journal de Deuil » dans le huitième plan<sup>573</sup>. Il se peut que les « vaines soirées » dans les esquisses de « Vita Nova » renvoient

---

<sup>571</sup> Valérie Stiénon, « Roland Barthes et son Journal : de l'inclination à la délibération », *Études françaises*, vol. 45, n°3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p.133. Dans ce texte, Valérie Stiénon dresse un bilan commenté des études consacrées au journal de Barthes : <https://doi.org/10.7202/038862ar>

<sup>572</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, pp. 26-27.

<sup>573</sup> Les « vaines soirées » se trouvent dans les plans du 22 août, II et du 26 août ainsi que dans la formulation approximative de « La Relation de soirée (vanité de la diachronie qui s'étire) » au 2 septembre, voir « Vita Nova », in *O.C.V.*, p.1011, p.1014, p.1015.



aux « Soirées de Paris », puisque la soirée du 14 septembre 1979 commence précisément par « Vaine Soirée », de même que le journal du 25 avril 1979 publié dans l'article « Délibération » comme un prélude aux « Soirées de Paris » par la proximité stylistique et thématique<sup>574</sup>. De ce fait, il est incontestable que le journal constitue pour Barthes non seulement une étape en avance vers le « Roman », mais qu'il fait partie intégrante de son nouveau projet d'écriture.

Ainsi, ce n'est peut-être pas une pure coïncidence que les toutes premières notes du journal 1977 évoquent en même temps les pensées à « la mort de l'être cher » et le souhait de porter témoignage pour les êtres aimés, ce qui résonne parfaitement avec la nouvelle tâche attribuée au « Roman » de Barthes :

Sombres pensées, peurs, angoisses : je vois la mort de l'être cher, m'en affole, etc [...].

La vieillesse et la mort de Gide (que je lis dans les Cahiers de la Petite Dame) furent entourées de témoins. Mais, ces témoins, je ne sais ce qu'ils sont revenus : sans doute, pour la plupart, morts à leur tour ? Il y a un moment où les témoins meurent eux-mêmes sans témoins [...].

(La mort, la vraie mort, c'est quand meurt le témoin lui-même. Chateaubriand dit de sa grand-mère et de sa grand-tante : « Je suis peut-être le seul homme au monde qui sache que ces personnes ont existé » : oui, comme il l'a écrit, et bien, nous le savons aussi, pour autant du moins que nous lisons encore Chateaubriand) (Barthes, *BL*, pp.402-403).

Cet aspect du témoignage est capital dans le nouveau projet d'écriture de « Vita Nova », qui devrait lui permettre de sortir de l'état ténébreux « où [le] conduisent l'usure des travaux répétés et le deuil » (*BL*, p.322).

Dans les huit plans successifs de « Vita Nova », le deuil de la mère occupe la place de prologue dans cinq plans. Ou bien, c'est « Mam. comme guide » comme prologue au plan daté du 26 août 1979 ; ou bien, nous lisons « Quelle loi ? celle, absolue, de mam. » au plan daté du 3 septembre 1979. Le *Journal de deuil* figure même au huitième plan daté du 12 décembre 1979. Dans la conférence de 1978, Barthes fait savoir que c'est à la rencontre de deux lectures (deux scènes pathétiques) que se cristallise le contenu du « Roman » à faire.

---

<sup>574</sup> Barthes, « Soirées de Paris », in *Incidents*, p.111 ; « Délibération », in *BL*, p.408.

Barthes nomme les deux scènes pathétiques lues dans les romans comme deux « moments de vérité », évoqués brièvement dans la conférence et plus en détail dans le cours. Le premier moment de vérité se trouve dans *Guerre et Paix* de Tolstoï : « à la mort du vieux prince Bolkonski, aux derniers mots qu’il adresse à sa fille Marie, à l’explosion de tendresse qui, sous l’instant de la mort, déchire ces deux êtres qui s’aimaient sans jamais tenir le discours (le verbiage) de l’amour ». Le deuxième moment figure dans *La Recherche* de Proust : « la mort de la grand-mère ». Cette scène n’est pas commentée, et la douleur « n’est dit[e] qu’à travers des objets et des incidents indirects »<sup>575</sup>. La leçon de ces deux lectures l’aide à assumer l’amour maternel comme l’œuvre à faire. Grâce à cette « Vita Nova » virtuelle, Barthes arriverait à porter témoignage pour la mère aimée.

En effet, la même scène dans *Guerre et Paix* est aussi évoquée dans une note du journal daté du 5 août 1977 publié dans « Délibération ». Après avoir décrit cette scène émouvante, Barthes conclut ainsi : « La littérature a sur moi un effet de vérité autrement plus violente que la religion. Je veux dire par là, simplement, qu’elle est comme la religion ». L’allusion religieuse provient de l’extrême intensité affective que Barthes reçoit des œuvres littéraires. Cette métaphore religieuse, Diana Knight l’associe au récit de conversion proposé par Barthes dans la préface qu’il fait à *La Vie de Rancé* de Chateaubriand. Dans cette préface, « Barthes réduit les faits contingents de la conversion de l’abbé au moment saisissant où il découvre la tête coupée de Mme de Montbazou ». Pour elle, *La Vie de Rancé* concerne « le Barthes de la Vita Nova, car son récit de conversion exige une coupure abrupte de sa vie entre un « avant » et un « après » – coupure lui permettant, à travers ses résonances intertextuelles, de subsumer la perte empirique de sa mère dans une structure symbolique »<sup>576</sup>.

Barthes continue probablement dans cette logique quand il considère le moment mythique du 15 avril 1978 comme sa « conversion littéraire », qui est repérable dans cinq

---

<sup>575</sup> Barthes, *BL*, pp.322-323 ; *La Préparation du roman*, pp. 226-233.

<sup>576</sup> Diana Knight, « A quoi donc la vita nova de Barthes peut-elle nous convertir ? », *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018 : « Les avatars de Barthes » : <https://revue.roland-barthes.org/2018/06/diana-knight/51225/>

plans de « Vita Nova »<sup>577</sup>. Aux alentours de cette date mythique, Barthes note la décision de consacrer l'œuvre à faire à sa mère dans le *Journal de deuil*, qu'il tient au lendemain de la mort de sa mère, du 26 octobre 1977 au 15 septembre 1979 :

Écrire pour se souvenir ? Non pour *me* souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli *en tant qu'il s'annonce absolu*. Le – bientôt – « plus aucune trace », nulle part, en personne.

Nécessité du « Monument ».

*Memento illam vixisse*<sup>578</sup>.

L'acte d'écrire se veut un acte d'amour pour lutter contre l'oubli total produit par la mort des témoins à leur tour, comme dans les exemples cités de Gide et de Chateaubriand : « Que m'importe de durer au-delà de moi-même, dans l'inconnu froid et menteur de l'Histoire, puisque le souvenir de mam. ne durera pas plus que moi et ceux qui l'ont connue et qui mourront à leur tour ? » (*Journal de deuil*, 21 août 1978, p.207).

Pour ce « Monument » à faire, Barthes continue à expliciter la dimension du témoignage pour la mère dans une autre note du deuil :

En un sens, aussi, c'est comme si il [*sic*] me fallait *faire reconnaître mam*. Ceci est le thème du « monument » ; mais :

Pour moi, le Monument n'est pas le *durable*, l'*éternel* (ma doctrine est trop profondément le *Tout passe* : les tombes meurent aussi), il est un acte, un *actif* qui *fait* reconnaître (*Journal de deuil*, 5 juin 1978, p.145).

Ainsi, la « Vita Nova » doit dire l'amour de la mère et surtout porter témoignage ou « faire reconnaître » de sa « bonté » : « Je croyais, elle, disparue, que je sublimerais cette disparition par une sorte de perfection de « bonté », l'abandon de toute mesquinerie, de toute jalousie, de tout narcissisme » (*Journal de deuil*, 12 février 1978, p.102). Dans une autre note, Barthes nomme aussi cette qualité de la mère « Souverain Bien » : « En quoi

---

<sup>577</sup> « La décision du 15 avril 1978 » est évoquée dans les plans du 21 août, du 22 août I, du 22 août II, du 26 août et du 12 décembre 1978, voir « Vita Nova », in *O.C.V.*, pp.1008-1018.

<sup>578</sup> Barthes, *Journal de deuil*, vers le 12 avril 1978, p. 125. La dernière phrase en latin désigne « Souviens-toi que celle-là a vécu », voir la note de cette même page.

mam. est présente dans tout ce que j'ai écrit : en ce qu'il y a là partout une idée du Souverain Bien » (*Journal de deuil*, 12 février 1978, p.142).

Barthes retrouve cette qualité du « Souverain Bien » dans une image de sa mère enfant, dite « la Photo du Jardin d'Hiver », qui entame la deuxième partie de *La Chambre claire* : « je regarde intensément vers le Souverain Bien de l'enfance, de la mère, de la mère-enfant [...]. [J]e la retrouvais enfin *telle qu'en elle-même...* »<sup>579</sup>. Dans le *Journal de deuil*, il existe plusieurs notes portant sur la genèse du livre sur la photographie. *La Chambre claire* est un projet d'« intégrer [s]on chagrin à une écriture », le « livre autour de mam. », « le livre *Photo-Mam.* »<sup>580</sup>. Dans cette perspective, cette « note sur la photographie » dépasse de loin l'objet proclamé, à savoir la quête personnelle de l'essence de la photographie. *La Chambre claire* est également la tentative de porter témoignage de la « bonté » de la mère pour Barthes : « Photo de mam. petite fille, au loin – devant moi sur ma table. Il me suffisait de la regarder, de saisir le *tel* de son être (que je me débats à décrire) pour être réinvesti par, immergé dans, envahi, inondé par sa bonté » (*Journal de deuil*, 20 janvier 1979, p.237). Dans cet esprit du témoignage, *La Chambre claire* pourrait être lu comme un premier tâtonnement vers le « Roman » fantasmé par Barthes.

Toutefois, il semble que cette visée n'est pas compatible avec le méta-discours qui traverse pourtant le parcours intellectuel de Barthes lui-même :

Je repense à la nouvelle de Tolstoï, *Le Père Serge* (J'ai vu récemment le film, mauvais). Épisode final : il trouve la paix (le Sens, ou l'Exemption du Sens) quand il retrouve une petite fille comme dans son enfance, devenue grand-mère, Mavra, qui simplement s'occupe avec amour des siens, sans se poser aucun problème de *paraître*, de sainteté, d'Église, etc. Je me dis : c'est mam. Chez elle, jamais un méta-langage, une pose, une image voulue. C'est cela, la « Sainteté ».

[Ô le paradoxe : moi, si « intellectuel », du moins accusé d'être tel, moi tellement tissé d'un méta-langage incessant (que je défends), elle me dit souverainement le non-langage<sup>581</sup>.]

---

<sup>579</sup> Barthes, *CC*, p.111.

<sup>580</sup> Barthes, *Journal de deuil*, 23 mars 1978, p.114 ; 5 juin 1978, p.144 ; 9 juin 1978, p.148.

<sup>581</sup> Barthes, *Journal de deuil*, 25 octobre 1978, p.222. Cette date correspond au jour anniversaire de la mort de la mère de Barthes.

Dans cette note du deuil, le témoignage à faire sur la « bonté » de la mère exclut alors tout méta-langage. Comme en témoigne aussi ce que représente « la Photo du Jardin d'Hiver » pour Barthes : « Cette image entre en conflit avec tous les petits combats vains, sans noblesse, de ma vie. L'image est vraiment une mesure, un juge » (*Journal de deuil*, 29 décembre 1978, p.231).

Ainsi guidé par la « bonté » de la mère, il semble que Barthes envisage de renoncer au méta-discours dans son futur projet consacré à la « bonté », ou la « pitié », ou la « compassion ». Dans un plan de « Vita Nova », Barthes écrit ainsi : « Renoncer au jeu s/la Bêtise, les guillemets, le refus de prendre position sur l'énonciation (alibi du Romanesque, de la diversité de mon moi). Sans complaisance. Pas de Semblant »<sup>582</sup>. Ici, il semble que Barthes voudrait se séparer de la notion du « romanesque sans le roman », associée à une multiplication énonciative dans le cadre de l'écriture de l'essai pour suspendre le dernier mot. Il est vrai que la mise en œuvre de l'écriture du « romanesque sans le roman » est d'abord liée à la question du déport, de l'esquive de l'assertion définitive pour essayer d'échapper à la bêtise et au stéréotype dans l'écriture méta-discursive. Pourtant, une fois déplacée dans le cadre de l'écriture de vie, la notion du « romanesque sans le roman » glisse vers la capture des moments de l'individuation de la vie ainsi que le renoncement à la question de la bêtise pour trouver cette écriture romanesque sans le poids du roman, comme en témoigne ce petit extrait du plan « Vita Nova ».

En effet, il semble que Barthes commence déjà à réfléchir sur l'idée qu'il souhaite assumer sa part de bêtise et ne plus chercher à se départir du stéréotype dans *FDA*, le livre consacré à la bêtise amoureuse. Dès l'ouverture du livre, Barthes donne la prescription méthodologique :

Tout est parti de ce principe: qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier

---

<sup>582</sup> Barthes, « Vita Nova », 3 sept 79, in *O.C.V.*, p. 1016. C'est Barthes qui souligne.

(pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse<sup>583</sup>.

Barthes prend la position de ne pas tenir un discours sur le discours amoureux, mais choisit de simuler simplement ce discours en puisant dans les différentes ressources : « C'est donc un amoureux qui parle et qui dit » (*FDA*, p.13). Le refus du méta-langage sur le discours amoureux s'explique d'une part dans son changement du rapport au sens aux alentours des années 1970, mais à l'époque, il est toujours question d'échapper à la bêtise ou au stéréotype. D'autre part, il semble que ce soit l'intensité pathétique éprouvée dans l'amour (en tant que sujet amoureux), ou plus tard dans la mort (en tant que sujet endeuillé) qui l'oriente vers ce changement de méthode : assumer la bêtise.

Vers la fin du cours sur *La Préparation du roman*, Barthes évoque trois caractères désirés pour son « Roman » à venir, à savoir « la simplicité », « la filiation » et « le désir »<sup>584</sup>. La « simplicité » a trait précisément au renoncement de la question de la bêtise. Pour Barthes, la « simplicité » se définit par trois comportements d'écriture « par rapport à certaines tentatives modernes », à savoir « la lisibilité », le renoncement « au code métalinguistique », et le renoncement au « code autonymique »<sup>585</sup>. Barthes souligne que cette décision esthétique ne s'oppose en rien aux œuvres modernes qui sont souvent qualifiées d'« illisibles » ou ont recours fréquemment au code métalinguistique ou autonymique : « Je veux dire que je peux concevoir d'écrire une œuvre lisible [...] et en même temps défendre radicalement et farouchement un autre type de lisibilité ou d'illisibilité [...] » (p.545). Par rapport au code autonymique, Barthes évoque ainsi la question des guillemets, liée étroitement à la problématique de l'énonciation pour lui :

Or la simplicité consisterait à ne pas supprimer les guillemets, car les supprimer, c'est-à-dire sous-entendre l'autonymie sans prévenir, donne évidemment un trouble de lecture, et c'est une sophistication qui a l'avantage de respecter la vérité et la complexité de l'énonciation, mais c'est une sophistication

---

<sup>583</sup> Barthes, *FDA*, p.7.

<sup>584</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, pp.542-554.

<sup>585</sup> « Le métalangage, c'est un langage qui parle d'un langage. Alors souvent des œuvres sont faites comme un langage qui parle d'une autre œuvre, de l'œuvre en train de se faire ». Quant à l'autonymie, « ça désigne ce phénomène par lequel un mot qu'on dit est pris en soi comme mot et non comme signe : c'est donc le mot quand il est écrit qui est mis entre guillemets ». Voir, Barthes, *La Préparation du roman*, p.548.

qui contient un risque de déperdition d'effet du texte [...]. J'ai compris alors qu'aujourd'hui, nous (dont je suis parfois) passons notre temps à mettre à notre texte un système complexe de guillemets, qui sont en fait visibles de nous seuls, mais dont nous croyons qu'ils vont nous protéger et montrer au lecteur-juge que nous ne sommes pas dupes de nous-mêmes, de ce que nous écrivons, de la littérature, etc. Or, en fait, je suis persuadé que cette protection ne sert à rien. Je suis persuadé que personne en lisant un texte ne lit les guillemets, s'ils ne sont pas marqués noir sur blanc ; et qu'il faut se rendre à cette évidence que *toutes choses sont lues au premier degré* [...]. Et la simplicité voudrait donc qu'on écrive le plus possible *au premier degré* (PR, pp.548-549.)

Pour l'œuvre à faire, Barthes souhaite assumer les guillemets, tout comme assumer les bêtises de trancher la position énonciative. Or, l'esthétique de la « simplicité » ou du « premier degré » ne retombe pas dans « le lisible de l'Universel Reportage, mais qui aurait la *qualité* du Texte Supérieur » dans l'esprit de Barthes (p.545). Il est tentant pour nous d'associer cette « simplicité » désirée par Barthes à la lisibilité résistant à l'interprétation de la notation haïkiste. Pour Barthes, le défaut de l'interprétation du haïku n'est pas une naïveté, mais un « *troisième tour d'écrou* donné au langage ». Barthes explique ainsi en employant une parabole zen, ce qui correspond à l'image chérie pour lui de la spirale :

[D]ans un premier temps, les montagnes sont des montagnes ; dans un deuxième temps (qui est disons le temps de l'initiation) : les montagnes ne sont plus les montagnes ; mais dans un troisième temps : les montagnes redeviennent des montagnes [...]. Et on pourrait dire que le premier moment, où les montagnes sont des montagnes, c'est le moment de la Bêtise [...], c'est le moment de la tautologie arrogante, anti-intellectualiste [...], et les montagnes sont des montagnes, c'est une proposition anti-intellectualiste [...]. Le deuxième moment, c'est évidemment le temps de l'interprétation : les montagnes ne sont pas des montagnes, on peut recourir à bien des systèmes interprétatifs pour montrer que les montagnes ne sont pas des montagnes [...]. Et le troisième moment, c'est le moment de la naturalité [...], du haïku<sup>586</sup>.

Ainsi, la « simplicité » qui revient après avoir traversé l'interprétation n'est plus la simplicité anti-intellectualiste ou la bêtise, mais une simplicité « assumée » ( « ça veut dire qu'elle doit transformer », p.549). Pour Barthes, ce retour à la « simplicité » ou à la « bêtise » n'est rendu possible qu'avec l'expérience du deuil :

---

<sup>586</sup> Barthes, *La Préparation du roman*, p.180. Nous donnons l'équivalence chinoise de cette parabole : 「見山是山，見山不是山，見山還是山。」

[C]e n'est qu'au bout de quelques mois après la mort d'un être aimé que j'ai pu dire simplement, d'une façon nue, ou comme dirait le haïku « absolument » : « Je souffre de la mort de cet être ». La phrase la plus simple, je ne l'ai trouvée finalement au bout de quelques mois et je pense que là, j'étais dans le troisième niveau [...], la naturalité de la mort [...]. Il faut d'abord traverser l'interprétation pour revenir à la lettre et en particulier dans le cas d'une mort (*PR*, p.181).

En d'autres termes, l'intensité pathétique provoquée par l'expérience du deuil conduit Barthes à découvrir la « bêtise » à une autre place et adopte une nouvelle forme de l'aborder. Le renoncement au jeu énonciatif sur la bêtise, comme projeté dans un plan de « Vita Nova », ne contredit cependant pas la notion du « romanesque sans le roman » à ce qu'il paraît. Dans le cadre d'une écriture de vie, la « bêtise » qui revient est ce qui dépasse le jeu énonciatif et désigne l'état singulier de la chose : « C'est l'accession à la Différence : c'est la saisie de toutes choses en ce que chacune *diffère* de l'autre » (*PR*, p.181). L'écriture du « romanesque sans le roman » ne vise-t-elle pas à capturer les moments d'individuation, les nuances des choses ?

En ce qui concerne la mise en forme de l'écriture « du romanesque sans le roman » dans « Vita Nova », Barthes précise déjà que c'est la « forme longue » au lieu de la « forme courte » comme dans ses écrits passés. Dans les plans successifs de « Vita Nova », nous trouvons la reprise du « Roman *Poikilos* » qu'il développe dans le cours, à savoir le « Roman » « bigarré, multicolore, changeant »<sup>587</sup>. La « Vita Nova » désirée par Barthes se révèle sans étonnement un « Roman *poikilos* », c'est-à-dire une écriture de vie où se trouve un bariolage des genres. Dans deux plans de « Vita Nova », Barthes regroupe les différentes formes littéraires sous le thème de « la littérature comme déception », en contraste avec le thème suivant de « l'oisiveté » : « le déjà fait : l'Essai, le Fragment, le Journal, Le Roman, [Le Comique ?], la Nostalgie ». Toutes ces formes entrent en effet dans l'écriture du « romanesque sans le roman ».

Il nous semble que le contenu est plus précis dans chaque forme choisie d'un autre plan qui prend pour titre « Apologie » au lieu de « Vita Nova » :

---

<sup>587</sup> Barthes évoque le « Roman *Poikilos* » dans deux plans de « Vita Nova » : celui du 2 sept. 79 et celui du 3 sept. 79. Voir Barthes, *O.C.V.*, pp.1015-1017.



Formes :

- Le Récit, la relation de quête (intellectuelle), cf Photo
- La Relation de soirée (vanité de la diachronie qui s'étire)
- Les Frgmts d'une « grande œuvre » (cf Pensées de Pascal) # observations, aphorismes  
Frgmts : comme reliefs d'une Apologie de qqe chose
- Faux dialogues (serait bon pour le Politique, qui est ratiocination contestatrice sans fin)<sup>588</sup>

Dans cet extrait, il semble que ces quatre formes correspondent respectivement à « l'Essai » (« déjà fait », probablement *La Chambre claire* ?), « le Journal » (« Les Soirées de Paris » ?), « Le Fragment », et enfin « le Roman ». En ce qui concerne l'état du « Fragment » de « Vita Nova », Tiphaine Samoyault constate qu'il existe un « Grand fichier » qui rassemble 1064 fiches dans les archives inédites : « Elles correspondent à ce que [Barthes] appelle « fragments » dans les plans et il s'emploie régulièrement à les classer par liasses afin de les inscrire dans la composition ». Quant au « Roman » dans le plan, nous n'en avons pas encore les traces.

L'étude génétique de Claudia Amigo Pino sur la *Vita Nova* confirme également notre hypothèse sur la mise en forme de l'écriture du romanesque sans le roman dans le projet *Vita Nova*. Elle est d'avis que ces huit plans ne sont pas des « plans » à proprement parler, car ils ne renvoient pas à des schémas de récit : « Il s'agit plutôt d'assemblages et de *reassemblages* d'écrits, ou bien des renvois à des écrits ». De plus, « dans la plupart des cas, ces écrits existent : ou bien ils étaient en train d'être écrits lorsque Barthes faisait ces plans, ou bien ils étaient déjà écrits ». Selon les huit folios/plans, C.A. Pino est persuadée que certains textes publiés de Barthes font partie de ce projet : l'essai « Longtemps je me suis couché de bonne heure », les journaux *Vaines Soirées*, *Journal de deuil*, « Délibération », *Incidents...*<sup>589</sup>. De même, T. Samoyault estime qu'« il faut concevoir ensemble « le fragment, le journal, le roman ».

---

<sup>588</sup> Barthes, « Vita Nova », plan du 2 sept 79, in *O.C.V.*, p. 1015.

<sup>589</sup> Claudia Amigo Pino, « Écrire sans écrire : Barthes et la recherche du roman », *Revista Criação & Crítica*, vol. 2, 2009, pp. 25-35. URL : <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46759/50524> [consulté le 1er juillet 2020]. A partir des documents génétiques de la *Vita Nova*, C.A. Pino propose même une possibilité de considérer le « Roman » fantasmé par Barthes comme « la réécriture de *A la recherche du temps perdu* à la lumière des *Mythologies* ». Voir Claudia Amigo Pino, « Le roman du temps perdu. Le mythe de

Ainsi, la « Vita Nova » se révèle un vrai projet d'écriture de vie en cours, comme le suggère aussi T. Samoyault :

Certains préfèrent y voir un pur objet de spéculation ; d'autres encore lisent son goût pour le romanesque manifeste dans ses écrits les plus personnels comme la seule part acceptable arrachée au roman. Pourtant, la lecture attentive de l'ensemble des documents relatifs au projet « Vita Nova » permet, semble-t-il, d'affirmer le contraire<sup>590</sup>.

Dans cette « forme longue » de l'écriture du « romanesque sans le roman », les différentes formes prévues dans les plans (L'Essai, Le Fragment, Le Journal, Le Roman) ne peuvent être que « cousues » ensemble selon la structure rhapsodique que Barthes découvre dans le roman de Sade et de Proust. Malgré l'apparence continue, la structure rhapsodique ne favorise pas la formation d'un sens final qui empêche la dissémination de l'œuvre, ce qui constitue vraiment l'éthique de l'écriture du « romanesque sans le roman ». En somme, la notion originale du « romanesque sans le roman » recouvre un projet d'écriture qui évolue de l'écriture de l'essai à l'écriture de vie chez Barthes. Dans le cadre de l'essai, la forme du fragment (y compris l'ordre imposé de l'alphabet entre les fragments) joue un rôle primordial pour lutter contre le « nappé » du roman classique, c'est-à-dire la continuité discursive du roman classique qui mène au sens final ou au dernier mot : il y a des problèmes du dogmatisme, de l'affirmation péremptoire et définitive, susceptible de bêtise, et des problème du stéréotype. Dans le cadre de l'écriture de vie, la mise en œuvre de l'écriture du « romanesque sans le roman » se passe d'abord dans la « forme courte » comme le fragment, la notation et le journal, et ensuite dans la « forme longue » comme le « Roman » de « Vita Nova » à faire. Dans ce nouveau cadre, la notion du « romanesque sans le roman » garde toujours la tentative de se libérer de la continuité discursive du roman classique, mais désire en même temps capturer les moments d'individuation de la vie d'abord dans les « formes brèves ». Enfin, le projet du « Roman » « Vita Nova » continue d'une part de dire les moments d'individuation de vie, et envisage d'autre part de dire les

---

Proust et la recherche de Barthes », *Recherches et Travaux*, n°77, 2010, pp. 45-56. URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/424> [consulté le 1er juillet 2020].

<sup>590</sup> Samoyault, *Roland Barthes*, p.650, p.658.

êtres aimés dans une « forme longue » qui miroite où se trouve le « *poikilos* » ( à savoir le bariolage des genres) selon une structure rhapsodique. En même temps, le méta-langage n'a plus sa place dans le cadre de l'écriture de vie. Il n'est plus question du déport de la bêtise ou du stéréotype comme dans l'écriture de l'essai, mais d'un renoncement final à la question de la bêtise ou du stéréotype afin de trouver l'écriture romanesque sans le poids du roman.

## CONCLUSION

Dans cette étude, nous entrecroisons la problématique du romanesque et du récit de vie qui est une problématique commune à Roland Barthes et à Alain Robbe-Grillet. Cette problématique permet de mettre en valeur, dans les allers et retours entre les deux écrivains la spécificité de leur questionnement et des enjeux que constitue pour chacun d'eux le romanesque. De plus, cette question centrale pour les deux auteurs, permet en même temps de questionner ces deux auteurs dans leur rapport à la littérature et à leur temps, rapport à la crise des genres, et la crise du sujet.

Dans la première partie, nous avons d'abord mis au clair les sens de « romanesque » et leur évolution historique en relation avec l'histoire de la littérature, ce qui nous conduit à constater que dans la période des années 1950 le discrédit du roman conduit les deux auteurs à lui substituer la notion de romanesque. En effet, le premier moment de la lexicalisation du terme « romanesque » répond à la polémique esthétique soulevée par le « roman », qui était alors considéré comme des récits de pur divertissement mais qui gagne de plus en plus de lecteurs au cours du 17<sup>e</sup> siècle. Le terme possède deux sens majeurs, à savoir un sens générique (pour dire le genre du « roman) et un sens typique (aventureux ou sentimental).

Dans l'histoire du roman, le « romanesque » devient progressivement une notion opératoire pour désigner une catégorie thématique que le roman est censé contester. La catégorie du romanesque thématique est saisie par J-M Schaeffer comme archétype de la fictionnalisation et possède quatre traits narratifs selon lui : le déroulement diégétique largement déterminé par l'affect, les manières extrêmes d'agir des personnages, la prolifération des événements, et le contre-modèle de la réalité. Le romanesque thématique est dissocié du roman dans la légitimation progressive du roman comme genre littéraire à partir de la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Si le roman reste encore en quête de sa place légitime au 18<sup>e</sup> siècle, il devient un genre littéraire noble au 19<sup>e</sup> siècle. Le grand roman du 19<sup>e</sup> siècle est traité comme modèle classique du genre roman et forme certaines conventions narratives.

Toutefois, dans les années 1950-1960, il existe une remise en question générale du langage littéraire, y compris celui du roman. Dans ce moment littéraire, il y a une volonté de repenser le langage du roman, car les formes conventionnelles du roman classique sont considérées comme usées et rebattues. Il existe en principe un questionnement partagé entre Barthes et Robbe-Grillet au sujet des formes conventionnelles du roman classique. L'œuvre de Robbe-Grillet représente pour Barthes la remise en cause radicale du roman classique dans les années 1950, en particulier dans sa tentative de liquider le psychologisme traditionnel attaché aux objets à travers la description largement géométrique. Comme Barthes, Robbe-Grillet estime aussi nécessaire de déconditionner le roman de ses réflexes traditionnels, dont notamment la « tragédie », à savoir la formulation pathétique qui aide à récupérer la distance entre l'homme et les choses. C'est bien dans la remise en question du roman (classique) que ces deux écrivains s'orientent vers la notion de romanesque. Cette question du romanesque permet d'une part de voir la crise de la littérature, ou du moins des genres, liée à la crise du sujet psychanalytique et idéologique dans les années 1960, et de voir d'autre part, l'amour des deux écrivains pour la littérature narrative.

À partir des études lexicales chez les deux écrivains (voir l'annexe 1 et 2), nous pouvons d'abord remarquer avec Marielle Macé que Barthes construit progressivement une nouvelle notion du « romanesque » (par rapport au romanesque thématique et au romanesque générique) à partir des années 1970. Barthes thématise sa propre démarche d'écriture dans la formulation réitérée de « romanesque sans le roman », tandis que nous ne pouvons pas dégager une semblable pratique chez Robbe-Grillet. Ce tournant « romanesque » chez Barthes est lié directement au changement de son rapport au sens à la fin des années 1960, ensemble avec ses contemporains comme Derrida, Sollers et Kristeva, participant tous au procès de la sémiologie canonique. Barthes en fait le procès pour le sauver, au lieu de le condamner. En un sens, nous pourrions dire que le tournant romanesque de Barthes est étroitement lié au sauvetage du discours de savoir (de l'essai). Pour Barthes, l'entreprise essentielle dans ce procès fait au sens consiste à déjouer l'usage binaire du langage ou

l'antithèse, qui mène à l'assertion péremptoire ou définitive. Dans un premier temps, la nouvelle notion du « romanesque » est thématifiée par Barthes dans l'écriture de l'essai pour résister précisément à la dernière réplique. La mise en concept même du « romanesque » à l'opposé du « roman » comme ce que nous avons développé illustre bien la dérive de l'antithèse.

D'autre part, la notion du romanesque barthésien évolue de l'écriture de l'essai à l'écriture de vie et prend une autre ampleur dans cette quête. Dans le cadre de l'écriture de vie, la notion du « romanesque sans le roman » désire en même temps capturer les moments d'individuation de la vie. Au bout de notre étude lexicale, nous constatons que ce sont dans les « formes brèves » que Barthes regroupe sous la nouvelle catégorie du « romanesque sans le roman » pendant un certain moment pour actualiser son idée éthique de l'écriture, dans le dessein de déjouer « le nappé du roman », ou le dernier mot, idéologique dans l'essai ou biographique dans l'écriture de vie.

Pourtant, l'écriture du romanesque barthésien ne s'arrête pas aux « formes brèves », mais s'oriente dans une prochaine étape vers une « forme longue », nommée « Roman » par Barthes. Dans le cours sur *La Préparation du roman*, Barthes déploie les valeurs impliquées pour une écriture de vie dans son étude de la notation haïkiste. Ces valeurs forment en effet une nébuleuse de l'individuation, renvoyant justement à l'écriture du « romanesque sans le roman ». Barthes souligne à plusieurs reprises que le système axiologique dérivé du haïku en tant que « forme brève » vise sa future réalisation dans une forme longue qu'il nomme « Roman » « par commodité ». À part la capture des moments d'individuation de la vie, cette nouvelle forme d'écriture doit remplir une nouvelle tâche – tâche de témoigner, de « peindre ceux qu'il aime », à l'exemple de Proust ou de Tolstoï, sans pourtant retomber dans le « nappé » du roman classique.

Pour étudier ensuite la mise en œuvre de cette idée dans la troisième partie, nous avons retenu trois « formes brèves » distinctes dans l'œuvre de Barthes, à savoir le Fragment, la

Notation, et le Journal, avant de passer dans la forme longue projetée par Barthes dans son « Roman » à faire. En somme, l'emploi de romanesque chez Barthes est très original et s'inscrit dans le discrédit général du roman classique dans les années 1950 ainsi que dans le dessein barthésien de son dépassement dans le dernier projet du grand « Roman », dont Barthes met en scène la préparation dans ses derniers cours au Collège de France. Pour ce projet, le hasard ne nous laisse qu'une liasse de huit plans manuscrits « Vita Nova » pour ce « Roman » dicté par le désir d'une nouvelle vie.

En revanche, l'emploi de romanesque chez Robbe-Grillet est plus classique, renvoyant aux deux grands sens courants du terme, à savoir générique ou typique. Pourtant, il existe de rares emplois à l'écart dans le tableau établi (voir l'annexe 1). Le romancier critique le roman classique en employant entre guillemets le terme « romanesque » ou le « roman romanesque », ce qui contredit catégoriquement le sens courant, connotant la catégorie thématique ou de la « paralittérature ». Cet emploi marginal révèle aussi le discrédit du roman classique chez Robbe-Grillet.

Bien que Robbe-Grillet n'invente pas une nouvelle notion de romanesque pour thématiser ses écrits comme Barthes, toute son œuvre entretient en effet un rapport très ample avec la catégorie du romanesque thématique, ce qui dépasse de loin une simple relation de dénonciation à ce qu'il semble. À l'aide des études de R. Amossy et d'A.H. Pierrot, le romanesque thématique peut être redéfini comme le stéréotype en tant qu'une structure thématique et narrative. Dévalorisé dans la légitimation du roman comme genre littéraire, le romanesque thématique qui intervient dans l'œuvre comme matériau typé/stéréotypé, regagne son importance dans l'œuvre de Robbe-Grillet dans la manière singulière du romancier pour prendre sa distance avec le roman classique.

Grâce à cette étude lexicale et historique du « romanesque », nous avons pu dégager trois dimensions de la question du romanesque dans l'écriture de vie des deux écrivains : le romanesque comme effet de fiction, le romanesque qui intervient comme matériau

typé/stéréotypé, et le romanesque thématé par Barthes. Nous estimons que les deux écrivains ont recours aux éléments du « romanesque » dans leur écriture de vie pour faire face à la crise du sujet (psychanalytique et idéologique) ainsi qu'à la crise des genres dans les années 1960. Ou pour le dire autrement, la question du romanesque permet de mettre en lumière cette double crise du sujet et des genres.

Dans les années 1970 qui symbolisent le moment radical de la théorie, l'écriture de vie est encore largement repliée sur le genre biographique ou autobiographique. La dévaluation du genre (auto)biographique va de pair avec celle de la figure de l'auteur, et d'une certaine manière, au profit de l'épanouissement de la théorie du texte. La critique positiviste a longtemps privilégié la figure de l'auteur comme l'unique et l'ultime source de l'explication de son œuvre, ce qui est vivement contesté dans les années 1950-1960 par la dite « nouvelle critique » française, représentée par Barthes notamment dans « La mort de l'auteur » (1968). Barthes remet en cause le sujet traditionnel dans la critique des sources ainsi que l'usage autoritaire et exclusif de la figure de l'auteur. De même, Robbe-Grillet critique également la notion traditionnelle du sujet comme plein et centré dans *Pour un Nouveau Roman* (1963).

Une fois l'auteur « exécuté », le nouveau cadre interprétatif est déplacé sur le texte. En principe, la polysémie du texte est défendue, conjointement avec la productivité du lecteur et la liberté du critique. Il semble que la notion de texte expulse une fois pour toutes l'auteur de son texte, ce qui est pourtant loin d'être le cas. En effet, Barthes revient sur la figure de l'auteur depuis *S/Z* (1970) et réintroduit la vie de l'écrivain à travers notamment la notion de « biographématique ». La vie de l'auteur n'est plus considérée dans la forme de biographie traditionnelle, mais repensée dans la forme de la « bio-graphie », ce qui revient à considérer la vie de l'auteur comme une écriture par rapport à son œuvre. Chez Barthes, l'auteur qui revient fait déjà sa traversée du plaisir, du désir, du corps, ou en un mot, du Texte. Donc, le retour de l'auteur après sa mort n'est jamais une régression, un retour à la critique positiviste. Son retour dit « amical » écarte déjà la figure autoritaire de l'auteur



comme institution, et indique par là un nouveau rapport de Barthes au sens et au texte dans les années 1970.

En effet, Barthes développe ses réflexions sur l'écriture de vie notamment à partir du modèle proustien. Dans « Les vies parallèles » (1966), Barthes part de la biographie de Marcel Proust faite par Painter pour repenser le genre biographique, ou pour le dire autrement, pour repenser le rapport entre l'œuvre et la vie de l'écrivain. Proust demeure désormais le modèle de renversement du rapport courant entre la vie et l'œuvre. La continuité de cette lecture se détache largement dans les derniers textes de Barthes où il quête sans cesse une écriture de vie qui lui convient, comme l'indique bien Anne Herschberg Pierrot. De fait, Barthes signale plus tard que l'œuvre de Proust déplace deux éléments de la biographie canonique dans la fameuse conférence « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » en octobre 1978. En premier lieu, la manière de dire « je » ne renvoie plus uniquement à la personne civile qui se souvient, mais aussi à la personne grammaticale qui s'énonce. Par conséquent, la relation entre celui qui énonce et celui qui se souvient est rendue incertaine, déplacée. En deuxième lieu, l'objet du récit biographique est aussi déplacé, de la vie du narrateur à son désir d'écrire. Si nous ajoutons le rapport renouvelé entre la vie et l'œuvre, l'œuvre de Proust réussit à transformer le genre biographique en « une vie désorientée » grâce à tous ces trois déplacements.

