



HAL
open science

Le Lieu habitable de Roland Barthes

Florian Panet

► **To cite this version:**

| Florian Panet. Le Lieu habitable de Roland Barthes. Littératures. 2012. dumas-00736153

HAL Id: dumas-00736153

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736153>

Submitted on 27 Sep 2012

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

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

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département de Lettres Modernes

Le Lieu habitable de Roland Barthes

Mémoire de recherche de M2
Master Lettres et arts
Spécialité : "Écritures et représentations XIXème-XXème siècles"

30 crédits



Présenté par :
Florian PANET

Directeur de recherches :
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2011-2012

Le Lieu habitable de Roland Barthes

A Morgane,

Table

Introduction.....	p. 7
I-Le lieu, le sujet : projection, ombre portée	
1)La chambre, un lieu hors du monde.....	p. 16
2)Le jardin, espace composé.....	p. 27
3)Le Sud-Ouest, le pays de l'enfance : un espace-temps heureux.....	p. 35
II- Le risque de la péripétie : malheurs de Roland Barthes ou comment habiter l'inhabitable.	
1)La Muraille de Chine.....	p. 52
2)Journal d'une errance dans Paris.....	p. 65
3)Deuil de la mère, deuil du refuge.....	p. 76
III- "Seconde[r] le monde"	
1)(Re)composer le lieu : pour une pensée structuraliste de l'espace.....	p. 89
2)Déjouer l'utopie.....	p. 96
3)La décomposition de l'habitation : l'atopie comme posture subversive.....	p. 106
Conclusion.....	p. 115
Remerciements.....	p. 121
Bibliographie.....	p. 123
Annexes.....	p. 128

Introduction

Habiter n'est pas simple. Il n'existe pas de recette pour "bien" habiter. Pas de manières, de façons, de modes qui conseilleraient à n'importe quel individu de les adopter pour aussitôt, comme par enchantement, il puisse habiter. Habiter ne se décrète pas, ne s'apprend pas. C'est l'apprentissage qui donne à habiter un peu de sens.¹

Que d'incertitudes à l'aune de cette réflexion, que de barrières. L'habiter, les théories autour de l'habitation, qu'elles soient de nature géographique, éthique, philosophique, sociologique ou politique, offrent bien peu de garanties aux chercheurs qui les découvrent. C'est à une science relativement jeune que l'on est ici confronté dont les contours ne sont pas figés. Ainsi, l'effort de définition, censé précéder tout exercice scientifique, trouve en ce domaine une justification d'autant plus grande : demandons-nous alors "ce qu'habiter veut dire".² C'est le point commun de tous les ouvrages qui traitent de la question : identifier les concepts qui président à ces théories. Cette règle quasi générale n'est pas seulement le fait d'une rigueur, d'une méthode intellectuelle, elle témoigne également d'un besoin de clarification : comment départager habitat, habitation, *habitus*, habiter . C'est pourtant à cet exercice périlleux qu'il faut se livrer, sous l'égide rassurante de Thierry Paquot dont les mots ouvrent cette réflexion et de Benoît Goetz, dont l'ouvrage récent *Théorie des maisons*³ a nourri profondément ce projet. Pour sortir du relativisme auquel nous semblent condamnées les premières phrases de cette introduction, établissons nettement quelques éléments propres à appuyer notre travail.

Commençons pour cela par deux éléments essentiels, ceux-là même qui constitue le titre de cette recherche : "lieu habitable". Il ne s'agit pas de ramasser en quelques lignes l'ensemble de la pensée philosophique produite sur la notion de lieu et par extension sur celle de l'espace mais plus simplement de montrer comment ces deux concepts jumeaux (lieu et espace) dialoguent dans le texte. Ainsi, le lieu détermine un espace géographiquement délimité (mais pas nécessairement clos, par exemple une place publique est un lieu), autonome et dans la plupart des cas associé à une fonction (la place publique est un lieu de réunion). Quant à l'espace, ses frontières sont moins nettes. S'il est d'abord le contenu de tout lieu (chaque lieu contient une certaine quantité d'espace), il est aussi ce qui subsume chaque lieu, car pas de lieu sans espace : c'est pour

1Ouvrage collectif sous la direction de Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younés. *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : La Découverte, 2007. p. 15

2Je reprends ici le sous-titre qui préside à la première partie de l'ouvrage de Benoît Goetz, *Théorie des maisons*.

3Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise* . Paris : Verdier, Coll "Art et architecture", 2011.

cela que, au sein du texte, dans un souci d'économie littéraire, le terme espace pourra remplacer celui de lieu mais non l'inverse. Cette définition, quelque peu simpliste, peut-être, suffit à éclairer ce travail car le véritable enjeu ne se situe pas ici.

En effet, s'il y a polémique, ou du moins discussion, c'est bien sur le terme "habitable" et ses dérivés que l'on a déjà mentionnés plus haut. Qu'est-ce qu'un lieu/espace habitable ? L'on pourrait tenter de répondre un peu hâtivement qu'il s'agit du lieu agréable, du lieu de l'aise (qu'il ne faut pas confondre avec le *locus amoenus*), mais ce serait éluder en partie la question puisqu'on interrogerait pas les conditions de l'habitabilité, qui sont au fond, le nœud du problème. Cette habitabilité, cette possibilité ou capacité d'habitation, se situe à plusieurs niveaux qui ne revêtent pas tous le même intérêt dans notre optique de recherche. Premier niveau donc, l'habitat : "l'habitat contient et explique en partie du moins l'habitation, il en constitue les conditions environnementales".⁴ Cette dimension demeure assez extérieure aux enjeux de la question qui nous intéresse : l'être humain occidental ne lutte plus depuis longtemps contre son habitat (aujourd'hui, l'on semble réserver ce mot exclusivement au règne animal, on parle alors d'habitat naturel). Ainsi, il sera très peu question d'habitat dans ce texte. En revanche, le concept d'habitation, sa richesse, semble bien plus exploitable. Si le terme désigne au départ le simple fait d'habiter, la demeure (du latin *habitatio*), ses dérivés viennent complexifier cette première définition factuelle. Le dérivé *habituari*, par exemple, réfère à la "manière d'être" du sujet, à sa singularité ; ce terme donne naissance au concept d'*habitus*, qu'Emile Durkheim (1858-1917) reprend à Thomas d'Aquin en le développant et en lui donnant les acceptions qu'on lui connaît aujourd'hui : tout ce qui réfère au comportement d'une personne dans l'espace social. Cette légère dérive étymologique nécessite un premier constat. Il existe une corrélation profonde entre la singularité du sujet et la spécificité de l'espace habité puisque, on l'a vu, les termes qui viennent d'être analysés caractérisent l'individu lui-même et plus seulement le lien qui l'unit à un lieu.

Habiter, c'est déjà engager un rapport particulier au monde et l'*habitus* est ce qui concentre cette particularité. Thierry Paquot, dans sa définition du terme précité, souligne bien la capacité d'émancipation, la marge de liberté que chaque sujet possède par rapport à un ensemble de règles tacites qui régissent le vivre-ensemble. Cet interstice comporte le spectre des *habitus* possibles : "l'*habitus* est un ensemble de cadre

⁴Ouvrage collectif sous la direction de Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès. *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : La Découverte, 2007. p. 9

qui permet à l'individu de se situer de façon autonome par rapport à eux."⁵ Nous voilà (peut-être) de retour dans une impasse, car en faisant dépendre du sujet le rapport à l'espace, on risque d'entrer de nouveau dans un relativisme impropre à construire un savoir sur l'habité. Les autres pistes étymologiques ne résolvent pas cette aporie. *Habitare* (et son dérivé *habitus*) semble témoigner de la même proximité entre l'habitation et l'être (cette proximité existe aussi en allemand, le verbe *wohnen*, habiter, répond à *gewonheit*, qui signifie habitude). Habiter, c'est demeurer, rester, séjourner, là où on en a l'habitude et y construire son *habitus*. Barbara Allen va plus loin dans cette dépendance de l'espace par rapport au sujet en considérant l'habitat (qui dans sa définition semble plus proche de l'habitation) comme une matière malléable soumise aux désirs, aux élans du sujet :

Mon habitat est extensible au gré de mes humeurs, de mes relations de voisinage, de ma géographie affective, tout comme il peut se rétrécir, si moi-même je me replis sur moi, ne veux rencontrer personne, m'enferme dans mon appartement.⁶