Selon Barthes, « [l]e principe nouveau qui permet cette nouvelle écriture », c'est « la division, la fragmentation, voire la pulvérisation du sujet ». Liée à la fragmentation du sujet, une nouvelle écriture de vie devrait être cherchée dans la forme du *poikilos*, c'est-à-dire du bariolage des genres. C'est juste en suivant ce nouveau principe de l'écriture de vie, à savoir la fragmentation du sujet, que Barthes relève les « incidents » lors de son séjour au Maroc, les « traits » lors de son séjour au Japon, les « biographèmes » de la vie de Sade et de Fourier, ainsi que les « anamnèses » dans son autoportrait. Et très probablement, cela correspond, dans un tout autre registre qu'est l'image, à la redécouverte par Barthes de la photographie, de son « punctum » (ce qui point le sujet regardant une photographie), auquel Barthes oppose le « studium » (ce qui fait partie du code culturel du sujet) dans la *Chambre*

*claire*. Tous ces traits de vie signifiants renvoient à la capture de l'individuation, ressortissant à la catégorie inventée par Barthes du « romanesque sans le roman ».

Mais qu'en est-il de la question de l'auteur chez Robbe-Grillet ? Face au dogmatisme qui aplatit les nuances théoriques, Robbe-Grillet a choisi de réagir très tôt. Dans *PNR*, Robbe-Grillet choisit de secouer le discours « chosiste » de la prétendue objectivité par son discours « subjectiviste » de la prétendue subjectivité, ce qui aide en principe à renforcer la figure de l'auteur. Pourtant, le discours « subjectiviste » est bientôt refoulé (sinon contesté) par le discours « textualiste », comme celui préconisé par Jean Ricardou, qui soutient une lecture absolument immanente de l'œuvre. La lecture « textualiste » ignore largement (sinon complètement) la figure de l'auteur. En d'autres termes, il y a une rupture totale entre l'œuvre et l'auteur.

En face de la position normative et dogmatique de Ricardou, Robbe-Grillet déplace progressivement sa position autour de la question de l'auteur. Il déplace d'abord la question de l'auteur sur celle de l'énonciation dans le texte dans le colloque de Cerisy de 1971, consacré au Nouveau Roman. Pourtant, dans ce même colloque, Robbe-Grillet souligne déjà l'importance d'étudier la singularité d'écrire de chaque écrivain et sous-entend ainsi le lien étroit entre l'auteur et l'œuvre. En 1975, Robbe-Grillet affronte le discours « textualiste » de Ricardou sans détour dans le colloque de Cerisy qui lui est consacré. Robbe-Grillet répond à la position rigoureusement immanente de Ricardou et souhaite bien réintroduire la figure de l'auteur et travailler sur la biographie, suite à Barthes, qui publie son autoportrait en même année dans la collection « Écrivains de toujours ». Cette collection biographique assez codée devient un bon endroit pour observer les changements du genre biographique. Car c'est aussi dans cette collection que Ricardou publie le recueil théorique sur le Nouveau Roman en 1973, et que Robbe-Grillet a consciemment envisagé de publier ses récits de vie.

Les deux écrivains ont tous choisi le moment radical de la théorie (les années 1970) pour réinvestir la figure de l'auteur par le genre autobiographique, qui a été discrédité, d'une certaine manière, au profit de l'épanouissement de la théorie du texte. De ce fait, comment

écrire un récit de vie après tout ce cheminement fait par la figure de l'auteur : encensée par la critique positiviste, refoulée par la théorie du texte, et enfin réintroduite ? Autrement dit, comment traiter le sujet (le « moi ») tant qu'il n'est plus compris comme univoque et centré, mais comme pluriel et mobile ? De plus, la découverte de l'inconscient, de l'idéologie et de l'imaginaire rend beaucoup plus épineux le traitement du sujet qu'à époque précédente. C'est probablement dans la tentative d'y répondre que les deux écrivains décident d'introduire les éléments du « romanesque » dans leur écriture de vie. Après la crise du sujet, une écriture de vie doit affronter inévitablement trois grandes questions, à savoir celle de l'authenticité, de l'altérité et de la totalité. Ces trois questions à traiter correspondent respectivement aux trois dimensions du romanesque que nous avons développées dans la deuxième et troisième partie.

Dans la deuxième partie, nous avons traité en premier lieu le romanesque comme effet de fiction dans l'écriture de vie de Barthes et de Robbe-Grillet. Le *RB* et les *Romanesques* se réclament d'un état de fiction en confrontation avec le genre assez codé de l'autobiographie, où se joue parfaitement l'« imaginaire » de moi de l'« imaginaire » de l'écriture. La fiction semble d'emblée être un instrument pour garder une distance avec la matière de l'imaginaire. En face de l'imaginaire qui est la méconnaissance indépassable (au sens lacanien), la question de l'authenticité est ainsi mise entre parenthèses. Si seule la fiction (roman ou théâtre) peut jouer de la délégation d'énonciation – du guillemet des personnages, c'est la fiction qui permet de jouer le jeu énonciatif avec le plus d'efficacité et empêche en même temps la prise de l'imaginaire. En d'autres termes, la meilleure manière de traiter l'imaginaire, c'est d'« y entrer sans guillemets » à travers le miroir de la fiction pour une « feinte indécidable ». Pour Robbe-Grillet comme pour Barthes, la fiction est le seul terrain qui permet de rendre la mobilité et l'inconscient du sujet.

Alors, quels sont les effets de fiction dans *RB* et *Romanesques* ? Il existe en effet deux formes de fiction dans ces textes de vie. Il y a la fictivité produite par les procédés narratifs définis par Käte Hamburger, pour qui il existe une différence fondamentale entre le récit

non fictionnel et le récit fictionnel. D'autre part, la fiction renvoie aussi à l'invention d'un récit fictif au sein d'une écriture de vie. Chez Barthes, l'imaginaire dans son autoportrait est plutôt saisi au sens lacanien de la méconnaissance. Barthes a recours à tous les procédés de fictionnalisation recensés par K. Hamburger dans son autoportrait afin de jouer le jeu énonciatif en face de son imaginaire en tant que méconnaissance inévitable et indépassable de lui-même. En revanche, il nous semble que dans *Romanesques*, Robbe-Grillet insiste également beaucoup sur le sens bachelardien de l'imaginaire comme l'imagination poétique et créatrice. Car, pour lui « ce qui importe quand on écrit son autobiographie, c'est la façon dont on imagine soi-même son propre passé et sa propre existence ». Il existe ainsi deux ordres de fiction dans *Romanesques*, à savoir la fictivité narrative comme *RB* et l'invention d'un récit fictif.

*RB*, un texte censé non-fictionnel, se fictionnalise précisément à l'aide des signaux stylistiques dégagés par K. Hamburger pour travailler l'énonciation. À part la fictivité narrative, la multiplication des instances narratives (je, il, vous, *RB*, nous, on, l'auteur, le narrateur) participe aussi activement aux effets de l'écart entre les énoncés eux-mêmes. Le déplacement pronominal a constamment lieu, parmi deux paragraphes d'un même texte, ou au sein d'un même paragraphe, ce qui produit un effet de polyphonie. Dans *Romanesques*, la fiction sur Henri de Corinthe prend par moments une grande importance dans la trilogie, notamment dans les deux derniers volets. Nous pouvons dire que le personnage principal de la trilogie est en effet le personnage fictif de Corinthe, au lieu d'Alain Robbe-Grillet. La place primordiale dans la trilogie est donnée au récit fictif de Corinthe, où sont mêlés le récit de vie du narrateur ainsi que les discours critiques du narrateur ou de Corinthe. Dans *Romanesques*, le geste de Robbe-Grillet est de mettre au même plan les récits de vie, les discours théoriques, et la fiction de Corinthe. Ce nivellement du récit non fictionnel (le récit de vie et le discours critique) et du récit fictionnel (l'aventure de Corinthe) se distingue beaucoup de l'autoportrait de Barthes où il n'y a que des récits non fictionnels à proprement parler (les fragments de vie, les fragments critiques).

Dans *Romanesques*, la fictionnalisation des récits non fictionnels est produite principalement à travers l'incertitude énonciative. Nous pouvons constater d'abord le dédoublement généralisé de deux instances d'énonciation « je » et « il », renvoyant principalement au biographe de Corinthe ou au personnage de Corinthe, dont le repérage est toujours incertain. Il existe en effet plusieurs narrateurs dans la prise des paroles de « je » ou « il ». La ressemblance entre les personnages complique l'identification énonciative. Dans *Romanesques*, le travail de l'énonciation construit un « je » schizophrène à travers justement les « glissements d'identité », à l'aide notamment de la ressemblance des personnages et de la description. À partir de notre analyse, l'incertitude énonciative qui mène à effacer les frontières entre les récits non fictionnels et les récits fictionnels dans *Romanesques* provient essentiellement de deux genres de glissements d'identité : le glissement du même pronom personnel entre deux énonciateurs et le glissement du même énonciateur entre différents pronoms personnels. En somme, ce qui est plus important, c'est qu'un tel travail de l'énonciation conduit à nous engager nous, le lecteur. En face de ce jeu vertigineux d'identité créé par *Romanesques*, il est demandé une participation active à ce lecteur.

Enfin, les effets de fiction dans ces textes de vie remettent largement en cause le genre autobiographique construit par Philippe Lejeune depuis *Le Pacte autobiographique* (1975) et s'inscrivent également dans la problématique de l'autofiction. Il est évident de constater un écart générique par rapport au fond autobiographique dans l'autoportrait de Barthes et dans *Romanesques* de Robbe-Grillet. Chez les deux écrivains, la question du genre balance entre l'écriture autobiographique, l'essai et le roman. Pourtant, à la différence de *RB*, les *Romanesques* se caractérisent par l'intégration des discours critiques sur le genre autobiographique construit par Lejeune. De plus, Robbe-Grillet contribue beaucoup dans le discours sur l'autobiographie à théoriser son écart générique tandis que Barthes n'en fait pas autant. Pour Robbe-Grillet, il est très discutable de mettre l'authenticité et la totalité comme deux critères internes à l'écriture autobiographique. Qu'il s'agisse de la lecture rapide de Robbe-Grillet ou de la vraie position de base de Lejeune, le discours de Robbe-Grillet

témoigne bien de la volonté générale de repenser l'écriture autobiographique dans la notion de l'autofiction. Si nous saisissons l'autofiction avec Arnaud Genon comme une tentative de systématiser et de légitimer la problématisation du sujet à travers le relais formaliste, il est indéniable que l'écriture de vie de Barthes et celle de Robbe-Grillet participent tous deux à la grande problématisation du sujet, systématisé plus tard par l'entreprise de l'autofiction.

À côté des effets de fiction, le romanesque est aussi impliqué dans les textes de vie des deux écrivains comme matériau typé/stéréotypé par sa structure thématique et narrative. Nous avons suivi J.-L. Dufays dans sa classification des stéréotypes sur trois plans : linguistique, idéologique et thématico-narratif. Dans l'écriture de vie de Barthes et de Robbe-Grillet, nous avons analysé le romanesque qui intervient comme matériau typé/stéréotypé sur deux plans, c'est-à-dire le plan idéologique (« propositions, valeurs, représentations mentales ») et le plan thématico-narratif (« schémas narratifs traditionnels, personnages et décors conventionnels »). En effet, nous avons élargi dans notre discussion le cadre strict du romanesque thématique en tant que stéréotype sur le seul plan thématico-narratif. À part le stéréotype sur le plan thématico-narratif dans les récits d'enfance et d'événement dans chaque œuvre, nous avons traité le stéréotype sur le plan idéologique dans les discours critiques insérés dans ces textes de vie, car pour nous le discours des idées n'est pas autre que le discours narratif au niveau de leur structure.

Il est indéniable que le stéréotype occupe une place importante dans chaque œuvre. Barthes mène une lutte incessante contre l'aliénation des discours stéréotypés à partir de ses *Mythologies*. Chez Robbe-Grillet, il commence à écrire continuellement avec les stéréotypes puisés dans la « paralittérature », à partir notamment de *La Maison de rendez-vous* (1965). C'est aussi à partir de la description de cette maison de rendez-vous que Robbe-Grillet fabriquera sa théorie des « thèmes générateurs », en suivant la piste exploratoire indiquée par Barthes dans ses *Mythologies*. Pour lutter contre la formulation pathétique, Robbe-Grillet affiche plus tard la réorientation de son projet : travailler les stéréotypes, ou « les mythes contemporains » comme les paroles de la société. De plus, une

autre dimension de l'œuvre est aussi revendiquée à partir de la *MRDV*, celle de l'autoparodie ou de l'auto-stéréotypie. Cette dimension de l'autostéréotypie est fort liée à sa pratique de la reprise de l'écriture passée depuis les années 1970.

Le stéréotype est lié à la question de l'altérité qui existe en nous fatalement. Chez Barthes, le stéréotype, comme le mythe, est cette parole des autres qui nous traverse forcément et qui nous construit. Le pouvoir créatif du stéréotype coexiste avec son pouvoir nocif, comme l'indique bien l'étude de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot. De plus, Barthes reconnaît la toute puissance du stéréotype (tout comme le mythe, l'imaginaire, ou la doxa). Pourtant, il faut souligner que chez Barthes, le regard critique et le regard fasciné du mythologue coexistent au milieu des objets à dénoncer. Robbe-Grillet, tout comme Barthes, balance également entre dénonciation et fascination au milieu des objets qu'il prétend à dénoncer sans équivoque. Nous partageons l'avis d'Alain Goulet que l'aspect enchanteur du stéréotype dans l'œuvre robbe-grilletienne est souvent refoulé par la doxa moderniste.

Au sujet du stéréotype sur le plan idéologique, les deux auteurs reprennent leurs discours critiques passés dans leur textes de vie fictionnalisés. Les deux auteurs misent largement sur le travail énonciatif pour contourner la toute puissance du stéréotype. Il y a d'abord la délégation d'énonciation à travers les instances romanesques. Barthes choisit de multiplier les instances énonciatives en « je », « il », « nous », « vous », « R.B. », « on », « l'auteur » et le « narrateur ». En revanche, Robbe-Grillet reste lui largement dans l'alternative « je » et « il », mais rend continuellement incertaine leur référence. À part la multiplication des instances énonciatives, les deux œuvres mettent en place d'autres techniques narratives pour empêcher la prise du stéréotype idéologique. Comme le *RB* consiste principalement en discours idéologique sous forme d'autoportrait, Barthes maintient le principe du déport, comme dérive permettant d'échapper à l'assertion et à l'opposition doxa/paradoxa, à l'antithèse. Chez Barthes, il y a aussi le désir du neutre, qui répond à la problématique du déport, de l'évitement des oppositions binaires.

Alors que dans *Romanesques*, les discours critiques passés du romancier sont parsemés dans son récit de vie et le récit sur Henri de Corinthe. Dans *Romanesques*, le romancier

parsème son récit de vie et le récit sur Henri de Corinthe d'un grand nombre de ses discours critiques passés. Le récit non fictionnel où se trouvent ces stéréotypes au plan idéologique, est constamment impliqué dans le récit fictionnel de Corinthe. L'entrelacement de deux régimes du récit porte atteinte forcément au statut censé affirmatif des discours idéologiques. Les stéréotypes au plan idéologique sont ainsi rendus incertains par une généralisation de l'incertitude énonciative.

Quant au stéréotype sur le plan thématique-narratif, il est évident que les personnages stéréotypés dans l'imaginaire populaire sont largement évoqués dans l'œuvre de Robbe-Grillet. À partir notamment de la *MRDV*, l'écrivain multiplie les recours aux stéréotypes ou aux « mythes culturels » comme il les reformule plus tard en s'appropriant le langage de Barthes. En parallèle de ces « mythes modernes » puisés dans la « paralittérature », la trilogie de vie *Romanesques* se détache de ses ouvrages précédents d'une part par la présence des récits d'enfance, et d'autre part par l'allusion abondante au matériau fantastique du folklore (la légende bretonne de la Mort « ankou », les lavandières de nuit, etc.) et du légendaire (Hollandais volant, Nibelungen, etc.). En fait, cet aspect fantastique de l'œuvre scintille déjà dès son premier texte (*La Régicide*).

Chez Barthes, malgré une potentielle convergence sur la problématique du stéréotype, il nous faut convenir que tout le versant du récit dit « populaire » (Dans un sens très large, nous entendons par là le grand empire de l'imaginaire : le roman fantastique, les contes, le roman policier, la science-fiction, etc.) suscite très peu de remarques chez Barthes. Dans ses textes de vie qui nous concernent, à savoir *RB*, *Incidents*, le journal, tous à l'écart de l'ordre narratif continu (sinon à très faible dose, en petites « scènes »), il est difficile de trouver l'usage de stéréotypes inspirés de récits populaires. Pourtant, s'il est vrai que Barthes fait peu d'usage du romanesque thématique en tant que stéréotype sur le plan thématique-narratif dans ses textes de vie, il est peu probable que Barthes en exclue la possibilité.

Toutefois, il faut aussi souligner que chez Barthes, il existe une résistance assez tenace à l'histoire ou à l'anecdote, autrement dit à ce qui est nécessaire pour l'existence du romanesque thématique. Après avoir analysé son soutien pour les romans de Sollers, il nous



semble que la résistance au récit chez Barthes est fort liée à son évaluation de la notion d'imaginaire ou de fantasme (en tant que scénario imaginaire). Dans les premiers romans de Sollers, l'imaginaire est considéré négativement comme ce qui pèse sur la production inouïe du sens, car il est identifié au fantasme et associé au récit. Selon Claude Coste, « la reconnaissance de l'imaginaire ne va pas de soi » chez Barthes. Barthes n'assume plus ouvertement l'imaginaire qu'à partir d'*FDA* (1977), où se trouvent déjà nombreux de petits récits pris dans les livres ou dans sa vie quotidienne. D'après notre étude, l'affirmation tardive du pouvoir constructif de l'imaginaire va de pair avec la montée du souci de la vie dans les discours de Barthes à partir des années 1970. De plus, ce qui accompagne cette affirmation de l'imaginaire, c'est la place accordée de plus en plus grande au récit.

Dans son autoportrait, il existe de petits récits d'événement d'enfance où le stéréotype sur le plan thématique-narratif est évoqué sous forme de la dictée ou de la rédaction. En effet, Barthes associe déjà la dictée à l'indéniable « fait de classe », au « souvenir d'enfance ingrat » dans son étude consacrée à Sade dans *SFL*. Pourtant, Barthes souligne en même temps l'ambiguïté de cette écriture sociale qu'est la dictée : cette « fausse origine », une fois écrite, produit enfin notre réalité existentielle. Dans *RB*, Barthes maintient le rapport dialectique entre ses souvenirs d'enfance et la forme de la dictée, produite justement par le fantasme ou le stéréotype au plan thématique-narratif. Pour Barthes, la forme de la dictée ou de la rédaction est bien le discours naturel ou stéréotypé du souvenir d'enfance. Pourtant, Barthes entend assumer le discours scolaire stéréotypé en produisant les petits récits d'enfance avec l'effet de dictée ou l'effet de rédaction. De fait, Barthes souligne l'ambivalence du discours scolaire stéréotypé qu'est la forme de la dictée, en tant que ce qui favorise à la fois la banalité et la singularité. Quand la dictée devient la trace d'un texte antérieur, la dictée n'est autre que des fragments de langage qui mettent la vie en rapport à l'ensemble des textes lus et reconduit la dialectique incessante entre la vie et le texte, entre le stéréotype (le cliché) aussi et le dire singulier.

Qu'en est-il du stéréotype au plan thématique-narratif chez Robbe-Grillet ? À l'appui de l'étude génétique d'Anne Simonin, la catégorie du romanesque thématique ne constitue pas

une catégorie à condamner en soi pourvu qu'il y ait du travail d'écriture. Dans son parcours d'écriture, Robbe-Grillet fait ample usage de la « paralittérature », où prédomine cette catégorie ou le stéréotype au plan thématique-narratif. Dans son œuvre, il existe bien des effets de reprise parodique de certains genres populaires, ce qui manifeste une distance à l'égard de ces genres. Dans la trilogie de vie qu'est *Romanesques*, nous avons examiné l'exploitation de quelques stéréotypes. D'une part, nous avons analysé le statut de quelques récits d'enfance dans les récits de vie du biographe Robbe-Grillet. D'autre part, nous avons mis en rapport les stéréotypes puisés dans les récits fantastiques dans la fiction d'enquête sur l'identité d'Henri de Corinthe, l'ami mystérieux du père du biographe Robbe-Grillet.

Pour Barthes, le souvenir d'enfance est indissociable de la forme de la dictée, du discours scolaire. Dans le *MQR*, Robbe-Grillet insiste également sur l'aspect forcément stéréotypé de tous récits. Grâce à l'étude de quatre récits d'enfance dans *Romanesques*, nous avons dégagé quelques dispositifs textuels internes aux récits « non-fictionnels » pour créer une distance énonciative par rapport aux discours stéréotypés de l'enfance, à savoir la fictionnalisation narrative définie par Käte Hamburger, le pastiche du discours scolaire, la rupture stylistique pour signaler l'aspect citationnel du discours, et aussi l'insertion du méta-discours qui commente le récit qui le précède.

Pourtant, cette autobiographie trop « consciente » devrait éveiller en nous quelques doutes. Le discours « conscient » sur le récit d'enfance ne pourrait éventuellement être qu'une mise en scène d'une « autobiographie consciente ». En d'autres termes, l'ensemble pourrait constituer le pastiche incertain de deux stéréotypes du discours autobiographique, « traditionnel » pour le récit d'enfance et « moderne » avec le discours auto-critique. Dans son dernier roman *La Reprise* (2001), Robbe-Grillet joue également dans les notes avec le roman, en établissant un pastiche de discours critique. Les annotations y entretiennent un rapport de tension avec le récit principal et en finissent par le concurrencer. La plupart des notes sont intégrées dans le texte principal, au lieu de se trouver en bas de page.

Quant à la fiction aventureuse de Corinthe, nous pourrions considérer le personnage assez composé de Corinthe comme une grande tentative d'évocation de tous les stéréotypes

empruntés à la paralittérature. Dans ce « wonderland » de personnages stéréotypés, nous nous sommes focalisés sur les stéréotypes fantastiques. D'une part, les stéréotypes fantastiques dans son œuvre sont relativement moins explorés que d'autres stéréotypes (comme ceux puisés dans les récits policiers). D'autre part, les récits de Corinthe affectent un aspect fort fantastique dès son apparition, et jusqu'à sa disparition.

Les éléments thématiques que le narrateur évoque dans ses lectures d'enfance construisent entièrement les aventures suivantes de Corinthe. Nous avons examiné en particulier le thème primordial du « choc sourd répété », puisque ce thème peut bien servir de prélude à la traversée dans l'autre monde fantastique, pour le narrateur, mais aussi pour Corinthe. La variation thématique du « choc sourd répété » rappelle non seulement les expériences de la guerre, mais traverse toute la trilogie et fonctionne comme le pouvoir enchanteur qui, tout comme la traversée du miroir de Lewis Carroll, ramène le narrateur et Henri de Corinthe de l'autre côté du monde. Corinthe est bien cet autre monde fantastique que forge le narrateur à partir de ses lectures d'enfance.

De plus, la reprise thématique des stéréotypes fantastiques recoupe souvent la reprise linguistique dans la trilogie, ce qui correspond aux remarques générales de J.-L. Dufays sur l'interaction des trois plans des stéréotypes. Pourtant, ce qui singularise la reprise linguistique dans l'œuvre de Robbe-Grillet, c'est la répétition littérale de plusieurs prédicats. Grâce à ce procédé auto-réflexif, Corinthe devient à son tour un parfait personnage stéréotypé que la trilogie *Romanesques* a créé. Nous avons associé ce procédé auto-réflexif dans l'œuvre à la notion d' « autostéréotype » proposée par Stéphanie Orace.

La reprise littérale de plusieurs prédicats dans le récit folklorique fonctionne comme marqueurs linguistiques (ou masques linguistiques) pour se désigner ses sources comme purs stéréotypes fantastiques. Le double ancrage dans le stéréotype, à savoir la paralittérature dont il se réclame et l'autostéréotype qu'il entretient, est inséparable chez Robbe-Grillet, nous semble-t-il, d'une vraie éthique de l'écriture, qu'il tient avec rigueur. Dans ce grand récit d'enquête qu'est *Romanesques*, nous sommes marqués par l'aspect

citationnel et auto-citationnel d'une vie, noyée dans ce qui est entendu des autres et de soi-même.

La dernière partie de notre thèse est consacrée à la mise en œuvre de la notion originale barthésienne du « romanesque sans le roman », suite au romanesque comme fiction et comme stéréotype dans les textes de vie de Barthes et de Robbe-Grillet. Les enjeux éthiques ne peuvent que se réaliser dans les enjeux esthétiques. Afin de combattre le démon de la totalité, Barthes expérimente d'abord l'écriture du « romanesque » en « formes brèves », dont nous avons étudié la forme du fragment, de la notation et du journal. Bien que Robbe-Grillet n'a pas thématiqué une nouvelle notion du romanesque comme Barthes, il choisit aussi la forme du fragment pour mettre en œuvre sa trilogie de vie. En d'autres termes, ces deux textes de vie croisent précisément dans la forme du fragment.

Parmi les trois formes de l'écriture du « romanesque sans le roman », la forme du fragment est la forme la plus travaillée et conceptualisée par Barthes dans la thématisation du « romanesque sans roman ». C'est la seule forme qui s'inscrit dans une double perspective, à savoir dans l'écriture de l'essai et dans l'écriture de vie. Chez Barthes, la pratique des fragments commence très tôt, mais sa conceptualisation est relativement tardive. Il nous semble qu'il faut attendre jusqu'au *RB* pour voir un développement plus systématique de ce sujet dans ses écrits. Afin de résister au dernier mot, la forme du fragment doit être pensée ensemble avec son ordre. En effet, l'importance de l'ordre ne soit pas assez soulignée dans les études concernées. Pour Barthes, l'ordre idéal est l'ordre alphabétique, car cet ordre, « immotivé » mais en rien « arbitraire », efface toute liaison et sans retomber dans le non-sens. Dans l'autoportrait, bien que cet ordre soit premier dans les manuscrits, le travail de l'écriture conduit à l'oblitérer, comme ce que montre l'étude génétique d'A.H. Pierrot.

Ce qui est visé dans le projet esthétique/éthique de Barthes, c'est bien la totalité sémantique. Dans *RB*, Barthes brise volontairement l'ordre alphabétique une fois qu'il trouve des risques de la totalité sémantique. Nous avons étudié notamment la discontinuité des façons de nommer le sujet d'énonciation et les formes de discontinuité syntaxique

(comme la parataxe). La forme du fragment permet non seulement d'échapper à la question de la dernière réplique dans l'écriture de l'essai comme dans *RB*, mais aussi de capturer les moments d'individuation de la vie, comme le sont la notation ainsi que le journal. Car, il semble que les fragments jouent un rôle primordial dans la quête d'une nouvelle forme d'écriture de vie, appelée « Roman », et qui renonce au métalangage pour dire par fragments, sous la forme de l'album (contre celle du livre) des moments de vie.

Chez Robbe-Grillet, l'acception du « romanesque » est plus classique, mais il thématise également la forme du fragment par rapport à ses textes de vie. Ce qui frappe inmanquablement dans la lecture des *Romanesques* de Robbe-Grillet, c'est la fragmentation du récit ou du discours tout au long de la trilogie autobiographique. En effet, l'idée d'une écriture de vie par fragments commence à germer chez Robbe-Grillet depuis les années 1960, comme en témoigne son ancien projet autobiographique annoncé dans la collection « Tel Quel » en 1964, à savoir « Fragments pour une autobiographie ». Dans notre étude génétique, les dossiers préparatoires révèlent aussi l'importance donnée à l'aspect fragmentaire de ces récits de vie. La forme du fragment met en cause une compréhension totalisante de la vie.

Dans *Romanesques*, Robbe-Grillet se réfère précisément à Barthes pour sa position en face de grands systèmes idéologiques et sa méthode de déprise. Robbe-Grillet considère que l'autobiographie doit « se constituer de fragments qui bougent sans cesse » pour que le matériau autobiographique ne puisse pas se figer en un destin. Dans la trilogie de vie, nous avons analysé plusieurs dispositifs textuels pour produire les effets de fragmentation : l'enchevêtrement de deux récits de vie, l'incertitude énonciative, l'emploi de la parataxe, la rupture stylistique, le renversement métadiscursif, l'encadrement médiatique, l'emploi des parenthèses et des tirets doubles (ce qui n'est pas exhaustif, bien sûr).

Pour éviter de faire de sa vie un destin, Robbe-Grillet confirme « le fragment comme emblème de sa technique narrative dans les *Romanesques*, voire comme emblème de toute son œuvre » (R.-M. Allemand). De même, écrire par fragments est justement ce que Barthes pratique toujours pour échapper à l'assertion péremptoire et définitive, ce qui est réaffirmé

par lui dans la leçon inaugurale au Collège de France en 1977. De ce point de vue, Roger-Michel Allemand a indiqué avec justesse la solidarité théorique que partage Robbe-Grillet avec cette leçon barthésienne, au cours de laquelle Barthes avait présenté « le fragment comme l'antidogmatisme par excellence, soulignant que cette figure marque par nature une construction (volontairement ou non) inachevée et laisse à celui qui la reçoit le loisir d'en déterminer les significations ». Cette leçon de Barthes, Robbe-Grillet la suit jusqu'au bout : « La parole qui change, bifurque, se retourne, c'est au contraire sa leçon » (*MQR*).

Quant à la notation, sa pratique est en effet constitutive de la manière de travailler chez Barthes, comme le remarquent A.H. Pierrot et Tiphaine Samoyault. Barthes commence à thématiser la forme de la notation à partir du haïku dans *L'Empire des signes* et l'associer à la catégorie d'« incident » qu'il investit progressivement pour désigner « l'aventure infime » de la vie quotidienne. En effet, Barthes en esquisse déjà les premières idées en commentant les textes de F.B. dans les années 1960. Les courts textes de F.B. répondent intégralement au double critère du romanesque barthésien, à la fois éthique et esthétique. Car ils sont des formes brèves, qui cassent d'une part la continuité narrative de la diégèse (ou « le nappé du roman ») et qui maintiennent la matité interprétative (ou résistent au « dernier mot »). Suite à cette lecture, Barthes continue à explorer cette expérience du « romanesque » en faisant lui-même les exercices des incidents. Pendant ses séjours au Maroc dans les années 1960, Barthes notait ses impressions et mettait en forme une suite de mini-textes *Incidents* (posthumes). À part la brièveté matérielle et le dispositif visuel de coupure entre les incidents, Barthes a recours à toute une machinerie stylistique pour capturer les moments d'individuation dans la vie quotidienne.

Dans son dernier cours qu'est *La Préparation du roman* (1978-1980), Barthes met en valeur la catégorie d'incident à travers précisément le haïku, saisi en tant que forme exemplaire de la notation du présent. Bien que Barthes approprie beaucoup la forme du haïku à son propre usage, cette forme existante lui permet de grouper toutes les valeurs chéries par lui dans l'écriture : l'individuation, la nuance, la perception, l'affect, et la lisibilité. Après avoir déplié le système axiologique du haïku, Barthes l'articule à deux

autres formes : l' Epiphanie chez Joyce (la « soudaine révélation de la quiddité (en anglais *whatness*) d'une chose ») et l'Incident chez lui (« ce qui tombe sur »). En effet, les trois notions renvoient toutes à l'événement immédiatement signifiant, mais résistant au discours interprétatif. Dans les notations infimes, le sens est « exempté » selon Barthes : non détruit et aboli, mais suspendu. Dans cette perspective, la photographie partage la même problématique du sens que l'écriture de la notation haïkiste. La qualité d'« indéveloppable » (ou le ça) de la photo est précisément ce qui la rapproche au haïku selon Barthes (soit le sens « obtus » à propos de quelques photogrammes de S.M. Eisenstein, soit le sens « punctum » dans *La Chambre claire*).

L'expérimentation de la forme de l'incident se trouve aussi dans les « anamnèses » (les souvenirs d'enfance) et dans les « biographèmes » (les traits de vie signifiants d'un écrivain). Il nous semble que chaque forme cherche à répondre aux grands genres traditionnels de l'écriture de vie, à savoir le genre autobiographique et biographique. Si la dictée est bien la forme « naturelle » ou stéréotypée des souvenirs d'enfance, « l'anamnèse » en constitue bien la forme haïkiste, qui suspend le discours stéréotypé. C'est ainsi que Barthes qualifie l'anamnèse, son haïku d'enfance, comme « l'anti-dictée ». La matité des phrases qui caractérise les anamnèses participe à la distanciation de l'imaginaire du « moi », parce que la matité sémantique est censée résister au développement vers un destin du « moi », comme dans une autobiographie traditionnelle.

Quant au « biographème », cette notion s'inscrit clairement chez Barthes dans un but théorique pour réinventer l'écriture biographique dans un contexte intellectuel où triomphe la doxa de « la mort de l'auteur », qui prend le relais de la doxa du biographisme positiviste. À la fin de *SFL*, Barthes écrit une Vie de Sade et une Vie de Fourier, tout aussi brève. Chaque vie est composée d'un certain nombre de fragments, numérotés, mais sans ordre visible. En général, les biographèmes, ou les traits de vie que Barthes relève chez Sade ou Fourier ont toujours un rapport corporel (et non idéologique) avec l'écrivain. Cette dimension sensuelle pourrait être mise en relation avec la dimension corporelle et sensuelle dans le discours historique chez Michelet. Les biographèmes de chaque écrivain forment un

réseau corporel, mais sans rien confluer vers un destin comme dans une biographie traditionnelle.

À côté de la forme du fragment et celle de la notation, Barthes expérimente sa troisième forme brève du romanesque avec le journal, cette écriture intime mais publiée de la vie. Le genre du journal, tout comme celui de l'autobiographie ou de la biographie, est encore largement discrédité dans les années du moment théorique dans la critique littéraire. Par rapport aux fragments et à la notation, la présence du journal est moins évidente chez Barthes. Pourtant, la question du journal le préoccupe du début à la fin de son parcours d'écriture. Barthes consacre l'un de ses premiers écrits au *Journal* de Gide. Et il revient vers le journal à plusieurs reprises jusqu'à son dernier cours. Outre sa fascination pour le *Journal* de Gide, Barthes est obsédé comme Gide par « l'écriture du jour », mais ne « donne pas un lieu stable » à la forme du journal, comme le note Tiphaine Samoyault.

Au sujet du journal, les continuelles hésitations de Barthes proviennent probablement de ce qui le sépare de Gide. Barthes insiste sur les profonds changements des sciences humaines apportés par les discours psychanalytique et marxiste, ce qui rend beaucoup plus problématique de dire « je » dans un journal. Par rapport au temps de Gide, la question de l'énonciation est compliquée par l'inconscient et l'idéologie pour celui qui veut dire « je ». Dans son dernier cours, Barthes hésite encore entre deux formes opposées par Mallarmé pour son œuvre à venir, c'est-à-dire entre le « Livre » structuré et l'« Album » instrué. Pour Barthes, le journal appartient forcément à la forme de l'« Album » par son caractère intrinsèquement inessentiel. Par opposition à l'usage courant de l'ordre chronologique, l'ordre journalier du journal n'impose pas une causalité (finalité) par cet ordre temporel, ce qui permet ainsi de maintenir un mode suivi de l'écriture mais sans forcer le dernier mot ou le « nappé » du roman classique, c'est-à-dire de rester dans l'écriture du « romanesque sans le roman ».

Pour Barthes, la publication du journal n'est légitime que si l'on arrive à bien travailler le style et à répondre à l'éthique kafkaïenne de « seconder le monde ». Comme le risque de l'égotisme est énorme, il y a la nécessité de dépasser la petite histoire personnelle et



l'infatuation du moi. Dans la pratique du journal, le dépassement de l'égotisme est lié au travail de l'écriture. Cette question de l'écriture est importante, car elle ne se réduit pas seulement à la discontinuité des fragments. La préoccupation de « seconder le monde » relie l'écriture du journal à la préoccupation « anthropologique » de Barthes, c'est-à-dire inscrire son histoire dans une histoire plus large et prendre de la distance par rapport à soi, et construire une écriture qui permette cela. Des notes publiées du journal 1977 aux « Soirées de Paris » de 1979, les traces de l'écriture sont en effet nombreuses. De plus, toutes les transformations repérées (la longueur, la narration suivie, la répétition thématique et le dénouement final) concourent à la mise en récit et la mise en fiction des promenades nocturnes.

La forme du journal semble avoir tous les caractères voulus pour une écriture de vie du « romanesque sans le roman » : le caractère inessentiel pour dire la contingence de l'existence, les moments d'individuation capturés, la ténuité quotidienne. Barthes souligne à plusieurs reprises que le système axiologique dérivé du haïku en tant que « forme brève » vise sa future réalisation dans une « forme longue » qu'il nomme « Roman ». Dans cette perspective, le journal est déjà une forme relativement longue par rapport à la brièveté du fragment et de la notation haïkiste. Ainsi, la mise en récit ou même la mise en fiction des « Soirées de Paris » pourrait être saisi comme un pas de plus vers la mise en œuvre de l'écriture du « romanesque sans le roman » dans la « forme longue » du grand « Roman » projeté par Barthes dans le cours. En effet, si le « Roman » tant désiré par Barthes s'inscrit forcément dans l'écriture du « romanesque sans le roman », la « forme longue » du « Roman » à faire provient probablement du même suivi circonstanciel que dans l'écriture du journal.

Cette nouvelle forme d'écriture, d'autre part, doit lui permettre de peindre ceux qu'il aime. Malheureusement, le hasard ne nous laisse qu'une liasse de huit plans manuscrits « Vita Nova » pour ce « Roman » dicté par le désir d'une nouvelle vie et que Barthes prépare longuement pendant les cours. À la lumière des notes du journal (notamment celles du *Journal de deuil*) et de *La Chambre claire*, la « Vita Nova » doit dire l'amour de la mère

et surtout porter témoignage de sa « bonté ». Dans cet esprit du témoignage, *La Chambre claire* pourrait être lu comme un premier tâtonnement vers le « Roman » fantasmé par Barthes.