Singularité de l'individu et malléabilité de l'habitation dialoguent sans permettre pourtant d'établir quelques lois générales sur l'habiter. Peut-être doit-on se montrer plus modeste et voir dans la théorie de l'habitation une *mathesis singularis*⁷ (science de ce qui est unique, et en l'occurrence, pour le sujet qui nous préoccupe, les lieux, les espaces). Il s'agit alors de choisir comme échelle de notre travail un auteur, propre à éclairer le rapport de l'individu à l'espace, "un écrivain particulièrement doux et amical"⁸: Roland Barthes. Ce choix apparaît arbitraire à bien des égards et n'est appuyé par aucune véritable justification (si ce n'est notre bon plaisir) de même que Benoît Goetz dans son ouvrage souligne le peu de rapport qui existe entre les œuvres barthésiennes et les théories de l'habitation :

Très tôt, et sans avoir mis lui-même cette thématique en avant, Roland Barthes a été

5 Ouvrage collectif sous la direction de Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès. *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : La Découverte, 2007. p. 9-10

6 *Ibid.* p.14

7 On emprunte ce concept à Roland Barthes. Il prend à rebours la représentation classique de la science, qui est attachée au général, à l'universel. Le concept de *mathesis singularis* apparaît dans *La Chambre claire* pour signaler un paradoxe : la singularité inaliénable de La Photographie du Jardin d'Hiver est productrice d'une vérité, d'un savoir sur l'art photographique :

"Ces photos-là, que la phénoménologie appellerait des objets "quelconques", n'étaient qu'analogiques, suscitant seulement son identité, non sa vérité ; mais la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, est bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*."

La Chambre claire in Œuvres complètes, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 847

8 Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise*. Paris : Verdier, Coll. "Art et architecture", 2011. p. 191

un penseur de l'habitation. Aucun ouvrage, aucun article, aucun cours ne concerne explicitement cette problématique.⁹

Pourquoi alors dans ce cas parler de Roland Barthes ? C'est parce que la notion d'habitation nourrit le texte et apparaît en filigrane dans toute l'œuvre et ce travail sera l'occasion de le prouver. Cet angle d'analyse, encore absent de la critique, doit être l'occasion d'éclairer d'un jour nouveau l'œuvre de Barthes, de faire advenir des réseaux de sens jusque-là inexploités. Ce projet se propose donc modestement de poursuivre les réflexions engendrées par Benoît Goetz et de les appliquer à l'ensemble du texte barthésien (Benoît Goetz consacre uniquement sa dernière partie à Roland Barthes, soit treize pages, qui passent en revue trois figures essentielles : la "maison d'écriture", le "Nautilus" et le "séminaire"). Bien sûr, il ne s'agit pas de viser l'exhaustivité que seule une thèse pourrait servir. Toutefois, le corpus lié à ce travail se veut étendu, divers, et il semble utile de le circonscrire dès à présent.

Trois types de textes cohabitent : il y a tout d'abord les notes, récits de voyage ; on pense ici à *L'Empire des signes* et au *Carnet de voyage en Chine*. Le premier dissimule sous un nom mystérieux les notes de voyage de Barthes écrites pendant ses trois séjours successifs au Japon, respectivement en mille neuf cent soixante-six (sur l'invitation de Maurice Pinguet), mille neuf cent soixante-sept et mille neuf cent soixante-huit. Le texte témoigne d'une expérience particulièrement heureuse à l'exact opposé du voyage en Chine dont il va être question à présent.

Ce second texte, dont le nom est assez évocateur, contient en effet l'ensemble des notes prise par Barthes à l'occasion de cet événement. En effet, du onze avril au quatre mai mille neuf cent soixante-quatorze, en compagnie de François Wahl (éditeur au Seuil, notamment de Barthes) et du groupe Tel Quel composé de Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet. Durant trois semaines, ils parcourent les usines, fréquentent les spectacles, rencontrent les universitaires, les écrivains, tout cela sur l'invitation officielle de l'ambassade de Chine. Voyage organisé et encadré, il ne permet aucun contact avec les Chinois en dehors du circuit pré-établi. Toutes les notes de l'auteur n'accouchent d'aucune publication (elles sont rassemblées et publiées de manière posthume en deux mille neuf), elles sont simplement réutilisées pour un exposé que Barthes fait dès son retour en mai mille neuf cent soixante-quatorze, destiné à ses étudiants de l'École Pratique des Hautes Études¹⁰ (EPHE) et pour un article paru dans

9 Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise*. Paris : Verdier, Coll. "Art et architecture", 2011. p. 191

10 Barthes, Roland. *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratiques des hautes études 1973-1974*.

Le Monde le vingt-quatre mai de la même année. La découverte d'un pays étranger est évidemment l'occasion de penser le lieu, l'espace, de voir comment son exploitation diffère et de voir en quoi elle est éminemment culturelle.

Le deuxième type de texte relève des écrits personnels qui sont chargés d'éclairer l'imaginaire du lieu de Barthes. Ainsi, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *La Chambre claire* et *Comment vivre ensemble* sont autant d'exemples de structuration du lieu. *Roland Barthes par Roland Barthes* prend la forme d'un auto-portrait étonnant inscrit dans un système énonciatif alternant première et troisième personne du singulier. A l'origine, il s'agit d'une initiative éditoriale : le projet consiste à faire écrire par lui-même le volume "Barthes" prévu pour la collection "Écrivains de toujours" au Seuil, collection pour laquelle Barthes avait rédigé un ouvrage dédié à "Michelet". Le texte correspond à une forme inédite d'autoportrait placé dans un dispositif fragmentaire. Sur un mode essentiellement proustien, Barthes évoque sa jeunesse, son parcours intellectuel, tout ceci illustré par des photographies et un soin tout particulier est accordé aux légendes. Sur ces photographies, on peut observer la maison natale, Bayonne, quelques paysages de la région du Sud-Ouest, autant d'espaces propres à éclairer notre travail.

La Chambre claire, quant à elle, met en scène Barthes dans son appartement parisien après le deuil maternel et le texte fait office de contre-point au *Roland Barthes par Roland Barthes*. Derrière ce titre se cache un ouvrage consacré à la photographie. Ce qui n'était au départ qu'une simple commande des *Cahiers du Cinéma* prend une ampleur supplémentaire : d'un ouvrage technique sur la photographie, on passe à un projet plus personnel, proche d'un tombeau littéraire¹¹. Le texte est composé de deux parties distinctes : la première, plus théorique, consiste en l'établissement d'une phénoménologie de la photo (ou du moins, qui emprunte le vocabulaire de la phénoménologie), la seconde, véritable rencontre avec la mère, est un instant littéraire épiphanique provoqué par la vision de la photographie du jardin d'hiver, vision vécue comme une expérience de résurrection. Ouvrage de l'extrême intime, *La Chambre claire* laisse apparaître le *modus vivendi* de Barthes.

Enfin, *Comment vivre ensemble* distingue le rapport personnel qu'entretient

"Compte rendu du voyage en Chine". Paris : Seuil, coll. Traces écrites, 2010. p. 229-245

11 On réserve ce terme à "un hommage funèbre, le plus souvent en vers, d'un ou plusieurs écrivains à l'un des leurs, ou à un peintre, un musicien récemment disparu." selon la définition du *Lexique des termes littéraires*, sous la direction de Michel Jarrety. On connaît des exemples célèbres au XIX^{ème} siècle, même si cette forme existe depuis l'Antiquité grecque. Théophile Gautier, Mallarmé lui donne sa gloire. *La Chambre claire* est bien un hommage littéraire, mais adressé à la mère de l'auteur, ce qui l'exclut en partie de cette définition.

Barthes avec un espace institutionnel. Cet exemple nous permet d'observer comment Barthes accommode l'espace public, comment il s'y insère. *Comment vivre ensemble* constitue le premier cours que Barthes donne au Collège de France. Ce premier cours engage un questionnement qui est une annexe de notre propre développement. Pour se le prouver, il suffit d'observer le sous-titre que donne Barthes à ce même cours : *Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Le travail de Barthes est finalement assez proche de celui du maquettiste. A travers cette recherche, il s'agit d'établir une construction imaginaire d'un "lieu habitable par la fiction"¹². "A chacun des textes qu'il commente, correspond un lieu particulier qui entre en relation avec la sociabilité du Vivre-Ensemble"¹³, souligne Claude Coste. Ce parcours est l'occasion de découvrir la richesse, la diversité des modes d'habitation, des rapports à l'espace, l'imaginaire des lieux qui les nourrissent, l'imaginaire de Barthes lui-même et *in extenso* le présent travail. Le but final de la question posée par Barthes est de trouver une utopie collective viable, un rapport aisé à l'espace commun. Cette quête est placée sous la notion fondamentale d'"idiorrythmie"¹⁴ qui "renvoie à toute communauté où le rythme personnel de chacun trouverait sa place". Ce travail se propose donc, sur le modèle de Barthes, de chercher une "idiotopie" (osons le néologisme).

Le troisième type de texte concerne les écrits intimes. Il s'agit de textes qui ne sont pas, tout du moins au départ, destinés à la publication. On fait entrer dans cette catégorie *Soirées de Paris* et *Journal de Deuil*. Ces deux textes publiés de manière posthume symbolisent un désengagement du monde, une retraite qui n'est pas sans lien avec la question qui nous intéresse. Ils représentent l'ultime inhabitable, l'abolition de tout refuge provoquée par le décès d'Henriette Barthes, sa mère. *Soirées de Paris* est un journal intime que Barthes tient du vingt-quatre août mille neuf cent soixante-dix-neuf au dix-sept septembre de la même année. L'auteur y dépeint sa vie mondaine et ses rencontres nocturnes. Le texte est publié pour la première fois en mille neuf cent quatre-vingt sept par François Wahl au Seuil (dans un ouvrage qui comporte également *Incidents*, "Lumière du Sud-Ouest" et "Au palace ce soir").

12 Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 27

13 *Idem*

14 "Composé d'*idios* (propre) et de *rhuthmos* (rythme), le mot, qui appartient au vocabulaire religieux, renvoie à toute communauté où le rythme personnel de chacun trouverait sa place. 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'érémisme des premiers chrétiens et le cénobitisme institutionnalisé." Ibid. p. 24

L'écriture de *Journal de Deuil* est concomitante à celle de *Soirées de Paris*. *Journal de Deuil* débute dès le lendemain de la mort de la mère, c'est-à-dire le vingt-cinq octobre mille neuf cent soixante-dix-sept, et trouve son achèvement le quinze septembre mille neuf cent soixante-dix-neuf. Le texte est composé de courts paragraphes qui témoignent de la douleur de l'existence, du poids de la disparition.

Voici donc les sept œuvres tutélaires de cette recherche, on ne s'interdit pas cependant quelques échappées dans des articles, des textes annexes, afin d'enrichir notre réflexion. Par exemple, "Lumière du Sud-Ouest", article consacré à l'enfance de Barthes, semble un complément judicieux au *Roland Barthes par Roland Barthes* qui aborde des questions connexes. Il sera consacré à l'ensemble de ces textes marginaux une présentation en note lorsqu'on y aura recours.

Ce corpus engage un cheminement à la recherche du lieu habitable. C'est l'occasion de s'apercevoir que cette quête est bien délicate. En effet, qu'il soit conflictuel, amoureux, complexe, le lien que Barthes entretient avec son espace s'est toujours accompagné de questionnements, d'interrogations, d'hésitations, de précautions propres à mettre à mal tout établissement d'un lieu qui réunirait les conditions d'habitabilité. Comme l'affirme Benoît Goetz, "la question de l'habité surgit de manière explicite quand la possibilité même d'une habitation "authentique" (acceptons provisoirement et prudemment ce terme) semble, sinon perdue, du moins devenue au plus haut point problématique"¹⁵. S'agit-il alors d'abdiquer et, devant le caractère inhospitalier du monde, n'avoir pour seul espoir que de "vivre dans l'inhabitable"¹⁶, pour reprendre les mots de Barthes. On ne peut se limiter à ce constat d'échec, à ce paradoxe malheureux qui condamnerait toute tentative d'habitation. C'est sans doute pour cela que la maxime de l'habitant doit être "dans ton combat avec le monde, seconde le monde"¹⁷. Qu'est-ce à dire ? Pour qu'il y ait "possibilité d'instant de vraie habitation"¹⁸, le sujet doit repenser son rapport à l'espace pour concevoir d'autres manières d'habiter. La capacité à penser l'utopie est en ce sens un bon exemple de cette démarche. C'est sur cette dialectique que l'on souhaite construire ce travail. Comment faire du lieu habitable une utopie ? De cette question, en découle directement une autre, qui est le titre d'un

15 Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise* Paris : Verdier, Coll. "Art et architecture", 2011. p. 29

16 "Sur "S/Z" et "L' Empire des signes"", entretien accordé à Raymond Bellour, publié dans la revue *Les Lettres françaises*, le 20 mai 1970 in *Œuvres complètes*, t. 3. Paris : Seuil, 2002. p. 670

17 Kafka, Franz. *Œuvres complètes*, vol. 3 (trad. Claude Marthe). Paris : Gallimard, 1984. p. 456

18 Levinas, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*. Paris : Le Livre de poche, 1995. p. 115

Cette citation sert de mise en exergue à l'ouvrage de Benoît Goetz, *Théorie des maisons L'habitation, la surprise*.

livre de Thierry Paquot : *Comment habiter l'utopie*, comment la faire dialoguer avec le réel ? Ainsi, l'on consacrerait la première partie de ce travail à l'étude de l'habitation de Barthes, ou pour emprunter un vocabulaire bachelardien, engager une "topo-analyse"¹⁹ de l'auteur à travers quelques lieux spécifiques (la chambre, le jardin...), lieux heureux que l'on pourra opposer à ceux de la deuxième partie qui mettent en lumière les difficultés d'appropriation de l'espace par Barthes, une initiation douloureuse au monde. Comment alors recomposer son espace, quelles sont les stratégies que Barthes met en place pour déjouer l'inhabitable ? Ce sont les réponses à ces questions qui concluront ce travail.

¹⁹Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, Coll. Bibliothèque de la philosophie contemporaine, 1957. p.18 On a utilisé pour ce travail la quatrième édition, datant de 1964, qui sert ici de référence. "Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique. Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse."

Chapitre premier :
Le lieu, le sujet : ombre portée, projection

Première partie La chambre : un lieu hors du monde

La chambre est le premier lieu auquel le sujet est confronté dans son existence. Ce lieu contient en son sein le développement de l'identité du sujet. Roland Barthes emploie même le terme d'"initiation" pour souligner sa nécessité, elle concentre la transition entre l'enfance et l'âge adulte : "seuil d'initiation pour l'adolescent : avoir sa chambre à lui"²⁰. On reconnaît ici en filigrane le titre de l'un des essais de Virginia Woolf. En effet, *Une chambre à soi* théorise la nécessité d'un lieu retiré du monde pour l'épanouissement de la femme, une exaltation de sa personne impossible dans les lieux communs ou publics selon la romancière et essayiste anglaise. Il en est en réalité de même pour chaque individu : l'évolution du sujet ne peut se faire sans un lieu consacré.

La chambre, lieu de l'origine, constitue la première entrée de ce corpus spatial. C'est un lieu hors du monde, sans le monde, lieu solitaire qui rappelle les fantasmes fouriéristes. Il est intéressant à bien des égards, et d'abord parce qu'il marque une frontière forte avec le reste de la maison, c'est l'objet le plus hétérogène de notre corpus :

1) Je ne traiterai pas du Phalanstère (sinon épisodiquement), bien qu'il soit évident que Phalanstère = forme fantasmatique du Vivre-Ensemble. Un mot tout de même. Chez Fourier fantasme du Phalanstère, paradoxalement, ne part pas d'une oppression de la solitude, mais d'un goût de la solitude : « J'aime être seul. » Le fantasme n'est pas une contre-négation, il n'est pas l'endroit d'une frustration vécue comme envers : les visions eudémoniques coexistent sans se contredire. Fantasme : scénario absolument positif, qui met en scène le positif du désir, qui ne connaît que des positifs. Autrement dit, le fantasme n'est pas dialectique (évidemment !). Fantasmatiquement, pas contradictoire de vouloir vivre seul et de vouloir vivre ensemble = notre cours.²²

La chambre apparaît d'évidence comme le lieu de l'intime, du privé. Classiquement, la chambre est le lieu de constitution de l'individu, elle est miroir du sujet. Combien de jeunes gens ne se sont pas emparés de l'espace de la chambre pour y faire figurer leurs passions, leurs goûts ? Le sujet investit cet espace jusqu'à la saturation, y déployant son narcissisme et témoigne d'une appropriation aisée du lieu. Ainsi, la constitution même de la chambre semble inviter à l'exaltation du moi, à son

20Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*.

Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 89

21Voir à ce propos l'ouvrage de Barthes lui-même: *Sade, Fourier, Loyola in Œuvres complètes*, t. 3.

Paris : Seuil, 2002. Ce texte prépare les développements du *Comment vivre ensemble*. Le château sadien, le phalanstère fouriériste sont autant de modèles, de maquettes d'un possible vivre-ensemble.

22Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*.

Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 35

épanchement, à son occupation. Barthes donne une définition sensiblement semblable dans le *Comment vivre ensemble* :

Espace clos individuel : *kellion, cella* : fondement de l'idiorythmie.²³

Lieu apparemment heureux, la chambre est à la mesure de l'individu qui l'habite. Espace du secret, elle permet un voyage dans l'intimité de l'autre, dans ce qu'il a d'absolument singulier, de fondamentalement différent mais constitue par là même une infraction.

Chambre : lieu de fantasmatisation, en tant qu'il est protégé ; ce qui est soustrait à la surveillance. → Combat pour la chambre = combat pour la liberté.²⁴

Le cocon protecteur que représente la chambre pour celui qui l'habite agit comme un repoussoir pour les autres. En cela, c'est une échappatoire qui permet de se préserver du regard d'autrui ou tout simplement de sa présence.

Il s'agit d'un monde à part entière, à l'intérieur même de la maison. Il souligne la possibilité d'une autarcie, d'un monde complet, fermé sur lui-même, auto-suffisant. Le premier de ces termes constitue une figure du *Comment vivre ensemble* :

Autarcie : intradépendance forte + extradépendance nulle. L'indépendance trace la limite, c'est-à-dire la définition, c'est-à-dire l'être du groupe. Groupe en état de Vivre-Ensemble autarcique → sorte de superbe, d'auto-contentement (sens grec du mot) qui fascine le regard extérieur.²⁵

L'autarcie offre la possibilité d'une séparation nette d'avec le monde. En ce sens, la chambre de la Séquestrée de Poitiers, Mélanie, mise en scène par Gide en est un remarquable exemple. Voici la courte présentation que Barthes en offre à l'orée de son cours :

Histoire d'un fait divers, 1901 : Gide s'est contenté de monter les documents (récit d'une très grande force). On découvre Mélanie, alors âgée de cinquante et un ans, dans un état de crasse indescrivable — cependant soigneusement décrite —, dans une chambre d'une maison bourgeoise cossue de Poitiers. Depuis environ vingt-cinq ans, tenue enfermée dans chambre à fenêtres et volets clos, sur son lit, par sa mère, veuve Bastian de Chartreux, soixante-quinze ans, veuve d'un doyen de la Faculté des lettres. [...] en fait, incertitude : on ne sait pas si c'est Mélanie, « folle » selon les

23 Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 84

24 *Ibid.* p. 89

25 *Ibid.* p. 70

critères normaux, qui voulait cette claustration. → « Ne jugez pas », dit la collection.
Mélanie, l'anachorète absolue, mais sans la foi (la folie à la place ?).²⁶

Cette séquestrée semble ainsi constituer le parangon de la vie autarcique. Sa chambre concentre l'ensemble des fonctions de l'habitat humain (elle y mange, défèque, y reçoit sa famille...) et constitue l'unique lieu habitable de son existence. Mélanie est donc entièrement exclue du monde et les murs de sa chambre forment une frontière qu'elle ne peut franchir. La chambre est un lieu qui exige une clôture, terme qui constitue l'une des figures du *Comment vivre ensemble*. Il existe plusieurs niveaux de clôture, le premier relève de l'anthropologie :

clôture doit être mise en rapport avec un fait éthologique : animaux à territoire (nous verrons sans doute ce mot). Espace de sécurité (nourriture, reproduction) où aucune intrusion du voisin n'est tolérée. Chaque sujet est dominant chez lui.²⁷

Si Mélanie défèque dans sa chambre, cela signale que cet espace lui appartient, elle s'y sent en "sécurité" et peut donc y assouvir tous ses besoins vitaux. C'est également une façon de marquer son territoire, de délimiter l'espace où elle règne. Cependant, d'un lieu privilégié et recherché par l'individu, la *camera* devient *cella* et Barthes décrit avec à propos le dispositif mis en place par la famille de Mélanie :

Clôture absolue (pendant vingt-cinq ans → 1901) : persiennes closes, fenêtre cadénassée au second étage. Volets fermés par une chaîne, fenêtre garnie de bourrelets à tous les joints (police : pour ouvrir la fenêtre, il faut l'enlever des gonds). Évidemment odeur insupportable (crasse, excréments, vermine). Cependant une servante couche sur un petit lit de fer dans la chambre. Odeur tolérable, si on laisse la porte ouverte ; mais la mère le défendait : « elle aurait dit qu'on voulait faire enrhumé sa fille ».²⁸

La méticulosité de la famille pour séparer Mélanie du monde est ici tout à fait remarquable. Les exigences de la mère sont également là pour le signaler. Ainsi, ce sont les autres qui tracent la clôture : Mélanie est séquestrée par sa mère, tenue éloignée d'un danger qu'elle ignore et qui ne semble pas clairement défini pour sa mère elle-même. Le "on", pronom de l'impersonnel, représente une masse anonyme, entièrement étrangère à Mélanie. Il met en scène la paranoïa maternelle, la peur du dehors, de cet extérieur où règne le danger, la violence, et, pour l'exemple qui nous occupe ici, la maladie. La chambre de Mélanie organise une double clôture : la première est physique et dépend

26 Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 45

27 *Ibid.* p. 93

28 *Ibid.* p. 97

directement du lieu, la seconde est, en partie, le fruit de la volonté maternelle. (En effet, il ne faut pas oublier qu'il y a chez Mélanie une jouissance personnelle de la séquestration, un plaisir pervers de l'enfermement.) Or, à ces deux clôtures, s'ajoute une troisième, qui est cette fois-ci issue de la volonté même de Mélanie. En effet, Mélanie aime à se réfugier sous la couverture de son lit, formant ainsi une protection supplémentaire contre le monde extérieur :

Peut-on aller plus loin dans la folie de la clôture ? Oui, et Mélanie elle-même en donne le secret thématique. Sa pulsion profonde et unique, au sein de la séquestration : la couverture. Déposition de la mère : « Elle ne voulait pas coucher dans ses draps ; elle refusait de porter une chemise... Elle n'était heureuse que lorsqu'elle était entièrement recouverte d'une couverture. » Et : « Elle a la passion de se couvrir. » Thème subtil de la couverture sur nu (cf. Interdiction aux moines de coucher nus) : retire le corps du protocole familial, ménager du couchage. C'est le voile qui enveloppe, obscurcit (enfant s'enfouissant dans les couvertures), isole absolument : clôture dans une seconde peau ; régression vers **le liquide amniotique**. (Faire l'amour au lit : s'enfermer, abolir le monde = faire l'androgynie.)²⁹

On l'a vu, la chambre constitue ce lieu isolé du monde. Comme le remarque Barthes, cet isolement absolu sous la couverture est proche de la position du fœtus dans le ventre maternel et le désir de Mélanie de se trouver entièrement nue ne fait qu'étayer cette analogie. Le repli sur soi, cette clôture valant comme "une seconde peau", est effectué par Mélanie elle-même : c'est ce qui lui permet de rendre sa chambre habitable. Barthes revient avec attention sur le jugement qu'opère Mélanie à propos de sa propre chambre, lieu solitaire de la vie, seul lieu de sa vie :

Cet ensevelissement profond, Mélanie en était consciente comme d'un bonheur : à ce trou absolu, elle donnait un nom : « sa chère petite grotte ». Quand on la transporte à l'hôpital : « Tout ce que vous voudrez, mais ne m'enlevez pas à ma chère petite grotte » ; ou encore : « Cher-Bon-Grand-Fond » ; ou dans son charabia : « sa chère bonne fond moulin en piâtre », « mon cher grand fond Malampia ».³⁰