En parallèle de cet esprit du témoignage, il y a enfin le renoncement au méta-discours et à la question de la bêtise. En effet, il semble que Barthes commence déjà à réfléchir sur l'idée qu'il souhaite assumer sa part de bêtise et ne plus chercher à se départir du stéréotype dans *FDA*, le livre consacré à la bêtise amoureuse. Le refus du méta-langage sur le discours amoureux s'explique d'une part dans son changement du rapport au sens aux alentours des années 1970, mais à l'époque, il est toujours question d'échapper à la bêtise ou au stéréotype. D'autre part, il semble que ce soit l'intensité pathétique éprouvée dans l'amour (en tant que sujet amoureux), ou plus tard dans la mort (en tant que sujet endeuillé) qui l'oriente vers ce changement de méthode : assumer la bêtise.

Ainsi, Barthes souhaite bien d'assumer la « simplicité » pour son « Roman ». Il est tentant pour nous d'associer cette « simplicité » désirée par Barthes à la lisibilité résistante à l'interprétation de la notation haïkiste. Pour Barthes, le défaut d'interprétation du haïku n'est pas une naïveté, mais un « troisième tour d'écrou donné au langage ». De même, la « simplicité » qui revient après avoir traversé l'interprétation n'est plus la simplicité anti-intellectualiste ou la bêtise. Pour Barthes, ce retour à la « simplicité » ou à la « bêtise » n'est rendu possible qu'avec l'expérience du deuil. L'intensité pathétique provoquée par l'expérience du deuil conduit Barthes à découvrir la « bêtise » à une autre place et adopte une nouvelle forme de l'aborder. Le renoncement au jeu énonciatif sur la bêtise, comme projeté dans un plan de « Vita Nova », ne contredit cependant pas la notion du « romanesque sans le roman » à ce qu'il paraît. Dans le cadre d'une écriture de vie, la « bêtise » qui revient est ce qui dépasse le jeu énonciatif et désigne l'état singulier de la chose. L'écriture du « romanesque sans le roman », ne vise-t-elle pas à capturer les moments d'individuation, les nuances des choses ?

En ce qui concerne la mise en forme de l'écriture « du romanesque sans le roman » dans « Vita Nova », nous trouvons la reprise du « Roman *Poikilos* » qu'il développe dans le

cours, à savoir le « Roman » « bigarré, multicolore, changeant »<sup>591</sup>. La « Vita Nova » désirée par Barthes se révèle sans étonnement un « Roman *poikilos* », c'est-à-dire une écriture de vie où se trouve un bariolage des genres. Dans cette « forme longue » de l'écriture du « romanesque sans le roman », les différentes formes prévues dans les plans (L'Essai, Le Fragment, Le Journal, Le Roman) ne peuvent être que « cousues » ensemble selon la structure rhapsodique que Barthes découvre dans le roman de Sade et de Proust. Malgré l'apparence continue, la structure rhapsodique ne favorise pas la formation d'un sens final qui empêche la dissémination de l'œuvre, ce qui constitue vraiment l'éthique de l'écriture du « romanesque sans le roman ».

En somme, la notion originale du « romanesque sans le roman » recouvre un projet d'écriture qui évolue de l'écriture de l'essai à l'écriture de vie chez Barthes. Dans le cadre de l'essai, la forme du fragment (y compris l'ordre imposé de l'alphabet entre les fragments) joue un rôle primordial pour lutter contre le « nappé » du roman classique, c'est-à-dire la continuité discursive du roman classique qui mène au sens final ou au dernier mot : il y a des problèmes du dogmatisme, de l'affirmation péremptoire et définitive, susceptible de bêtise, et des problème du stéréotype. Dans le cadre de l'écriture de vie, la mise en œuvre de l'écriture du « romanesque sans le roman » se passe d'abord dans la « forme brève » comme le fragment, la notation et le journal, et ensuite prévue dans la « forme longue » comme le « Roman » de « Vita Nova » à faire.

Dans ce nouveau cadre, la notion du « romanesque sans le roman » garde toujours la tentative de se libérer de la continuité discursive du roman classique, mais désire en même temps capturer les moments d'individuation de la vie d'abord dans les « formes brèves ». Enfin, le projet du « Roman » « Vita Nova » continue d'une part de dire les moments d'individuation de vie, et envisage d'autre part de dire les êtres aimés dans une « forme longue » qui miroite où se trouve le « *poikilos* » (à savoir le bariolage des genres) selon une structure rhapsodique. D'un même mouvement, le méta-langage n'a plus sa place dans le

---

<sup>591</sup> Barthes évoque le « Roman *Poikilos* » dans deux plans de « Vita Nova » : celui du 2 sept 79 et celui du 3 sept 79. Voir Barthes, *O.C.V.*, pp.1015-1017.

cadre de l'écriture de vie. Il n'est plus question du déport de la bêtise ou du stéréotype comme dans l'écriture de l'essai, mais un renoncement final à la question de la bêtise ou du stéréotype afin de trouver l'écriture romanesque sans le poids du roman.

Étant donné que Robbe-Grillet n'a pas inventé une nouvelle notion de romanesque comme Barthes, il existe naturellement une dissymétrie dans notre étude. Malgré cela, son écriture de vie révèle une certaine solidarité théorique avec la notion originale de romanesque barthésien, eu égard à son recours à la forme du fragment et au bariolage des genres dans *Romanesques*. D'autre part, les deux écrivains ont recours aux mêmes éléments classiques du romanesque dans leur textes de vie, c'est-à-dire comme effet de fiction et comme matériau typé ou stéréotypé. Pour ces deux éléments classiques du romanesque, la pratique de Robbe-Grillet s'inscrit plus amplement dans l'exploration de la mise en récit de vie tandis que celle de Barthes cherche à minimiser la part du récit.

En ce qui concerne l'effet de la fiction, les deux écrivains ont tous deux recours aux procédés narratifs définis par K. Hamburger pour la fictionnalisation de leur textes de vie. Pourtant, Robbe-Grillet choisit, en plus, d'intégrer une histoire inventée dans ses récits de vie. Quant au matériau typé ou stéréotypé, Robbe-Grillet se sert doublement du stéréotype. D'une part, il met à distance, en jeu, comme le fait à la référence à la dictée chez Barthes. D'autre part, il se sert des clichés comme façon de dire dans la fiction de l'écriture de vie, ce qui inscrit à sa manière l'imaginaire de la vie. Il existe même une tentative d'autostéréotypie de l'œuvre à travers le figement extrême des thèmes et du langage. Si le monde est toujours déjà écrit, la vie sera-t-elle la traversée dans un « wonderland » de clichés ? Alors que Barthes copie la forme du discours stéréotypé pour en assumer et s'en distancier à la fois, il fait peu d'usage des thèmes stéréotypés. Ces différences proviennent probablement de la confrontation de deux œuvres de genres différents.

A travers ce parcours, nous avons montré le rôle révélateur de la notion très riche du romanesque pour voir d'une part la place de Barthes et de Robbe-Grillet dans le champ intellectuel de leur époque, mais aussi leur recherches d'écriture d'autre part. En outre, la question du romanesque entre Barthes et Robbe-Grillet permet d'aborder les relations

littéraires entre les écrivains autrement que par l'approche biographique, tout en ne coupant pas l'étude du texte de la relation des écrivains au champ intellectuel de l'époque.

## BIBLIOGRAPHIE

### **A. Œuvres d'Alain Robbe-Grillet<sup>592</sup>:**

#### ( 1 ) Romanesques :

*Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985.

*Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988.

*Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.

#### ( 2 ) Romans :

*Un Régicide*, Paris, Minuit, 1978. (écrit en 1949)

*Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953.

*Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955.

*La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957.

*Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959.

*La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965.

*Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.

*Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Minuit, 1976.

*Souvenirs du Triangle d'Or*, Paris, Minuit, 1978.

*Djinn*, Paris, Minuit, 1981.

*La Reprise*, Paris, Minuit, 2001.

#### ( 3 ) Autres textes :

*Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

« Fragment pour une autobiographie », *Obliques*, Nyons, Borderie, n°16-17, octobre 1978, pp.157-158.

---

<sup>592</sup> Nous n'avons pas abordé l'autre grand axe de l'œuvre dans l'art visuel, comme les ciné-romans, les films, et les livres d'artiste.

« Fragment autobiographique imaginaire », *Minuit*, n° 31, novembre 1978, pp. 2-8, repris dans *Le Miroir qui revient*, pp. 10-19.

« Fragments pour une autobiographie imaginaire », *Nota Bene*, nos 2-3, printemps/été 1981, pp. 7-20.

*Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, réunis et présentés par Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, Paris, Christian Bourgois, 2001.

*Alain Robbe-Grillet, le voyageur du nouveau roman : chronologie illustrée, 1922-2008*, réunis et présentés par Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, Abbaye d'ardenne, IMEC, coll. « empreintes », 2002, 2013.

*Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil/France Culture, coll. « Fiction & Cie », 2005.

*Pourquoi j'aime Barthes*, textes réunis et présentés par Olivier Corpet, Paris, Christian Bourgois, 2009.

#### ( 4 ) Dossier génétique des Romanesques :

ARG 10.1 : Les Romanesques : projet, notes et fragments (1/2)

ARG 10.2 : Les Romanesques : projet, notes et fragments (2/2)

ARG 10.3 : Les Romanesques : « Fragment pour une autobiographie, projet

ARG 10.4 : Les Romanesques : dossier documentaire (arbre généalogique)

ARG 10.5 : Les Romanesques : dossier documentaire (chanson et légendes bretonnes)

ARG 10.6 : Les Romanesques : dossier documentaire (sur deux personnes historiques : Kurt Corrinth (1894-1960, écrivain allemand) et Lovis Corinth (1858-1925, artiste peintre allemand).

## **B. Œuvres de Roland Barthes :**

### (1) Les Cours et les séminaires :

*Sarrasine de Balzac : Séminaire à l'École pratique des hautes études 1967-1968 et 1968-1969*, présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2011.

*Le Lexique de l'auteur : Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974, suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, présentation et édition d'Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2010.

*Le Discours amoureux : Séminaire à l'école pratique des hautes études, 1974-1976 ; suivi de, Fragments d'un discours amoureux*, présentation et édition de Claude Coste, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2007.

*Comment vivre ensemble : Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

*Le Neutre : Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

*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, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003.

*La Préparation du roman : Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté par Nathalie Léger, transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix, [éd. Éric Marty], Paris, Seuil, 2015.

## (2) Autres textes :

*Œuvres complètes*, Tome I à Tome V, édition établie par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.

*Carnets du voyage en Chine*, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Bourgois/IMEC, 2009.

*Journal de deuil : 26 octobre 1977-15 septembre 1979 /Roland Barthes*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/ IMEC, 2009.

*Album : Inédits, correspondances et varia*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2015.

## C. Articles et Ouvrages critiques :

### (1) sur Robbe-Grillet :

ALLEMAND Roger-Michel, *Duplications et Duplicité dans les 'Romanesques' d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n° 250, 1991

— *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1997.

— « Robbe-Grillet à Minuit : editing et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », *Travaux de littérature*, n° 15 : « L'Écrivain éditeur. 2. XIXe et XXe siècles ». Éd. BESSIRE François, Boulogne, Adirel, septembre 2002, pp.319-348.



- « Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet ». *@analyses*, vol. 3, n°2, Ottawa, printemps-été 2008, Articles courants, XXe siècle, pp. 26-50. URL : <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1158> [page consultée le 24 mars 2009]
- ALLEMANT Roger-Michel et GOULET Alain, *Imaginaire, écritures, lectures de Robbe-Grillet : d'Un régicide aux Romanesques*, Arcane-Beaunieux, Lion-sur-Mer, 1991.
- BLANCHOT Maurice, « La clarté romanesque », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, (« Folio essais »), pp. 219-226.
- BOYER Alain-Michel, « L'énigme, l'enquête et la quête du récit : la fiction policière dans *Les Gommés* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet », *French Forum*, vol. 6, n° 1, janvier 1981, pp. 74-83.
- BRIGNOLI Laura, « La part du romanesque dans l'hétéro-autobiographie de Robbe-Grillet », *Studi Francesi*, n°177, 2015, pp. 546-555 : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/1211>
- BRUNEL Pierre, « Variations corinthiennes », *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Puf, coll. « Écriture », 1992, pp. 282-291.
- CHARNEY Hanna, « Pourquoi Le "Nouveau Roman" Policier? », *The French Review*, vol. 46, n°1, 1972, pp. 17-23.
- FRELICK Nancy M., « Hyper-miroir : les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique », *The French Review*, vol. 70, n° 1, octobre 1996.
- HARVEY François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- HEUVEL Pierre Van Den, « L'attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie : les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in DE Mulder Walter, SCHUERENWEGEN Franc et TASMOWSKI Liliane (Dir.), *Enonciation et parti pris*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5-7 février 1990), Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 203-213.
- HOUPPERMANS Sjeff, *Alain Robbe-Grillet autobiographe*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- « Les Gommés : un roman policier poli et scié », *Roman 20-50*, hors-série n° 6 : « Alain Robbe-Grillet : *Les Gommés* et *La Jalousie* », sept. 2010, pp. 97-109.
- JASSIM Hassan Sarhan, « L'inscription de l'oral dans les premiers romans de Robbe-Grillet », in Roger-Michel Allemand et Christian Milat (Dir.), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI e siècle*, Actes du colloque international d'Ottawa (1er-3 juin 2009), Ottawa/Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 157-166.

- KEMP Simon , « Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ? », *Itinéraires*, 2014-3 | 2015. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2579>
- LAMBERT Emmanuelle, *Dossier de presse. Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet, 1953-1956*, Paris, 10-18 : IMEC, 2005.
- LAW Graham, « Il s'agissait peut-être d'un roman policier : Leblanc, Macdonald, and Robbe-Grillet », *Comparative Literature*, vol. 49, 1988, pp. 325-57.
- LORENT Fanny, *Barthes et Robbe-Grillet : un dialogue critique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.
- MANAI Neïla, « Le voyeur dans deux œuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique », in ALLEMAND Roger-Michel et MILAT Christian (Dir.), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international d'Ottawa (1er-3 juin 2009), Ottawa/Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 135-146.
- MIGEOT François (Dir.), *Ambiguïté et Glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004.
- MILAT Christian, «Robbe-Grillet: autobiographie ou anthropographie? », in ALLEMAND Roger-Michel et MILAT Christian (Dir.) , *Le Nouveau roman en questions 5 : une « nouvelle autobiographie »?*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004, pp. 91-109.
- « Robbe-Grillet, Prométhée et Sisyphe écrivains ». *@analyses*, Dossier *Héros sartriens et anti-sartriens*. Vol. 1, n°1 Hiver 2006. URL: <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=107> [page consultée le 24 mars 2009]
- « Barthes et Robbe-Grillet : convergences théoriques et influences scripturales », in ALLEMAND Roger-Michel et MILAT Christian (Dir.), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international d'Ottawa (1er-3 juin 2009), Ottawa/Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 401-414.
- MORRISSETTE Bruce, « Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 31, n°5, avril 1958, pp. 364-369.
- *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- MURCIA Claude et SCEPI Henri, « Les Fictions de l'auteur », *Critique (Alain Robbe-Grillet)*, n° 651-652, août-septembre 2001.
- PRAEGER Michèle, « Une autobiographie qui s'invente elle-même : *Le Miroir qui revient* », *The French Review*, vol. 62, n° 3, février 1989, pp. 476-482.

- RANNOUX Catherine, « Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* : un énonciateur sans sujet », in VALLESPER Mathilde de et VILLENEUVE Roselyne de, *Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2010, pp.231-245.
- RICARDOU Jean (Dir.), *Robbe-Grillet : Analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma*, Colloque de Cerisy-la-Salle (du 29 juin au 8 juillet 1975), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976.
- *Robbe-Grillet : Analyse, théorie. 2. Cinéma/Roman*, Colloque de Cerisy-la-Salle (du 29 juin au 8 juillet 1975), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976.
- RYBALKA Michel, « *Angélique ou l'enchantement* : Désir et écriture chez Alain Robbe-Grillet », in HORNUNG Alfred et RUHE Ernsperter (Dir.), *Autobiographie et Avant-garde*, Actes de colloque 1990, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, pp.91-99.
- SIMON Véronique, *Alain Robbe-Grillet, les sables mouvants du texte*, Uppsala, Acta universitatis Upsaliensis, 1998.
- « Intertexte et intermonde dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », *Studia Neophilologica*, n° 72, 2000, pp. 207-216.
- « L'invention du réel », *Critique (Alain Robbe-Grillet)*, n° 651-652, août-septembre, 2001.
- SIMONIN Anne, « La mise à l'épreuve du nouveau roman: Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55 / 2, 2000, pp. 415-437.
- TOMICHE Anne, « Poétique de la ruine dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet : l'autobiographe archéologue » in DESHOULIERES Valérie-Angélique et VACHER Pascal (Dir.), *La Mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 139-151.
- VAN DEN HEUVEL Pierre, « L'Attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie : les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », in DE MULDER Walter, SCHUEREWEGEN Franc et TASMOWSKI Liliane (Dir.), *Énonciation et parti pris*. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5-7 février 1990), Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 203- 213.
- VAREILLE Jean-Claude, *Fragments d'un imaginaire contemporain : Pinget, Robbe-Grillet, Simon*, Paris, José Corti, 1989.

(2) sur Roland Barthes :

**Ouvrages et articles :**

BADIR Sémir et DUCARD Dominique (Dir.), *Roland Barthes en cours (1977-1980) : un style de vie*, Ed. universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2009.

BELLON Guillaume, « Trajets de l'intime dans les cours et séminaires de Roland Barthes », *Revue Recto/Verso*, n° 1- Genèses contemporaines, juin 2007. URL : <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article25> [page consultée le 2 décembre 2008]

BOUGNOUX Daniel (Dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes : Éditions Cécile Default, Bry-sur-Marne : INA, 2009.

CALVET Louis Jean, *Roland Barthes: 1915-1980*, Paris, Flammarion, 1990.

CARLAT Dominique, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, 2007.

CARPENTIER Nicolas, *La Lecture selon Barthes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

CHASSAIN Adrien, « «“Si l'on avait à délibérer toujours et de tout” : Portrait de l'essayiste en homme du *Que faire ?* » », in BERTRAND Jean-Pierre (Dir.), *Roland Barthes : continuités*, Colloque de Cerisy, Paris, Christian Bourgois, 2017, pp. 165-185.

CITTON Yves et WATTS Philip, « gillesdeleuzerolandbarthes : cours croisés, pensées parallèles », *Acta Fabula*, vol. 9, n° 8, Essais critiques, Septembre 2008. URL : <http://www.fabula.org/revue/document4535.php> [page consultée le 22 août 2007]

COMMENT Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

— « Prétextes de Roland Barthes », *Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993, pp. 59-63.

COMPAGNON Antoine, « Le Roman de Roland Barthes », *Revue des sciences humaines*. « Le Livre imaginaire » n° 266-267, 2002, pp. 203-231.

— « Roland Barthes en saint Polycarpe », *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 404-440.

COMPAGNON Antoine (Dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, colloque de Cerisy-la-Salle (du 22 au 29 juin 1977), Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1978.

COQUIO Catherine et SALADO Régis (Dir.), *Barthes après Barthes, une actualité en questions*, Actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Pau, PUP, 1993.

COSTE Claude, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

- *Bêtise de Barthes*, Paris, Klincksieck, coll. « Hourvari », 2011.
- CULLER Jonathan, *Roland Barthes*, trad. de l'anglais par Sophie Campbell, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015.
- ENTHOVEN Raphaël (Dir.), *Barthes*, Fayard, coll. « Essais », 2010.
- ESPONDE Jean, *Roland Barthes, un été (Urt 1978) : récit*, Confluences, 2009.
- GEFEN Alexandre, « Le Jardin d'hiver : les 'biographèmes' de Roland Barthes » in GEFEN Alexandre et MACE Marielle (Dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota Bene, 2002, pp.159-171.
- HEATH Stephen, *Vertige du déplacement : lecture de Barthes*, Paris, Fayard, 1974.
- HERSCHBERG PIERROT Anne, « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Style et genèse », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 19, 2002. Roland Barthes. pp. 191-215.
- « Cette brume de la mémoire » in MONTALBETTI Christine et NEEFS Jacques (Dir.), *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier*, PUF, 2005, pp. 331-336.
- « Lexique de l'auteur et miroir encyclopédique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, [consulté le 02 octobre 2016] URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/370>
- « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°44, 2014, pp.65-66.
- « L'Écriture des *Carnets du voyage en Chine* », in BERTRAND Jean-Pierre (Dir.), *Roland Barthes : continuités*, Colloque de Cerisy, Paris, Christian Bourgois, 2017, pp.579-606.
- JOUVE Vincent, *La Littérature selon Barthes*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1986.
- KELLY Michael, « Demystification: A Dialogue between Barthes and Lefebvre », *Yale French Studies*, No. 98, The French Fifties, 2000, pp. 79-97.
- KNIGHT Diana, *Barthes and Utopia : space, travel, writing*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- « Vaines pensées : la *Vita Nova* de Barthes », *Revue des sciences humaines*. « Sur Barthes » n° 268, 2002, pp. 93-107.
- « A quoi donc la *vita nova* de Barthes peut-elle nous convertir ? », *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018 : « Les avènements de Barthes ». URL : <https://revue.roland-barthes.org/2018/06/diana-knight/51225/>

- KRISTEVA Julia (Dir.), *Vivre le sens*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008.
- , MARMANDE Francis et RUEFF Martin (Dir.), *Le Plaisir des formes*, Paris, Seuil, 2003.
- LEGER Nathalie (Dir.), *Roland Barthes au Collège de France 1977-1980*, Paris, IMEC, 2002.
- MACÉ Marielle, « Barthes romanesque » in GEFEN Alexandre et MACE Marielle (Dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Desjonquères/Éditions Nota bene, 2002, pp. 173–194.
- « C'est ça, c'est exactement ça », *La Lecture Littéraire*, n° hors-série : Ecrivains, Lecteurs, PU Reims, 2002.
- *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.
- MARTIN Christian, *Roland Barthes et l'Éthique de la fiction*, New York, Peter Lang Publishing, 2003.
- MARTIN-ACHARD Frédéric, « Le Nez collé à la page : Roland Barthes et le roman du présent », *Trans*, n° 3 : Ecrire le présent, hiver 2007.  
URL : <https://journals.openedition.org/trans/135?lang=It>
- MARTY Eric, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006.
- « Roland Barthes et la question du genre. Le Journal », in BARONI Raphaël et MACE Marielle (Dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, (« La Licorne »), pp. 85- 95.
- *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010.
- « Maurice Blanchot, Roland Barthes, le neutre en question », in HOPPENOT Eric et RABATE Dominique (Dir.), *Cahiers de l'Herne : Maurice Blanchot*, Paris, Editions de l'Herne, 2014, pp. 343-350.
- MILNER Jean-Claude, « Barthes I : une césure d'intelligence » et « Barthes II : Du signe aux signes », in *Le Periple structural. Figures et Paradigmes*, Paris, Seuil, 2002, pp.159-166, pp.167-179.
- *Le Pas philosophique de Roland Barthes*, Paris, Verdier, coll. « philia », 2003.
- MONIER-BERENGUIER Nadine, « Roland Barthes et le roman », *The French Review*, vol. 59, n° 5, avril 1986, pp. 730-742.
- NOUDELMANN François, « Roland Barthes : de la main gauche », *Rue Descartes* 2001/4, n°34, pp. 45-60.

- PHILIPPE Gilles, *Bibliographie des écrivains français : Roland Barthes*, Paris, Éditions Memini, 1996.
- PIETERS Jürgen et PINT Kris (Dir.), *Paragraphe (Roland Barthes Retroactively : Reading the Collège de France Lectures)*, vol. 31, n° 1, mars 2008.
- PINO Claudia Amigo, « Écrire sans écrire : Barthes et la recherche du roman », *Revista Criação & Crítica*, vol. 2, 2009, pp. 25-35.  
URL : <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46759/50524> [consulté le 1er juillet 2020].
- « Le roman du temps perdu. Le mythe de Proust et la recherche de Barthes », *Recherches et Travaux*, n°77, 2010, pp. 45-56 :  
URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/424> [consulté le 1er juillet 2020].
- PROCHASSON Christophe, « Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard : un prélude à Mai 68 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2007/1 (n° 25), pp. 141-155. URL : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2007-1-page-141.htm>
- RAYMOND Picard, « M. Barthes et la critique universitaire », *le Monde*, 14 mars 1964.
- RICHARD Jean-Pierre, *Roland Barthes, dernier paysage : essai*, Paris, Verdier, 2006.
- ROGER Philippe, *Roland Barthes, Roman*, Paris, Grasset, 1986.
- « Sceicco bianco contre chevalier blanc », *L'Atelier du roman*, n° 8, automne 1996, pp. 147-161.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015.
- SHERINGHAM Michael, « Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie », in GEFEN Alexandre et MACE Marielle (Dir.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota Bene, 2002, pp. 135-158.
- « Le romanesque du quotidien » in DECLERQ Gilles et MURAT Michel (Dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 255-266.
- SIMON Anne, « Marcel Proust par Roland Barthes », in CARBONE Mauro et SPARVOLI Eleonora (Dir.), *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Pise, Edizioni ETS, coll. « Memorie e atti di convegni », 2008, pp.207-222.
- SONTAG Susan, *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes*, trad. de l'anglais par BLANCHARD Philippe, Paris, Christian Bourgois, 2002.

STIENON Valérie, « Roland Barthes et son Journal : de l'inclination à la délibération », *Études françaises*, vol. 45, n°3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, pp. 129-150.

THOMAS Chantal, *Pour Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.

### **Thèses de doctorat :**

LAOUYEN Mounir, *L'Autobiographie à l'ère du soupçon. Barthes, Sarraute et Robbe-Grillet*, sous la direction de Alain MONTANDON, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II, 2000.

SUN Qian, *Roland Barthes, lecteur du XIXe siècle: Michelet, Balzac et Flaubert*, sous la direction de Anne HERSCHBERG PIERROT, Université de Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2014.

TAKIZAWA Meiko, *Mise en œuvre de Roland Barthes : la présence de la vie et l'absence du roman*, sous la direction d'Eric Marty, Université Paris Diderot- Paris 7, 2012.

### **(3) Sur le romanesque :**

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2011.

CHEVALIER Anne, « La peur et le désir du romanesque », in GOULET Alain (Dir.), *Le Stéréotype: crise et transformations. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (7-10 octobre 1993)*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 153-164.

COMPÈRE Daniel, *Les Romans Populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2012.

DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient », in GOULET Alain (Dir.), *Le Stéréotype: crise et transformations. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle: 7-10 octobre 1993*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 77-89.

— « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », *Marges linguistiques*, M.L.M.S. éditeur, mars 2001.

GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « points », 1979, 1991, 2004.



- GOULET Alain, « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine », in GOULET Alain (Dir.), *Le Stéréotype: crise et transformations*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (7-10 octobre 1993), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 181–201.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, (1957), trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986.
- HERSANT Yves, « Le roman contre le romanesque », *L'Atelier du roman*, n°6, printemps 1996, p. 145–153.
- JENNY Laurent, Présentation du cours « Méthodes et Problèmes : la fiction », Université de Genève, 2003 : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html#fi014000>
- LAVOCAT Françoise, présentation du cours « Fiction-Récit », Université Paris 7, 2008.
- MURAT Michel, « Reconnaissance au romanesque », in DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (Dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 223–232.
- ORACE Stéphanie, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n° 125, février 2001, pp.17-31.
- PAVEL Thomas, « Les sources romanesques du roman », *L'Atelier du roman*, n°10, printemps 1997, p. 139–161.
- « L'axiologie du romanesque », in DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (Dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 283-290.
- PIEGAY-GROS Nathalie, « La vie comme un roman : le romanesque, au-delà du roman », *Acta Fabula*, vol. 5, n° 3, novembre 2004. Compte rendu : DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (Dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. URL : <http://www.fabula.org/revue/document660.php> [page consultée le 16/05/2011]
- PLAZENET Laurence, « Romanesque et roman baroque », in DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (Dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.63-84.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », in DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (Dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.291-302.
- SCHAFFNER Alain, « Le romanesque mode d'emploi », in ASHOLT Wolfgang et DAMBRE Marc (Dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll.

« Fiction/Nonfiction XXI », 2010, pp. 51-65.  
URL : <https://books.openedition.org/psn/2074?lang=fr>

SMYTH Orla, « Du moralisme aux plaisirs de l'illusion romanesque », in DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (Dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 119-136.

WATT Ian, *The Rise of the Novel*, London, Chatto Windus, 1957.

#### (4) Sur l'écriture autobiographique :

ALLEMAND Roger-Michel et MILAT Christian (Dir.), *Le Nouveau roman en questions 5 : une « nouvelle autobiographie »?*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004.

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1980.

CHEVALIER Anne et DORNIER Carole (Dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 27 sep. – 1<sup>er</sup> oct. 2001, Caen, PUC, 2003.

DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GENON Arnaud, « Note sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des ressources*, URL : <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>

HORNUNG Alfred et RUHE Ernstpeter (Dir.), *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992.

HUBLIER Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin/ VUEF, 2003.

JEANNELLE Jean-Louis et VIOLLET Catherine (Dir.), *Genèse et Autofiction*, Bruxelles, Academia Burylant, 2007.

LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane, *Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, 2004.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, 1998.

— *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996.

— *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

- « Nouveau roman et retour à l'autobiographie » in CONTAT Michel (Dir.) , *L'Auteur et le Manuscrit*, Paris, Puf, 1991, pp. 51-70.
- *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- « Un siècle de résistance à l'autobiographie », in *Pour l'autobiographie. Chroniques.*, Paris, Seuil, 1998, pp. 11-25.
- *Signes de vie : le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.
- LYOTARD Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991.
- SCHAFFNER Alain (Dir.), *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, coll. « Romanesques » 1, 2004.
- (Dir.), *L'Ere du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Artois Presses Université, série « Enfances », 2005.
- SHERINGHAM Michael, « Autobiography and Ideology » in *French Autobiography (from Rousseau to Pérec)*, Oxford, Oxford University, Press-Clarendon, 1993, pp. 165-210.
- VILAIN Philippe, *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune* , Chatou, Editions de la transparence, 2009.

## **D. Autres Références :**

### **Ouvrages et articles :**

- AGAMBEN Giorgio, *Idée de la prose*, trad. de l'italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois, 1988, 1998.
- ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 : à quoi bon la critique », *Les Curiosités esthétiques, l'art romanesque et autres œuvres critiques*, LEMAITRE Henri (Dir.), Paris, Bordas, 1990, pp. 100-102.
- BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007.
- *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2010.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale, Tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- *Problèmes de linguistique générale, Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

- BLANCHOT Maurice, *Thomas L'Obscur*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1942, 1950.
- *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- *L'Entretien infini.*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCKEMAN Bruno et MILLOIS Jean-Christophe, *Le Roman français aujourd'hui*, Paris, Prétexte Editeur, 2004.
- BOUCHERON-PETILLON Sabine, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », in AUTHIER-REVUZ Jacqueline et LALA Marie-Christine (Dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2002, pp.123-130.
- BUTOR Michel, « La Critique et l'invention », *Œuvres complètes de Michel Butor II : répertoire I*, Mireille Calle-Gruber (Dir.), Paris, Edition de la différence, 2006, pp. 719-729.
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, coll. « Folio Essais », 1985.
- CHRISTOFFERSON Michael Scott, *Les intellectuels contre la gauche : l'idéologie antitotalitaire en France, 1968-1981*, Agone éditeur, coll. « Contre-feux », 2009.
- COHN Dorrit, *The Distinction of fiction*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.
- COMPAGNON Antoine, Cours en ligne « Théorie de la littérature : la notion de genre », URL : <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php> [Page consultée le 19 décembre 2005]
- DAUNAIS Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Les presses de l'université de Montréal. Les presses universitaire de Vincennes, 2002.
- DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.
- *Rhizome : introduction*, Paris, Minuit, 1976, repris dans « 1. introduction : rhizome », *Milles plateaux : capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Minuit, 1980, pp. 8-37.

- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DERRIDA Jacques, « La Mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, pp. 247-324.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. « points essais », 1965.
- ECO Umberto et PESSIZI Isabella, « La sémiologie des Mythologies », *Communications*, n°36, 1982, pp. 19-42.
- FOREST Philippe, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, coll. « les contemporains », 1992.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- *L'Ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971.
- « La vie des hommes infâmes », in *Dits et Ecrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, pp. 237-253.
- FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.
- GOLDSCHMIDT Marc, *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, 2003.
- HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.
- HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.
- JENNY Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 257-281.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Les subjectivèmes « affectif » et « évaluatif », In *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, pp.70-120.
- LE BRAZ Anatole, *La Chanson de la Bretagne*, Paris, Calmann Lévy, 1901.
- *La Légende de la Mort chez les Bretons armoricains*, Paris, Honoré Champion, 1923, Tome 1 et Tome 2.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MACE Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2004.

- MACE Marielle et RAPHAEL Baroni (Dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, vol. 1, 2006.
- MILAT Christian, « *La Maladie de Sachs : le réel construit entre les pôles opposés du savoir et de la subjectivité* ». @analyses, Dossiers, Fiction et réel. 2009-03-25. URL : <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1369> [page consultée le 24 avril 2009]
- NICOLLIER Valentine, « La Forme et l'accident : Le genre comme élément variant du processus de production », *Revue Recto/Verso*, n° 4- Mauvais Genres, décembre 2008. URL : <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article147> [page consultée le 24 mars 2009]
- NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, textes et variantes établis par COLLI Giorgio et MONTINARI Mazzino, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1990.
- ORIOLO-BOYER Claudette, *Nouveau roman et Discours critique*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1990.
- PAINTER George D., *Marcel Proust 1987-1903 : les années de jeunesse*, Paris, Mercure de France, 1966.
- PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël, 1975.
- PERRONE-MOISES Leyla, « L'intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 372-384.
- PETILLON Sabine, « Les Mauvais genres : à l'épreuve de l'analyse textuelle des discours et de la production écrite », *Revue Recto/Verso*, n° 4- Mauvais Genres, décembre 2008. URL : <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article154> [page consultée le 24 mars 2009]
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2010.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « G.F. Corpus, Lettres », 2002.
- RANCIERE Jacques, *La Chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman. Suivi de: Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- RICARDOU Jean et VAN ROSSUM-GUYON Françoise (Dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 1. Problèmes généraux*, Colloque de Cerisy-la-Salle (du 20 au 30 juillet 1971), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972.

— *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 2. Pratiques*, Colloque de Cerisy-la-Salle (du 20 au 30 juillet 1971), Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972.

RICŒUR Paul, « L'identité narrative », *Esprit*, n° 140-141, juillet-août 1998, pp. 295-304.

— *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.

RIFFATERRE Michaël, « 1. L'explication des faits littéraires », *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 7-27.

— « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, pp. 4-18.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. « 128 », 2001.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

SCHLANGER Judith, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. « poche », 2008.

SHERINGHAM Michael, *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006.

— « Trajets quotidiens et récits délinquants », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°1. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document79> [Page consultée le 22 août 2007]

SILTAN Patrick, « Pour une poétique des textes en mouvement », (compte rendu sur SAMOYAUULT, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*), [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/173.php> [Page consultée le 19 décembre 2005]

STILL Judith et WORTON Michael (Dir.), *Intertextuality: theories and practices*, Manchester Press University, 1990.

*Textual Practice*, 2016, vol. 30, Issue 2 : « Deliberations : The Journals of Roland Barthes ». <https://www.tandfonline.com/toc/rtpr20/30/2?nav=toCList&>

VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

VERCIER Bruno et VIART Dominique, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2003.

### **Dictionnaires et Encyclopédies :**

*Dictionnaire Universel*, Antoine Furetière, 1690 : <http://www.xn--furetire-60a.eu>

*Dictionnaire de l'Académie française* : 1694 (1<sup>er</sup> éd), 1718 (2<sup>e</sup> éd), 1740 (3<sup>e</sup> éd), 1762 (4<sup>e</sup> éd), 1798 (5<sup>e</sup> éd), 1835 (6<sup>e</sup> éd), 1878 (7<sup>e</sup> éd), 1932-1935 (8<sup>e</sup> éd), Actuelle (9<sup>e</sup> éd)  
<https://www.dictionnaire-academie.fr> ou <https://artfl-project.uchicago.edu/node/17>

*Dictionnaire de la langue française*, Emile Littré, 1873.  
<https://artfl-project.uchicago.edu/node/17>

*Dictionnaire du Trésor de la langue française informatisé*, 1971-1994.  
<http://atilf.atilf.fr>

*Le Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey, Paris, Le Robert, 2000.

*Encyclopædia Universalis* : <http://www.encyclopaedia-universalis.fr>



**ANNEXE 1 : TABLEAU DE L'EMPLOI DU TERME « ROMANESQUE » CHEZ ROBBE-GRILLET**

Corpus :

- La trilogie de vie : *Romanesques* (MQR 1984, AE 1987, DJC 1994)
- L'épitéxte choisi : *Pour un nouveau roman* (recueil d'articles écrits entre 1953 et 1963) ; *Le Voyageur* (textes et entretiens : 1947-2000)

\*\*L'abréviation : ADJ= adjectif , SUB= substantif ; ceux soulignés dans la rubrique d'interprétation seront analysés plus en détail dans notre étude.)