Le lexique de l'affectivité, la redondance de l'adjectif « cher » dans chacune des qualifications qui préside au discours de la Séquestrée de Poitiers souligne ce rapport intime entre le sujet et le lieu. Malampia, c'est cette mère avec laquelle elle cohabite. Comme un surnom accordée à une personne, ce néologisme témoigne de la personnification de la *camera obscura*, de la grotte. Barthes reprend ce terme et l'élève au rang de concept, concept aporétique, non-pérenne, trace de l'impossibilité de

29 Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 98

30 *Idem*

l'autarcie :

Noter : la chose que nous décrivons ici, la clôture absolue, est un concept puisqu'elle a un nom, et nom nouveau, crée : *Malampia*. Mélanie est logothète³¹ (donc dieu). Appelons Malampianisme tout mouvement d'affect, même fugitif, qui porte le sujet à s'enfuir, à se couvrir, à oblitérer le monde, non selon une voie d'ascèse (réclusion monastique), mais selon une voie de jouissance.³²

Par le truchement de l'exemple de Mélanie, la séquestration acquiert une face positive. S'extraire du monde, échapper à toute socialité offre l'espoir, certes extrêmement bref, de vivre en autarcie. C'est la possibilité d'un monde à la mesure de l'individu qui se présente au sujet. En cela, Mélanie est actrice de sa propre réclusion. Grâce au langage, plus exactement à la nomination, elle forge un espace qui lui est dédié, auquel son identité est attachée. Il y a, sous-entendu, dans l'analyse de Barthes, une force performative du langage.

Si l'on songe de nouveau à l'exemple de la séquestrée de Poitiers, il fait apparaître cette relation éthologique à la chambre. En effet, cette femme se nourrissait, déféquait, vivait en somme uniquement dans son lit. Ce que l'on peut assimiler à un marquage du territoire signale bien l'adéquation entre le lieu et la personne singulière qui l'occupe. La clôture est ici largement problématique, parce qu'elle est constituée non par le statut du lieu lui-même, mais par celui qui y réside, sature l'espace, protecteur autant que gardien du trésor de l'intime et du privé. Dernière résistance à autrui, l'odeur dissuade toute entrée dans l'intime.

L'excrément est vraiment l'origine (symbolique) du parfum. Dans *La Séquestrée de Poitiers*, accumulation d'odeurs fortes ; vaut pour le renforcement du territoire : la grotte, le Grand Fond Malampia.³³

Cette effusion scatologique, si elle permet l'absolu de l'intimité, a une conséquence perverse ou du moins tragique, l'exclusion du monde. De plus, cette saleté, comme la désigne Barthes, est entretenue par l'entourage familial.

Goût de la saleté : encore plus « singulier » (notable → excès cf. Supra). Chez le frère, tous les traits classiques d'une perversion (scatophilie), véritable cas à la

31 Logothète : créateur de langue. Néologisme forgé par Barthes. Il apparaît pour la première fois sous la plume de l'auteur dans *Sade, Fourier, Loyola*. Œuvres complètes, t. 3. Paris : Seuil, 2002. Cette précision apparaît dans l'édition critique du *Comment vivre ensemble*.

32 Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 98

33 *Ibid.* p.169

Krafft-Ebing³⁴ [...] Le frère rend visite chaque jour à sa sœur, assez longtemps ; s'assoit près de la fenêtre et lit le *Journal de la Vienne* : jamais incommodé par l'odeur. On le voit : saleté mise en commun comme signe superlatif de l'*intimum* collectif (toujours la notion de territoire).³⁵

En effet, de telles pratiques annule de fait toute relation sociale. L'univers de déjections dans lequel elle est forcée de vivre la met à l'écart du monde : elle se retrouve à la périphérie de la communauté. Elle représente en cela une forme de sur-humanité, c'est-à-dire, une alternative aux lois qui régissent le comportement humain. La Séquestrée de Poitiers interroge l'écoeurement de l'humain pour ses déchets. Point donc d'animalité ici, les animaux ne sont pas sales : aucun animal ne vit dans ses déjections à moins d'être malade. Qui plus est la scatophilie du frère ne fait que renforcer la distance qui la sépare des autres. Cette scatophilie rappelle les premières étapes de l'enfance quand le sujet n'est point encore apte à être socialisé. L'éducation du corps apparaît comme un passage obligé, un vestibule vers le monde extérieur. Pour réintégrer le monde, Mélanie doit acquérir les conventions nécessaires à une vie en communauté. Avec l'appui des bonnes sœurs, "elle s'éduque", sort peu à peu de la grotte qu'elle habitait auparavant :

Enfin, bien évidemment, l'excrément prend le sens même de sa contrepartie : le dressage de l'excrément = l'Éducation. Fonction explorée, approfondie par Freud, et dotée par lui de tout un cortège de transformations symboliques. Dans notre corpus : le droit de la société sur l'excrément : représenté par l'hôpital (bonnes sœurs) où l'on hospitalise Mélanie, après l'avoir arraché à sa grotte. Dans sa grotte, Mélanie fait sous elle. A l'hôpital, au début, elle continue à se soulager dans son lit. Mais peu à peu « elle s'éduque » : grande satisfaction des bonnes sœurs, la société a récupéré Mélanie.³⁶

Lieu de l'intime, de l'*intimus* comme le désigne lui-même Barthes, la chambre constitue un lieu hors du monde, il fonctionne avec ses propres règles dictées par l'individu singulier. Sortir de la *camera obscura*, c'est entrer dans le monde. Ce changement d'espace ne se fait pas sans heurts. Mélanie est livrée à elle-même, sans protection, sans sa chère couverture. Enlevée à son autarcie, elle est soumise au jugement d'autrui et son "Malampianisme" crée une incompréhension, voire un rejet :

34 Précision de Barthes en note : "Allusion à *Psychopatia sexualis* (1886)". Il s'agit d'un ouvrage de référence destiné aux médecins légistes et aux magistrats. Le texte a pour but de réunir l'ensemble du savoir portant sur la sexualité. Pour l'anecdote, malgré son titre aux allures savantes, *Psychopatia sexualis* connaît un succès populaire certain.

35 Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 169

36 *Ibid.* p. 170

Inutile de rappeler que la société réprime le Malampianisme : Mélanie est arrachée par la Justice à cette « chère petite grotte » et **installée au grand jour**, dans un lit d'hôpital, dans la propreté et la religion.³⁷

La chambre devient donc, sous la pression extérieure, un lieu inhabitable. Mélanie en est finalement chassée malgré son attachement au lieu. Figure de l'innocence, elle semble livrée en pâture au monde. Le commentaire de Barthes représente Mélanie comme une bête de foire sur laquelle des regards intrigués viendraient étancher leur curiosité malsaine, la séquestrée de Poitiers est « installée au grand jour », soumis aux jugements de tous.

Ainsi, en sortant de la caverne, Mélanie se retrouve prisonnière d'une image sociale élaborée par les autres, une image grossière, aliénante. La séquestrée, heureuse dans le monde intime, devient dans le regard d'autrui, un être déséquilibré, victime de la folie de son frère et de sa mère. A partir de là, la chambre n'est plus, au regard de Mélanie, que le fantôme déçu d'une autarcie rendue impossible par les autres et, au regard de la société, un lieu inhabitable, rempli d'immondices. Échapper à la norme, c'est-à-dire au monde, apparaît dès lors impossible. On subit nécessairement le jugement d'autrui, de la communauté :

Ce qui est condamné dans le marginal (individu de la seconde marginalité³⁸), en fait : le fou. La norme, c'est le commun, la communauté. Le fou est anormal. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre définition du fou (sauf pour le paranoïaque) que celle-ci : celui qui est pur de tout pouvoir. D'où position exorbitante, parce que **neutre** : n'est ni pour, ni contre le pouvoir (ni maître, ni esclave), veut se maintenir en dehors. Ce qui est intenable, d'où intense tension sociale provoquée par le fou, le marginal.³⁹

Chez Barthes, ce premier contact est déjà problématique, probablement aliénant. Les bonnes sœurs incarnent une bonne conscience, tiennent un discours nappé d'une *doxa* incapable de saisir l'altérité de cette séquestrée. La réintégration de Mélanie passe par l'adoption d'un mode de vie qui correspond à des critères de bonne conduite établis par la société. Sa marginalité est réfutée et son autarcie, apparemment heureuse, est, conséquence logique, discréditée. Barthes revient ainsi sur le discours idéologique de la

37Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 98

38C'est-à-dire idiorrythmique. En effet, Barthes oppose deux formes modernes de la marginalité : le cénobitisme d'une part et l'idiorrythmie d'autre part. Voir à ce propos *Comment vivre ensemble* p. 132-133

39Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 133

propreté qu'il tente de démystifier :

La « nature » n'est pas propre (elle n'est ni propre ni sale). → Conduites de propreté : charrient toute une masse complexe de valeurs symboliques et culturelles, d'alibis idéologiques. « propreté » est retournée en « nature » = le « naturel ». Tendance de la société, contrairement à ce qu'on dit, à assimiler le « progrès technique » à une nature, à ce qui est naturel. Mais le sujet peut très bien cliver cette masse de "naturel" : il peut être propre en ceci et sale en cela. Il choisit, selon une économie complexe :
— Mélanie — dont on a vu : paragon de la saleté — étonne les internes à l'Hôtel-Dieu.
toucher au repas : « C'est-il bien propre ? » Mange avec ses doigts, mais avec « beaucoup de délicatesse » (dit un interne), garde les pépins d'orange dans le creux de la main jusqu'à ce qu'on l'en débarrasse.⁴⁰

L'usage répété, voire incessant des guillemets, dans ce court paragraphe souligne l'artificialité du discours que retranscrit Roland Barthes. La propreté est, en réalité, un réseau complexe, qui associe différents comportements. En cela, la saleté de Mélanie est éminemment transgressive puisqu'elle représente un système alternatif heureux qui possède ses valeurs propres. Le paradoxe ou du moins l'ambivalence de l'image de la Séquestrée de Poitiers est justement là pour en témoigner. Mélanie fait preuve d'une "délicatesse" étonnante car elle semble incompatible avec le mode de vie qu'elle vient de quitter. Ce n'est pas le fruit de sa rééducation chez les bonnes sœurs mais une vertu qu'elle possédait déjà. Cette vertu, proche d'une aristocratie, est pourtant insuffisante pour intégrer le monde. Il y a donc concurrence entre les valeurs de Mélanie et celles de la communauté.

Entrer dans le monde, c'est selon Barthes entrer en conflit, rentrer dans le jeu du pouvoir que l'auteur tente sans cesse de fuir sans succès. La chambre est donc le lieu anormal, anarchique, apophatique et désirable. L'emploi de l'adjectif « neutre » signale le fait que la chambre échappe aux catégories, au classement.

A cela s'ajoute son caractère éphémère, provisoire. En effet, la chambre est également le lieu à quitter, dont il faut s'extraire comme du ventre maternel. Ce mouvement s'opère avec la nécessité du développement social de l'individu, c'est-à-dire le passage de l'enfance à l'âge adulte. La chambre est ce huis-clos où autrui est absent et ne peut pénétrer, c'est en un mot le bonheur sans les autres.

Il semble donc qu'il soit nécessaire de s'affranchir de ce lieu, fuir la *cella*, la grotte quitter la *camera obscura* pour *La Chambre claire*. En effet, il semble difficile, en raison de son titre, de ne point évoquer la dernière œuvre de Barthes. Toutefois, avant de

⁴⁰Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 170

pousser plus avant l'analyse, il paraît nécessaire d'apporter quelques précisions. Il est en réalité très peu question de chambre en tant qu'espace dans *La Chambre claire*, c'est le texte qui semble faire figure de chambre et en reprend toutes les caractéristiques. L'ouvrage concentre un double projet : déterminer le *noème* de la photographie et offrir un hommage littéraire à sa mère récemment décédée. Ainsi, on retrouve dans le titre de l'œuvre de Barthes un jeu sur les termes photographiques. En effet, la *camera obscura* est le lieu de développement de la photo, la chambre claire apparaît donc comme son pendant opposé : au lieu de dissimuler, elle éclaire l'intimité de Barthes. L'auteur revient par ailleurs sur cette distinction dans l'un des courts chapitres que constitue ce livre :

C'est bien à tort qu'en raison de son origine technique, on l'associe à l'idée d'un passage obscur (*camera obscura*). C'est *camera lucida* qu'il faudrait dire (tel était le nom de cet appareil, antérieur à la Photographie, qui permettait de dessiner un objet à travers un prisme, un œil sur le modèle, l'autre sur le papier) ; car, du point de vue du regard, « l'essence de l'image est d'être tout dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du fort intérieur ; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélee et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes (Blanchot).⁴¹

La photographie est ici considérée, d'un point de vue essentiellement phénoménologique, comme pure extériorité, comme pure différence. Elle possède une dimension aporétique pour son spectateur qui est aphone, muet devant l'objet photographié. Fin de la parole, de la communication, la chambre, comme la photo, c'est l'intime, le lieu inaccessible. La Photographie du Jardin d'Hiver est à cet égard un bon exemple : elle représente la mère de Barthes enfant :

J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes⁴²

Ce sont donc des traits ("innocence", "douceur"⁴³) qui jaillissent de l'image, des sentiments au fond « aussi sûr que le souvenir ». Néanmoins, ces représentations n'ont de valeur que pour Barthes, elle sont un pour moi tout nietzschéen, incommunicable, intransmissible. Il n'y a que Barthes qui puisse investir la Photographie du Jardin d'Hiver. En témoigne, ses différentes assertions : « Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver. »⁴⁴ Malgré la présence des majuscules, tentative désespérée d'élever la

41Barthes, Roland. *La Chambre claire* in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 873

42Ibid. p. 844-845

43Idem

44Barthes, Roland. *La Chambre claire* in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 845

singularité de l'image au rang de concept, l'auteur conserve un rapport individuel à la photographie de sa mère.

Aporie de l'ouvrage, le texte abdique devant l'incommunicable. L'auteur en tire les conséquences en omettant volontairement cette fameuse photographie. Cachée, la photo symbolise cet intime, ce privé, seuil et barrière infranchissable pour le lecteur de *La Chambre claire*.

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium*⁴⁵ : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.)⁴⁶

La transmission serait donc en cela une forme de dénaturation, de perversion de l'objet premier. Cette photographie réalise et condamne ainsi le rêve de l'universalité. La Photographie du Jardin d'Hiver produit cette « *science impossible de l'être unique* »⁴⁷. Cet oxymore fameux de l'œuvre de Barthes, rappelle que la photographie représente une intimité qui échappe au lecteur. Ainsi, il existe un parallèle évident entre la photographie et la chambre : leur caractère exclusif. Un deuxième trait commun que l'on pourrait relever est le lien étroit que la chambre et le texte entretiennent avec l'enfance et la formation de l'individu. La photographie est la marque d'un "ça a été", trace de l'enfance de la mère et permet une plongée dans le passé que d'autres photographies viennent étayer. Barthes parcourt le fil du temps dans les deux sens, du passé vers le présent, comme on l'a vu grâce à la Photographie du Jardin d'Hiver mais aussi du présent vers le passé, remontée dans le temps que Barthes décrit au début du chapitre vingt-huit de *La Chambre claire* :

J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvrais.⁴⁸

45 Le *studium* est l'un des concepts que Barthes façonne pour systématiser le rapport du spectateur à la photographie. L'auteur en donne une définition dans le chapitre n°11 de *La Chambre claire* : "Le *studium*, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent : *j'aime / je n'aime pas, I like / I don't*. Le *studium* est de l'ordre du *to like*, et non du *to love* ; il mobilise un demi-désir, un demi-vouloir ; c'est la même sorte d'intérêt vague, lisse, irresponsable, qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres qu'on trouve « bien »." *La Chambre claire* in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 810

46 *Ibid.* p. 849

47 *Ibid.* p. 847

48 Barthes, Roland. *La Chambre claire* in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 844

La fin abrupte de la citation, marquant également la fin du paragraphe, souligne la fin de la recherche, la fin de l'errance. En observant la figure enfantine de sa mère, Barthes trouve un écho avec la femme malade, elle aussi dépendante dont il a dû s'occuper. L'enfance rejoint la vieillesse : c'est ainsi que, devant le handicap grandissant de sa mère, Barthes adopte l'ensemble des responsabilités familiales, les rôles s'inversent peu à peu, la mère redevient cette « petite fille » de la Photographie.