<p><b>Romanesques :</b></p> <p><b>- <i>Le Miroir qui revient</i>, 1984 :</b> 11 occurrences = toutes employés en ADJ, au sens générique</p> <p><b>- <i>Angélique ou l'enchantement</i>, 1987 :</b> 3 occurrences = toutes employé en ADJ, dont 2 au sens générique, 1 au sens typique = extravagant</p> <p><b>- <i>Les Derniers jours de Corinthe</i>, 1994 :</b> 6 occurrences = toutes employés en ADJ, dont 5 au sens générique, 1 au sens typique = fictif, invraisemblable</p>		
Texte, Date	Fragment	Interprétation
<p><i>Le Miroir qui revient</i>, 1984</p>	<p>p.17 : Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle <u>romanesque</u>, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
	<p>p.27 : C'est ça, la mort... Construire un récit, ce serait alors - de façon plus ou moins consciente – prétendre lutter contre elle. Tout le système <u>romanesque</u> du siècle dernier, avec son pesant appareil de continuité, de chronologie linéaire, de causalité, de non-contradiction, c'était en effet comme une ultime...</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
	<p>p.59 : Mettre les choses en ordre. Définitivement ! La vieille obsession naïve reparait çà et là, ironique, insistante, désespérée, à travers tout mon travail <u>romanesque</u>, dont le héros multiforme récapitule sans relâche son emploi du temps à la charpente trop fragile, compte et recompte ses bananiers mouvants, règle méticuleusement...</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
	<p>p. 67 : Sartre en même temps était habité déjà par l'idée moderne de liberté, et c'est elle qui a miné, dieu merci, toutes ses entreprises. Aussi ses grandes constructions - <u>romanesques</u>, critiques, ou de pure philosophie - sont-elles demeurées l'une après l'autre inachevées, ouvertes à tous les vents.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
	<p>pp.68-69 : Et, comme Sartre avant lui, Barthes découvre très tôt que le roman ou le théâtre - bien plus que l'essai - sont le lieu naturel où la liberté concrète peut jouer avec le plus de violence et d'efficacité. La <u>fiction romanesque</u>, c'est déjà comme le devenir-monde de la philosophie. Roland Barthes, à son tour, était-il un romancier ?</p>	<p>ADJ Sens générique</p>

	<p>Cette question aussitôt en appelle une autre : qu'est-ce qu'un roman d'aujourd'hui?</p> <p>p.121 : La complaisance coupable envers le malheur (accueilli comme fatal) et le désespoir quotidien, nous la retrouvons dans toute une prose <u>romanesque</u> dont nous étions à dire vrai très friands (surtout peut-être ma mère et moi), en dépit du terme de « littérature juive » qui servait à la maison pour la désigner.</p> <p>p.133 : Il n'était pas question de remplacer l'Institut de la statistique par le combat terroriste, ni même par l'agitation gauchisante. Mais l'expérimentation problématique de la matière <u>romanesque</u> et de ses contradictions s'imposait à moi tout naturellement (c'est aujourd'hui - je le précise encore une fois - que je perçois ainsi ma propre aventure) comme le champ le plus propice pour mettre en scène dans son déséquilibre permanent cette lutte à mort de l'ordre et de la liberté.</p> <p>p.163 : Si les problèmes de la formulation pathétique et de la métaphore incontinent se trouvaient réglés – provisoirement tout au moins- dans ces années 60, il n'en allait certes pas de même lors de mes débuts littéraires, quinze ans plus tôt, à l'époque où j'écrivais <i>Un régicide</i>. Je peux même, avec un sourire attendri, relever en plusieurs points de ce premier essai <u>romanesque</u>, demeuré longtemps inédit, des passages entiers que n'auraient sans doute désavoués ni mon interviewer de l'A.F.P. ni le courriériste de <i>l'Express</i>.</p> <p>p.208 : Les essayistes anglo-saxons font remonter la naissance du genre <u>romanesque</u> au début du dix-huitième siècle, pas avant, quand Defoë, puis Richardson et Fielding décident que la réalité existe ici et maintenant, non pas ailleurs dans quelque arrière-monde « meilleur » et intemporel, caractérisé, lui, par sa forte cohérence.</p> <p>p.210 : L'idéologie « réaliste » est née, où le monde, clos et achevé dans une fermeté définitive, pesante, univoque, est entièrement perméable au sens, où les éléments <u>romanesques</u> sont classés et hiérarchisés, où l'intrigue - linéaire - se développe selon les lois rassurantes du rationalisme, où les caractères deviennent des types</p> <p>p.220 : Ainsi le contenu de l'œuvre <u>romanesque</u> (dire quelque chose de neuf, pensait Balzac) ne peut en fait comporter que la banalité du toujours-déjà-dit : un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente. Il n'y a de significations que fondées à l'avance, par le corps social. Mais ces « idées reçues » (que nous appelons à présent idéologie) vont constituer cependant le seul matériau possible pour élaborer l'œuvre d'art- roman, poème, essai, architecture vide qui ne tient debout que par sa forme.</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p>
--	---	---

<p><i>Angélique ou L'enchantement</i>, 1987</p>	<p>p.129: J'habite à Davis, une dizaine de miles plus à l'ouest que Sacramento, qui est la capitale de L'Etat, administrative, historique et <u>romanesque</u>. On vient d'y restaurer pour les touristes indigènes épris de leur passé récent, déjà fossile, tout un quartier « ancien » : maisons de bois aux couleurs pastel, bleu d'azur, rose, mauve, jaune paille, bordées de hauts trottoirs en planches comme dans les westerns, magasins plus ou moins illusoire, entrepôt aménagés en brasserie...</p> <p>p.166: Cette fois-ci, l'une comme l'autre, l'image de la femme et l'image de l'homme sont devenues de purs objets, c'est-à-dire le contraire même de ces « personnages » <u>romanesques</u> dont l'épaisseur est peinte en trompe-l'œil. Au monde de l'espoir désespéré qui finit par se soumettre à sa condition tragique succède le ciel, ludique, de l'esprit-roi, qui sera celui de l'éros futur.</p> <p>p.179: Mais si nous voulons aujourd'hui essayer malgré tout de rendre à notre chancelant septième art sa vie propre, sa force d'antan, sa faculté de nous offrir des œuvres véritables, dignes de rivaliser avec les créations <u>romanesques</u> ou plastiques de la modernité, il sera d'abord nécessaire de restituer au travail filmique les ambitions qui étaient les siennes à l'époque du muet.</p>	<p><u>ADJ</u> <u>Sens typique</u> <u>= extravagant</u></p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p>
<p><i>Les derniers jours de Corinthe</i>, 1994</p>	<p>p.71 : Il n'y avait entre Brenner et Lindon ni goûts littéraires communs ni la moindre sympathie. Mais j'imagine que notre directeur se méfiait du côté trop exclusif de mes options <u>romanesques</u>, dont pourtant il partageait les grandes lignes, et qu'il avait voulu les contrebalancer par les choix forts différents d'un écrivain plus tranquille et respectueux de la tradition.</p> <p>p.94, A l'affût de toutes les tentatives téméraires qui agitaient en ces années bénies l'écriture <u>romanesque</u>, j'ai vu aussitôt qu'il y avait là aussi [...] une belle force de subversion au sein même des formes narratives.</p> <p>p. 143 : j'ai déjà supposé- disais-je- que cet effondrement général dont je prenais conscience, à la fin des années 40, pouvait avoir constitué l'élément moteur essentiel de ma décision –plutôt étrange chez un jeune ingénieur de recherche agronomique, passionné par la biologie - d'abandonner tout pour élaborer d'aléatoire architectures <u>romanesques</u>.</p> <p>p.155 :Il arrive aussi qu'une image perçue de façon irréfutable ait été si fugitive, et en temps si improbable, qu'on doute aussitôt de sa vérité. A peine quelques années plus tard, elle apparaît comme une pure vision onirique, qui a seulement survécu parce qu'on l'a souvent rapportée, devenue toutefois avec le temps de moins en moins crédible, de plus en plus irréaliste, <u>romanesque</u>.</p> <p>p.179 : J'ai souvent reconnu l'importance qu'avait eue pour moi la</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p><u>ADJ</u> <u>Sens typique</u> <u>= _____ fictif,</u> <u>invraisemblable</u></p>

	<p>fréquentation d'un tel ensemble mouvant, insaisissable, même si c'était pour marquer ma distance ou signaler mes déceptions : par exemple, lorsque la tentative d'une phénoménologie <u>romanesque</u> des perceptions du monde (dans <i>la Nausée</i>) laisse la place ...</p> <p>pp. 186-187 : Bernard Pingaud, devenu secrétaire de rédaction des <i>Temps modernes</i>, a prononcé du haut de la tribune le discours précisant la position française : Sartre s'était fourvoyé après la Libération en voulant créer une sorte de sociologie <u>romanesque</u> existentialiste, il y avait donc bientôt renoncé, et le véritable roman existentiel, dont il posait jadis une des premières pierres, se trouvait aujourd'hui incarné par le Nouveau Roman.</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p>
--	---	---

<p><b>Pour un nouveau roman, (recueil d'articles de 1953-1963), 1963</b>  7 occurrences :  Six au sens générique, dont 5 en ADJ et 1 en SUB  Une se rapproche de la notion du « romanesque thématique » de J.-M. Schaeffer.</p>		
Texte, Date	Fragment	Interprétation
« A quoi servent les théories », 1955 et 1963	p.8 : disant par exemple que les formes <u>romanesques</u> doivent évoluer pour rester vivantes, que les héros de Kafka n'ont que peu de rapport avec les personnages balzaciens, que le réalisme-socialiste ou l'engagement sartrien sont difficilement conciliables avec l'exercice problématique de la littérature, comme avec celui de n'importe quel art.	ADJ Sens générique
« Sur quelques notions périmées » 1957	p.33 : Lorsqu'il s'agit de prouver quelque chose [...], l'histoire inventée doit reprendre ses droits : elle sera tellement plus convaincante ! Malheureusement, elle ne convainc plus personne ; du moment que le <u>romanesque</u> est suspect, il risquerait au contraire de jeter un discrédit sur la psychologie, la morale socialiste, la religion. Celui qui s'intéresse à ces disciplines lira des essais, c'est plus sûr.	SUB Sens générique
« Nature, humanisme, tragédie », 1958	p.56 : Il semble cependant que le domaine d'élection de la tragédie soit le « <u>romanesque</u> ». Depuis les amoureuses qui se font bonne sœurs jusqu'aux policiers-gangsters, en passant par tous les criminels tourmentés, les prostituées à l'âme pure, les justes contraints par leur conscience à l'injustice, les sadiques par amour, les déments par logique, le bon « personnage » de roman doit avant tout être <i>double</i> . L'intrigue sera d'autant plus « humaine » qu'elle sera plus <i>équivoque</i> . Enfin le livre entier aura d'autant plus de vérité qu'il comportera davantage de contradictions. Il est facile de se moquer. Il l'est moins de se libérer soi-même du conditionnement à la tragédie que nous impose notre civilisation mentale.	<u>SUB</u> = <u>le roman classique</u>
« Nouveau roman, homme nouveau », 1961	p.114 : Les formes vivent et meurent, dans tous les domaines de l'art, et de tout temps, il faut continuellement de les renouveler : la composition <u>romanesque</u> du 19 <sup>e</sup> siècle, qui était la vie même il y a cent ans, n'est plus qu'une formule vide, bonne seulement pour servir à d'ennuyeuses parodies.  p.115 : Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre <u>romanesque</u> .	ADJ Sens générique  ADJ Sens générique
« Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », 1963	p.126: romancier paraissait seulement reproduire, copier, transmettre, comme si l'on avait affaire à une chronique, à une biographie, à un quelconque document. Ce monde <u>romanesque</u> vivait bien de la même vie que son modèle : on y suivait même à la trace l'écoulement des années.	ADJ Sens générique
« Du réalisme à la réalité », 1955 et 1963	p.138 : L'écriture <u>romanesque</u> ne vise à informer, comme le fait la chronique, le témoignage, ou la relation scientifique, celle constitue la réalité.	ADJ Sens générique

*Le Voyageur : textes, causeries et entretiens (1947-2001)*

**1 . Textes et Causeries**

Texte, Date	Fragment	Interprétation
« Le réalisme, la psychanalyse et l'avenir du roman », 1956, Août-Septembre, <i>Critique</i> , n°111-112	<p>p.41 : L'œuvre double que poursuit depuis quelques années Nathalie Sarraute – romans d'une part, et commentaires d'autre part sur l'évolution et les possibilités d'avenir du genre <u>romanesque</u> – représente, dans ce domaine, une des tentatives les plus importantes de l'après-guerre....</p> <p>p.41 : De l'autre, l'idée commode [...] que ce genre <u>romanesque</u> a trouvé sa forme une fois pour toutes, aux XVIIIe et XIXe siècles, et qu'il est inutile d'essayer d'y rien changer...</p> <p>p.46 : Malheureusement le principal exemple qu'elle nous offre des perfectionnements attendus ne semble pas du tout convaincant. Il s'agit du dialogue <u>romanesque</u>.</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p>
« Description, représentation, mouvement », 1963, 20 juin <i>L'Express</i>	<p>p.69 : Reconnaissons d'abord que la description n'est pas une invention moderne. Le grand roman français du XIXe siècle en particulier. [...] Il s'agissait alors le plus souvent de planter un décor, de définir le cadre de l'action, de présenter l'apparence physique de ses protagonistes.</p> <p>[...] Ce monde <u>romanesque</u> vivait bien de la même vie que son modèle : on y suivait même à la trace l'écoulement des années.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
« L'écrivain, par définition, ne sait pas où il va, et il écrit pour essayer de comprendre pourquoi il a envie d'écrire », 1964**	<p>p.75 : Car, s'il est compréhensible que la critique bourgeoise de l'Ouest s'acharne à défendre [...] des formes <u>romanesques</u> qui incarnent évidemment pour elle l'âge d'or du roman et le paradis de la classe possédante, nous trouvons bizarre que vous combattiez ici pour la même cause et que vous parliez d'une écriture <u>romanesque innocente</u> et <u>naturelle</u>, dont Gustave Flaubert déjà commençait à douter en 1848.</p> <p>**1963, Colloque à Leningrad, 5-8 août ; publié dans <i>L'esprit</i>, n°329, juillet 1964.</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p>
« Littérature et politique », 1963, le 19 septembre, <i>L'Express</i>	<p>p.66 : Car, s'il est compréhensible que la critique bourgeoise de l'Ouest s'acharne à défendre [...] des formes <u>romanesques</u> qui incarnent évidemment pour elle l'âge d'or du roman et le paradis de la classe possédante, nous trouvons bizarre que vous combattiez ici pour la même cause et que vous parliez d'une écriture <u>romanesque innocente</u> et <u>naturelle</u>, dont Flaubert déjà commençait à douter.</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p>
« L'ordre et son double », 1967, Préface à <i>La Nouvelle Justine</i>	<p>p.86 : Et les différentes versions successives de <i>Justine</i> indiquent bien l'importance accordée par l'auteur à l'élaboration patiente, inlassable quoique toujours remise en question, de cette parole qui se voudrait totale, irréfutable et définitive. Il est troublant de constater que les fonctions et rapports qui sous-tendent ici l'univers érotique sont en fait inséparable de la création <u>romanesque</u> elle-même, à commencer par sa condition première : être seul, et par son projet : organiser le monde.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
« Après <i>L'Eden</i> et après », 1970, 29	<p>p.92 : Chaque société entretient non pas un discours unique, cohérent, mais plusieurs discours parallèles. Chacun des ses</p>	

<p>juin, <i>Le Nouvelle observateur</i>, n° 294</p>	<p>discours définit un ordre. Dans le domaine qui nous intéresse ici, celui du récit (qu'il soit <u>romanesque</u> ou cinématographique), le seul discours narratif officiellement reconnu est encore aujourd'hui celui qui fit la grandeur des lettres françaises dans la première moitié du XIXe siècle. Continu, unilinéaire, objectif, ce discours est engendré par une force organisatrice : la chronologie. Il est garantie par une valeur : la vérité. Le récit, sous son empire, est définitif comme un jugement.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
<p>« Un écrivain non réconcilié », 1972, préface à la réédition en 10/18 de <i>La Maison de rendez-vous</i>, sous le pseudonyme de Franklin J. Matthews.</p>	<p>p.95 : Lors des nombreuses interviews qu'il accorde à la presse pour la sortie de chaque livre, Alain Robbe-Grillet insiste volontiers sur la continuité des recherches <u>romanesques</u> qu'il poursuit depuis bientôt vingt ans.</p> <p>p.101 : Il semble cependant, à ce sujet, qu'une confusion (volontaire ?) soit apparue de bonne heure et se soit toujours plus ou moins maintenue dans les déclarations de Robbe-Grillet, qui a laissé entendre alternativement, ou bien qu'il n'y avait rien à l'intérieur de l'homme, ou bien que ce n'était pas le rôle de l'écriture de chercher à découvrir ce qu'il pouvait y avoir, ou encore – position intermédiaire- que l'homme avait été « chassé violemment hors de lui-même » et qu'il n'avait ni les moyens (pas plus l'écriture <u>romanesque</u> que les sciences ou la pensée métaphysique) ni le désir d'y entrer, s'apercevant au contraire que ce qui était autrefois son infériorité se trouvait aujourd'hui placardé sur les murs de la ville.</p> <p>p.102 : Qu'en sera-il alors de cette <i>Maison de rendez-vous</i> ? Nous avons vu que les thèmes <u>romanesques</u> y avaient été aplatis de telle manière que toute psychologie du comportement était, cette fois, récusée à l'avance ; les surfaces y sont irrémédiablement fixées dans la minceur absolue.</p> <p>p.111 : Mais l'œuvre <u>romanesque</u> – Robbe-Grillet l'a répété à maintes reprises- fait tout autre chose que raconter : elle <i>parle</i>.</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p>
<p>« Ordre et désordre du récit », 1978, 3-5 mars, Colloque international sur le roman contemporain, publié dans <i>Cahiers de l'université de Pau et des pays de l'Adour</i>, n°11</p>	<p>p.138 : L'image qui a été donnée le plus souvent pour analyser les fonctionnements des plaisirs de première et deuxième catégories, [...] est empruntée non pas à la littérature mais à la musique.[...]</p> <p>Pourquoi ? parce que la musique est en somme un système de classement plus simple, en particulier la musique tonale [...]. C'est un système de classement plus simple et par conséquent plus fort que l'écriture <u>romanesque</u>.</p> <p>p.141 : On peut dire que nous sommes aujourd'hui les héritiers d'un classement des éléments <u>romanesques</u> qui s'est codifié de façon très forte vers 1830, à l'époque de ce que l'on peut appeler la bourgeoisie heureuse [...]. Et ce qui est tout à fait significatif, c'est que l'apparition de Flaubert correspond d'une part à cette perte de confiance de la bourgeoisie dans le bien-fondé de ses pouvoirs, et d'autre part à la question que se pose le romancier, exactement de la même façon, sur l'exercice du pouvoir d'écrire [...] : « Au nom de quoi est-ce que je peux prendre la parole pour raconter ? »</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ Sens générique</p> <p>ADJ</p>

	<p>Grand question qui a envahi tout le champ <u>romanesque</u> aujourd'hui.</p> <p>p.142 : la célèbre description de la casquette de Charles, ...On a essayé a posteriori de justifier cette casquette par des explications de sens, sociologiques ou caractérielles : ça montrait bien que, avec une casquette pareille, Charles ne pouvait pas être un bon mari pour cette âme <u>romanesque</u>, etc. Pas du tout !</p> <p>p.143 : Le système balzacien est un système récent, et c'est un système de classification des éléments <u>romanesques</u> qui n'est pas plus naturel qu'un autre, contrairement à ce qu'a voulu nous faire croire, en France, la critique littéraire traditionnelle, quand le Nouveau Roman est apparu.</p>	<p>Sens générique</p> <p><u>ADJ</u> Sens typique = <u>romantique,</u> <u>chimérique,</u> <u>imaginatif</u></p> <p>ADJ Sens générique</p>
« Pourquoi j'aime Barthes », 1977, juin, La décade de Cerisy sur Barthes	<p>p.154 : Ce qui caractérise le genre <u>romanesque</u>, c'est qu'il a besoin d'être à chaque instant dans l'impasse. [...] Quelque chose de nouveau doit être fait dans le roman, et ce quelque chose de nouveau sera justement fait par quelqu'un qui refusera d'être un romancier de profession, d'appliquer quelque règle que ce soit du roman passé. [...] Tu ne l'as pas franchi du côté où l'on l'attendait, c'est-à-dire par le reclassement dans une forme bien connue et rassurante, le <u>roman romanesque</u>. Avec <i>Fragments d'un discours amoureux</i>, tu as franchi, non pas le pas de la société, mais ton propre pas vers ce qui apparaîtra, peut-être, dans vingt ans comme le Nouveau Nouveau Nouveau Roman des années quatre-vingt. Qui sait ?</p> <p>p.155 : Je vais essayer de dire ce que j'entends par romancier : comment pour moi, la structure du développement d'une aventure <u>romanesque</u> se place par rapport à la structure du développement d'une aventure conceptuelle de pensée.</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p><u>ADJ</u> =Le <u>roman</u> <u>romanesque</u> = <u>le roman</u> <u>classique</u></p> <p>ADJ Sens générique</p>
« Sartre et le Nouveau Roman » 1986 **	<p>p.228 : Comment se fait-il que toute réflexion l'ait amené à retomber dans les normes du roman traditionnel avec <i>Les Chemins de la liberté</i> ? Je pense que c'est probablement par une sorte de mépris du genre <u>romanesque</u>.</p> <p>**1979, 16-26 juin, colloque de Cerisy sur Sartre, publié dans les <i>Cahiers de sémiologie textuelle</i>, nos 5-6, 1986.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
« Le parti de Roland Barthes », 1981, 30 mars-5 avril, <i>Le Nouvel observateur</i>	<p>p.168 : Notre dernier « vrai » penseur aura donc été le précédent : Jean-Paul Sartre. Il avait encore, lui, le désir d'enfermer le monde dans un système totalisant (totalitaire ?) digne de Spinoza et de Hegel. Mais Sartre en même temps était hanté par l'idée de la liberté, et c'est elle qui a miné, Dieu merci, toutes ses entreprises. Aussi ses grandes constructions – <u>romanesques</u>, critiques, ou de pure philosophie – sont demeurées l'une après l'autre inachevées, ouvertes à tous les vents.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
« Pour un Nouveau Cinéma », écrit en 1982,	<p>p.186 : Si nous voulons aujourd'hui lui restituer sa vie propre, sa force d'antan, sa faculté de nous donner des œuvres véritables, dignes de rivaliser avec les créations <u>romanesques</u> ou plastiques de la modernité, il est donc nécessaire de rendre au travail filmique les</p>	<p>ADJ Sens générique</p>



publié en anglais en 1991, <i>Writing in a Film Age</i>	ambitions et l'importance qui étaient les siennes à l'époque du muet.  p.190 : Car il y a ici une supercherie plus grave que celle de prétendre ouvrir une fenêtre sur la réalité ; c'est de remplacer celle-ci, au préalable, par son double idéologique, c'est-à-dire par le réalisme, qui n'est rien d'autre en définitive que la reproduction sempiternelle du fonctionnement <u>romanesque</u> balzacien.	ADJ Sens générique
Présentation du dossier « Nathalie Sarraute », 1983, juin, <i>Magazine littéraire</i> , n°196	p.50 : Vous essayez bravement, à la faveur du reflux anti-intellectuel qui envahit aujourd'hui les médias, de nous ramener votre bonne vieille psychologie, vos personnages inoubliables, votre <u>romanesque</u> bien filé mais le cœur n'y est plus. Le soupçon sans cesse vous mine. C'est Nathalie Sarraute qui a gagné !	<u>SUB</u> <u>Sens générique</u> =le roman
« Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie », 1997**	p.266-267 : Nous n'avons pourtant aucun scrupule à inventer un Chinois imaginaire, ou à inventer un comte Henri de Corinthe, qui a sans doute aussi une existence historique, mais elle a disparu complètement dans une création <u>romanesque</u> , par moments délirante.  **1994, le 21 mai, Conférence donnée au colloque « Texte(s) et intertexte(s) », publié dans les actes du colloque, <i>Textes et intertextes</i> , 1997.	ADJ Sens générique
« Un Roland Barthes de plus », 1995**	p.176 : Chaque soir, il sort, comme autrefois, dans les boîtes les plus animées de Paris, les dernières à la mode, les plus bruyantes, <i>Palaces (sic)</i> de la drague et <u>du romanesque</u> , où il se déplace sans toucher le sol, comme en lévitation.  **1995, publié dans le catalogue de l'exposition de dessins de Roland Barthes ( <i>Roland Barthes arista amator</i> )	<u>SUB</u> <u>Sens typique</u> = <u>captivant, extraordinaire</u>
« La confusion des langues », 1999, mars, l'intervention au colloque « l'amour de la langue », édité dans <i>L'Espace de la langue</i> , 2000	p.287 : Et souvent j'ai pensé qu'il y avait deux motivations fondamentales qui pouvaient vous pousser à écrire des textes <u>romanesques</u> .  p.288 : [...] c'est le fait de ne pas comprendre, et, évidemment, ça crée un type de littérature qui va diverger, progressivement, et avec elle toute l'histoire de la littérature au XXe siècle. Dans ce sens-là justement, la littérature <u>romanesque</u> va se rapprocher très largement de la poésie (je me sens autant l'héritier de Mallarmé que l'héritier de Flaubert) et va se diriger vers cette très curieuse pratique qui consiste à parler sans avoir rien à dire.  p.289 : Donc, dans un langage très clair et très pur, j'essayais de créer des structures <u>romanesques</u> qui tentaient d'être une réponse (mais une réponse non formulable autrement) à la question fondamentale : qu'est-ce que c'est, moi, et qu'est-ce que je fais-là.	ADJ Sens générique  ADJ Sens générique  ADJ Sens générique
post-scriptum du <i>Voyageur</i> 2001, juillet,	p.539 : Plus caractéristique, me semble-t-il, est le désir de « reprendre » d'une façon systématique des éléments empruntés à l'ensemble de mes récits, <u>romanesques</u> ou filmiques, et cela selon l'acception kierkegaardienne de « reprise », c'est-à-dire non pas les répéter à l'identique, mais les faire travailler « en avant » dans des	ADJ Sens génériques

	directions, des combinaisons et des significations nouvelles.	
<b>2. Entretiens</b>		
Titre, Date	Fragment	Interprétation
« Le sadisme contre la peur », 1970**	p.365 : Le discours narratif d'une société, autrement dit la forme <u>romanesque</u> qu'elle secrète, est assimilable – on le sait – à l'ordre moral et politique auquel elle aspire.  **1970, 19-26 Oct, <i>Le Nouvel Observateur</i> , n° 310, Guy Dumur.	ADJ Sens générique
« Alain Robbe-Grillet : deux activités parfaitement détachées l'une de l'autre », 1970**	p.376 : Tous mes projets ont toujours été des projets formels, ce sont les formes qui me sont apparues comme demandant à être réalisées. Je sais [...] que ce qui choque c'est ce refus de l'humanisme transcendant. Et je sais que mon projet, depuis <i>Les Gommès</i> , est lié à des stéréotypes, précisément du fait de ce refus. Mais je n'ai pas établi à priori d'architecture <u>romanesque</u> ou cinématographique en vue d'exprimer une idée fait d'avance sur l'homme – ou contre l'homme.  **1970, juin, <i>Magazine littéraire</i> , n°41, Jean-Jacques Brochier.	ADJ Sens générique
« Alain Robbe-Grillet : érotisme et pornographie », 1974**	p. 391 : Pour moi, le film en question aurait été si éloigné de mes expériences <u>romanesques</u> ou filmiques que mon nom <i>d'auteur</i> n'avait vraiment rien à y faire.  **1974, Mars-avril, <i>Zoom</i> , n° 23, Michel Caen et Noël Simsolo	ADJ Sens générique
« Robbe-Grillet commenté par lui-même », 1978, le 22 sept <i>Le Monde</i> , Michel Rybalka	p.400 : J'avais très peu lu, ou plutôt marqué par peu de livres, comme <i>Le Château</i> de Kafka, <i>Alice au pays des merveilles</i> , <i>La Nausée</i> , <i>L'Etranger</i> , <i>Le Chiendent</i> de Queneau, les <i>Impressions d'Afrique</i> de Raymond Roussel, <i>Sanctuaire</i> de Faulkner. Ces œuvres n'entraient pas du tout dans le modèle du roman traditionnel, mais je ne le savais pas : ce n'est qu'après la publication des <i>Gommès</i> que j'ai découvert tout à coup qu'il y avait une norme <u>romanesque</u> , une forme <u>romanesque</u> au pouvoir.  p.402 : -Comment expliquer la richesse de l'invention fantasmagorique dans Un Régicide ? -Comme je ne me plaçais pas du tout dans une tradition <u>romanesque</u> réaliste, je n'avais même pas à me poser la question de savoir si le monde de l'usine, ou celui de l'île, était réel ou fantasme. La vie quotidienne et la vie onirique communiquaient constamment, dans une continuité totale.	ADJ Sens générique  ADJ Sens générique
« Le monde joyeux d'Alain Robbe-Grillet », 1981, 20-21 juin <i>Libération</i> , François Barat	p.426 : Et pour moi, il faut le dire, le <i>Triangle d'or</i> représentait la fin de mon second parcours <u>romanesque</u> (commencé avec <i>La maison de rendez-vous</i> ). D'où ce mot de « souvenirs ».	ADJ Sens générique

<p>« Robbe-Grillet, l'intellectuel heureux », 1984, 22-23 janvier, <i>Le Monde</i>, Josyane Savigneau</p>	<p>p.432 : Le Nouveau Roman n'a dégoûté les Américains de rien du tout, car ils ne traduisaient déjà pas les « vrais <u>romans-romanesques</u> » à la sauce Balzac. Ils traduisaient Balzac certes, ou Zola, mais pas les « à la manière de ».</p>	<p><u>ADJ</u> les « <u>romans-romanesques</u> » =<u>le roman classique</u></p>
<p>« Alain Robbe-Grillet par lui-même », 1984, décembre <i>Art Press</i>, n°88, Jacques Henric</p>	<p>p.444 : Toute mon œuvre <u>romanesque</u>, en somme, est faite de souvenirs, de faux souvenirs mais qui contiennent de vrais souvenirs ».</p>	<p>ADJ Sens générique</p>
<p>« Alain Robbe-Grillet l'enchanteur », 1988, février <i>Art Press</i>, n°122, Jacques Henric</p>	<p>p.489 : Proust fait référence à Wagner, à la composition wagnérienne, pour expliquer sa propre composition <u>romanesque</u>. Alors, c'est vrai, certains lecteurs peuvent déclarer forfait ; par contre, ceux que l'on conserve y trouvent leur compte. Le risque d'abandon par l'amateur exclusif de <u>romanesque</u> est constant, mais il est, en tout cas chez moi, violemment assumé.</p> <p>p. 491 : ces conceptions nouvelles du personnage <u>romanesque</u>, accentuées, aiguisées dans la littérature moderne, expliquent-elles une certaine désaffection du public à l'égard de celle-ci ?</p>	<p>ADJ Sens générique</p> <p><u>SUB</u> <u>Sens typique</u> =<u>aventureux, sentimental</u></p> <p>ADJ Sens générique</p>
<p>« Les étapes du Nouveau Roman » 1988**</p>	<p>p.503 : Il y a un cas très intéressant à cet égard qui est celui de Samuel Beckett.[...] L'effet de groupe a profité au théâtre. Il n'a pas joué pour l'œuvre <u>romanesque</u>.</p> <p>**1988, mai-avril, <i>Le Débat</i>, n°50, Jacques Bersani.</p>	<p>ADJ Sens générique</p>

**ANNEXE 2 : TABLEAU DE L'EMPLOI DU TERME « ROMANESQUE » CHEZ BARTHES**

Le double astérisque [\*\*] signale nos ajouts par rapport à l'article « Barthes romanesque » de Marielle Macé. D'ailleurs, comme la typographie joue aussi un lieu d'investissement conceptuel dans les discours de Barthes, il faut faire savoir que le soulignage est de nous, sauf mention contraire.

Texte, Date	Fragment	Interprétation
**« Un prolongement à la littérature de l'absurde », <i>Combat</i> , 1950	<p><i>O.C.I.</i>, p.105 :</p> <p><i>Lazare parmi nous</i>, de Jean Cayrol, est la réunion de deux textes parus en revue, l'un consacré aux rêves concentrationnaires, l'autre à un <u>romanesque</u> nouveau, que l'auteur nomme lazaréen, parce qu'il est celui de l'homme sauvé du tombeau des camps.</p>	SUB : générique = roman
** <i>Degré zéro de l'écriture</i> , Seuil, 1953, et 1972	<p>« <b>L'écriture du Roman</b> » : <i>O.C.I.</i>, pp.191-195.</p> <p>Pour saisir la signification du passé simple, il suffit de comparer l'art <u>romanesque</u> occidental à telle tradition chinoise, par exemple, où l'art n'est rien d'autre que la perfection dans l'imitation du réel; mais là, rien, absolument aucun signe, ne doit distinguer l'objet naturel de l'objet artificiel : cette noix en bois ne doit pas me livrer, en même temps que l'image d'une noix, l'intention de me signaler l'art qui l'a fait naître. C'est, au contraire, ce que fait l'écriture <u>romanesque</u>. Elle a pour charge de placer le masque et - en même temps de le désigner.</p> <p>Cette fonction ambiguë du passé simple, on la retrouve dans un autre fait d'écriture : la troisième personne du <u>Roman</u>. On se souvient peut-être d'un roman d'Agatha Christie où toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit. Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les « il » de l'intrigue : il était sous le « je ». Agatha Christie savait parfaitement que dans le roman, d'ordinaire, le « je » est témoin, c'est te « il » qui est acteur. Pourquoi? Le « il » est une convention type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait <u>romanesque</u>; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Le « il » manifeste formellement le mythe; or, en Occident du moins, on vient de le voir, il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt. La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art <u>romanesque</u> et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse.</p> <p>Moins ambigu, le « je » est par là même moins <u>romanesque</u> : il est donc à la fois la solution la plus immédiate, lorsque le récit reste en deçà de la convention (l'œuvre de Proust par exemple ne veut être qu'une introduction à la Littérature), et la plus élaborée, lorsque le « je » se place au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit au faux naturel d'une confidence (tel est l'aspect retors de certains récits gidiens). De même, l'emploi du « il » <u>romanesque</u> engage deux éthiques opposées : puisque la troisième personne du roman représente une convention indiscutée, elle séduit les plus académiques et les moins tourmentés aussi bien que les autres, qui jugent finalement la</p>	Tous en ADJ : Sens générique

convention nécessaire à la fraîcheur de leur œuvre. De toute manière, elle est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur; mais elle est aussi pour ce dernier le premier moyen de faire tenir le monde de la façon qu'il veut. Elle est donc plus qu'une expérience littéraire : un acte humain qui lie la création à l'Histoire ou à l'existence.

Chez Balzac, par exemple, la multiplicité des « il », tout ce vaste réseau de personnes minces par le volume de leur corps, mais conséquentes par la durée de leurs actes, décèle l'existence d'un monde dont l'Histoire est la première donnée. Le « il » balzacien n'est pas le terme d'une gestation partie d'un « je » transformé et généralisé; c'est l'élément originel et brut du roman, le matériau et non le fruit de la création : il n'y a pas une histoire balzacienne antérieure à l'histoire de chaque troisième personne du roman balzacien. Le «il» de Balzac est analogue au «il» de César : la troisième personne réalise ici une sorte d'état algébrique de l'action, où l'existence a le moins de part possible, au profit d'une liaison, d'une clarté ou d'un tragique des rapports humains. A l'opposé - ou en tout cas antérieurement -, la fonction du « il » romanesque peut être d'exprimer une expérience existentielle...

Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence : l'ordre, que ce soit celui du continu poétique ou celui des signes romanesques, celui de la terreur ou celui de la vraisemblance, l'ordre est un meurtre intentionnel. Mais ce qui reconquiert l'écrivain, c'est encore la durée, car il est impossible de développer une négation dans le temps, sans élaborer un art positif, un ordre qui doit être à nouveau détruit. Aussi les plus grandes œuvres de la modernité s'arrêtent-elles le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire où l'épaisseur de la vie est donnée, étirée sans pourtant être encore détruite par le couronnement d'un ordre des signes : par exemple, il y a la première personne de Proust, dont toute l'œuvre tient à un effort, prolongé et retardé vers la Littérature. Il y a Jean Cayrol qui n'accède volontairement au Roman qu'au terme le plus tardif du soliloque, comme si l'acte littéraire, suprêmement ambigu, n'accouchait d'une création consacrée par la société qu'au moment où il a réussi à détruire la densité existentielle d'une durée jusqu'alors sans signification.

Le Roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. C'est donc à l'évidence de son intention, saisie dans la clarté des signes romanesques, que l'on reconnaît le pacte qui lie par toute la solennité de l'art l'écrivain à la société. Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte.

« **L'écriture et la parole** » : *O.C.I.*, p.220.

Aussi la restitution du langage parlé, imaginé d'abord dans le mimétisme amusé du pittoresque, a-t-elle fini par exprimer tout le

	<p>contenu de la contradiction sociale : dans l'œuvre de Céline, par exemple, l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit. Sans doute s'agit-il toujours d'une expression, et la Littérature n'est pas dépassée. Mais il faut convenir que de tous les moyens de description (puisque jusqu'à présent la Littérature s'est surtout voulue cela), l'appréhension d'un langage réel est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain. Et toute une partie de la Littérature moderne est traversée par les lambeaux plus ou moins précis de ce rêve : un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux. (Il suffit de penser aux dialogues <u>romanesques</u> de Sartre pour donner un exemple récent et connu.) Mais quelle que soit la réussite de ces peintures, elles ne sont jamais que des reproductions, des sortes d'airs encadrés par de longs récitatifs d'une écriture entièrement conventionnelle.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>« I 'utopie du langage » : <i>O.C.I.</i>, pp.222-223. [C]'est l'écriture qui absorbe désormais toute l'identité littéraire d'un ouvrage. Un roman de Sartre n'est roman que par fidélité à un certain ton récité, d'ailleurs intermittent, dont les normes ont été établies au cours de toute une géologie antérieure du roman; en fait, c'est l'écriture du récitatif, et non son contenu, qui fait réintégrer au roman sartrien la catégorie des Belles-Lettres. Bien plus, lorsque Sartre essaye de briser la durée <u>romanesque</u>, et dédouble son récit pour exprimer l'ubiquité du réel (dans <i>le Sursis</i>), c'est l'écriture narrée qui recompose au-dessus de la simultanéité des événements, un Temps unique et homogène, celui du Narrateur, dont la voix particulière, définie par des accidents bien reconnaissables, encombre le dévoilement de l'Histoire d'une unité parasite, et donne au roman l'ambiguïté d'un témoignage qui est peut-être faux.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
<p>**<i>Michelet par lui-même</i>, Seuil, 1954</p>	<p><i>Arrêt de l'histoire : le roman</i> : <i>O.C.I.</i>, pp. 339-340. (de Michelet) Une chose, à ce moment, trouble, apparaît toute nouvelle, d'infinie portée – <i>le Roman</i>. L'histoire, même sérieuse, des juifs, portait sur un fond <u>romanesque</u> – le miracle arbitraire, où Dieu se plaît à choisir dans le moindre, dans l'indigne même, un <i>Sauveur</i>, libérateur, vengeur du peuple. [...] L'amour est une loterie, la grâce est une loterie. Voilà l'essence du roman. Il est le contraire de l'histoire, non seulement parce qu'il subordonne les grands intérêts collectifs à une destinée individuelle, mais parce qu'il n'aime pas les voies de cette préparation difficile qui dans l'histoire produit les choses. Il se plaît davantage à nous montrer les coups de dès que parfois le hasard amène, à nous flatter de l'idée que l'impossible souvent devient possible. [...] 1864, <i>Bible de l'humanité</i>, II, 6 (p.402)</p>	<p><b>Roman et Histoire</b>  ADJ : Sens générique</p>
<p>**« Pré-romans », <i>France-Observateur</i>, 1954, 24 juin</p>	<p><i>O.C.I.</i>, p.500 : Seulement, ce sont des crises de structure et non de production. C'est ce qui se passe peut-être aujourd'hui pour le roman, si l'on veut bien admettre que la plupart des œuvres neuves qui paraissent actuellement sont des romans problématiques, où la fiction se double d'une mise en question des catégories fondamentale de la création</p>	<p>ADJ : Sens</p>

	<p><u>romanesque</u>, comme si le roman idéal, le roman innocent étant impossible, la Littérature devait avant tout dire comment elle se fuit et comment elle se tue, bref comment elle se refuse.</p> <p>En France, cela a commencé avec Proust : tout au long de son œuvre immense, Proust est toujours sur le point d'écrire, il vise à l'acte littéraire traditionnel, mais le remet sans cesse, et c'est au terme de cette attente jamais <i>honorée que l'œuvre</i> se trouve construite malgré elle : c'est l'attente elle-même qui a formé l'épaisseur d'une œuvre dont le caractère <i>suspendu</i> a suffi à fonder la parole de l'écrivain.</p> <p>Aujourd'hui, les états les plus conscients de la création <u>romanesque</u> participent tous à ce mouvement proustien par lequel l'écrivain institue son roman devant nous et le renverse dans le silence au moment même où cent ans plus tôt il aurait à peine commencé à parler. Telle me paraît être la signification de l'œuvre de Jean Cayrol [il s'agit ici de <i>L'espace d'une nuit</i>], par exemple, qui est toujours une institution découverte de la Littérature.</p>	<p>générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
**Mythologies	<p>« Strip-tease » : <i>O.C.I.</i>, p.785 :</p> <p>On aura donc dans le strip-tease toute une série de couvertures apposées sur le corps de la femme, au fur et à mesure qu'elle feint de le dénuder. L'exotisme est la première de ces distances, car il s'agit toujours d'un exotisme figé qui éloigne le corps dans le fabuleux ou le <u>romanesque</u> [...].</p>	<p>SUB : Sens typique = l'aventureux</p>
« Les choses signifient-elles quelques choses ? », <i>Le Figaro littéraire</i> , 1962 (Entretien)	<p><i>O.C.II</i>, p.46 :</p> <p>Alors on se demande : mais quelle est la question qu'a posée le NR ? Il a posé une question cruciale, nouvelle et étonnamment simple. Il s'est demandé : « Est-ce que les choses signifient quelque chose ? »</p> <p>Jusqu'alors, la littérature n'a jamais mis en doute le sens des choses. Cela veut dire, dans ce cas, la totalité de tout ce qui nous entoure, un événement aussi bien qu'un objet. La littérature a donc pour rôle de poser cette question, de la poser au travers du récit, <u>du romanesque</u>, du personnage ou de l'objet.</p>	<p>SUB : Sens typique = l'aventureux</p>
**Essais <i>Critiques</i> , 1964	<p>« Littérature objective » : 1954, <i>Critique</i> : <i>O.C.II.</i>, pp.299-300.</p> <p>Le temps classique ne rencontre jamais l'objet que pour lui être catastrophe ou déliquescence. Robbe-Grillet donne à ses objets un tout autre type de mutabilité. C'est une mutabilité dont le processus est invisible : un objet, décrit une première fois à un moment du continu <u>romanesque</u>, reparaît plus tard, muni d'une différence à peine perceptible.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>« Le théâtre de Baudelaire » : 1954, Préface : <i>O.C.II.</i>, pp.307-308.</p> <p>A peine conçu, le scénario baudelairien se pénètre aussitôt des catégories <u>romanesques</u> : <i>La Fin de don Juan</i>, du moins le fragment initial qui nous en est livré, s'achève curieusement sur un pastiche de Stendhal; Don Juan parle à peu près comme Mosca [...].</p> <p>Ceci ne veut pas dire que les scénarios de Baudelaire soient absolument étrangers à une esthétique de la représentation; mais dans la mesure même où ils appartiennent à un ordre somme toute <u>romanesque</u>, ce n'est pas le théâtre, c'est le cinéma qui pourrait au mieux les prolonger, car c'est du roman que le cinéma procède, et non du théâtre.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>

	<p>« Littérature littérale » : 1955, <i>Critique</i> : O.C.II., pp.325-330.</p> <p>Cette qualité nouvelle de la lecture est liée, ici, à la nature proprement optique du matériel <u>romanesque</u>. On le sait, le dessein de Robbe-Grillet est de donner enfin aux objets un privilège narratif accordé jusqu'ici aux seuls rapports humains. [...]</p> <p>C'est là une grande exploration <u>romanesque</u>, dont les Gommages ont assuré les premières positions, les positions de départ. <i>Le Voyeur</i> constitue une seconde étape, atteinte de façon évidemment délibérée, car on a toujours l'impression chez Robbe-Grillet, que sa création investit méthodiquement un chemin pré-déterminé [...].</p> <p>[...].</p> <p>La blancheur de l'acte provient d'abord, évidemment, de la nature objective de la description. La fable (ce qu'on appelle précisément : le « <u>romanesque</u> ») est un produit typique des civilisations d'âme. On connaît cette expérience ethnologique d'Ombredane : un film, <i>La chasse sous-marine</i>, est présenté à des noirs congolais et à des étudiants belges : les premiers en font un résumé purement descriptif, précis et concret, sans aucune fabulation; les seconds, au contraire, trahissent une grande indigence visuelle; ils se rappellent mal les détails, imaginent une histoire, cherchent des effets littéraires, essayent de retrouver des états affectifs. C'est précisément cette naissance spontanée du drame, que le système optique de Robbe-Grillet coupe à chaque instant.</p> <p>Telle apparaît l'anecdote du <i>Voyeur</i> : désocialisée et démoralisée, suspendue à fleur des objets, figée dans un impossible mouvement vers sa propre abolition, car le projet de Robbe-Grillet est toujours que l'univers <u>romanesque</u> tienne enfin par ses seuls objets. Comme dans ces exercices périlleux, où l'équilibriste se débarrasse progressivement des points d'appui parasites, la fable est donc peu à peu réduite, raréfiée. L'idéal serait évidemment de s'en passer; et si dans le <i>Voyeur</i> elle existe encore, c'est plutôt comme place d'une histoire possible (le degré zéro de l'histoire, ou le mana selon Lévi-Strauss), afin d'éviter au lecteur les effets trop brutaux de la pure négativité.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p> <p>SUB : -Entre guillemet -Sens typique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>« Vouloir nous brûle... » : 1957, <i>Bref</i> : O.C.II., pp.348-349.</p> <p>Témoigner sans doute d'une énergie (il faut entendre ce mot au sens balzacien d'ultime puissance créatrice) à l'état pur, libérée de toute l'opacité, de toute la lenteur du récit <u>romanesque</u>. <i>Le Faiseur</i> est peut-être une farce, mais c'est une farce qui brûle : c'est du phosphore de création; la rapidité n'est plus ici gracieuse, preste et insolente, comme dans la comédie classique, elle est dure, implacable, électrique, avide d'emporter et non soucieuse d'éclairer : c'est une hâte essentielle. Les phrases passent sans repos d'un acteur à l'autre, comme si, par-dessus les rebondissements de l'intrigue, dans une zone de création supérieure, les personnages étaient liés entre eux par une complicité de rythme : il y a du ballet dans <i>Le Faiseur</i>, et l'abondance même des apartés, cette arme redoutée du vieil arsenal de théâtre, ajoute à la course une sorte de complication intense : ici le dialogue a toujours au moins deux dimensions. Le caractère oratoire du style <u>romanesque</u> est brisé, réduit à une langue métallique, admirablement jouée : c'est du très grand style de théâtre, la langue même du théâtre dans le théâtre.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>



	<p>« Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », 1958, <i>Arguments : O.C.II.</i>, p.359 :</p> <p>Il paraît que Butor est le disciple de Robbe-Grillet, et qu'à eux deux, augmentés épisodiquement de quelques autres (Nathalie Sarraute, Marguerite Duras et Claude Simon; mais pourquoi pas Cayrol, dont la technique <u>romanesque</u> est souvent très hardie?), ils forment une nouvelle École du Roman. [...]</p> <p>[...] La nouveauté, chez Robbe-Grillet, c'est d'essayer de maintenir la négation au niveau des techniques <u>romanesques</u> (ce qui est bien voir qu'il y a une responsabilité de la forme, chose dont nos anti-formalistes n'ont aucune idée).</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>« La Sorcière » : 1959, Préface, <i>O.C.II.</i>, pp.370-378.</p> <p>[...] Est-ce un livre d'histoire? Oui, puisque son mouvement est diachronique, qu'il suit le fil du temps, de la mort du paganisme à l'aube de la Révolution. Non, puisque ce fil est <u>romanesque</u>, attaché à une figure, nullement à une institution. Mais c'est précisément cette duplicité qui est féconde; à la fois <u>Histoire</u> et <u>Roman</u>, La Sorcière fait apparaître une nouvelle découpe du réel, fonde ce que l'on pourrait appeler une ethnologie ou une mythologie historique. [...]</p> <p>[...]</p> <p>[...] Où le <u>Roman</u> apparaît, c'est lorsque Michelet épaissit pour ainsi dire le fil historique, le transforme résolument en fil biographique : la Fonction s'incarne dans une personne véritable, la maturation organique se substitue à l'évolution historique, en sorte que la Sorcière réunit en elle le général et le particulier, le modèle et la créature : elle est à la fois une sorcière et la Sorcière. Cette visée <u>romanesque</u> est très audacieuse parce que, chez Michelet, elle n'est nullement métaphorique : Michelet suit son parti rigoureusement, il tient sa gageure à la lettre, il parle des sorcières, pendant trois cents ans, comme d'une seule et même femme.</p> <p>L'existence <u>romanesque</u> est fondée, très exactement à partir du moment où la Sorcière est pourvue d'un corps, soigneusement situé, abondamment décrit. [...]</p> <p>[...]</p> <p>Ensuite, et c'est là un signe <u>romanesque</u> important, la Sorcière est toujours logée, elle participe substantiellement à un lieu physique, décor (objets) ou paysage. [...]</p> <p>[...]</p> <p>[...] Une chose très remarquable dans <i>La Sorcière</i>, c'est en effet que Michelet ne conteste jamais l'efficacité de l'acte magique : il parle des rites de la Sorcière comme de techniques couronnées de succès, rationnellement accomplies bien qu'irrationnellement conçues. Cette contradiction, qui a gêné tant d'historiens positivistes, Michelet ne s'en embarrasse jamais : il parle des effets magiques comme de faits réels : ce que le récit lui permet d'omettre, c'est précisément la causalité, puisque dans la narration <u>romanesque</u>, la liaison temporelle se substitue toujours à la liaison logique [...].</p> <p>Au lieu de l'éloigner de la vérité, le <u>Roman</u> a aidé Michelet à comprendre la sorcellerie dans sa structure objective.[...] Par exemple, en faisant l'histoire de la Sorcière (et non de la sorcellerie), Michelet</p>	<p><b>Roman et Histoire</b></p> <p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>

	<p>annonce le choix fondamental de l'ethnologie moderne : partir des fonctions, non des institutions [...]. Il décrit très peu les rites, il n'analyse jamais le contenu des croyances (des représentations) ; ce qui le retient dans la sorcellerie, c'est une <i>fonction personnalisée</i>.</p>	
	<p>« Zazie et la littérature » : 1959, <i>Critique: O.C.II.</i>, pp. 383-384.</p> <p>Les figures de mots opèrent évidemment une destruction bien plus spectaculaire [...]. Ce sont d'abord les figures de construction, qui attaquent le drapé littéraire par un feu roulant de parodies. Toutes les écritures y passent : l'épique [...], l'homérique [...], la latine [...], la médiévale [...], la psychologique [...], la narrative [...], les temps grammaticaux aussi, véhicules préférés du mythe <u>romanesque</u>, le présent épique (<i>elle se tire</i>) et le passé simple des grands romans (<i>Gabriel extirpa de sa manche une pochette de soie couleur mauve et s'en tamponna le tarin</i>). Ces mêmes exemples montrent assez que, chez Queneau, la parodie a une structure bien particulière ; [...] c'est une parodie minée de l'intérieur, recelant dans sa structure même une incongruité scandaleuse [...].</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>« La réponse de Kafka » : 1960, <i>France-Observateur, O.C.II.</i>, pp. 397-399.</p> <p>Marthe Robert montre très bien que le récit de Kafka n'est pas tissé de symboles, comme on l'a dit cent fois, mais qu'il est le fruit d'une technique toute différente, celle de l'allusion. La différence engage tout Kafka. Le symbole [...] est un signe <i>sûr</i>, il affirme une analogie (partielle) entre une forme et une idée, il implique une certitude. [...]</p> <p>Tout autre est l'allusion. Elle renvoie l'événement <u>romanesque</u> à autre chose que lui-même, mais à quoi ? L'allusion est une force défective, elle défait l'analogie sitôt qu'elle l'a posée. [...]</p> <p>[...]</p> <p>Le système allusif de Kafka fonctionne comme un signe immense qui interrogerait d'autres signes. [...] Toute défaillance, tout flottement dans la construction du système allusif produirait paradoxalement des symboles, substituerait un langage assertif à la fonction essentiellement interrogative de la littérature. C'est là encore une réponse de Kafka à tout ce qui se cherche actuellement autour du roman : que c'est finalement la précision d'une écriture (précision structurale, et non pas rhétorique, bien sûr : il ne s'agit pas de « bien écrire ») qui engage l'écrivain dans le monde : non pas dans l'une ou l'autre de ses fonctions, mais dans sa défection même : c'est parce que le monde n'est pas <i>fait</i>, que la littérature est possible.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>« La littérature, aujourd'hui » : 1961, <i>Tel quel, O.C.II.</i>, pp. 418-421.</p> <p>On voit bien, par exemple, que dans le roman traditionnel, la description n'est soumise à aucune technique rigoureuse : le romancier mélange innocemment ce qu'il voit, ce qu'il sait, ce que son personnage voit et sait ; [...] le système de vision du roman traditionnel était très impur, sans doute parce que la « qualité » était alors absorbée par d'autres valeurs et que la familiarité du romancier et de son lecteur ne faisait pas problème. Ce désordre a été traité pour la première fois d'une façon systématique (et non plus innocente), me semble-t-il, par Proust dont le narrateur dispose, si l'on peut dire, d'une seule voix et de plusieurs consciences; cela veut dire qu'à la rationalité traditionnelle se</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>

	<p>substitue une rationalité proprement <u>romanesque</u>.</p> <p>[...]</p> <p>En dépit du sentiment que l'on peut avoir d'une certaine affinité entre les œuvres du Nouveau Roman, par exemple, et dont j'ai fait état ici même à propos de la vision <u>romanesque</u>, on peut hésiter à voir dans le Nouveau Roman autre chose qu'un phénomène sociologique, un mythe littéraire dont les sources et la fonction peuvent être aisément situées; une communauté d'amitiés, de voies de diffusion et de tables rondes ne suffit pas à autoriser une synthèse véritable des œuvres.</p>	ADJ : Sens générique
	<p>« Le point sur Robbe-Grillet ? », 1962, Préface à : Bruce Morrissette, <i>Les romans de Robbe-Grillet, O.C.II</i>, p.452.</p> <p>On sait que l'œuvre de Robbe-Grillet traite de ce problème de l'objet littéraire ; les choses sont-elles inductrices de sens, ou bien au contraire sont-elle « mates » ? L'écrivain peut-il et doit-il décrire un objet sans le renvoyer à quelque transcendance humaine ? Signifiants ou insignifiants, quelle est la fonction des objets dans un récit <u>romanesque</u> ?</p>	ADJ : Sens générique
	<p>« La métaphore de l'œil » : 1963, <i>Critique, O.C.II</i>, p.488.</p> <p>Ce qui arrive à l'Œil (et non plus à Marcelle, à Simone ou au narrateur) ne peut être assimilé à une fiction commune; les « aventures » d'un objet qui change simplement de propriétaire, relèvent d'une imagination <u>romanesque</u> qui se contente d'arranger le réel; en revanche, ses « avatars », étant par force absolument imaginaires (et non plus simplement « inventés »), ne peuvent être que l'imagination même : ils n'en sont pas le produit mais la substance; en décrivant la migration de l'Œil vers d'autres objets (et par conséquent d'autres usages que celui du « voir »), Bataille ne se compromet en rien dans le roman, qui s'accommode par définition d'un imaginaire partiel, dérivé et impur (tout mêlé de réel); il ne se meut, bien au contraire, que dans une essence d'imaginaire. Faut-il donner à ce genre de composition le nom de « poème » ? On n'en voit pas d'autre à opposer au roman, et cette opposition est nécessaire : l'imagination <u>romanesque</u> est « probable » : le roman, c'est ce qui, tout compte fait, pourrait arriver : imagination timide (même dans la plus luxuriante des créations), puisqu'elle n'ose se déclarer que sous la caution du réel; l'imagination poétique, au contraire, est improbable : le poème, c'est ce qui, en aucun cas, ne saurait arriver, sauf précisément dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes, que, par là même, il est seul à pouvoir désigner [...].</p>	ADJ : Sens générique  ADJ : Sens générique
	<p>« Littérature et Signification » : 1963, <i>Tel quel, O.C.II</i>, pp.513-514, p.519.</p> <p>[S]i vous isolez une phrase d'un dialogue <u>romanesque</u>, rien ne peut <i>a priori</i> la distinguer d'une portion du langage ordinaire, c'est-à-dire du réel qui lui sert en principe de modèle [...].</p> <p>[...]</p> <p>[E]n somme la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer. C'est là un statut étroit, et d'ailleurs occupé - ou débordé - très diversement par les auteurs; prenez par exemple l'un des derniers romans de Zola (l'un des <i>Quatre Evangiles</i>) : ce qui empoisonne l'œuvre, c'est que Zola répond à la question qu'il pose (il</p>	ADJ : Sens générique  ADJ : Sens

	<p>dit, déclare, nomme le Bien social), mais ce qui lui laisse son souffle, son rêve ou sa secousse, c'est la technique <u>romanesque</u> elle-même, une façon de donner à la notation une allure de signe.</p> <p>[...]</p> <p>[...] A vrai dire, le sens ne peut connaître que son <i>contraire</i>, qui est, non l'absence, mais le contre-pied, en sorte que tout « non-sens » n'est jamais, à la lettre, qu'un « contre-sens » : il n'y a pas (sinon à titre de projet, c'est-à-dire de sursis fragile) de « degré zéro » du sens. L'œuvre de Blanchot (critique ou « <u>romanesque</u> ») représente donc, à sa façon, qui est singulière (mais je crois qu'elle aurait des répondants en peinture et en musique) une sorte d'épopée du sens, adamique, si l'on peut dire, puisque c'est celle du premier homme à'avant le sens.</p>	<p>générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
<p>**« F.B. », 1964</p>	<p><i>O.C.II</i>, p. 602.</p> <p>2. « Incidents » :</p> <p>Puissance de l'écriture : ces textes sont aussi, à leur manière, des éclats de roman. Du roman, les textes de F.B. ont deux signes indestructibles : d'abord d'incertitude de la conscience narrative, qui ne dit jamais franchement <i>il</i> ou <i>je</i> ; ensuite une manière cursive c'est-à-dire une continuité qui apparente l'écriture aux formes liées à la nature (eau, plante, mélodie) ; on ne prélève rien d'un roman, on le « dévore » (ce qui veut dire que le lié de la lecture <u>romanesque</u> ne provient pas du soin que l'on pourrait prendre à tout lire, mais bien au contraire de la course rapide qui vous fait <i>oublier</i> certains morceaux de l'itinéraire : le continu d'écriture est une affaire de <i>vitesse</i>, et cette vitesse n'est peut-être en définitive que celle de la main). [...] L'écriture de F.B., si tôt qu'elle s'achève (toujours trop tôt), a cependant <i>déjà</i> coulé : [...] ; physiquement subtile, elle participe de l'essence <u>romanesque</u> parce que sa fin (au double sens du terme) n'est jamais aphoristique ; sa brièveté (matérielle) n'induit à aucun gnomisme ; [...] du roman, ils ont la profonde <i>amoralité</i> ; en eux règne le temps fondamental des littératures libres, la dernière conquête du langage (si l'on en croit sa préhistoire) : <i>l'indicatif</i>. Pour cette raison, on pourrait appeler les texte de F.B. non des fragments, mais des <i>incidents</i>, choses qui <i>tombent</i>, sans heurt et cependant d'un mouvement qui n'est pas infini : continu discontinu du flocon de neige. [...] : refuser le temps du roman, c'est pourtant une écriture <i>qui a le temps</i>. Ce qui règne en elle, ce n'est pas l'ambiguïté, c'est le mystère.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique ?</p>

	<p><i>O.C.II., p. 603.</i></p> <p>3.« La description » :</p> <p>[...] F.B. substitue ainsi à la grammaire de l'anecdote une nouvelle intelligibilité :celle du désir. Le désir lui-même devient histoire et intelligence, il y a enfin coïncidence de la description et du suspense. Dans une description <u>romanesque</u>, si elle n'est pas trop mauvaise, l'histoire pénètre de loin tous les détails, les faisant concourir à un sens général (la pauvreté d'une demeure, l'austérité d'un personnage) ; le désir rend de même ici la description « profonde » ou, si l'on préfère, <i>aliéné</i> : le désir devient <i>ratio, logos</i> : pourvoir qu'il ne peut tenir son assouvissement, mais seulement de la parole, et toute la littérature est justifié.</p>	<p>Incident</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
<p><i>Système de la mode,1967</i></p>	<p><i>O.C. II, p. 1145 :</i></p> <p>Ainsi naît un ensemble d'objets et de situations reliés entre eux, non plus par une logique des usages ou des signes, mais par des contraintes [...] du récit : la rhétorique fait passer les unités sémantiques du pur discontinu combinatoire au tableau vivant, ou, si l'on préfère, de la structure à l'événement [...]. [...] Il s'agit en somme d'un équilibre ludique entre le code et sa rhétorique ; ambiguïté fondamentale, qui a permis jusqu'à présent au roman d'être à la fois structure et événement, collection d'essences [...] et récit lié. Dans le <u>romanesque</u> de Mode, le poids de la structure est très fort, car les métaphores et les parataxes sont, informationnellement parlant, banales, c'est-à-dire tirées d'unités et de combinaisons bien connues ; c'est cependant une structure tout entière placée sous la caution de l'événement [...]. [...] Telle est la situation du ton <u>romanesque</u> élaboré par la rhétorique du signifié : masquer la structure sous l'événement.</p>	<p>SUB : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
	<p><i>O.C. II, pp. 1159-1160.</i></p> <p>Le « bon ton » de la Mode [...] lui interdit de rien proférer de disgracieux esthétiquement ou moralement [...]. La résistance au pathétique est ici d'autant plus notable que la rhétorique de Mode, on l'a vu, tend de plus en plus au <u>romanesque</u> ; et s'il est possible de concevoir et de recenser des romans « où il ne se passe rien », la littérature n'offre aucun exemple de roman continûment euphorique ; peut-être la Mode réussit-elle cette gageure dans la mesure où son récit est fragmentaire, limité aux citations de décor, de situation et de caractère, et privé de ce que l'on pourrait appeler la maturation organique de l'anecdote ; en somme, la Mode tiendrait son euphorie de ce qu'elle produit un roman rudimentaire, amorphe, sans temporalité.</p>	<p>ADJ : Sens typique : aventureux</p>

	<p><i>O.C. II</i>, pp. 1163-1164.</p> <p>Il arrive que le vêtement proposé (parlé) corresponde à une fonction réelle [...]. Mais dans la très grande majorité des cas, les fonctions attribuées au vêtement par la Mode sont bien plus complexes : il y a tendance du journal à représenter des fonctions de plus en plus précises et de plus en plus contingentes [...]. [O]n retrouve ici le paradoxe de l'art <u>romanesque</u> : toute Mode « minutée » est irréaliste, mais aussi, plus la fonction est contingente, plus elle semble « naturelle » [...].</p>	ADJ : Sens générique
« Le discours de l'histoire », <i>Information sur les sciences sociales</i> , septembre 1967	<p><i>O.C. II</i>, p. 1250.</p> <p>[U]ne linguistique du discours est peut-être désormais possible [...].</p> <p>Cette linguistique seconde, en même temps qu'elle doit rechercher les universaux du discours (s'ils existent), sous forme d'unités et de règles générales de combinaison, doit évidemment décider si l'analyse structurale permet de garder l'ancienne typologie des discours, s'il est bien légitime d'opposer toujours le discours poétique au discours <u>romanesque</u>, le récit fictif au récit historique.</p>	ADJ : Sens générique
Préface à Antoine Gallien, 1967	<p><i>O.C. II</i>, pp. 1287-1288.</p> <p>[P]arce qu'il sait qu'écrire, c'est traverser tout le langage, atteindre à la racine les différences immatérielles qui le fondent, Antoine Gallien produit, non un lexique [...], mais une syntaxe, puisque c'est là que le sujet joue avec les structures profondes de l'énonciation, s'élude et signale son perpétuel déplacement. [...] Telle aussi l'ellipse vigoureuse qui fait passer sans prévenir d'une histoire à une autre, parvient à lier dans une même période des souvenirs très différents, expulse avec désinvolture du récit cet entre-temps implicite qui mine d'ordinaire le bavardage <u>romanesque</u>, et retire à la durée le pathétique de son usure, c'est-à-dire en définitive sa « sagesse ».</p>	ADJ : Sens générique
** <i>Sarrasine de Balzac</i> : Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969), Paris, Seuil, 2011	<p>p. 174 :</p> <p>[L]'origine familiale [...] est un thème <u>romanesque</u> si important, si constant, si obsessionnel qu'on a dû se demander [...] si le roman comme genre ne pouvait se définir spécifiquement comme recherche et auto-attribution d'une paternité. Lien du roman et de la biographie et sens de la biographie comme élaboration et reconstitution paternelle [...].</p> <p>p. 230 :</p> <p>Roman (radcliffien) → complication « narrative », idée de péripéties, de rebondissements (les romans d'Anne Radcliffe à nombreuses péripéties), d'intérêt sans cesse renouvelé : perpétuel intérêt de curiosité. Le <i>perpétuel</i> (le sans cesse renouvelé) est attaché au modèle <u>romanesque</u>. Allusion au fait que le roman est infiniment catalysable, qui n'a pas de structure fixe, comme l'a montré Lukács (thèse de Kristeva).</p>	ADJ : Sens générique
		ADJ : Sens générique

	p. 257 : Le code ironisé, le testimonial, la fable côtoie un problème <u>romanesque</u> fondamental, celui du potin [...].	ADJ : Sens générique
	p. 289 : Le cri, c'est ce qui déchire le mur de l'hallucination, [...], ce qui fait tomber la <i>barre</i> paradigmatique : actes (rires, cris, éclats) qui traumatisent, déclenchent des « folies » ( longue tradition <u>romanesque</u> depuis Charles VI devenant fou dans la forêt du Mans : un éclat d'arme, un cri de bête).	ADJ : Sens générique
	p. 361 : Balzac, Michelet, Proust (je parle du vêtement « réaliste » <u>romanesque</u> , différent du vêtement sadien, utopique, érotico-fonctionnel).	ADJ : Sens générique
	p. 444 : [Noter le léger code ( <u>romanesque</u> , ténébreux, énigmatique) « une porte cachée dans la tenture » + redondance : grand âge du vieillard.]	ADJ : Sens typique = aventureux
	p. 446 : Cela rejoint, explicite, développe <u>le romanesque</u> de la porte cachée, lexie 125.	SUB : Sens typique = l'aventure
	p. 452 : [Noter le code (romantique, <u>romanesque</u> ?) : soupirer = se souvenir.]	ADJ : Sens typique = sentimental
	p. 505 : <i>Assassinat</i> Grande séquence <u>romanesque</u> , dont le modèle, catalytique, est entièrement culturel [...].	ADJ : Sens typique = aventureux
	p. 512 : Qu'est-ce qu'un <i>caractère</i> (au sens <u>romanesque</u> ) ? Il faudrait une enquête historique. Disons simplement que le champ sémique : 1)est une combinatoire transcendée par une unité, une idéalité (le caractère); 2) les composants (les sèmes) sont dans un rapport prédicatif avec le champ qu'ils constituent ; les sèmes <i>rejoignent</i> la personne : la personne est constituée de sèmes.	ADJ : Sens générique
S/Z,1970	<i>O.C. III</i> , p.122 : « L'interprétation » : [L]e texte scriptible, c'est <i>nous en train d'écrire</i> , avant que le jeu infini du monde [...] ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. Le scriptible, c'est <u>le romanesque sans le roman</u> , la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure.	SUB : romanesque ≠ roman
	<i>O.C. III</i> , p.184 : Pout toute action <u>romanesque</u> (relevée par le discours du roman classique), il y a trois régimes possibles d' <i>expression</i> . [...] (127) <i>Aussitôt apparut, comme par magie, un grand homme sec, espèce de génie familier.</i> [...] REF. <u>le romanesque</u> (apparition d'un « génie »).	ADJ : Sens générique  SUB: Sens typique:l'extra-ordinaire

	<p><i>O.C. III, p.185 :</i>  En somme [...], ce qu'on appelle « réel » (dans la théorie du texte réaliste) n'est jamais qu'un code de représentation (de signification) : ce n'est jamais un code d'exécution : <i>le réel <u>romanesque</u> n'est pas opérable.</i></p>	ADJ : Sens générique
	<p><i>O.C. III, p.190 :</i>  On pourrait poser, dans la séquence « Narrer », une sous-séquence ou brique, celle du « Rendez-vous » [...], d'autant que le Rendez-vous est une pièce usuelle de l'arsenal <u>romanesque</u> [...].</p>	ADJ : Sens générique
	<p><i>O.C. III, p.197 :</i>  « Le Nom Propre » :  En reprenant au discours le nom propre de son héros, on ne fait que suivre la nature économique du Nom : en régime <u>romanesque</u> (ailleurs aussi ?), c'est un instrument d'échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme [...]. Toute subversion, ou toute soumission <u>romanesque</u> commence donc par le Nom Propre : [...] le <i>je</i> proustien lui-même n'est plus un nom (contrairement à la nature substantive du pronom <u>romanesque</u>, [...] car il est miné, défait par des perturbances d'âge, il perd par brouillage son temps biographique. Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le <u>romanesque</u>, c'est le personnage ; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre.</p>	ADJ : Sens générique  ----- SUB : romanesque ≠ roman
	<p><i>O.C. III, p.203 :</i>  C'est précisément ce peu d'importance qui confère au personnage historique son poids <i>exact</i> de réalité : ce <i>peu</i> est la mesure de l'authenticité [...]. [L]eur modestie [...] met à égalité le roman et l'histoire : [...] ils donnent au <u>romanesque</u> le lustre de la réalité, non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel.</p>	SUB : Sens générique



	<p><i>O.C. III</i>, p.230 : REF. L'Italie ténébreuse et <u>romanesque</u></p> <p><i>O.C. III</i>, p.231 : Ce tour de passe-passe permet l'envolée du grand tragique <u>romanesque</u>.</p> <p><i>O.C. III</i>, p.233 : REF. L'Italie ténébreuse et <u>romanesque</u></p> <p><i>O.C. III</i>, p.234 : REF. Codes passionnel, <u>romanesque</u>, ironique</p> <p><i>O.C. III</i>, p.238 : Une vérité courante [...] veut qu'il y ait un lien d'obligation entre la beauté et l'amour [...]. Ce lien tire sa force de ceci : l'amour (<u>romanesque</u>), qui est lui-même codifié, doit s'appuyer sur un code <i>sûr</i>.</p>	<p>ADJ: Sens typique:l'extra-ordinaire</p> <p>-----</p> <p>ADJ : sens générique</p> <p>-----</p> <p>ADJ: Sens typique:l'extra-ordinaire</p> <p>-----</p> <p>ADJ: Sens typique:l'extra-ordinaire</p> <p>-----</p> <p>ADJ: Sens typique:l'extra-ordinaire</p>
	<p><i>O.C. III</i>, p.290 : REF. Le <u>Romanesque</u> ténébreux (cf. plus loin, <i>la voiture fermée</i>).</p>	<p>SUB: Sens typique:l'extra-ordinaire</p>
	<p><i>O.C. III</i>, p.296 : L'Auteur lui-même – déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique – peut, ou pourra un jour constituer un texte comme les autres : il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son œuvre, par une voie d'<i>expression</i> ; il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une <i>bio-graphie</i> (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une <i>connexion</i>, et non d'une <i>filiation</i> : l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à <i>retourner</i> la figure documentaire de l'auteur en figure <u>romanesque</u>, irrepérable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte : travail dont l'aventure a déjà été racontée, non par des critiques, mais par des auteurs eux-mêmes, tels Proust et Jean Genet.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p><i>O.C. III</i>, p.337 : « <i>Table raisonnée</i> » : Le code empirique s'appuie sur plusieurs savoirs [...]. Il n'y a pas d'autre logique proairétique que celle du déjà-écrit, déjà-lu, déjà-vu, déjà-fait [...] ; trivial ou <u>romanesque</u> [...], organique ou culturel [...].</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
<p>**<i>Empire des signes</i>, 1970</p>	<p><i>O.C. III</i>, p.351: « <i>Là-bas</i> » : Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet <u>romanesque</u>, fonder une nouvelle Carabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantasie [...]. Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité [...], préveler quelque part</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>

	<p>dans le monde (<i>là-bas</i>) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appelleria : le Japon.</p>	
	<p><i>O.C. III</i>, p.354:  « La langue inconnue » : Nous savons que les concepts principaux de la philosophie aristotélicienne ont été en quelque sorte <i>contraints</i> par les principales articulations de la langue grecque. Combien, inversement, il serait bienfaisant de se transporter dans une vision des différences irréductibles que peut nous suggérer, par lueurs, une langue très lointaine. [...] [T]el propos d'un ami sur le japonais ouvre le <u>romanesque</u> intégral, dont seuls quelques textes modernes peuvent donner l'idée (<u>mais aucun roman</u>), permettant d'apercevoir un paysage que notre parole (celle dont nous sommes propriétaire) ne pouvait à aucun prix ni deviner ni découvrir.</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p>
	<p><i>O.C. III</i>, p.382 :  « La gare » : Je sais qu'à Ueno je trouverai une gare pleine en surface de jeunes skieurs, mais dont les souterrains, étendus comme une ville, bordés d'échoppes, de bars populaires, peuplés de clochards, de voyageurs dormant, parlant, mangeant à même le sol des couloirs sordides, accomplissement enfin l'essence <u>romanesque</u> du bas-fond.</p>	<p>ADJ : Sens typique= pittoresque</p>
	<p><i>O.C. III</i>, p. 412 :  « Incident » : Ce que je dis ici du haïku, je pourrais le dire aussi de tout ce qui <i>advient</i> lorsque l'on voyage dans ce pays que l'on appelle ici le Japon. Car là-bas, [...] il <i>advient</i> toujours quelque chose. Ce quelque chose – qui est étymologiquement une aventure - est d'ordre infinitésimal. [...] Ce que l'on peut ajouter, c'est que ces aventures infimes (dont l'accumulation, le long d'une journée, provoque une sorte d'ivresse érotique) n'ont jamais rien de pittoresque [...], ni de <u>romanesque</u> (ne se prêtant en rien au bavardage qui en ferait des récits ou des descriptions) [...] : tous ces incidents sont la matière même du haïku.</p>	<p><b>Incident, Haïku</b></p> <p>ADJ : Sens typique = aventureux</p>
<p>**« Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », <i>Les Cahiers du cinéma</i>, 1970</p>	<p><i>O.C. III</i>, p. 503 :  En somme, le troisième sens structure <i>autrement</i> le film, sans subvertir l'histoire (du moins chez S.M.E.) ; et par là même, peut-être, c'est à son niveau et à son niveau seul qu'apparaît enfin le « filmique ». Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé. [...] Le troisième sens, que l'on peut situer théoriquement mais non décrire, apparaît alors comme le <i>passage</i> du langage à la signifiante, et l'acte fondateur du filmique même. [...] Car le filmique est différent du film : le filmique est aussi loin du film que le <u>romanesque</u> du roman (je puis écrire du <u>romanesque</u>, sans jamais écrire de roman).</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p> <p><b>Un régime de sens, troisième sens : le passage du langage à la signifiante</b></p>
<p>**« Critique et autocritique », <i>Les Nouvelles littéraires</i>, 5 mars 1970, Entretien avec André</p>	<p><i>O.C. III</i>, pp. 646-647 :  [C]e que j'avais hautement apprécié dans le travail de Robbe-Grillet, c'est précisément la recherche d'un travail <u>romanesque</u> sur les signes, ou plutôt sur les non-signes, puisque le Nouveau Roman se donnait comme une littérature du dépouillement de la signification – ce qui me paraît extrêmement intéressant et correspondait en gros, dans le roman, à</p>	