Ce mouvement de la Photo (de l'ordre des photos), je l'ai vécu dans la réalité. A la fin de sa vie, peu de temps avant le moment où j'ai regardé ces photographies et découvert la Photo du Jardin d'Hiver, ma mère était faible, très faible. Je vivais dans sa faiblesse. (il m'était impossible de participer à un monde de force, de sortir le soir, toute **mondanité** me faisait horreur). Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu'elle aimait parce qu'elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo.⁴⁹

L'entrée dans la chambre du malade conduit à un repli sur soi, à une retraite. Le rapport mère/fils exclue toute relation extérieure, toute « mondanité ». Plus encore, le soin permanent que nécessite la mère fait de la chambre de malade le seul espace dans lequel on peut s'investir. Il est donc exclusif, non pas parce qu'on ne peut y rentrer, mais au contraire parce qu'on ne peut pas en sortir. Par son importance, le lien qu'entretient Barthes avec sa mère, discrédite donc les autres lieux.

Or, comme on l'a vu, la chambre est un lieu provisoire, donc l'individu ne peut se contenter de ce seul lieu comme espace habitable. Il faut s'initier au monde et le jardin fait figure d'interface entre la chambre et le monde extérieur.

Deuxième partie Le jardin, espace composé

⁴⁹ *Ibid.* p. 847-848

S'il semblait simple de circonscrire l'espace de la chambre (essentiellement la salle où l'on couche), le jardin, dans notre analyse, fait figure d'hyperonyme pour désigner un ensemble de lieux très divers. Au fil des voyages, des maisons, Barthes élabore une mythologie du jardin qu'il s'agit ici d'exploiter ; la question fondamentale étant toujours : le jardin est-il un lieu habitable ? Quel rapport entretient cet espace avec l'homme ? Quelle socialité met-il au jour ? Pour répondre à ces questions, on a choisi cinq jardins de Barthes, cinq figures (qui connaissent des subdivisions) que l'on étudiera dans cet ordre : le jardin zen de *L' Empire des signes*, le jardin d'hiver de *La Chambre claire*, le jardin de la maison familiale du *Roland Barthes par Roland Barthes*, le jardin suspendu, métaphore du séminaire, et enfin le jardin public, évoqué dans une des photographies que l'on trouve à nouveau dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Ce parcours tente d'illustrer le passage de l'espace privé à l'espace public. En effet, le jardin fait figure de relais entre le monde de l'intime (la chambre et plus largement la maison) et la vie avec les autres. Le jardin a tout d'une transition, de l'espace interstitiel : entre l'intérieur et l'extérieur, entre nature et culture, entre connu et inconnu, il est une interface, un point de connexion. C'est dans le jardin que se noue l'apprentissage de l'espace : un espace ouvert à la découverte, à l'errance, à la conquête, à l'appriovissement.

Le voyage au Japon est l'occasion pour Barthes de découvrir des formes alternatives d'organisation du jardin. Entièrement minéral, le jardin zen⁵⁰ que présente Barthes dans *L' Empire des signes* est un lieu inhabité, désert :

Nulle fleur, nul pas :
où est l'homme ?
dans le transport des rochers,
dans la trace du râteau,
dans le travail de l'écriture.⁵¹

Pour garantir l'harmonie du lieu, l'homme se retire du jardin zen. C'est un espace inhabitable, l'homme ne peut y poser le pied sans contrevenir à la structure de l'espace, ou plus simplement à sa beauté. Toutefois, l'homme n'en est pas complètement exclu : il a un accès indirect au lieu. Par l'organisation de l'espace (la disposition des rochers), par le travail (le sillon formé par le râteau), l'homme entretient le lieu. Ainsi, point d'homme dans ce jardin, simplement la trace d'une culture dont il est responsable. Le dernier vers

50 Voir annexe n°1 p. 128 du présent travail.

51 Barthes, Roland. *L' Empire des signes in Œuvres complètes*, t. 3. Paris : Seuil, 2002. p. 411

de la légende réfère au travail de Barthes lui-même, décrivant le jardin sans pour autant y accéder. L'écriture apparaît ici comme un moyen indirect d'habiter le lieu, le geste de la main qui écrit rappelant celui du jardinier traçant le sillon du jardin japonais.

Ainsi, le jardin zen semble la figure la moins propice à l'habitation. Il s'agit par un travail réglé de créer une harmonie, qui est profondément culturelle. Cette harmonie naît à partir d'une hyper-construction, d'un agencement complexe de l'espace du jardin. En cela, le jardin japonais est éminemment paradoxal puisqu'il est un espace domestiqué dans lequel il n'y a aucune trace de l'Homme.

C'est dans cette tension entre deux forces contraires : d'une part, la modélisation de l'espace (ce qui fonde le caractère culturel du jardin) et d'autre part, les éléments naturels qui composent le jardin (la friche représente en cela une sortie du jardin) qu'il faut élaborer le classement des jardins. On a vu comment le jardin zen concentrait ces deux notions jusqu'à les confondre.

Le jardin d'hiver illustre un rapport tout à fait différent à l'espace naturel. Qu'est-ce qu'un jardin d'hiver tout d'abord ? Il s'agit d'une pièce vitrée permettant de cultiver des plantes pendant les saisons froides. Dans cette optique, il a tout d'un pis-aller, d'une compensation par rapport au jardin véritable qui ne peut se développer dans l'âpreté de l'automne et de l'hiver. De fait, le jardin d'hiver souligne une domestication forte de l'espace naturel, parce que l'homme impose à cet espace une clôture (la verrière). Le fait de modifier l'espace souligne également une adaptation des moyens de culture à des conditions climatiques défavorables. Pensé comme une annexe de la maison, le jardin d'hiver est intégré à l'espace habitable. Dans l'œuvre de Barthes, le jardin d'hiver joue un rôle fondamental : en effet, *La Chambre claire* est construit autour d'une photographie de la figure maternelle qui a pour cadre le jardin d'hiver. Il s'agit du jardin de la maison où la mère de Barthes est née, à Chennevières-sur-Marne. Cette photographie, que l'on a déjà évoqué en abordant la chambre, permet de faire advenir le souvenir de la figure maternelle. Barthes reconnaît dans les traits de la jeune fille, le visage de sa mère âgée et souffrante. Toutefois, il ne s'agit pas ici de s'intéresser à la photographie elle-même, qui de toute façon est absente, mais au cadre de cette dernière. Seuls deux brefs extraits, dans l'ensemble de *La Chambre claire*, nous informent sur la disposition des lieux, sur la nature du cadre :

elle [la photographie] montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe,

au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré.⁵²

Ce premier extrait est assez pauvre. Il ne met au jour aucune spécificité du jardin d'hiver barthésien. Il reprend l'un des éléments donné dans la définition : "le plafond vitré". Le jardin d'hiver n'est envisagé que comme décor, arrière-fond de la photographie. L'emploi du déterminant indéfini souligne cet anonymat du lieu, ce sont les enfants (Henriette Barthes et son frère) qui concentrent tout l'intérêt de l'auteur. Cette photographie ménage ainsi un paradoxe intéressant : l'artifice du décor, de la joie, le caractère étudié de la pose font advenir la vérité des êtres. S'affiche ici un bonheur que n'estompe pas le leurre photographique.

Comme annoncé, un deuxième extrait est consacré à la description du jardin. Or, celui-ci, bien que plus développé, n'offre aucun jugement du jardin d'hiver ; simplement permet-il d'entrevoir les quelques plantations qui se trouvaient là au moment de la photographie :

Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais par la désunion des parents qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte à côte, seuls, dans la trouée des feuillages et des palmiers de la serre.⁵³

Ce qui a trait à notre question n'apparaît ici qu'à la toute fin de la citation. Que signale cette place mineure du jardin d'hiver dans la description d'une photographie qui est pourtant, comme on l'a rappelé, essentielle, centrale dans le texte ? Le jardin d'hiver n'est plus considéré comme espace ; il est un simple fond, un simple cadre, celui-là même qui entoure les deux enfants. Le jardin d'hiver, n'ayant d'existence qu'à travers la photographie, perd la qualité première de l'espace : son volume. Il n'y a plus de place pour y séjourner, y demeurer, y habiter :

Il faut donc me rendre à cette loi : je ne puis approfondir, percer la Photographie. Je ne puis que la balayer du regard, comme une surface étale. La Photographie est plate, dans tous les sens du mot, voilà ce qu'il me faut admettre.⁵⁴

En soulignant les limites de la Photographie, Barthes révèle la frustration du spectateur. On ne peut éprouver l'espace qui apparaît sur le cliché. Le jardin d'hiver n'est qu'un décor en deux dimensions où figurent les ancêtres, il n'est donc pas plus habitable que le jardin zen mais l'homme y a tout de même sa place.