Bourin.	ce que j'appelais le « degré zéro » en écriture. Mais même à cette époque-là, l'étiquette « Nouveau Roman » a tout de suite été une création artificielle. C'est la presse qui a groupé des écrivains très différents [...]. Aussi chacun a-t-il suivi sa direction propre et Robbe-Grillet lui-même [...] s'est occupé de cinéma. Son œuvre <u>romanesque</u> est entré dans une certaine parenthèse, c'est incontestable.	ADJ : Sens générique
« Sur 'S/Z' et 'L'Empire des signes' », <i>Les lettres françaises</i> , 20 mai 1970, propos recueillis par Raymond Bellour.	<p><i>O.C. III</i>, p. 668 :</p> <p>[Sur le Japon] : Un système presque entièrement immergé dans le signifiant fonctionne ainsi sur un recul perpétuel du signifié : c'est là ce que j'ai essayé de montrer au niveau essentiel de la vie quotidienne [...].</p> <p>J'ai ainsi mis en pratique l'exigence qui se trouve monnayée d'autre façon dans le commentaire de <i>Sarrasine</i> : expérimenter un certain pluralisme des niveaux, c'est-à-dire imaginer une sorte de dialectique décrochée entre des déterminations différentes. [...]</p> <p>Je dois dire enfin que cet essai [<i>L'Empire des Signes</i>] se situe à un moment de ma vie où j'ai éprouvé la nécessité d'entrer entièrement dans le signifiant, c'est-à-dire de décrocher de l'instance idéologique comme signifié, comme risque de retour du signifié, de la théologie, du monologisme, de la loi. Ce livre est un peu une entrée, non pas dans le roman, mais dans le <u>romanesque</u>, c'est-à-dire le signifiant et le recul du signifié, fût-il hautement estimable par sa nature politique.</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p> <p><b>Un régime de sens, dans le signifiant</b></p>
<i>Sade, Fourier, Loyola</i> , 1971	<p><b>**O.C. III</b>, p. 703 :</p> <p>« la préface » :</p> <p>Le style compose et pratique l'opposition du fond et de la forme [...]; l'écriture, elle, arrive au moment où il se produit un échelonnement de signifiants, tel qu'aucun fond de langage ne puisse plus être repéré ; parce qu'il est pensé comme une « forme », le style implique une « consistance » ; l'écriture, pour reprendre une terminologie lacanienne, ne connaît que des « insistances ». Et c'est ce que font nous trois classificateurs : [...] au fur et à mesure que le style s'absorbe en écriture, le système se défait en systématique, <u>le roman en romanesque</u>, l'oraison en fantasmatique.</p>	SUB : romanesque ≠ roman
	<p><b>**O.C. III</b>, p. 719 : <i>Sade I</i> : note 1.</p> <p>Ces portraits [des victimes] sont très culturels, renvoyant à la peinture [...] ou à la mythologie [...], ce qui est une bonne manière de les abstraire<sup>1</sup>.</p> <p>1. Le détail moral, donné en vrac parmi les détails physiques, est fonctionnel : de même que l'esprit, l'intelligence, l'imagination font les bons libertins, de même la sensibilité, la vivacité, le <u>romanesque</u>, la religion font les bonnes victimes.</p>	SUB : Sens typique = l'amour sentimental, le goût des intrigues
	<p><b>**O.C. III</b>, p. 785 : <i>Fourier</i></p> <p>« <i>L'hiéroglyphe</i> » :</p> <p>Nous sommes habitués à identifier le « réel » et le résidu : « l'irréel », fantasmatique, idéologique, verbal, proliférant, en un mot le « merveilleux », masquerait à nos yeux le « réel », rationnel, infrastructural, schématique. [...] Fourier, évidemment, travaille sur une</p>	

	<p>matière conceptuelle dont la constitution dénie cette opposition et qui est celle du <i>merveilleux réel</i>. Ce merveilleux réel est opposé au merveilleux idéal des romans ; il correspond à ce que l'on pourrait appeler, en l'opposant précisément au roman, <u>le romanesque</u>. Le merveilleux réel est très exactement le signifiant, ou si l'on préfère « la réalité », marquée, par rapport au réel scientifique, de sa traîne fantasmatique. Or la catégorie sous laquelle <u>ce romanesque</u> commence à se lire, est le <i>hiéroglyphe</i>, différent du symbole comme le signifiant peut l'être du signe plein, mystifié.</p>	SUB : romanesque ≠ roman
	<p><b>**O.C. III, pp.796-797: Fourier</b> « <i>Système/systématique</i> » : Fourier nous permet peut-être de redire l'opposition suivante (que l'on a naguère énoncée en distinguant <u>le romanesque du roman</u>, la poésie du poème, l'essai de la dissertation, l'écriture du style, la production du produit, la structuration de la structure) : le <i>système</i> est un corps de doctrines à l'intérieur duquel les éléments (principes, constats, conséquences) se développent logiquement, c'est-à-dire, du point de vue du discours, rhétoriquement. [...] [L]e système, c'est [...] de l'idéologique pur, de l'idéologique-reflet ; le <i>systématique</i> est le jeu du système ; c'est du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle ; son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le « développement » mais la pulvérisation, la dissémination (la poussière d'or du signifiant) ; c'est un discours sans « objet » (il ne parle d'une chose que de biais, en la prenant en écharpe [...]) et sans « sujet » (en écrivant, l'auteur ne se laisse pas prendre dans le sujet imaginaire, car il « campe » son rôle d'énonciateur d'une façon dont on ne peut décider si elle est sérieuse ou parodique). [...] (Fourier met en déroute – en dérive – le système par deux opérations : d'abord en renvoyant sans cesse l'exposé définitif à plus tard : la doctrine est à la fois superbe et dilatoire ; ensuite en inscrivant le système dans le systématique, à titre de parodie incertaine, d'ombre, de jeu. [...] : la liberté n'est jamais le contraire de l'ordre, c'est <i>l'ordre paragrammatisé</i> : l'écriture doit mobiliser en même temps une image et son contraire.)</p>	SUB : romanesque ≠ roman
	<p><b>O.C. III, p. 810 : Sade II :</b> « <i>Nourriture</i> » : La nourriture sadienne est fonctionnelle, systématique. Cela ne suffirait pas à la rendre <u>romanesque</u>. Sade y ajoute un supplément d'énonciation : l'invention du détail, la nomination des plats. [...] Le passage de la notation générique (« ils se restaurèrent ») au menu détaillé (« à la pointe du jour on leur servit des oeufs brouillés, chincara, potage à l'oignon et omelettes ») constitue la marque même du <u>romanesque</u> : on pourrait classer les romans selon la franchise de la notation alimentaire : avec Proust, Zola, Flaubert, on sait toujours ce que mangent les personnages ; avec Fromentin, Laclos, ou même Stendhal ; non. Le détail alimentaire excède la signification, il est le supplément énigmatique du sens (de l'idéologie).</p>	ADJ : Sens générique  SUB: Sens générique ??  <b>le détail comme énonciation</b>
	<p><b>**O.C. III, p. 810 : Sade II :</b> « <i>La moire</i> » : Les langages (polychromes) du libertin et le langage (monotone) de la</p>	SUB : Sens

	<p>victime coexistent avec mille autres langages sadiens : le cruel, l’obscène, le persifleur, le poli, le pointu, le didactique, le comique, le lyrique, le <u>romanesque</u>, etc. Il se forme ainsi un <i>texte</i> qui donne (comme peu de textes le font) la sensation de son étymologie : c’est un tissu damassé, un tapis de phrases, un éclat changeant, une apparence onduée et chatoyante de styles, une moire de langages : un pluriel discursif s’accomplit, peu usuel dans la littérature française [...]. [L]a multiplicité des codes fonde le pluriel du texte, mais finalement ce qui l’accomplit, c’est la désinvolture avec laquelle le lecteur « oublie » certaines pages, cet oubli étant en quelque sorte préparé et légalisé à l’avance par l’auteur lui-même, qui s’est dépensé à produire un <i>texte troué</i>, en sorte que celui « saute » les dissertations sadiennes reste dans la vérité du texte sadien.</p>	<p>typique = l’amour sentimental, le goût des intrigues</p>
	<p><b>**O.C. III, pp.811-812 : Sade II :</b>  <i>« La censure, l’invention » :</i>      La vraie censure [...] ne consiste pas à interdire [...] , mais à nourrir indûment, à maintenir, à retenir, à étouffer, à engluer dans les stéréotypes (intellectuels, <u>romanesques</u>, érotiques), à ne donner pour toute nourriture que la parole consacrée des autres, la matière répétée de l’opinion courante. L’instrument véritable de la censure, ce n’est pas la police, c’est l’<i>endoxa</i>. [...]      La subversion la plus profonde (la contre-censure) ne consiste donc pas forcément à dire ce qui choque l’opinion [...], mais à inventer un discours paradoxal (pur de toute <i>doxa</i>) : l’<i>invention</i> (et non la provocation) est un acte révolutionnaire : celui-ci ne peut s’accomplir que dans la fondation d’une nouvelle langue. [...] : bref, la contre-censure, ce fut, à partir de l’interdit, de faire du <u>romanesque</u>.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>SUB : Sens générique</p>
	<p><b>**O.C. III, pp.831-832 : Sade II :</b>  <i>« Le voyage » :</i>      On ne dit jamais que Sade est un romancier picaresque (l’un des rares de notre littérature). La raison apparente de cet « oubli » est que l’aventurier sadien (Juliette, Justine) ne traverse jamais qu’une seule et même aventure et que cette aventure est crue.      Cependant, la plus grossière des censures (celle des mœurs) masque toujours un profit idéologique : si le roman sadien est exclu de notre littérature, c’est que la pérégrination <u>romanesque</u> n’y est jamais qu’une quête de l’Unique (l’essence de temps, de vérité, de bonheur) mais répétition du plaisir ; l’errance sadienne est <i>malséante</i>, non parce qu’elle est luxurieuse et criminelle, mais parce qu’elle est mate et insignifiante, soustraite à toute transcendance [...].      Aussi y a-t-il dans le voyage sadien comme un irrespect porté à la « vocation » même du roman. <i>Juliette</i> et son envers <i>Justine</i> sont à la quête <u>romanesque</u> ce que la chasse est à l’amour sérieux [...].</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
	<p><b>**O.C. III, p.858: Vie de Sade :</b>      La manie du chiffre se lit à plusieurs niveaux ; tout d’abord celui du redan névrotique : dans son œuvre <u>romanesque</u>, Sade n’arrête pas de comptabiliser [...].</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
<p>Entretien (A Conversation with Roland Barthes),</p>	<p>O.C. III, pp.1005-1006 :      Que sera mon travail de demain ? [...] [C]e qui vraiment me séduirait, ce serait d’écrire ce que j’ai appelé «le <u>romanesque</u> sans le roman», le</p>	<p>SUB : romanesque ≠</p>

<p><i>Signs of the time</i>, 1971, propos recueillis par Stephen Heath</p>	<p><u>romanesque</u> sans les personnages : une écriture de la vie, qui d'ailleurs pourrait retrouver peut-être un certain moment de ma propre vie, celui où j'écrivais par exemple les <i>Mythologies</i>. Ce serait de nouvelles « mythologies », moins directement engagées dans la dénonciation idéologique, mais par là même, pour moi, moins engagées dans le signifié : plus ambiguës, plus avancées et immergées dans le signifiant.</p>	<p>roman</p> <p><b>-une écriture de la vie</b></p> <p><b>-un régime de sens, dans le signifiant</b></p>
<p>**« Réponses », 1971</p>	<p><i>O.C. III</i>, p. 1038 :</p> <p>Quant à la l'opposition plus précise de la fiction et de la critique, j'ai eu souvent l'occasion de dire qu'elle s'abolissait à la fois dans la crise actuelle du roman, dans celle de la critique et dans l'avènement du Texte [...]. [P]our ma part, je ne me considère pas comme un critique, mais plutôt comme un romancier, scripteur, non du roman, il est vrai, mais du « <u>romanesque</u> » : <i>Mythologies</i>, <i>L'Empire des signes</i> sont des romans <i>sans</i> histoire, <i>Sur Racine</i> et <i>S/Z</i> sont des romans <i>sur</i> histoire, <i>Michelet</i> est une para-biographie, etc [...]. [J]'aime le <u>romanesque</u> mais je sais que le roman est mort : voilà, je crois, le lieu exact de ce que j'écris.</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p>
<p>**<i>Nouveaux Essais Critiques</i>, 1972</p>	<p><i>O.C. IV</i>. pp.46-48 : « Les planches de l'<i>Encyclopédie</i> », 1964 :</p> <p>La plupart de ces planches sont formées de deux parties; dans la partie inférieure, l'outil ou le geste (objet de la démonstration), isolé de tout contexte réel, est montré dans son essence; il constitue l'unité informative et cette unité est la plupart du temps variée : on en détaille les aspects, les éléments, les espèces; cette partie de la planche a pour rôle de décliner en quelque sorte l'objet, d'en manifester le paradigme; au contraire, dans la partie supérieure, ou vignette, ce même objet (et ses variétés) est saisi dans une scène vivante (généralement une scène de vente ou de confection, boutique ou atelier), enchaîné à d'autres objets à l'intérieur d'une situation réelle : on retrouve ici la dimension syntagmatique du message; et de même que dans le discours oral, le système de la langue, perceptible surtout au niveau paradigmatique, est en quelque sorte caché derrière la coulée vivante des mots, de même la planche encyclopédique joue à la fois de la démonstration intellectuelle (par ses objets) et de la vie <u>romanesque</u> (par ses scènes) [...].</p> <p>La plupart des objets issus du paradigme inférieur se retrouvent donc dans la vignette à titre de signes ; [...] il faut que <i>toutes</i> les informations rentrent de force dans la scène vécue [...] : l'image est bourrée de significations démonstratives [...].</p> <p>Cependant la vignette, condensée de sens, offre aussi une résistance au sens, et l'on peut dire que c'est dans cette résistance que paradoxalement le langage de la planche devient un langage complet, un langage adulte. Il est en effet évident que pour un lecteur de l'époque la scène elle-même comporte souvent très peu d'informations neuves [...]. La fonction de la vignette est donc ailleurs : le syntagme [...] nous dit ici, une fois de plus, que le langage (à plus forte raison le langage iconique) n'est pas pure communication intellectuelle : le sens n'est achevé que lorsqu'il est en quelque sorte naturalisé dans une action complète de l'homme ; pour l'<i>Encyclopédie</i> aussi, il n'y a de message</p>	<p><b>Roman et Savoir</b></p> <p>ADJ : Sens générique ?</p>

	<p>qu'en situation. On voit par là combien finalement le didactisme de l'<i>Encyclopédie</i> est ambigu : très fort dans la partie inférieure (paradigmatique) de la planche, il se dilue à son niveau syntagmatique, rejoint (sans se perdre vraiment) ce qu'il faut bien appeler la vérité <u>romanesque</u> de toute action humaine.</p>	ADJ : Sens générique ?
	<p><i>O.C. IV. p.56</i> : « Chateaubriand : <i>Vie de Rancé</i> », 1965 :</p> <p>Cependant le thème sapiential, si fréquent dans la littérature classique et chrétienne, a presque disparu des œuvres modernes : la vieillesse n'est plus un âge littéraire; le vieil homme est très rarement un héros <u>romanesque</u>; c'est aujourd'hui l'enfant qui émeut, c'est l'adolescent qui séduit, qui inquiète; il n'y a plus d'image du vieillard, il n'y a plus de philosophie de la vieillesse peut-être parce que le vieillard est <i>indésirable</i>.</p>	ADJ : Sens générique
	<p><i>O.C. IV. p.68</i> : « Proust et les noms », 1967 :</p> <p>Les deux discours, celui du narrateur et celui de Marcel Proust, sont homologues, mais non point analogues. Le narrateur va écrire, et ce futur le maintient dans un ordre de l'existence, non de la parole; il est aux prises avec une psychologie, non avec une technique. Marcel Proust, au contraire, écrit; il lutte avec les catégories du langage, non avec celles du comportement. Appartenant au monde référentiel, la réminiscence ne peut être directement une unité du discours, et ce dont Proust a besoin, c'est d'un élément proprement poétique (au sens que Jakobson donne à ce mot); mais aussi il faut que ce trait linguistique, comme la réminiscence, ait le pouvoir de constituer l'essence des objets <u>romanesques</u>.</p>	ADJ : Sens générique
	<p><i>O.C. IV. p.84</i> : « Flaubert et la phrase » : 1967</p> <p>On l'a vu à propos des corrections de Flaubert, cette chose a une histoire, et cette histoire, venue de la structure même du langage, est inscrite dans toute phrase de Flaubert. Le drame de Flaubert (ses confidences autorisent à employer un mot aussi <u>romanesque</u>) devant la phrase peut s'énoncer ainsi : la phrase est un objet, en elle une finitude fascine, analogue à celle qui règle la maturation métrique du vers, mais en même temps, par le mécanisme même de l'expansion, toute phrase est insaturable, on ne dispose aucune raison structurelle de l'arrêter ici plutôt que là.</p>	ADJ : Sens typique = aventureux
	<p><i>O.C. IV. p.93</i> : « Par où commencer ? » : 1970, <i>Poétique</i></p> <p>La découverte de l'île, on l'a dit, soutient deux codes, dont le premier est le code heuristique, ensemble des traits et modèles transformateurs de la nature. Le second, beaucoup plus conventionnel du point de vue <u>romanesque</u>, est un code herméneutique; de lui sortent les différentes énigmes (une dizaine) qui justifient le titre de l'ouvrage (l'île mystérieuse), et dont la solution est retardée jusqu'à l'appel final du capitaine Nemo.</p>	ADJ : Sens générique
« Pierre Loti : <i>Aziyadé</i> », 1972	<p><i>O.C. IV, p. 109</i> :</p> <p>Ce qui se raconte, ce n'est pas une aventure, ce sont des <i>incidents</i> : il faut prendre le mot dans un sens aussi mince, aussi pudique que possible. L'incident, déjà beaucoup moins fort que l'accident (mais peut-être plus inquiétant) est simplement <i>ce qui tombe</i> doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie : c'est ce pli léger, fuyant, apporté au</p>	<b>Incident, Notation</b>

	tissu des jours ; c'est ce qui peut être à <i>peine</i> noté : une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire <i>quelque chose</i> [...] tout ce plein dont l'attente semble le creux.	
**« Le retour du poéticien », 1972	<i>O.C. IV</i> , p. 146 : Et puis Genette <i>nomme</i> ce que sa classification trouve : il discute des acceptions reçues, il crée des néologismes, il vivifie d'anciens noms, il construit une terminologie, c'est-à-dire un réseaux d'objets verbaux subtils et nets ; or, le souci (ou le courage) néologique est ce qui fonde le plus directement ce que j'appellerai <u>le grand romanesque critique</u> . Faire du travail d'analyse une fiction élaborée, c'est peut-être aujourd'hui une entreprise de pointe : non pas contre la vérité et au nom de l'impressionnisme subjectif, mais au contraire parce que la vérité du discours critique n'est pas d'ordre référentiel, mais d'ordre langagier : il n'y a d'autre vérité au langage que de s'avouer langage ; les bons critiques, les savants utiles seront ceux qui annonceront la couleur de leur discours, qui y apposeront clairement la signature du signifiant. C'est ce que fait Genette (son « après-propos » ne laisse aucun doute sur son projet d'écriture).	<b>Roman et critique</b>  SUB : Sens générique
**Entretien, « Plaisir, écriture, lecture », <i>Les lettres françaises</i> , 9 février 1972, propos recueillis par Jean Ristat	<i>O.C. IV</i> , p. 201 : Fourier est de ce point de vue plus anthologique. Il y a des morceaux de Fourier qui ont un pouvoir de caresse extrême ; mais il y a aussi des redondances insupportables. Il est beaucoup plus difficile à lire parce qu'il n'y a pas d'argument, de fil <u>romanesque</u> . Le plaisir de la lecture est moins syntaxique, plus sémantique, plus « poétique » au sens classique du terme.	ADJ : Sens typique = aventureux
<i>Le Plaisir du texte</i> , 1973	** <i>O.C. IV</i> , p. 221 : Ces deux bords, <i>le compromis qu'ils mettent en scène</i> , sont nécessaire. La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient. Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement <i>romanesque</i> , que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit.	ADJ : mise en italique  Moment insaisissable
	** <i>O.C. IV</i> , pp. 223-224 : L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas <i>là où le vêtement bâille</i> ?[...] c'est l'intermittence [...] qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces [...], entre deux bords [...]  Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction <u>romanesque</u> ). Paradoxalement (puisqu'il est de consommation massive), c'est un plaisir bien plus intellectuel que l'autre: plaisir œdipien (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin).	ADJ : Sens générique



	<p><i>O.C. IV</i>, p. 235: Les systèmes idéologiques sont des fictions (des <i>fantômes de théâtre</i>, aurait dit Bacon), des romans - mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais (le <i>romanesque</i> est tout autre chose: un simple découpage instrué, une dissémination de formes: le <i>maya</i>.)</p>	<p>SUB : mise en italique  romanesque ≠ roman</p>
	<p><b>**</b><i>O.C. IV</i>, p. 252 : Pourquoi, dans des œuvres historiques, <u>romanesques</u>, biographiques, y a-t-il (pour certains dont je suis) un plaisir à voir représenter la « vie quotidienne » d'une époque, d'un personnage? Pourquoi cette curiosité des menus détails : horaires, habitudes, repas, logements, vêtements, etc. Est-ce le goût fantasmagorique de la « réalité » (la matérialité même du « <i>cela a été</i> ») ? Et n'est-ce pas le fantasme lui-même qui appelle le « détail », la scène minuscule, privée, dans laquelle je puis facilement prendre place ? [...] Ainsi, impossible d'imaginer notation plus ténue, plus insignifiante que celle du « temps qu'il fait » (qu'il faisait) ; et pourtant, l'autre jour, lisant, essayant de lire Amiel, irritation de ce que l'éditeur, vertueux (encore un qui forclôt le plaisir), ait cru bien faire en supprimant de ce Journal les détails quotidiens, le temps qu'il faisait sur les bords du lac de Genève, pour ne garder que d'insipides considérations morales : c'est pourtant ce temps qui n'aurait pas vieilli, non la philosophie d'Amiel.</p>	<p>ADJ :Sens générique</p>
<p><b>**</b>« Les sorties du texte », colloque de Cerisy-la-Salle, 1972</p>	<p><i>O.C. IV</i>, pp.367-368 : « Codes du savoir » Bataille met en scène deux savoirs. Un savoir endoxal [...] ; savoir citationnel, référentiel, révérentiel. Et un savoir plus lointain, produit par Bataille (par sa culture personnelle). Le code de ce savoir est ethnologique [...] ; il y a dans ce discours du second savoir une référence double : celle de l'<i>étrange</i> (de l'<i>ailleurs</i>) et celle du <i>détail</i> ; ainsi se produit un début d'ébranlement du savoir (de sa loi) par sa futilisation, sa miniaturisation ; au bout de ce code, il y a l'<i>étonnement</i> [...] ; c'est le savoir paradoxal en ceci qu'il s'étonne, se dénature, ébranle le « cela va de soi ». Cette chasse du fait ethnologique est certainement très proche de la chasse <u>romanesque</u> : le roman est en effet une <i>mathésis</i> truquée, en route vers un <i>détournement</i> du savoir.</p>	<p>ADJ :Sens générique</p>
<p>« L'adjectif est le 'dire' du désir », <i>Gulliver, mars</i> 1973</p>	<p><i>O.C. IV</i>, p. 468 : Nous sommes parvenus à un point de la modernité où il est très difficile d'accepter innocemment l'idée d'une « œuvre de fiction » ; nos œuvres sont désormais des œuvres de langage ; la fiction peut y passer, prise en écharpe, présente indirectement. Il est probable que je n'écrirai jamais un « roman », c'est-à-dire une histoire dotée de personnages, de temps ; mais si j'accepte si facilement ce renoncement (car cela doit être bien agréable d'écrire un roman), c'est sans doute que mes écrits sont déjà pleins de <u>romanesque</u> (le <u>romanesque</u>, c'est le roman sans les personnages) ; et il est vrai qu'actuellement, envisageant d'une façon peu fantasmagorique une nouvelle phase de mon travail, ce dont j'ai envie, c'est d'<i>essayer</i> des <u>formes romanesques</u>, dont aucune ne prendrait le nom de « roman », mais dont chacune garderait, si possible en le renouvelant, celui d'« essai ».</p>	<p><b>Roman et Essai</b>  SUB : romanesque ≠ roman  ADJ : Sens générique</p>

<p>« Au séminaire », 1974</p>	<p>O.C. IV, p. 503 : L'espace du séminaire n'est pas œdipien, il est phalanstérien, c'est-à-dire, en un sens, <i>romanesque</i> (le <u>romanesque</u> est distinct du roman, dont il est l'éclatement : dans l'œuvre de Fourier, le discours de Fourier finit en <i>bribes</i> de roman : c'est le <i>Nouveau Monde amoureux</i> [...]); le <u>romanesque</u> n'est ni le faux ni le sentimental ; c'est seulement l'espace de circulation des désirs subtils, des désirs mobiles ; c'est, dans l'artifice même d'une socialité dont l'opacité serait miraculeusement exténuée, l'enchevêtrement des rapports amoureux.</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman <b>-forme éclatée du roman</b> <b>-ni le faux ni le sentimental</b> <b>-désir</b></p>
<p><b>**Le Lexique de l'auteur.</b> Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974)</p>	<p>pp.55-56 : Cet espace transférentiel [du séminaire] – qui n'est plus œdipéen, mais plutôt [...] phalanstérien [...] – correspond en fait à ce que j'ai appelé ailleurs le <u>romanesque</u> (mot idiolectal : je renvoie à <i>S/Z</i>, <i>Sade</i>, <i>Fourier</i>, <i>Loyola</i> et <i>Le Plaisir du texte</i>) : phénoménologiquement, tissu mouvant de rapports subtils, multiples, implicites, pouvant prendre, ludiquement, des allures « psychologiques » [...] ; littérairement, ceci se réfère au roman si on le concevait, non comme reflet, mais utopie de désirs, fragments de scènes (de langages) désirantes/désirées : évident pour les romans à réseaux de langages désirants (James, Virginia Woolf, Proust). Bien sûr, comprendre que le roman est utopie, en ceci que l'extension en quelque sorte « libre » du désir – ou du désirant – implique magiquement « la transparence des rapports sociaux », dont l'opacité est exténuée au point qu'il n'y ait plus qu'un « océan » de rapports amoureux (Nietzsche : « Toutes choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées »).</p>	<p>SUB : idiolectal</p>
	<p>pp.98-99 : Conditions de production du texte, du passage de l'écrit du texte, de la <i>tâche</i> à l'<i>activité</i> : encore énigmatique.[...] Esquissons cependant trois conditions pratiques : a)Condition négative : que le Texte (sur moi) ne soit pas de <i>gestion</i> : ne pas se mettre en position, même détournée, de <i>faire-valoir</i> (ne pas défendre, ne pas justifier) ; et ne pas se mettre non plus (ou le moins possible) en position de <i>souvenir</i>. Règle d'or : éviter la gestion, « l'ennui d'un faux passé » (« Ecrivains, intellectuels, professeurs »). b)Fantasmer ce qu'on veut produire : ici, une <i>fiction critique</i>. Thème de la Fiction (origine : chez Nietzsche, puis chez Bataille, nous verrons cela de près le moment venu). Dévoilement du <u>Romanesque</u> dans l'écriture de l'Essai, ceci prévu en 1963, <i>Essais critiques</i> : « Pour que le critique parle de lui <i>avec exactitude</i>, il faudrait qu'il se transforme en romancier, c'est-à-dire, comme l'est celui de toutes les fictions. » Forme « critique » de ce déplacement : thème (récent : <i>Sade</i>, <i>Fourier</i>, <i>Loyola</i> et <i>Le Plaisir du texte</i>) du Retour de l'Auteur (après sa Mort, « De l'œuvre au texte », 1971) : revenir dans son œuvre « à titre d'invité ». c)Passage de la « production » : oui, si nous produisons un déplacement dans le paysage intellectuel, si nous <i>redistribuons</i>, même faiblement et « fictionnellement », les contemporains, c'est-à-dire l'Intertexte. <i>Moi sur Moi ?</i> Peut-être l'embrayeur d'une textualité <i>théorique</i>, c'est-à-dire d'une Nouvelle-nouvelle, etc., Critique : ceci justifie le Séminaire (car le <u>Romanesque</u>, tributaire de l'Écriture, risque de ne pas passer dans un espace de parole).</p>	

	<p>p.100 :</p> <p>Choix, alternative entre deux images du livre, deux livres, deux options, dont l'une à sacrifier à l'autre → dilemme.</p> <p>a) <i>La feinte critique</i>. [...]</p> <p>J'ai même pensé à une parodie encore plus close, reproduire exactement le plan du <i>Michelet</i>, décalquer.</p> <p>b) <i>La libération romanesque</i> : série de fragments plus ou moins biographiques ; auto-analyse : ce que moi seul je sais, les <i>restes</i> de l'œuvre (≠ l'essentiel écrit), le non encore dit. Esprit de la biographématique, de la biographie heureuse. Retour de l'Auteur mais « à la moderne », non pas retour du passé : ce sont les souvenirs qui font vieillir ; je ne veux pas que le passé me pousse, m'expulse. Non pas m'exprimer, mais <i>m'écrire</i>. Effet : heureux pour ceux avec qui je suis déjà en complicité.</p>	
	<p>p.107 :</p> <p>Juillet 1973. Je ne parviens pas à décider quelle serait la forme (ou l'esprit du livre) : Feinte critique ou Texte « <u>romanesque</u> » ?</p> <p>Il me faut bien accepter de faire dans l'obscurité du projet, la tâche de toute manière inévitable : la relecture complète des écrits (en fait, la lecture).</p>	
	<p>pp.155-158 : (le glossaire) : « <i>Ad'dâd</i> »</p> <p><i>Ad'dâd</i> signifie « les contaires ». Pluriel de <i>did</i>. Terme de grammairies arabes. [...]</p> <p>Pourquoi cette notion a-t-elle été «épinglée» (passée dans l'écriture) ?</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Goût répété de l'auteur pour [...] ce qu'il appelle les « curiosités » linguistiques [...].</li> <li>2) Rôle structural (thématique) de la notion d'<i>ad'dâd</i> dans la systématique de l'auteur : [...] Thème de la subversion de la logique classique (loi des contaires [...]) et de l'arcane du sens : l'opposition, le paradigme, le <i>versus</i>. Thème utopique de la <i>dispersion</i> du sens (<i>S/Z</i>) et de l'<i>exemption</i> du sens.</li> </ol> <p>C'est donc (et ceci méthodologiquement important) en fait [...] une <i>notion-valeur</i>, valorisée positivement. L'auteur est <i>pour</i> les <i>ad'dâd</i> : il « aime » (/il n'aime pas), en fonction évidemment d'un certain <i>réseau</i> (le « systématique ») qui fonctionne comme la « projection » (cartographique) d'une <i>évaluation</i> première [...].</p> <p>Le réseau « entraîné », suscité, impliqué par <i>ad'dâd</i> [...] est un réseau de valeurs :</p> <p>[...]</p> <p style="text-align: center;">→ Paragrammatisme Discontinu (petit trait)</p> <p style="text-align: center;"><u>Romanesque</u> Arrogance</p> <p>Je préfère poser à chaque fois l'ébauche du réseau, mais ne pas le suivre [...]</p>	
	<p>p.285: <i>Thématique et politique</i> (fragment inédit)</p> <p>Cette œuvre est soumise au tourniquet qu'elle dénonce souvent ; elle est à la fois thématique et politique, elle passe de l'un à l'autre sans prévenir, selon les besoins de la fuite : le thème peut brusquement</p>	

	<p>s'infléchir vers une chute politique et le politique choit à son tour dans le thématique, c'est-à-dire dans le corporel. Parce que l'énoncé est déterminé au moins deux fois et <i>en alternance</i> (pas de dernière réplique), sa détermination est indécidable. Or toute structure indécidable approche du Récit : point besoin d'anecdote pour que le Récit soit là ; il suffit qu'il y ait une sorte de chevauchement alterné de fils, de codes, de références, de valeurs dans la tresse du Texte. Ainsi s'éclairent, peut-être, deux idées qu'il a eues souvent : d'une part que l'essai participe étroitement du Récit ; d'autre part que le <i>romanesque</i> se détache du roman pour devenir un mode topique d'énonciation l.</p> <p>Note 1 : « toute une œuvre peut-être <u>romanesque</u>, sans qu'elle soit en rien un roman ; et ma vie elle-même peut-être <u>romanesque</u> à partir du moment où je décide d'appeler <u>romanesque</u> la catégorie des choses à cause de quoi je ne m'ennuie pas » (conclusion du manuscrit)</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p>
	<p>p.326 : <i>La vie dans son état sec</i> (fragment inédit) Sous prétexte qu'il ne peut fumer d'herbe sans tousser, il répugne à la drogue. La vraie raison est que pour lui la conscience (au sens le plus banal du terme) est un plaisir ; il ne veut pas en perdre une miette : il lui faut consommer la vie <i>dans son état sec</i>. La vie toute nue est <i>déjà</i> assez <u>romanesque</u> pour que je la confie un seul instant à la moindre prothèse perceptive ou imaginative (lunettes noires, drogue ou roman constitué).</p>	<p>ADJ : romanesque ≠ roman</p>
<p>Roland Barthes par Roland Barthes, 1975</p>	<p>**O.C. IV, p. 584 : ( la légende d'une photo ) : <i>Bayonne, Bayonne, ville parfaite : fluviale, aérée d'entours sonores (Mousserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), et cependant ville enfermée, ville <u>romanesque</u> : Proust, Balzac, Plassans. Imaginaire primordial de l'enfance : la province comme spectacle, l'Histoire comme odeur, la bourgeoisie comme discours.</i></p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>** O.C. IV, p. 586 : ( Les trois jardins ) : <i>Le mondain, le casanier, le sauvage : n'est-ce pas la tripartition même du désir social ? De ce jardin bayonnais, je passe sans m'étonner aux espaces <u>romanesques</u> et utopiques de Jules Verne et de Fourier.</i></p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>** O.C. IV, p.625 : « L'argent » : Par la pauvreté, il a été un enfant <i>désocialisé</i>, mais non déclassé : il n'appartenait à aucun milieu (à B., lieu bourgeois, il n'allait que pour les vacances : <i>en visite</i>, et comme à un spectacle) ; il ne participait pas aux valeurs de la bourgeoisie, dont il ne pouvait s'indigner, puisqu'elles n'étaient à ses yeux que des scènes de langage, relevant du genre <u>romanesque</u> ; il participait seulement à son art de vivre.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>** O.C. IV, p.661 : « La tentation ethnologique » : Dans les <i>Mythologies</i>, c'est la France elle-même qui est ethnographiée. De plus, il a toujours aimé les grandes cosmogonies <u>romanesques</u> (Balzac, Zola, Proust), si proches des petites sociétés. C'est que le livre ethnologique a tous les pouvoirs du livre aimé : c'est une encyclopédie, notant et classant toute la réalité, même la plus futile, la plus sensuelle ; cette encyclopédie n'adultère pas l'Autre en le réduisant au Même ; l'appropriation diminue, la certitude du Moi s'allège. Enfin, de tous les discours savants, l'ethnologie lui paraît comme le plus proche d'une Fiction.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>

	<p><i>O.C. IV</i>, pp.667-668 : « La fiction » :</p> <p>Tout essai repose ainsi, peut-être, sur une <i>vision</i> des objets intellectuels. [...]</p> <p>La Fiction relèverait d'un <i>nouvel art intellectuel</i> (ainsi sont définis la sémiologie et le structuralisme dans le <i>Système de la Mode</i>). Avec les choses intellectuelles, nous faisons à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir ; nous soumettons les objets de savoir et de dissertation - comme dans tout art - non plus à une instance de vérité, mais à une pensée des <i>effets</i>.</p> <p>Il aurait voulu produire, non une comédie de l'Intellect, mais son <u>romanesque</u>.</p>	SUB : ?
	<p><i>O.C. IV</i>, p.695 : « Le livre du Moi » :</p> <p>Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman - ou plutôt par plusieurs. Car 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 (<i>personae</i>), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière). Le livre ne choisit pas, il fonctionne par alternance, il marche par bouffées d'imaginaire simple et d'accès critiques, mais ces accès eux-mêmes ne sont jamais que des effets de retentissement : pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi). La substance de ce livre, finalement, est donc totalement <u>romanesque</u>. 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.</p>	<p><b>Roman et Essai</b></p> <p>ADJ : Sens générique, Fiction</p>
	<p><b>**O.C. IV</b>, p.699 : « Les allégories linguistiques »</p> <p>[V]ous pratiquez [...] une linguistique métaphorique : ...ces concepts viennent constituer des allégories, un langage second, dont l'abstraction est dérivée à des fins <u>romanesques</u> : la plus sérieuse des sciences, celle qui prend en charge de l'être même du langage et fournit tout un lot de noms austères, est <i>aussi</i> une réserve d'images, et telle une langue poétique, elle vous sert à énoncer le propre de votre désir.</p>	<p><b>Roman et Science</b></p> <p>ADJ : Sens générique</p>
	<p><b>**O.C. IV</b>, p.703 : « Mot-valeur » :</p> <p>Les mots préférés qu'il emploie sont souvent groupés par oppositions ; des deux mots du couple, il est <i>pour</i> l'un, il est <i>contre</i> l'autre: <i>production/produit, structuration/structure, <u>romanesque/roman, systématique/système, poétique/poésie</u>, [...]</i>, etc. Parfois, il ne s'agit pas seulement d'opposition (entre deux mots), mais de clivage (d'un seul mot) [...]. Ainsi entre les mots, dans les mots mêmes, passe « le couteau de la Valeur » (<i>PIT</i>, 244, IV).</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p> <p><b>Mot-Valeur</b></p>
	<p><b>**O.C. IV</b>, p.743 : ( La légende d'une photo du groupe) :</p> <p><i>L'espace du séminaire est phalanstère, c'est-à-dire, en un sens, <u>romanesque</u>. C'est seulement l'espace de circulation des désirs subtils, des désirs mobiles ; c'est, dans l'artifice d'une socialité dont la consistance est miraculeusement exténuée, selon un mot de Nietzsche : « l'enchevêtrement des rapports amoureux ».</i></p>	<p>ADJ : Sens générique, Fiction</p> <p><b>-Désir</b></p>
	<p><b>** O.C. IV</b>, p.762 : « Repères » :</p> <p>Roman : 695 <u>Romanesque</u> : 668</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p>

<p>**« Ce qui est bon... », <i>Le Monde</i>, 18 septembre 1975</p>	<p><i>O.C. IV</i>, p.797 : C'est un art plus elliptique qu'allusif, très lisible et cependant libre de tout préjugé narratif (donc un peu fou). On a félicité André Téchiné d'amener au cinéma un nouvel art <u>romanesque</u> (Siclier l'a fait très justement ici-même). Oui, le roman est là ; non pas à titre de genre narratif ou de pathos psychologique, mais par une nécessité de langage.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
<p>« Le jeu du kaléidoscope », 1975</p>	<p><i>O.C. IV</i>, pp. 848-849 : <i>Êtes-vous un romancier - j'allais dire manqué - rentré ?</i></p> <p>Ou futur, qui sait. Votre question est très bonne, non parce qu'elle suscite une réponse très précise en moi, mais parce qu'en moi elle touche quelque chose de très vivant, qui est le problème, sinon du roman, du moins du <u>romanesque</u>. Dans la vie quotidienne, j'éprouve pour tout ce que je vois et entends une sorte de curiosité, presque d'affectivité intellectuelle qui est de l'ordre du <u>romanesque</u>. Il y a un siècle, je me serais sans doute promené dans la vie avec un carnet de romancier réaliste. Mais je ne m'imagine pas aujourd'hui composant une histoire, une anecdote, avec des personnages portant un nom propre, bref, un roman. Pour moi, le problème - problème d'avenir parce que j'ai très envie de me mettre à travailler de ce côté-là - sera de trouver peu à peu la forme qui détacherait le <u>romanesque</u> du roman, mais assumerait le <u>romanesque</u> plus profondément que je ne l'ai fait jusqu'à présent.</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman <b>-l'écriture de la vie</b> SUB : générique, Fiction  SUB : romanesque ≠ roman</p>
<p>(Entretien) « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », <i>Magazine littéraire</i>, février 1975, propos recueillis par Jean-Jacques Brochier</p>	<p>** <i>O.C. IV</i>, p.858 : « LES TROIS ARROGANCES » : <i>N'est-ce pas aussi parce qu'il y a dans Benveniste un côté romanesque, d'imagination dans la philologie ? Nom d'agents et Noms d'actions en indo-européen, c'est aussi un admirable roman.</i></p> <p>Ce qu'il y a très beau dans Benveniste, c'est qu'il n'est pas seulement un savant du langage, de la fonction langage, c'est un savant des langues. Il a été affronté aux langues. Et ce sont les langues qui sont importantes, davantage que le langage. Et ainsi, Benveniste a été amené à traiter de choses extrêmement concrètes, à travers les noms, les mots. D'où cet aspect presque <u>romanesque</u> de l'œuvre de Benveniste.</p>	<p><b>Roman et Critique</b>  ADJ :Sens générique, Fiction</p>
	<p>** <i>O.C. IV</i>, p.865 : « LA CAMPAGNE, LE CAFE » : <i>Pour vous, l'un des lieux importants est le café ?</i></p> <p>C'est le lieu de mes rendez-vous, et j'aime le café parce que c'est un espace complexe. Quand je suis au café, je suis entièrement complice de ceux qui sont à la même table que moi, tout à l'écoute de ce qu'ils me disent, et ne même temps, comme dans un texte, comme dans un paragramme, comme dans une stéréophonie, il y a autour de moi tout un champ de diversion, des gens qui entrent et qui sortent, un dé clic <u>romanesque</u> qui se produit. Et je suis très sensible à cette stéréophonie du café.</p>	<p>ADJ :Sens générique, Fiction</p>
	<p><i>O.C. IV</i>, pp.866-867 : « LE ROMANESQUE » : <i>J'ai relevé cette phrase où vous dites : « Je me considère non comme un critique, mais comme un romancier, non du roman, mais du <u>romanesque</u>. J'aime le <u>romanesque</u>, mais je sais que le roman est mort ».</i></p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p>

	<p>Le <u>romanesque</u> est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie. Transformer ce <u>romanesque</u> en roman me paraît très difficile, parce que je ne m'imagine pas élaborant un objet narratif où il y aurait une histoire, c'est-à-dire essentiellement pour moi des imparfaits et des passés simples et des personnages psychologiquement plus ou moins constitués. C'est ce que je n'arriverais pas à faire et c'est en quoi le roman me paraît impossible. Mais en même temps j'ai une grande envie de pousser dans mon travail l'expérience <u>romanesque</u>, l'énonciation <u>romanesque</u>. [...] [<i>Roland Barthes par Roland Barthes</i>] est un roman, mais pas une biographie. Le détour est différent. C'est du <u>romanesque</u> intellectuel : <u>romanesque</u> pour deux raisons. D'abord, bien des fragments s'intéressent à cette espèce de surface <u>romanesque</u> de la vie, et d'autre part, ce qui est mis en scène dans ces fragments, c'est un imaginaire, c'est-à-dire le discours même du roman. Je me suis mis en scène comme un personnage de roman, mais qui n'aurait pas de nom propre en quelque sorte, et à qui il n'arriverait pas d'aventure à proprement parler <u>romanesque</u>.</p> <p>C'est un discours <u>romanesque</u> plus qu'un discours intellectuel et c'est pourquoi il accepte parfois d'être un peu bête. Dans la mesure où ce n'est pas le sujet intellectuel qui s'identifie avec ce qu'il énonce, mais un autre sujet, un sujet <u>romanesque</u>, qui accepte donc de lâcher parfois des idées, ou des jugements, que le sujet trouve un peu bêtes, mais qu'il lâche tout de même parce que cela fait partie de son imaginaire. Et sans le dire.</p>	<p><b>-un mode de discours non structuré selon une histoire</b>  <b>-un mode d'investissement au quotidien</b></p> <p>ADJ : générique, Fiction</p> <p><b>-l'écriture de la vie</b>  <b>- l'imaginaire</b></p> <p>ADJ :sens typique= aventureux</p> <p>ADJ : générique, Fiction</p>
	<p><b>** O.C. IV, p.867 : « QUELQUES NOMS IMPORTANTS » :</b>  <i>Sade ?</i></p> <p>Qui, et pour une raison immédiate : j'aime lire Sade. Je ne le lis peut-être pas comme il faut- mais qui sait comment il faut lire Sade ? Je le lis de façon très <u>romanesque</u>. Je trouve que c'est un très grand écrivain, au sens le plus classique du terme, qu'il a construit des romans merveilleux. C'est cela que j'aime dans Sade, et pas tellement l'aspect transgressif- encore que j'en comprenne l'importance. J'aime Sade comme un écrivain, comme j'aime Proust.</p>	<p>ADJ :Sens typique = aventureux</p>
	<p><b>** O.C. IV, pp.873-874 : « LA DRAGUE » :</b></p> <p>C'est pourquoi la drague est une notion que je peux très bien transporter de l'ordre de la quête érotique, où elle prend son origine, dans la quête des textes, par exemple, ou la quête des traits <u>romanesques</u>. Ce qui s'offre dans la surprise de la « première fois ».</p> <p><i>La drague du texte est aussi une drague très sensuelle.</i></p> <p>Oui, tout ceci doit être mis en rapport avec la capture des phrases, des citations, des formules, des fragments. Le thème de l'écriture courte, évidemment. Quand j'essaie de produire cette écriture courte, par fragments, je me mets dans la situation d'un auteur que le lecteur va draguer.</p>	<p>ADJ : romanesque ≠ roman</p>

<p>**Entretien avec Jacques Chancel, le 17 février 1975</p>	<p><i>O.C. IV, p.893 :</i>  <i>Mais si vous écrivez Roland Barthes par Roland Barthes, c'est qu'en fait vous méfiez un peu des autres ; parce qu'on a beaucoup écrit sur vous ; vous voulez faire le point.</i></p> <p>Ce serait le cas si je pensais avoir dit la vérité sur moi ; mais ce n'est pas du tout le cas. J'ai essayé de montrer justement que ce que je voulais faire, c'était de décrire ce que j'appelle un « imaginaire d'écriture », une façon quasi <u>romanesque</u> de se vivre comme un personnage intellectuel, dans la fiction, dans l'illusion, et nullement dans la vérité. Par conséquent, je ne pense pas qu'en écrivant sur moi, j'aie pris la place d'aucun critique.</p>	<p>ADJ : Sens générique = Fiction</p>
	<p><i>O.C. IV, p.900 :</i>  J'ai passé beaucoup d'années au sanatorium des étudiants de Saint-Hilaire-du-Touvet dans l'Isère. J'ai également été dans un sanatorium suisse. J'ai connu là deux expériences. [...]</p> <p>La première expérience est celle de l'amitié : on vit avec des gens de votre âge pendant des années et souvent on cohabite à deux ou trois dans une même chambre : on se voit tous les jours et l'affectivité profonde qui se développe dans ce milieu-là, avec ses joies, ses problèmes, et même avec tout son aspect <u>romanesque</u>, vous soutient énormément.</p>	<p>ADJ : Sens typique = sentimental</p>
<p>**Préface à «La Bête humaine » d'Emile Zola, Rizzoli, 1976</p>	<p><i>O.C. IV, pp.977-978 :</i>  [N]oublions pas que les trains d'alors donnaient à lire la différence sociale beaucoup plus clairement que de nos jours : sans rivaux (ni automobiles ni avions), toute la société en usait et y reproduisait ses coupures internes [...] : trois classes, trois prix, trois comforts, et matériellement, même, aucune communication possible : pas de couloir, rien que des compartiments clos, tout désigné pour le meurtre ou l'adultère (ce sera, par la suite, le sleeping, wagon lui aussi divisé et clos, qui prendra la relève <u>romanesque</u> et policière du train archaïque) [...].</p>	<p>ADJ : Sens typique = aventureux</p>
<p>**«Un grand rhétoricien des figures érotiques», Magazine littéraire, juin 1976, propos recueillis par Jean-Jacques Brochier</p>	<p><i>O.C. IV, p.1004 :</i>  Ce qui m'a intéressé dans Sade, ce n'est pas l'aspect transgressif, ce n'est pas l'aspect nietzschéen (« nietzschéen » entre guillemets, parce qu'en fait il a y très peu de rapports entre Sade et Nietzsche), c'est éminemment l'aspect structural : un homme qui, par l'écriture, construit des structures <u>romanesques</u> extrêmement bien faites qui sont aussi des structures érotiques : les figures sont à la fois des figures érotiques, des postures, et des figures rhétoriques. Sade est en quelque sorte un grand rhétoricien des figures érotiques.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p><i>O.C. IV, p.1004 :</i>  [J]e tiens <i>Juilette</i> pour un très grand roman <u>romanesque</u>. C'est le grand roman picaresque que la littérature française n'a jamais produit ; à part Sade et peut-être à part Proust, qu'on peut aussi considérer comme un romancier picaresque, romancier du fragment, du voyage infini, de l'anecdote qui entraîne une autre anecdote. Ce que j'aime dans Sade, c'est ça, ce <u>romanesque</u> qui ne finit jamais, ce monde autarcique dans lequel on est plongé. Au 19 siècle, on a eu aussi de ces grandes cosmogonies, Balzac ou Wagner par exemple, mais il s'agissait toujours</p>	<p>ADJ : Sens typique = aventureux</p> <p>SUB : Sens typique =</p>



	de cosmogonies « bien pensantes ». Sade produit, lui, une cosmogonie <u>romanesque</u> à la fois très répétée, structurée, et très renouvelée, qui s'installe dans le très grand débat d'une philosophie contestataire.	aventure ADJ :Sens générique
** <i>Le Discours amoureux.</i> Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)	p.120 : « <i>Comprendre</i> » Au sujet amoureux d'aujourd'hui qui voudrait « comprendre », la seule compréhension proposée (le seul départ de langage) est celle de la psychanalyse. Sauf à s'assumer comme un pur produit idéologique, rétrogradé purement et simplement dans l'histoire bourgeoise. Sujet anachronique, exclu et coupable, il est à la fois peu compatible avec le <i>Et moi ?</i> de l'Imaginaire et cependant il peut être une figure <u>romanesque</u> intéressante : le roman à écrire ? Le « militant werthérien » ?	ADJ :Sens générique
	p.273 : « <i>Vérité</i> » : Cette figure pose le degré de conscience d'Imaginaire du sujet amoureux : - Toujours le chassé-croisé : Le monde (le réel) = le factice, l'illusion ≠ La passion (l'Imaginaire) = le vrai (chassé-croisé, tragique). - Dans la passion même : conscience de degrés d'illusoire, conscience rétrospective de l'« exaltation <u>romanesque</u> ». Mais paradoxalement, cette conscience intervient au point le plus profond de l'aliénation, au moment du suicide. Décision de mourir : « [...] je te l'écris sans exaltation <u>romanesque</u> ,tranquillement [...] » (Werther, 126).	ADJ : Sens typique = sentimental
	pp.350-351 : <b>Métalangage</b> En principe, notre séminaire est un discours <i>sur</i> le discours amoureux. S'agit-il d'un <i>métalangage</i> ? C'est la question posée par la Modernité à tout discours sur un discours. [...] Ce problème est celui de tout notre travail depuis la fin (pour moi) des illusions de la sémiologie comme métalangage → tentatives pour <i>déconstruire</i> le métalangage sémiologique (par exemple, la pratique des fragments, le droit à la métaphore). Le séminaire sur le discours amoureux est le lieu privilégié (vif et chaud) de ce problème. Privilégié pourquoi ? Parce que lieu <i>intenable</i> – comme devrait le devenir tout discours « scientifique », tout métalangage. Nous tenons un discours <i>sur</i> le discours amoureux (« métalangage ») et cependant – en même temps – nous ne sommes pas <i>derrrière</i> le discours dont nous parlons : aporie vivante et continue.  <b>Discours/discours amoureux : la différence à peu près nulle</b> Aporie ou déconstruction ou encore <i>écrasement</i> de l'énoncé et de l'énonciation, subversion topologique (aucun langage n'est <i>derrrière</i> un autre). Cela veut dire que le discours sur le discours amoureux (D/DA) se confond avec le discours amoureux (D=DA). Mais c'est une égalité approximative, immaîtrisable ; ou encore : la différence entre D et DA est à <i>peu près</i> nulle. L'aporie, l'intérêt est dans le <i>à peu près</i> , dans la nullité <i>imparfaite</i> de la différence : je suis entre la <i>science</i> (écart maximum entre D et DA) et le <i>roman</i> (identité de D et DA : par	Le romanesque comme un outil-manière pour maintenir le statut incertain du métalangage.+ Pour pointer vers les éléments humains (la scène romanesque) de la vie  ADJ :Sens

	<p>exemple, le discours du roman <i>Werther</i>). Je produis une feinte de métalangage, ou encore un « métalangage <u>romanesque</u> ».</p> <p>[...] Celui qui se parle ici est un sujet qui <i>s'est parlé</i> le discours amoureux, mais qui en même temps <i>vous le parle</i>. C'est dans cette duplicité, ce strabisme, qu'est le <i>presque nul</i> de la différence entre le discours (D) et le discours amoureux (DA), ou encore le va-et-vient entre l'énoncé et l'énonciation. Telle est la partie <i>méthodologique</i> du discours qui est tenu ici : visant à faire reconnaître comme valeur méthodologique le retour infini de tout énoncé à son énonciation, et de l'inconfort, l'insécurité de tout discours placé dans l'un des lieux institutionnels du savoir comme système d'énoncés.</p>	générique
	<p>p.571 : S'il n'est pas fortuit, le contact (avec réponse) constitue, par sa furtivité, l'une des plus grandes jouissances du sujet amoureux. Dossier <u>romanesque</u> sans doute énorme sur les pressions de main.</p>	ADJ :Sens générique
	<p>p.677 : Les figures se découpent en fonction du pouvoir qu'a le sujet lecteur de reconnaître dans le flux discursif (le cinéma intérieur ou le texte <u>romanesque</u>) quelque chose qui a déjà été vu, lu, entendu, éprouvé.</p>	ADJ :Sens générique
	<p>p.698 : Car, bien sûr, ce qui glace le <i>Banquet</i>, c'est la figure de Socrate ; tout va d'un bon train <u>romanesque</u>, tant qu'il laisse les autres parler ; mais si lui parle, c'est comme Figure du Signifié, Empêcheur du Signifiant.</p>	ADJ :Sens générique
** <i>Comment vivre ensemble</i> : Cours et séminaires au Collège de France : 1976-1977	<p>Titre du cours : simulations <u>romanesques</u> de quelques espaces quotidiens</p>	ADJ :Sens générique
	<p>p.35 : Autre preuve de la force fantasmagorique du Vivre-Ensemble : « bien » vivre ensemble, « bien » cohabiter ; ce qu'il y a de plus fascinant chez les autres, ce dont on peut être le plus jaloux [...]. C'est le mythe (le leurre ?) à l'état pur : la bonne matière <u>romanesque</u>. . (Il n'y aurait pas de familles s'il n'y en avait pas quelques-unes de réussies !)</p>	ADJ :Sens générique
	<p>p.44 : Les romans sont des simulations, c'est-à-dire des expérimentations fictives sur un modèle, dont le plus classique est la maquette. Le roman implique une structure, un argument (une maquette) à travers lequel on lâche des sujets, des situations. Il n'y a pas, dans ma mémoire, de maquette <u>romanesque</u> de l'idiorrythmie.</p>	ADJ :Sens générique
	<p>p.85 : <i>L'Arche de Noé</i> : l'autarcie absolue : compendium du monde, encyclopédie des espèces, gage de reproduction → la famille au sens patriarcal → modèle de tous les domaines ruraux → accomplissement <u>romanesque</u> (<i>L'Île mystérieuse</i> = sauvetage + autarcie).</p>	ADJ :Sens générique
	<p>p.122 : L'Eponge est le Sujet du récit : la séquestrée de Poitiers comme « acteur ». C'est-à-dire selon ses attributs <u>romanesques</u>, selon l'instance de description : elle est déchet absolu (antre-poubelle, crasse, excréments, vermine).</p>	ADJ :Sens typique = extraordinaire

	<p>pp.177-178 :</p> <p>[J]’avais projeté de consacrer le 13<sup>ème</sup> cours à la construction, devant vous, d’une utopie du Vivre-Ensemble idiorrythmique. [...] J’aurais donc : a) sélectionné les traits positifs du dossier parcouru : tout ce qui, dans la façon de vivre des sujets très divers engagés dans le corpus, m’aurait fait plaisir, fait envie – et que j’aurais ensuite coordonné, agencé pour produire une fiction (quasi <u>romanesque</u>) du Vivre-Ensemble : le Vivre-Ensemble d’un groupe à la fois contingent et anonyme [...].</p> <p>Ce 13<sup>ème</sup> cours n’aura pas lieu [...]. Pourquoi ? Pour des raisons contingentes [...]. Mais aussi, raison théorique qui m’est apparue peu à peu : utopie du Vivre-Ensemble idiorrythmique n’est pas une utopie sociale. Or toutes les utopies écrites ont été sociales, de Platon à Fourier : recherche d’une façon idéale d’organiser le pouvoir. Pour ma part, [...] j’ai eu souvent l’envie d’écrire une utopie domestique : une façon idéale (heureuse) de figurer , de prédire le bon rapport du sujet à l’affect, au symbole. Or ceci n’est pas à proprement parler une utopie. C’est seulement- ou au-delà, excessivement- la recherche figurative du Souverain Bien. [...] Or le Souverain Bien – sa figuration – mobilise toute l’extension et la profondeur du sujet, dans son individuation, c’est-à-dire dans son histoire personnelle au complet. De cela, seule pourrait rendre compte une écriture- ou si l’on préfère un acte <u>romanesque</u> (sinon un roman). Seule l’écriture peut recueillir l’extrême subjectivité, car dans l’écriture il y a accord entre l’indirect de l’expression et la vérité du sujet- accord impossible au plan de la parole (donc du cours), qui est toujours [...] à la fois directe et théâtrale.</p>	<p>ADJ :Sens typique = aventureux</p> <p>ADJ :Sens générique</p>
<p><i>Fragments d'un discours amoureux</i>, 1977</p>	<p><i>O.C. V</i>, pp. 30-32 : « Comment est fait ce livre » :</p> <p>C'est comme s'il y avait une Topique amoureuse [...] l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une œuvre ; c'est un discours horizontal : aucune transcendance, aucun salut, aucun roman (mais beaucoup de <u>romanesque</u>).</p>	<p>SUB : romanesque ≠ roman</p>
	<p>** <i>O.C. V</i>, p.97 : « Quand mon doigt par mégarde... » :</p> <p>(Pressions de mains- immense dossier <u>romanesque</u>-, geste tenu à l’intérieur de la paume, genou qui ne s’écarte pas, bras étendu, comme si rien n’était, le long d’un dossier de canapé et sur lequel la tête de l’autre vient peu à peu reposer, c’est la région paradisiaque des signes subtils et clandestins : comme une fête, non des sens, mais du sens.)</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
	<p>** <i>O.C. V</i>, p.104 : « L’entretien » :</p> <p>(L’atopie de l’amour, le propre qui le fait échapper à toutes les dissertations, ce serait qu’en dernière instance il n’est possible d’en parler <i>selon une stricte détermination allocutoire</i>, qu’il soit philosophique, lyrique ou <u>romanesque</u>, il y a toujours, dans le discours sur l’amour, une personne à qui l’on s’adresse [...].</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
<p>« Le Chant romantique », <i>Gramma</i>, janvier 1977</p>	<p><i>O.C. V</i>, p. 307 :</p> <p>Cette faculté -cette décision- d’élaborer une parole toujours nouvelle avec de brefs fragments, dont chacun est à la fois intense et mobile, de place incertaine, c'est ce que, dans la musique romantique, on appelle la Fantasia, schubertienne ou schumannienne : <i>Fantasieren</i> : à la fois imaginer et improviser : bref, fantasmer, c'est-à-dire produire du</p>	<p>SUB : romanesque ≠</p>

	<p><u>romanesque</u> sans construire un roman [...] en somme, une errance pure, un devenir sans finalité : le tout, en ce qu'il peut, d'un seul coup et à l'infini, recommencer.</p>	roman
<p>(Entretien) « Texte à deux (parties) », Wunderblock, 1977</p>	<p>O.C. V, pp. 385-386 :</p> <p>5. Le « <u>Romanesque</u> » comme type de l'écriture et non seulement comme « genre ». Une erratique de la vie quotidienne, de ses passions et de ses « scènes » : des « cas » imaginaires qui ne tomberaient sous le coup d'aucun texte de la Loi. Le <u>romanesque</u> comme l'anti-casuistique, donc. Les 'Figures' et la pensée héraclitienne du devenir. Essayisme esthétique de la pensée.</p> <p>Vous dites très bien, et donc je ne saurais mieux dire : le <u>romanesque</u> est un type, ce n'est pas, ce n'est plus un genre. Et l'idée d'une « erratique » de la vie quotidienne est très juste et très belle. Très juste parce qu'elle nous fait reconnaître le discontinu fondamental de notre vie mentale. [...] Nous ne sommes au fond, dans ce fond subtil que n'atteint aucune science, à commencer par la psychanalyse, science massive de la structure, de la répétition, de la fixité, nous ne sommes qu'une poussière d'éclats, d'humeurs. [...] Et très belle parce qu'elle peut produire, en écriture, en musique, en image, des « formes brèves » d'un grand éclat : des phrases, des aphorismes, des stances, des « anamnèses », des « épiphanies » comme disait Joyce, à la rigueur de courtes histoires [...], mais non <i>une</i> histoire, un destin.</p>	<p><b>-un type d'écriture</b></p> <p><b>- « formes brèves »</b></p> <p><b>- faire comme si</b></p>
	<p>O.C. V, p.387:</p> <p>12. Le levier de votre « retournement » romanesque du discours est la notion de valeur (dans son sens nietzschéen). Développer ceci : « Comment le mot devient valeur ? au niveau du corps ». La moralité (contraire de morale) comme « pensée du corps en état de langage ». Le corps fictionne ? et le corps est-il l'inconscient ?</p> <p>[...] Le <u>romanesque</u> comme nous l'avons entendu, c'est-à-dire comme puissance d'expression du discontinu humain, comme soumission à l'interstice des lois (à commencer par celles du discours), c'est ce lien de langage [...] où l'on accepte de ne pas affronter directement des systèmes dont chacun peut l'emporter ; c'est ce qui dit <i>non</i> [...] à la parade des arrogances. Je fait comme si la contradiction n'existait pas, et c'est ce « <i>faire comme si</i> » qui définit la fiction. Un encore : je ne lutte pas contre la contradiction, et c'est alors peut-être ce qui définit la « sagesse » (<i>La Sage ne lutte pas</i>, dit le Tao).</p>	
<p>** (Entretien), « Fragments d'un discours amoureux », 1977</p>	<p>O.C. V, p.401 :</p> <p>[C]elui qui dit « je » dans le livre est le <i>je</i> de l'écriture. [...] Je fais alors une réponse de Normand : c'est moi et ce n'est pas moi. Ce n'est pas plus moi, si vous me permettez la comparaison qui est peut-être d'infatuation, que Stendhal mettant en scène un personnage. C'est en cela que c'est un texte assez <u>romanesque</u>. D'ailleurs, le rapport entre l'auteur et le personnage qui est mis en scène est de type <u>romanesque</u>.</p>	ADJ : Sens générique

<p><b>**Prétexte :</b>  <i>Roland Barthes</i>,      UGE,      coll. « 10/18 »,      1978, Colloque de      Cerisy de 1977.</p>	<p>[L'intervention de Barthes dans l'exposé d'Alain Robbe-Grillet : « Pourquoi j'aime Barthes »] : pp.251-252 :</p> <p>Enfin il y a la résistance au roman, ou tout au moins le problème du roman. [...] J'ai très envie de faire un roman, et chaque fois que je lis un roman qui me plaît, j'ai envie d'en faire autant, mais il me semble que jusqu'à présent j'ai résisté à certaines opérations supposées du roman. Par exemple, la nappe, le continu. Est-ce qu'on pourrait faire un roman par aphorismes, par fragment ? Sous quelle conditions ? Est-ce que l'être même du roman n'est pas un certain continu ? Je pense qu'il y a une résistance de ce côté-là. La seconde résistance, ce serait le rapport aux noms propres, je ne sais pas, je ne saurais pas inventer de noms propres et je pense vraiment que tout le roman est dans les noms propres – le roman tel que je le lis bien sûr, et je l'ai dit d'ailleurs à propos de Proust. Pour le moment, j'ai une résistance à inventer des noms, en même temps que j'ai une très grande envie d'en inventer. Je ferais peut-être un roman le jour où j'aurais inventé les noms propres de ce roman. J'ai pensé pendant longtemps qu'il y avait une troisième résistance, qui était d'employer le « il », le « il » du roman, le personnage à la troisième personne ; mais j'ai commencé un peu ) acclimater cette difficulté en mêlant le « je » et le « il » dans le « Barthes par lui-même ». [...]</p>	
	<p>p.366 : [L'intervention de Barthes dans la discussion suite à l'exposé de Frédéric Berthet : « Idées sur le roman »] :</p> <p>A ce moment-là, si on prend les choses à la lettre, ça ne peut pas être du <u>romanesque</u>, parce que le <u>romanesque</u>, on l'a dit, en principe il est déjà écrit, il est déjà dans ce qu'il est écrit ; donc ce qui reste, vraiment, à la lettre, à écrire, c'est un roman.</p>	<p>SUB : du romanesque au roman, à une autre place</p>
<p><b>**Le Neutre :</b>      Cours au Collège      de France,      1977-1978</p>	<p>pp.44-45 : « LA FATIGUE » :</p> <p>Il faudrait que chacun s'essaye à faire la carte de ses fatigues [...]. Je signalerai – entre autres – une fatigue (subjective) : [...] la conversation. [...] En effet, me-semble-t-il, conversation actualise le caractère perpétuel du langage [...] : force monstrueuse dont je me sens exclu comme individu [...]. Cependant, confronté à une conversation, un moyen de me reprendre, de me récupérer : non plus l'entendre mais l'écouter : à un autre niveau, la recevoir comme un objet <u>romanesque</u>, un spectacle langagier, dans un recul artiste de soi-même.</p>	<p>ADJ : sens générique</p>

	<p>p.79 :</p> <p>Sur « Délicatesse ». [...] En sortant, le soir, au crépuscule, en recevant avec intensité des détails infimes, parfaitement futiles, de la rue : [...] j'ai eu cette intuition vive [...] que descendre dans l'infiniment futile, cela permettait d'avouer la sensation de la vie → (c'est en somme une règle <u>romanesque</u>). → La délicatesse est donc du côté du vivant, de ce qui fait sentir la vie, ce qui en active la perception : la saveur de la vie toute pure, la jouissance d'être vivant → bien sûr, il faut s'entendre sur « vie », mot à tout faire.</p>	<p><b>Une sensation de la vie</b></p> <p>ADJ : sens générique</p>
	<p>p.135 : « LA CONSCIENCE » : 1) la conscience comme drogue :</p> <p>L'hypermnésie, on le sait, peut être douloureuse, affolante même : le sujet peut avoir à se battre avec sa mémoire (efforts angoissants pour se rappeler quelque chose : thème <u>romanesque</u>), mais aussi contre elle (autre thème littéraire).</p>	<p>ADJ : sens générique</p>
	<p>p.139 : « LA CONSCIENCE » : 2) le moi valéryen comme imaginaire :</p> <p>Une hyperconscience émotive apparaît donc comme une contradiction dans les termes : un paradoxe. Je sens ce paradoxe en moi, c'est avec lui que je vis, je débats [...]. [Mon calme] est fait de ceci : une conscience immédiate et précise des plus petits mouvements d'affect qui saisissent mon corps [...].</p> <p>Tel est le paradoxe, l'imaginaire du moi comme paradoxe [...] : mon esprit est présent à ce qui me trouble. [...] → vigilance non morale, mais, ou existentielle (le moi vigilant de Husserl 20) ou esthétique (<u>romanesque</u>, fictionnelle).</p>	<p>ADJ : sens générique</p>
<p>**« Longtemps, je me suis couché de bonne heure », conférence au Collège de France, 19 octobre 1978</p>	<p><i>O.C. V</i>, p.461 :</p> <p>L'indécision de Proust est profonde, dans la mesure où Proust n'est pas un novice (en 1909, il a trente-huit ans) ; il a déjà écrit, et ce qu'il a écrit (notamment au niveau de certains fragments) relève souvent d'une forme mixte, incertaine, hésitante, à la fois <u>romanesque</u> et intellectuelle [...]. Non seulement cette indécision est profonde, mais encore elle est peut-être chère : Proust a aimé et admiré des écrivains dont il constate qu'ils ont pratiqué, eux aussi, une certaine indécision des genres : Nerval et Baudelaire.</p> <p><i>O.C. V</i>, p.468 :</p> <p>De ces deux lectures, de l'émotion qu'elles ravivent toujours en moi, je tirai deux leçons. Je constatai d'abord que ces épisodes, je les recevais (je ne trouve pas d'autre expression) comme des « moments de vérité » [...]. Le « moment de vérité » n'a rien à voir avec le « réalisme » [...]. Le « moment de vérité » [...] impliquerait une reconnaissance du <i>pathos</i>, au sens simple, non péjoratif, du terme, et la science littéraire, chose bizarre, reconnaît mal le <i>pathos</i> comme force de lecture ; Nietzsche, sans doute, pourrait nous aider à fonder la notion, mais nous sommes encore loin d'une théorie ou d'une histoire pathétique du Roman ; car il faudrait, pour l'esquisser, accepter d'émettre le « tout » de l'univers <u>romanesque</u>, ne plus placer l'essence du livre dans sa structure, mais au contraire reconnaître que l'œuvre émeut, vit, germe, à travers une espèce de « délabrement » qui ne laisse debout que certains moments [...] : les moments de vérité sont comme les points de <i>plus-</i></p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens</p>

	<p><i>value</i> de l'anecdote.</p> <p><i>O.C. V</i>, pp. 469-470 :</p> <p>[J]'appelle [Roman], par commodité, toute Forme qui soit nouvelle par rapport à la pratique passée. [...] J'entends toujours par là cette forme incertaine, peu canonique, dans la mesure où je ne la conçois pas, mais seulement me la remémore ou la désire. [...]</p> <p>Je ne sais s'il sera possible d'appeler encore « roman » l'œuvre que je désire et dont j'attends qu'elle rompe avec la nature uniformément intellectuelle de mes écrits passés (même si bien des éléments <u>romanesques</u> en altèrent la rigueur). [...] Ce Roman utopique, il m'importe de faire comme <i>si</i> je devais l'écrire. Et je retrouve ici, pour finir, la méthode. Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus celui qui parle sur quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endorsse une production ; j'abolis le discours sur le discours [...].</p>	<p>générique</p> <p>ADJ : Sens générique</p>
<p>**« Roberte », une des chroniques paru dans <i>Le Nouvel observateur</i> du 18 décembre 1978 au 26 mars 1979</p>	<p><i>O.C. V</i>, p.650 :</p> <p>Vu en projection privée, le film de Pierre Klossowski et de Pierre Zucca, <i>Roberte ce soir</i>, m'a enchanté. Ce film joue d'effets multiples, dont chacun est très fort (boulevardier, mélodramatique, <u>romanesque</u>, parodique, érotique, métaphysique, pervers) [...], mais dont l'ensemble risque de dérouter tout le monde, du grand public à l'avant-garde : c'est une œuvre intouchée par la mode, la grande et la petite [...].</p>	<p>ADJ: Sens typique = sentimental</p>
<p>**« Ça prend », <i>Magazine littéraire</i>, janvier 1979</p>	<p><i>O.C. V</i>, pp. 654-656 :</p> <p>Il n'empêche que la vie créative de Proust présente deux parties bien tranchées. Jusqu'en 1909, Proust mène une vie mondaine [...] ; la mort de sa mère, en 1905, l'ébranle beaucoup, le retire un temps du monde, mais l'envie d'écrire le reprend bientôt, sans qu'il puisse, semble-t-il, sortir d'une certaine agitation stérile. L'agitation, cependant, se resserre et prend peu à peu la forme d'une indécision : va-t-il (veut-il) écrire un roman ou un essai ? Il tente l'essai en prenant à partie les idées de Sainte-Beuve, d'une manière pourtant <u>romanesque</u>, puisqu'il mêle à des fragments d'esthétique littéraire, des morceaux, des scènes, des dialogues, des personnages, qu'on retrouvera plus tard dans la <i>Recherche</i>. [...] En somme, pendant ce mois de septembre [de 1909], il s'est produit en Proust une sorte d'opération alchimique qui a transmuté l'essai en roman, et la forme brève, discontinue, en forme longue, filée, nappée.</p> <p>Qu'est-ce qui s'est passé ? [...] Je crois plutôt à une découverte d'ordre créateur [...].</p> <p>Intuitivement, je dirai que ce qui a été trouvé appartient sans doute à l'une des « techniques » suivantes [...] : 4) enfin, une structure <u>romanesque</u>, dont Proust a la révélation dans <i>La Comédie humaine</i> [...] : [...] on peut penser que ce que Proust a découvert, c'est l'efficacité <u>romanesque</u> de ce que l'on pourrait appeler le « marcottage » des figures : plantée ici, souvent discrètement [...], une figure se retrouve bien plus tard, par enjambement au-dessus d'une infinité d'autres relations, fonder une nouvelle souche [...].</p>	<p>ADJ : Sens générique</p> <p><b>-Essai / Roman</b></p> <p><b>-La forme brève vs. la forme longue</b></p> <p>ADJ : Sens générique</p>
<p>**« Un contexte</p>	<p><i>O.C. V</i>, p. 657 :</p>	<p>ADJ : Sens</p>

trop brutal », <i>Les Nouvelles Littéraires</i> , février 1979	Je suis essayiste. Je n'ai pas plus approché la création dramatique que la création <u>romanesque</u> : je n'ai jamais créé de personnage fictif. Dans certains essais, j'ai approché, bien sûr, le <u>romanesque</u> , mais en tant que catégorie. J'avoue être tenté aujourd'hui d'écrire quelque chose qui pourrait s'apparenter au roman, mais cette tentation ne va pas à la pièce de théâtre.	générique SUB : romanesque ≠ roman  <b>-la catégorie</b>
** le rapport annuel du cours : <i>La préparation du roman (I)</i> : de la vie à l'œuvre	<i>O.C. V</i> , p. 733 : La première année de ce programme a été consacrée à la pratique initiale de toute écriture ( <u>romanesque</u> ou poétique) : la notation. [...] Plutôt que d'interroger des « carnets de romanciers », on a préféré faire un long détour par une forme qui n'est nullement <u>romanesque</u> , mais qui apparaît, dans l'histoire universelle des littératures, comme l'accomplissement exemplaire de toute notation : le <i>haïku</i> japonais.	ADJ : Sens générique
**(Entretien), « Rencontre avec Roland Barthes », <i>The French Review</i> , février 1979, entretien avec Nadine Dormoy Savage.	<i>O.C. V</i> , p. 740 : Le nom propre, la troisième personne, le passé simple, ce sont des traits de l'écriture <u>romanesque</u> , c'est en tant que tels que j'ai dit que je ne les supportais pas. Disons que, au cas où je voudrais écrire un roman, je serais un peu embarrassé d'employer <i>il</i> , <i>elle</i> , le passé simple, et de donner des noms propres à mes personnages. Cela m'embrancherait, pourquoi ? parce que cela fait partie d'un code complètement usé ; si donc j'employais ces formes-là, cela voudrait dire que j'assume le code dans son usure.[...] Il y a une résistance à certaines formes. Pour l'adjectif, c'est tout dire. Ce n'est pas un problème <u>romanesque</u> , c'est un problème de vie vécue, de vie relationnelle de tous les instants avec l'autre. Il est certain que mettre un adjectif sur un être, même si cet adjectif est laudateur et bienfaisant, c'est fichier un peu l'être sous une sorte d'essence, d'image, et par conséquent, à partir d'un certain degré de sensibilité, ça devient un peu un instrument d'agression. Cela dit, c'est une lutte très utopique, car on ne peut pas parler sans adjectifs.	ADJ : Sens générique  ADJ : Sens générique
« Roland Barthes s'explique », <i>Lire</i> , Entretien avril 1979	<i>O.C. V</i> , p. 750 : J'ai maintenant la tentation de faire une grande œuvre continue et non pas fragmentaire [...] Ce que j'appelle « roman », ou « faire un roman », j'en ai envie non pas dans un sens commercial, mais pour accéder à un genre d'écriture qui ne soit plus fragmentaire.	« roman » = <b>Œuvre continue, non fragmentaire</b>
**(Entretien), « Mes petites annonces », <i>Libération</i> , 15 décembre 1979, Entretien avec Michel Cressole.	<i>O.C. V</i> , p. 771 : Les PA de <i>Libé</i> sont bien, dans la mesure où si on les lit justement comme ça d'affilée, [...] on a l'impression de lire vraiment une sorte de roman éclaté et ça c'est très moderne puisque, aujourd'hui, il y a un besoin de faire éclater le roman, de faire éclater le genre, en touches, en départ d'incidents, en départ d'aventures. Les PA c'est du roman mais du roman en étoile. Et c'est ce côté <u>romanesque</u> qui est très savoureux à lire. Il y a, et cela j'en suis persuadé, un érotisme particulier de la PA. [...] C'est érotisme ne vient pas de ce qu'elles disent, qui est finalement très banal, mais du fait de le consulter, d'en attendre quelque chose [...]. Il y a un leurre fondamental qui fait que l'on croit que l'une va vous convenir.	ADJ : du roman éclaté
**(Entretien), « Vie et mort des revues »,	<i>O.C. V</i> , p. 779 : [Sur le projet de revue internationale, <i>Gulliver</i> , de Maurice Blanchot] : Il y a eu d'assez nombreuses réunions chez Marguerite Duras, ici à	



<p><i>Scarabée international</i>, printemps 1982, avec Maria-Teresa Padova</p>	<p>Paris ; on projetait de réunir d'abord des textes pour faire une sorte de numéro zéro et ces textes ont ensuite été recueillis, quand la chose a échoué, dans la revue italienne <i>Menabo</i>. Cela donne une idée de ce qu'on voulait que soit cette revue, une revue effectivement faite de fragments ; il y avait là une pensée du fragment, de la revue par petits fragments : très libre, allant du fragment poétique et lyrique au fragment <u>romanesque</u>, au fragment démystificateur, critique. Tout était admis et possible, et c'était très beau.</p>	<p>ADJ : Sens générique</p>
<p>**« On échoue toujours de parler ce qu'on aime », <i>Tel quel</i>, automne 1980</p>	<p><i>O.C. V</i>, pp. 913-914 : [L]’effet raconté coïncide enfin avec l’effet produit. Pourquoi ce renversement ? Parce que Stendhal, passant du Journal au Roman, de l’Album au Livre (pour reprendre une distinction de Mallarmé), a abandonné la sensation, parcelle vive mais inconstructible, pour aborder cette grande forme médiatrice qu’est le Récit, ou mieux encore le Mythe. [...] En somme, ce qui s’est passé- ce qui a passé- entre le Journal de voyage et la <i>Chartreuse</i>, c’est l’écriture. [...] Quand il était jeune, [...] il ne savait pas encore qu’il existe un mensonge, le <u>mensonge romanesque</u>, qui serait à la fois- ô miracle- le détour de la vérité et l’expression enfin triomphale de sa passion italienne.</p>	<p><b>Journal et Roman : L’Album et Livre</b>  <b>Mensonge romanesque</b>  ADJ : sens générique</p>
<p><i>Vita Nova</i>, la transcription du feuillet du 3 septembre 1979</p>	<p><i>O.C. V</i>, p. 1016 : Renoncer au jeu sur la Bêtise, les guillemets, le refus de prendre position sur l'énonciation (alibi du <u>Romanesque</u>, de la diversité de mon moi). Sans complaisance. Pas de <i>Semblant</i>.</p>	<p>SUB :</p>
<p>**<i>La Préparation du roman I et II</i> : Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Edition 2003</p>	<p>p.459 (Résumé pour la première année du cours) :</p> <p>A la limite, il n'est même pas sûr qu'il s'agisse de « roman » : ce terme ancien a été choisi par commodité pour suggérer l'idée d'une « œuvre » qui dit son lien à la littérature d'une part et à la vie d'autre part. La point de vue adopté est celui d'une fabrication, assumée par un sujet particulier : pour savoir ce que peut-être le Roman, faisons <i>comme si</i> nous devons en écrire un.</p> <p>La première année de ce programme a été consacrée à la pratique initiale de toute écriture (<u>romanesque</u> ou poétique) : la notation. Qu'est-ce qu'on note de la vie, en vue de l'œuvre ? Comment est-ce que l'on conduit cette activité de notation ? Qu'est-ce que cet acte de langage qu'on appelle une notation ? Plutôt que d'interroger des « carnets de romanciers », on a préféré faire un détour par une forme qui n'est nullement <u>romanesque</u>, mais qui apparaît, dans l'histoire universelle des littératures, comme l'accomplissement exemplaire de toute notation : le haïku japonais...comme « forme brève », saisie à travers des traductions françaises récentes.</p>	<p><b>-faire comme si</b>  ADJ : sens générique  ADJ : sens générique  <b>- « forme brève » : notation, haïku</b></p>
<p>**<i>La Préparation du roman</i>, cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980. Edition 2015</p>	<p>p.34 : Est-ce qu'on peut commencer à écrire, donc à se mettre dans le Vouloir-Écrire d'un objet, sans d'abord fantasmer le code des objets « <i>scripti</i> », à savoir le poème, le roman ? [...] Et ce n'est qu'en luttant avec le réel [...], c'est-à-dire avec la <i>pratique</i> d'écriture poétique ou <u>romanesque</u> que le fantasme se perd comme fantasme et atteint le Subtil</p>	<p>ADJ : sens générique</p>

	<p>et l'Inouï. Par exemple, Proust [...] a fantasmé l'Essai dans le <i>Contre Sainte-Beuve</i>, il a fantasmé le Roman [...]. Mais quand il s'est mis à écrire ce qu'il a produit, c'est une <i>Tierce Forme</i> qui est arrivée, ni roman ni essai ou les deux à la fois, à savoir <i>la Recherche</i>, et il n'a pu commencer à écrire son œuvre précisément qu'en abandonnant la rigidité du code fantasmatique.</p>	
	<p>p.36 :  En effet, ce que j'appelle <u>Roman</u>, c'est, pour le moment, un objet fantasmatique qui refuse [...] délibérément est obstinément être pris en charge par un métalangage (scientifique, historique ou sociologique). [...].  Par exemple, je ne parlerai pas [...] de la sociologie historique du <u>Roman</u>, c'est-à-dire du « Roman comme destin d'une civilisation » (qui est en gros la thèse lukácsienne, goldmannienne et girardienne). [...] [Q]ue le héros <u>romanesque</u> soit « une victime lucide et aveugle de l'antagonisme entre une histoire <i>réelle</i> et une éthique vraie » [...].</p>	<p>ADJ : sens générique</p>
	<p>p.37 :  Mais d'autre part, on peut aussi dire qu'aucun roman [...] <i>gross modo</i> depuis Proust [...] ne semble « percer », c'est-à-dire accéder à la catégorie du Grand Roman, du Monument <u>romanesque</u>.</p>	<p>ADJ : sens générique</p>
	<p>pp.42-45 :  Le roman apparaîtrait comme une pratique (d'écriture) pour lutter contre la sécheresse de cœur, ce que j'ai appelé l'acédie.  [...] [Q]u'est-ce que cela peut être au plan du discours (c'est-à-dire du texte <u>romanesque</u>) ?  Je l'ai déjà dit : le Roman est une structure ou opération de <i>médiatisation</i>. La sentimentalité [...] est médiatisée [...].  D'autre part, il faut situer le roman (toujours : ce que j'appelle Roman, c'est-à-dire « mon » Roman) par rapport aux grandes catégories logiques de l'énonciation. [...] En rapport avec notre idée du Neutre [...] : le Roman (mon roman, le roman à venir) serait un discours sans arrogance, qui ne m'intimide pas [...].  Cependant pour avancer un peu dans le Fantasme [...], je devrais essayer de voir avec lucidité quelles sont mes propres dispositions [...] à faire un Roman [...]. Ma seule force (pour le moment), c'est mon désir (de faire un roman), c'est l'obstination de ce désir (mais même si j'ai souvent « flirté » avec le <u>Romanesque</u>, le <u>Romanesque</u> n'est pas le Roman, et c'est précisément ce seuil que je veux franchir). Au moins, [...] je pense que j'ai en moi une faiblesse constitutive qui ne me permet pas de faire n'importe quel roman, ou en tout cas de faire le roman qui serait en accord avec les grands modèles que j'ai indiqués, [...] c'est la Mémoire, c'est la faculté de se souvenir.  [...]  [...] En fait, ce n'est pas la mémoire qui peut être créatrice (de Roman), c'est sa <i>déformation</i> [...]. Le roman vient d'une déformation de la mémoire. [...]. Or ma faiblesse mémorielle est tout autre : je la sens comme une vraie faiblesse, comme une <i>impuissance</i> [...]. Sans toute ai-je quelques souvenirs-éclairés, des flashes de mémoire, mais ils ne prolifèrent pas, ils ne sont pas associatifs (« torrentueux »). Ils sont immédiatement épuisés par une forme brève (que j'ai essayé de mettre</p>	<p>ADJ : sens générique</p> <p>SUB : romanesque ≠ roman</p>

	<p>un peu en scène dans un passage central du livre que j'ai feint d'écrire sur moi-même, et ce passage s'appelle : <i>Anamnèses</i>). C'est un passage qui peut donner une impression de «<u>romanesque</u>», mais aussi, précisément, c'est ce qui me sépare du Roman : ma mémoire.</p>	<p>???</p>
	<p>pp.50-51 :  [L]e deuxième problème [...] est donc <i>Le passage du Fragment au Roman</i> (c'est-à-dire de la notation au flux, de la forme brève au texte long) et ici je me servirai [...] de Proust, j'interrogerai, non pas la <i>Recherche du temps perdu</i> mais l'épisode biographique au cours duquel il semble que Proust a pu <i>enfin</i> [...] lancer le grand fleuve de la <i>Recherche du temps perdu</i>. [...] [L]a vie de Proust me paraît de plus en plus « intéressante », c'est-à-dire devant être interrogée, <i>du point de vue de l'écriture</i>. Elle n'est peut-être pas intéressante du point de vue <u>romanesque</u>, encore que, mais elle est intéressante du point de vue de l'écriture c'est-à-dire que la vie est au moins aussi intéressante que l'œuvre du point de vue de l'écriture.</p>	<p>ADJ : sens générique</p>
	<p>p.174 :  <i>Convalescence</i>  <i>Mes yeux se fatiguèrent</i>  <i>À contempler les roses</i></p> <p>C'est moins rigoureux, parce qu'il me semble qu'ici on est un peu à une limite du haïku et on va vers quelque chose qui est plus « psychologique » et qui est plus près d'un état d'âme que d'un satori [...] et [...] que c'est plus [...] indo-européen qu'asiatique, et donc occidental, et déjà plus <u>romanesque</u>.</p>	<p>ADJ : sens générique</p>
	<p>p.196 :  Maintenant, [...] je voudrais [...] revenir peu à peu à notre tâche initiale qui était de dire comment passer d'une Notation fragmentée du présent (dont nous avons pris le haïku pour forme exemplaire) à un projet, disons, <u>romanesque</u>. C'est-à-dire : qu'est-ce qui, du haïku, peut <i>passer</i> dans notre réflexion occidentale, dans notre pratique d'écriture ?</p>	<p>ADJ : sens générique</p>
	<p>p:207:  [L]orsque des notations très divisées se pressent, il y a transformation du temps, de la temporalité. Et Baudelaire a dit cela à propos du sujet qui a fumé du haschich quand il dit : « Car les proportions du temps et de l'être sont complètement dérangées par la multitude et l'intensité des sensations et des idées. On dirait qu'on vit plusieurs vies d'homme en l'espace d'une heure. N'êtes-vous pas alors semblable à un <u>roman fantastique</u> qui serait vivant au lieu d'être écrit ? »  La métaphore de Baudelaire dit bien qu'à l'horizon de la division, c'est-à-dire de la prolifération de la Notation, des notations, il y a finalement le <u>Roman</u>.</p>	
	<p>pp.215-219:  Nous approchons ici, c'est à peu près la dernière partie de ce que je veux dire, du <u>Roman</u> entendu maintenant comme Utopie peut-être, comme Fantasma ou comme Souverain Bien [...].</p>	

	<p>Le dernire « passage » est peut-être le plus important à mes yeux et il concerne quelque chose qui a trait à ce que j'appelle la vérité. [...] Nous allons avoir ici deux passeurs de taille : le premier est Joyce et le second est bien sûr Proust. [...]</p> <p>[...]</p> <p>[L'Épiphanie joycienne, ce n'est pas l'apparition d'un dieu, c'est [...] la « soudaine révélation de la quiddité (en anglais <i>whatness</i>) d'une chose ». Il n'est pas besoin de souligner la parenté avec le haïku, car au fond la quiddité c'est presque ce que j'ai appelé le « C'est ça », le tilt du « C'est ça » [...].</p> <p>[...]</p> <p>Cette expérience joycienne des Épiphanies personnellement m'importe beaucoup, car elle est tout à fait adéquate à une recherche personnelle ou à ma recherche personnelle d'une forme analogue, que je ne peux pas bien sûr appeler des Épiphanies mais que [...] j'appelais pour moi-même des <i>Incidents</i> (« ce qui tombe sur »). L'incident est une forme que j'ai déjà personnellement expérimentée par bribes, je dirais d'abord dans <i>Le Plaisir du texte</i>, ensuite dans le petit livre illustré que j'ai écrit sur « moi », le <i>Roland barthes par Roland Barthes</i>, ou dans les <i>Fragments d'un discours amoureux</i>, et aussi dans un texte inédit (sur un séjour au Maroc, <i>Incidents</i>) et maintenant je dirais d'une certaine façon dans les chroniques du <i>Nouvel Observateur</i> ; c'est dire que [...] j'éprouve depuis longtemps les difficultés et les attraits de cette forme brève qui est l'Épiphanie pour Joyce et pour moi, l'Incident.</p> <p>[...] Il est évident que je ne me suis occupé si longuement du haïku que par rapport à l'<i>Incident</i> (ce n'est pas le haïku en soi qui m'a retenu, c'est cette notion d'incident c'est-à-dire de chose qui tombe <i>sur</i>, de phrase qui tombe sur).</p> <p>Et c'est la même problématique du sens dans le haïku et dans l'Incident : [...] c'est un événement immédiatement signifiant et en même temps qui n'aurait aucune prétention à un sens général, systématique et doctrinal.</p>	
	<p>pp.232-233 :</p> <p>Pour moi, je me représente le <u>roman</u> comme un tissu (tissu se dit Texte, c'est le même mot), [...] le voile que ce que, chez les bouddhistes, on appelle la Maya, le voile des formes coloriantes, [...] mais ce voile de la Maya, il est ponctué, clairsemé de Moments de vérité qui en sont la justification absolue. [...] [Q]uand je produis des notations, elles sont toutes « vraies » : je ne mens jamais (je n'invente jamais) au niveau de la notation, mais précisément, c'est peut-être parce que je ne mens jamais que je n'accède pas au <u>Roman</u> : le <u>roman</u> commencerait non pas au <i>faux</i>, mais plus subtilement quand on mêle sans prévenir le vrai et le faux. [...] Eh bien ce serait ça, le <u>roman</u> : du <i>poikilos</i>, c'est-à-dire un hétérogène, un hétérologique de Vrai et de Faux.</p>	
	<p>p.238: « Argument »</p> <p>[D]epuis l'année dernière, je m'interroge devant vous et avec vous [...], sur les conditions de préparation d'une Œuvre littéraire, appelée par commodité <u>Roman</u>. J'ai donc d'abord examiné le rapport de l'œuvre et de cet acte minimal d'écriture qu'est la Notation, principalement, [...]</p>	

	<p>à travers une Forme que j'ai jugée exemplaire de Notation, et qui a été [...] le haïku japonais.</p>	
	<p>pp.266-270 :</p> <p>[I]l y a donc une poussée à l'indifférentiation des écrits, et cette poussée, actuellement, je dirais qu'elle est freinée [...] par les catégories éditoriales [...].</p> <p>Le champ privilégié de cette Indécision des objets ou de l'objet, c'est celui qui est tracé par l'éclatement du Roman, ou du moins par sa déformation (disons déformation au sens topologique, c'est-à-dire que l'espace classique du roman se déforme à la façon d'un objet topologique). Il y a un dossier à constituer sur cette déformation moderne du roman ; et je vous demande simplement de penser comme premiers éléments de ce dossier [...] par exemple à Proust hésitant <i>in extremis</i> [...]. Pendant l'été 1909, Proust [...] est passé brusquement [...] du <i>Contre Sainte-Beuve</i> qui était un essai à la <i>Recherche</i> [...]. Donc il a hésité entre l'essai et le roman, et en hésitant il a évidemment accouché d'une œuvre complètement atypique qui est la <i>Recherche</i>, à la fois essai et roman [...].</p> <p>Deuxième considération [...] : une transcendance s'esquisse du <u>Roman</u> comme une figure, je dirais, en palimpseste, c'est-à-dire que par en dessous le texte écrit il y a du roman à partir de sa forme canonique : c'est ce que j'ai appelé la catégorie du <u>Romanesque</u>, en distinguant bien le roman du <u>romanesque</u>, et le <u>romanesque</u> croît en fascination au fur et à mesure que le roman comme canon perd de l'intérêt. Plus le roman historiquement semble perdre de l'intérêt [...], plus la catégorie du <u>romanesque</u> croît en fascination. Cette fascination du <u>romanesque</u> s'inscrit dans des œuvres qui ne sont pas des romans, par exemple, <i>Monsieur Teste</i> de Valéry, les <i>Paradis artificiels</i> de Baudelaire en un sens, <i>Nadja</i> de Breton, <i>Madame Edwarda</i> de Bataille, etc. Et tout cela se travaille, ces déformations, ce roman qui vient simplement en palimpseste derrière l'œuvre ou sous l'œuvre, ça se travaille au profit d'un nouveau mot qui n'est pas un mot générique, qui n'est pas un mot qui renvoie à un genre littéraire mais qui désigne une œuvre dont le genre est précisément irrepérable et ce mot très moderne et dont on fait grand usage aujourd'hui c'est le mot Texte. Le mot Texte veut dire simplement que le genre est irrepérable et que nous sommes dans l'écrire comme tendance et non plus dans l'écrire pourvu d'un objet. [...]</p> <p>Ce qui, historiquement, se rapproche le plus du Texte, ou en tout cas d'une certaine façon le préfigure théoriquement, réclamant pour le mélange des genres, l'indécision des genres, le « bariolage » des genres : c'est la théorie romantique (allemand [...]) du <u>Roman</u>. [...] : c'est ce qu'on appelle le <u>Roman</u> romantique ou le <u>Roman</u> absolu. [...]</p> <p>[...] Le <i>bariolage</i> c'est donc une notion importante par une sorte de filiation conceptuelle, il va des premiers romantiques allemands, des théoriciens du Roman absolu, jusqu'à nous en passant par Nietzsche. [...]</p> <p>C'est un peu à cette extension – ou à cette défection – du <u>Roman</u> que je pensais, en intitulant ce cours il y a maintenant deux ans : « La Préparation du roman » parce que <i>roman</i> dans mon esprit doit peu à peu</p>	

	<p>s'entendre comme <u>Roman</u> absolu, au sens allemand, <u>Roman</u> Romantique, <u>Roman poikilos</u>, <u>Roman</u> de l'Écrire-Tendance ; autrement dit, toute œuvre. Tout texte. Voilà.</p>	
	<p>pp.307-308 :</p> <p>Or créer l'Autre, savoir créer l'Autre, c'est le rôle du Roman. [...] étant entendu que j'appelle Roman, non pas tel genre historiquement déterminé, mais toute œuvre où il y a transcendance de l'égotisme, non vers l'arrogance de la généralité, par exemple la science ou l'essai ou la critique, mais vers la <i>sympathie</i> avec l'autre, sympathie en quelque sorte mimétique. [...] enfin ce que j'appelle Roman, doit prendre en charge précisément : c'est la compassion. Et le Roman serait considéré à ce moment-là comme expansion, une volonté d'expansion du Moi idéal.</p> <p>J'écourte un petit peu *1.</p> <p>*note 1 :</p> <p>Par exemple, dans le <i>Journal</i> de Kafka, il y a un petit fait vécu qui est très « <u>romanesque</u> », parce qu'il impose la générosité de l'auteur sans la déclarer.</p>	<p>ADJ : sens générique = sympathique</p>
	<p>p.310:</p> <p>On peut dire que Flaubert et Proust sont des écrivains qui ne n'ont pas rompu avec le Moi Idéal, qui ont maintenu en eux cette dialectique entre L'Idéal du Moi et le Moi Idéal, qui n'ont pas mutilé le Moi Idéal, et qui l'ont dialectisé à travers une grande écriture <u>romanesque</u> mais en gardant aussi un mode d'expression du moi imaginaire, à savoir la correspondance, dans les deux cas, une correspondance énorme et qui [...] a valeur d'œuvre.</p>	
	<p>pp.315-316:</p> <p>En face [de la structure en abyme], il y aurait ce que j'appelle l'œuvre-maquette, qui se présenterait comme l'œuvre donnée dans sa propre expérimentation ; [...] ce serait le cas, me semble-t-il, de la <i>Vita Nova</i> de Dante puisque le récit [...] amène le poème et le poème se couronne rétroactivement de l'exposé rhétorique de sa composition [...]. Il y a trois choses si vous voulez : d'une part le récit d'un amour, le récit <u>romanesque</u> d'un amour, le poème et puis l'analyse rhétorique du poème.</p>	
	<p>p.318:</p> <p>J'entends de même la simulation du <u>Roman</u>, que moi, « professeur », [...], mais je l'entreprends précisément non pas comme une mise en situation, car je ne produit pas une œuvre, mais comme une <i>misen en position</i>. [...] En termes plus généraux, la simulation (comme méthode) devient <i>fabulatrice</i> et elle se place elle-même aux portes du <u>Romanesque</u>. [...] Ici pointe évidemment le thème du Récit.</p>	
	<p>p325:</p> <p>Proust est bien sûr conscient de sa philosophie; mais c'est un autre problème de savoir si , pour entreprendre d'écrire le livre, il a placé cette philosophie devant lui et a essayé d'en programmer le monnayage <u>romanesque</u>, narratif. La philosophie de l'œuvre peut être <i>concomitante</i>, mais non forcément <i>motrice</i> [...].</p>	
	<p>pp.338-340 :</p>	

	<p>[D]ans le Livre total de Mallarmé, il y a un délire essentiel mais en même temps il y a une comptabilité minutieuse du prix des places, du coût du livre, de sa rentabilité, etc.</p> <p>En deça de cette expérience limite, je peux imaginer deux formes de <i>Livre total</i> qui peuvent être désirées [...].</p> <p><i>Le Livre-somme</i> [...], ce livre désiré, je vais le vivre comme une somme de Savoirs, une encyclopédie peut-être d'ailleurs <u>romanesque</u> transcendée par un <i>sens</i> qu'on donne au monde et à son propre travail, c'est-à-dire, selon moi, transcendée par une écriture [...].</p> <p>[...] Dans un premier temps, cette envie (du savoir) entre en conflit avec l'écriture; d'où, dans un second temps, le désir de résoudre la contradiction et d'amalgamer le savoir et l'écriture, et c'est cela que j'appelle « roman » (vous savez que j'emploie <u>roman</u> dans un sens un peu particulier, <i>atypique</i>: le <u>roman</u>, c'est une œuvre générale aux contours imprécis, mais qui précisément résout la contradiction entre la connaissance du monde et l'écriture, entre les savoirs et l'écriture) [...]. Pour faire du <u>roman</u>, il faut savoir tout du monde, un peu de tout du monde et c'est ça qui est effectivement très séduisant dans le roman). Le héros éponyme de cette pulsion de savoir dans la forme <u>romanesque</u>, c'est évidemment Flaubert ; mais [...] vers la fin de sa vie, il a eu un comportement très retors à l'égard de ce désir, [...] il s'est nourri de savoir [...], mais en même temps, il a distancé ce désir [...] par un dispositif de dérision qui était <i>Bouvard et Pécuchet</i>, des héros du savoir mais du savoir mis en dérision.</p>	
	<p>p.363:</p> <p>[Q]uand je dis que je ne sais pas mentir, [...] je sens cette impuissance comme pauvreté, car l'Imagination fabulatrice du romancier est une puissance généreuse (elle revient à <i>créer l'autre</i> [...]), et le refus de « mentir » peut renvoyer à l'impuissance à créer l'autre, et donc peut renvoyer à un narcissisme. [...] [I] me semble que personnellement j'ai une imagination fantasmatique (non fabulatrice), et donc une imagination narcissique. Elle est fantasmatique et c'est en cela qu'elle n'est pas <u>romanesque</u>. Je peux être sensible au <u>romanesque</u>, capter du <u>romanesque</u> dans la vie, mais au fond le <u>romanesque</u> qui vient à moi c'est toujours à travers des phrases, des formes écrites, des fragments, c'est au fond un <u>romanesque</u> qui est assez culturel et il me manque la grande imagination, le grand mensonge du romancier.</p>	
	<p>pp.399-400 :</p> <p>Effectivement, il faut savoir dire non si on ne veut pas périr. Et on pourrait imaginer, selon la vue d'un <u>romanesque</u> fantastique, un homme (un héros ou un saint) qui aurait été en quelque sorte malade de refuser, à qui l'acte de refuser quoi que ce soit serait une épreuve intolérable et qui donc ne pourrait rien refuser. Imaginons d'une façon <u>romanesque</u> le développement à la fois grotesque et dramatique de sa vie (ce serait peut-être un bon argument dans le goût des <i>Contes</i> de Voltaire), car Refuser effectivement, ça devient à un certain moment une question de vie ou de mort.</p>	<p>SUB : Sens générique</p> <p>ADJ : Sens typique = aventureux</p>
	<p>p.424:</p> <p>Et maintenant j'aborde un autre point de cette vie méthodique, de cette organisation de la vie matérielle, c'est le thème que j'appellerai le thème</p>	

	<p>de la Maison, c'est-à-dire le thème de l'<i>installation</i>, un thème évidemment capital pour la <i>Vita Nova</i>. [...] [L]e fantasme porte [...] sur les préparatifs de cette installation: choisir le lieu où l'on va s'installer, combiner dans sa tête ce qu'il faut emporter, etc.; c'est le fantasme <u>romanesque</u> des anciens longs voyages en bateau: le vaisseau-maison.</p>	
	<p>p.471: Biographiquement, il y a une coupure apparente très nette dans l'œuvre de Proust en 1909 [...]. J'avais induit, dramatiquement, une sorte de blanc mystérieux (on pouvait concevoir ça un peu comme un roman policier, un suspense, un thriller pour écrivain) entre août 1909 (refus du <i>Sainte-Beuve</i>) et octobre (démarrage semble-t-il foudroyant de l'écriture de la <i>Recherche</i>), et le blanc mystérieux était ce mois énigmatique entre tous de septembre 1909 que je me représentais comme une sorte d'écluse, de <i>sas</i> au cours duquel on passait de l'<i>Essai</i>, <i>Sainte-Beuve</i> (même s'il comportait déjà des fragments <u>romanesques</u>), au <i>Roman</i> (<i>La Recherche du temps perdu</i>).</p>	
	<p>p.473: [I]l est évident que le « ça prend » de l'œuvre de Proust n'a pu se produire que sous la pression de certains <i>découvertes</i>, créatives ou esthétiques. [...] [...] [L]a première circonstance créative, ce serait la découverte des Noms, des noms propres avec un grand <i>N</i> [...]. Je crois tout de même qu'à un certain moment, il y a eu chez Proust l'exigence non peut-être pas de tel ou tel nom mais d'un <i>Système des Noms Propres</i>, qui définit chez l'écrivain, chez le romancier, l'euphorie du <u>Romanesque</u>.</p>	
	<p>p.489: Donc vouloir passer (même fantasmatiquement) d'une oeuvre qui pèse à une œuvre qui court (par exemple, de l'<i>Essai</i> au <u>Roman</u>) implique peut-être qu'on va apprendre à <i>écrire vite</i>.</p>	
	<p>pp. 522-523: [À] propos du Roman, la thèse lukacsienne et goldmannienne, étant que pour le grand romancier occidental, il y a conflit et incompatibilité entre deux notions : l'<i>être</i> et le <i>devenir</i>, le personnage <u>romanesque</u> [...] se souvient sans le savoir d'un état mythique de l'humanité où les individus vivent en harmonie avec le monde ; et le héros <u>romanesque</u>, selon cette théorie, s'efforce de retrouver cette harmonie perdue dans un monde moderne qui est travaillé et altéré, déchiré par les lois du capitalisme moderne [...], capitalisme qui désunit les hommes. Donc pour cette thèse, le roman se définit comme un mode d'écriture qui a pour mission de mettre en opposition, de mettre en scène [...] un univers de valeurs (amour, justice, liberté) avec un système social déterminé par des lois économiques, et logiquement, dans ce conflit, le héros doit succomber. [...] Le Héros <u>romanesque</u> est victime de l'antagonisme entre une histoire <i>réelle</i> et une éthique <i>vraie</i> [...]. Ce schéma est effectivement très convaincant [...]. Mais, malgré tout, ce schéma pose encore beaucoup de questions [...] : les romans actuels [...] ne semblent plus être le dépôt d'aucune intention de <i>valeur</i> [...] : il y a dépérissement ou suspension de l'éthique <i>vraie</i> et, en ce sens, la situation des romans (je ne dis pas du roman mais des romans), sauf exceptions, serait une situation régressive dans la</p>	<p>Tous les cinq emplois :  ADJ : Sens générique</p>



	<p>mesure où il n'y a pas [...] de Transcendance <u>romanesque</u>. Or, ces romans, tout de même, existent [...] dans une société où le capitalisme continue [...]. On devrait donc retrouver dans le monde actuel, si le schéma de Lukacs et Goldmann est vrai, la formule <u>romanesque</u> [...] décrite [...]. Moi, j'ai l'impression qu'on ne retrouve pas cette formule : il faut une autre analyse.</p>	
--	--	--



## *Post-scriptum*

Barthes, « J'aime, Je n'aime pas »

*J'aime* : la salade, la cannelle, le fromage, les piment, la pâte d'amande, l'odeur du foin coupé (j'aimerais qu'un « nez » fabriquât un tel parfum), les roses, les pivoines, la lavande, le champagne, des positions légères en politique, Glenn Gould, la bière excessivement glacée, les oreillers plats, le pain grillé, les cigares de Havane, Haendel, les promenades mesurées, les poires, les pêches blanches ou de vigne, les cerises, les couleurs, les montres, les stylos, les plumes à écrire, les entremets, le sel cru, les romans réalistes, le piano, le café, Pollock, Twombly, toute la musique romantique, Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, les trains, le médoc, le bouzy, avoir la monnaie, Bouvard et Pécuchet, marcher en sandale le soir sur de petites routes du Sud-Ouest, le coude de l'Adour vu de la maison du docteur L., les Marx Brothers, le serrano à sept heures du matin en sortant de Salamanque, etc.

*Je n'aime pas* : les loulous blancs, les femmes en pantalon, les géraniums, les fraises, le clavecin, Miró, les tautologies, les dessins animés, Arthur Rubinstein, les villas, les après-midi, Satie, Bartok, Vivaldi, téléphoner, les chœurs d'enfants, les concertos de Chopin, les bransles de Bourgogne, les dancieries de la Renaissance, l'orgue, M.-A. Charpentier, ses trompettes et ses timbales, le politico-sexuel, les scènes, les initiatives, la fidélité, la spontanéité, les soirées avec des gens que je ne connais pas, etc.

Robbe-Grillet, « J'aime, Je n'aime pas »

J'aime la vie, je n'aime pas la mort.

Pourtant, j'aime assez ce qui demeure immobile (j'aime les chats, je n'aime pas les chiens). J'aime l'impression d'éternité, les vieilles demeures de province au décor immuable, les lourds velours rouges passés depuis toujours, la mousse dans les allées, les carpes entre deux eaux dans les bassins.

Je n'aime pas le téléphone. Je n'aime pas la voiture. J'aime les longs voyages en chemin de fer : Paris-Bucarest, New-York-Los-Angeles, Istanbul-Téhéran, Moscou-Vladivostok.

J'aime aussi marcher, dans les rues ou à travers la campagne. J'aime les automnes humides et doux, les feuilles brunes luisantes de pluie, en épais tapis spongieux sur les chemins.

Je n'aime pas le bruit. Je n'aime pas l'agitation. J'aime les belles voix. Je déteste les cris.

J'aime les foules joyeuses. Je n'aime pas ce qui plait aux foules. Je ne fais pas confiance aux masses populaires.

J'aime les jours où je me sens plus intelligent, plus instruit, plus aigu. J'aime apprendre. J'aime enseigner.

Je n'aime pas faire une conférence après un bon repas. J'aime le vin rouge. Je n'aime pas le scotch. J'aime la langue française.

J'aime la vie. J'aime la littérature.

Je n'aime pas... Points de suspension. Je n'aime pas penser à ce que je n'aime pas.

J'aimais la voix de Roland Barthes.

J'aime bien les petites filles, surtout si elles sont jolies, je n'aime pas trop les petits garçons.

(Suite - Robbe-Grillet)

J'aime le joli. Je n'aime pas la mode du laid.

J'aime dire ce que je pense, surtout si cela ne se dit pas. Je n'aime pas les militants, quelle que soit leur tendance.

J'aime connaître la règle. Je n'aime pas la respecter.

J'aime ce qui est petit. J'aime les rues de New-York, les grands paysages de l'ouest américain. Je n'aime pas les grands mots.

J'aime comprendre. J'aime analyser les choses. J'aime connaître les théories, littéraires ou scientifiques.

J'aime la liberté. Je n'aime pas le gaspillage. Je n'aime pas la salade journalistique.

J'aime mon papa et ma maman. Je me méfie des psychanalystes.

J'aime bien agacer les gens. Mais j'aime pas qu'on m'emmerde.

\*\*\*\*\*

*Selon tout ce qui a été dit, j'arrive (temporairement) à dire un peu, pourquoi j'aime Barthes et pourquoi j'aime Robbe-Grillet. Alors, j'entends résonner dans mes oreilles la voix de Barthes : « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime... »*

*Je me souviens que La Chambre Claire est le premier livre de Barthes que j'ai lu. Je me souviens que La Jalousie est le premier livre de Robbe-Grillet que j'ai lu. Je me souviens de tous ces moments de l'enchantement.*

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RESUME</b>	<b>III</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>V</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCTION : LA QUESTION DU ROMANESQUE COMME GENRE</b>	<b>1</b>
<b>SIGLES UTILISÉS</b>	<b>8</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE DISCOURS SUR LE « ROMANESQUE »</b>	<b>9</b>
<b>CHAPITRE I : ÉTUDE LEXICALE DU DISCOURS SUR LE « ROMANESQUE »</b>	<b>14</b>
1. Histoire sémantique de « roman » et de « romanesque »	14
2. L'étude lexicale du <i>TLFi</i>	22
3. Le romanesque en tant que notion, et son éventuelle réévaluation	28
<b>CHAPITRE II : LES ANNÉES 1950-1960 : LA REMISE EN QUESTION DU ROMAN CLASSIQUE</b>	<b>35</b>
1. Le degré zéro de l'écriture, le nettoyage du romanesque générique ?	37
1.1 La variation barthésienne de l'Etranger	37
1.2 Entre La Peste et L'Etranger	44
1.3 Le Roman, en majuscule ?	50
2. Le Nouveau Roman contre le « romanesque » ?	55
2.1 La réception des premiers romans de Robbe-Grillet : Barthes à travers Blanchot	55
2.2 Le Nouveau Roman : le déconditionnement du « romanesque »	64
<b>CHAPITRE III : LE « ROMANESQUE » DANS LES DISCOURS DE ROBBE-GRILLET ET DE BARTHES</b>	<b>72</b>
1. L'usage du « romanesque » chez Robbe-Grillet	72
1.1 L'étude lexicale dans le discours de Robbe-Grillet	72
1.2 Robbe-Grillet contre le « romanesque thématique » ?	81
1.3 Le romanesque thématique et la notion de stéréotype	90
2. La mise en concept chez Barthes : « le romanesque sans le roman »	100
2.1 Le « roman » d'avant S/Z selon Barthes	101
2.1.1 Quelques emplois substantivés d'avant S/Z	103
2.1.2 L'aspect romanesque dans le discours scientifique : le Michelet de Barthes	107
2.2 Le « romanesque sans le roman » de Barthes	119
2.2.1. Le premier contour d'un nouveau romanesque : contre le roman classique	119

2.2.2. Les formes brèves et la capture de l'individuation	126
2.2.3. Le glissement progressif du « romanesque sans le roman »: vers le Roman	131
2.2.4. Le « romanesque »/ « roman » : le mot-valeur et une pensée de la fabrique des concepts ?	136
2.2.5. Le tournant des années 1970 et le tournant « romanesque »	145

## **DEUXIÈME PARTIE : LE ROMANESQUE COMME EFFET DE FICTION ET LA QUESTION DE L'AUTHENTICITÉ 160**

### **CHAPITRE I : LA QUESTION DE L'AUTEUR ET L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE 163**

1. Le déclin de l'auteur :	164
1.1 Deux portraits du critique chez Barthes	164
1.2 Alain Robbe-Grillet vers l'objet	171
1.3 « L'être là de la chose » entre Barthes et Robbe-Grillet	184
2. La mort et la régénérescence de l'auteur	193
2.1 La mort et la renaissance de l'auteur chez Barthes :	193
2.2 Alain Robbe-Grillet versus l'auteur ?	212

### **CHAPITRE II : LA FICTION ET L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE : L'AUTHENTICITÉ RÉINVENTÉE 222**

1. Le genre mis en parenthèse :	222
1.1 RB se veut un discours du roman	222
1.2 La trilogie joue avec le genre : autobiographie et autofiction	230
1.3 Le débat de l'autofiction et les enjeux onomastiques	240
2. L'imaginaire du moi et l'imaginaire de l'écriture :	247
2.1 La mise en scène de l'imaginaire chez Barthes	247
2.2 La trilogie Romanesques et l'imaginaire	264

## **TROISIÈME PARTIE : LE ROMANESQUE COMME STÉRÉOTYPES ET COMME LES « FORMES BRÈVES » 278**

### **CHAPITRE I: LE ROMANESQUE COMME STÉRÉOTYPES ET LA QUESTION DE L'ALTÉRITÉ 281**

1. Le stéréotype sur le plan idéologique : au milieu des idées reçues	281
1.1 Barthes : les déplacements des mythologies	281
1.2 Robbe-Grillet : de la « tragédie » aux « mythes »	289
2. Le stéréotype sur le plan thématique-narratif : au milieu des histoires narratives	296
2.1 Barthes et le matériau stéréotypé des romans : la dictée dans RB	297
2.2 Robbe-Grillet : le stéréotype revendiqué	306
2.2.1 Les récits d'enfance, ou l'exercice du style :	307
2.2.2 Les récits fantastiques et l'autostéréotype :	316

### **CHAPITRE II : LE ROMANESQUE COMME LES « FORMES BRÈVES » ET LA QUESTION DE LA TOTALITÉ 327**

1. Le fragment	328
1.1 Chez Barthes :	328
1.2 Chez Robbe-Grillet :	341
2. Notation	355
2.1 L'incident haïkiste	356
2.2 Les « anamnèses » et les « biographèmes »	363
3. Le Journal	371
3.1 Le désir inactuel pour le Journal de Gide	371
3.2 Le discours suspendu sur le Journal	375
3.3 Le Journal de Barthes : vers le « Roman »	383
3.4 Le Projet « Vita Nova »	390
<b>CONCLUSION</b>	<b>402</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>428</b>
<b>ANNEXE 1 : TABLEAU DE L'EMPLOI DU TERME « ROMANESQUE » CHEZ ROBBE-GRILLET</b>	<b>447</b>
<b>ANNEXE 2 : TABLEAU DE L'EMPLOI DU TERME « ROMANESQUE » CHEZ BARTHES</b>	<b>458</b>
<b><i>POST-SCRIPTUM</i></b>	<b>I</b>