52 Barthes, Roland. *La Chambre claire in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 510

53 *Idem*

54 *Ibid.* p. 873

Un autre jardin accueille la présence maternelle, celui de la maison familiale à Bayonne. On en trouve une longue description au début du *Roland Barthes par Roland Barthes*. Dans l'une des photographies qui ouvre le texte, on peut apercevoir l'auteur, à l'âge de l'adolescence, posant devant ce même jardin familial. Les deux approches de cet espace (le texte et l'image) viennent étayer le rapport qu'entretient Barthes avec l'espace du jardin, un rapport complexe qu'il s'agit d'éclairer. La première caractéristique de ce jardin, qui n'étonnera personne mais qui le distingue du jardin d'hiver, est que cet espace est entièrement extérieur. "Posé sur le côté"⁵⁵ de la maison, c'est un lieu à apprivoiser, à découvrir, qui n'est pas entièrement dédié au sujet lui-même.

Le grand jardin formait un **territoire** assez étranger. On aurait dit qu'il servait principalement à enterrer les portées excédentaires de petits chats. Au fond, une allée plus sombre et deux boules creuses de buis : quelques épisodes de sexualité enfantine y eurent lieu.⁵⁶

Le jardin est donc le premier lieu qui nécessite un apprentissage, un exercice d'appropriation (la chambre relevant entièrement du domaine du connu). Le substantif "territoire" vient étayer cette idée. Il marque d'abord une définition assez incertaine de l'espace, une catégorisation peu précise qui intègre seulement la taille du jardin familial. En outre, ce terme, employé pour désigner l'espace du jardin, semble rappeler que la structure dudit jardin n'est pas l'émanation directe de l'homme, que sa formation est au moins en partie naturelle. C'est un lieu qui semble échapper à Barthes et ce jusque dans sa fonction, au regard de l'emploi du conditionnel dans la deuxième phrase de la citation.

Lieu mystérieux, lieu du caché, de la dissimulation, le jardin familial s'intègre difficilement aux espaces habitables. Il s'agit d'abord d'un espace conçu pour recevoir ce qui n'a pas sa place dans l'espace public, ce qui ne peut y apparaître. Lieu où l'on enterre les "portées" de chatons "excédentaires", le grand jardin décrit par Barthes fait figure de sanctuaire où l'on installe les tombes improvisées des animaux.

La question de la sexualité, esquissée à la fin de la citation, rejoint la même idée. La découverte de son propre corps, les premiers jeux innocents de l'amour ne peuvent se faire qu'à l'abri des regards extérieurs, "au fond", dans "une allée plus sombre" où la transgression a sa place.

La légende de la photographie, succincte et assez pauvre en informations, se

⁵⁵Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 586

⁵⁶*Ibid.* p. 587

double d'une analyse plus conséquente de Barthes sur le jardin bayonnais. Intitulé "Les trois jardins", le texte met au jour la structure complexe du lieu. Ce qui n'était alors qu'un vaste "territoire" obscur et mystérieux, devient un lieu fortement compartimenté, avec ses frontières intérieures, ses espaces délimités associés à des fonctions précises. De cet espace "assez étranger" émergent trois jardins (d'où le titre du fragment) aux symboliques extrêmement diverses, qui sont le fruit de l'imaginaire barthésien. Le texte "Les trois jardins" propose une représentation du lieu qui nous occupe, assez éloignée de celle que suggérerait la photographie. Les deux médiums présentent donc un rapport différent à l'espace. L'image est associée à l'enfance, le jardin représente dans ce cas un terrain de jeu inexploré. "Les trois jardins" signale une lecture du lieu au second degré, une lecture profondément culturelle, quand celle proposée par la photographie relevait de l'intuition. Quelle est donc cette lecture raisonnée de l'espace du jardin ?

D'un seul tenant, le jardin contenait cependant trois espaces symboliquement différents (et passer la limite de chaque espace était un acte notable).⁵⁷

La tripartition symbolique qu'opère Barthes dès l'entrée du texte souligne le caractère composite du lieu : le jardin contient en son sein des espaces divers, hétérogènes, exclusifs qui possèdent leur propre frontière. Ainsi, Barthes, pour catégoriser ces espaces, associe à chacun d'eux un adjectif soulignant un rapport à la socialité différent. Ces dénominations, qui désignent d'abord les lieux eux-mêmes, peuvent tout autant s'appliquer aux habitants possibles de ces "trois jardins".

Le mondain, le casanier, le sauvage : n'est-ce pas la tripartition même du désir social ? De ce jardin bayonnais, je passe sans m'étonner aux espaces romanesques et utopiques de Jules Verne et de Fourier.⁵⁸

La coïncidence est bien heureuse et ce n'est pas sans malice que Barthes interroge le lecteur au sujet de la correspondance exacte entre la nature de l'espace et celle du "désir social". Cette question trahit la force de représentation de Barthes lui-même, qui fait entrer les espaces singuliers du jardin de la maison familiale dans une mythologie des lieux, inspirée des romans de son enfance (Jules Verne), de son travail intellectuel (Fourier). Se forme ainsi une légère confusion entre les "espaces romanesques et utopiques" et les lieux réels du jardin barthésien.

⁵⁷Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 585

⁵⁸*Idem*

Toutefois, la part importante que prend la représentation dans la description de l'espace n'efface pas la géographie objective des lieux qui informe d'un certain rapport au monde. En effet, les fonctions des trois jardins divergent totalement. Pour chacun de ces espaces, Barthes détaille en quelques lignes l'usage qui en est fait, accompagnant le lecteur dans cette visite du jardin de la maison bayonnaise :

On traversait le premier jardin pour arriver à la maison ; c'était le jardin mondain, le long duquel on raccompagnait à petits pas, à grandes haltes, les dames bayonnaises.⁵⁹

Le jardin mondain n'est pas un espace habitable : il s'agit en réalité d'un chemin qui sert de vestibule à la maison elle-même. Ainsi, on ne demeure jamais dans ce premier jardin qui est avant tout un lieu de passage, de circulation où l'on autorise quelques "haltes" liées au rituel social. Lieu incontournable, puisque c'est par ce dernier que l'on arrive à la maison, le jardin mondain est le premier espace soumis au regard d'autrui. L'individu, extérieur à la maisonnée, juge, dans la beauté ou l'incurie du jardin, de la valeur du sujet qui l'entretient. Avec ce jardin se construit l'image sociale du sujet. Toutefois, Barthes offre très peu d'informations sur ce premier jardin, il ne fait que le traverser, mimant l'habitant de ces lieux.

Barthes accorde au jardin casanier une description bien plus riche. Ce second jardin est beaucoup plus ouvert, il adopte une structure complexe sur laquelle il semble nécessaire de s'arrêter un instant.

Le second jardin, devant la maison elle-même, était fait de menues allées arrondies autour de deux pelouses jumelles ; il y poussait des roses, des hortensias (fleur ingrate du Sud-Ouest), de la louisiane, de la rhubarbe, des herbes ménagères dans de vieilles caisses, un grand magnolia dont les fleurs blanches arrivaient à la hauteur des chambres du premier étage ; c'était là que, pendant l'été, impavides sous les moustiques, les dames B. s'installaient sur des chaises basses pour faire des tricots compliqués.⁶⁰

Construit sur une symétrie, le jardin casanier, "fait de menues allées arrondies autour de deux pelouses jumelles", témoigne d'une modélisation de l'espace plus grande, propice à accueillir l'Homme au sein de l'espace naturel. Qu'est-ce que la pelouse sinon le parangon de l'espace naturel dompté ? Mais tentons d'aller plus loin que ces remarques d'ordre factuel.

En effet, dans la description du jardin qu'offre Barthes semble se construire une

⁵⁹Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 585

⁶⁰*Idem*

représentation romanesque de l'espace. Le texte représente une scène habituelle de la vie familiale de Barthes qui s'enrichit du cadre du jardin. A la vacuité du premier jardin répond l'opulence du jardin casanier, en témoigne la longue énumération de Barthes autour des diverses plantes, fleurs, herbes cultivées (dont le "grand magnolia" marque le sommet). Ces différentes cultures forment le décor d'une scène de roman dont les "dames B." seraient les personnages centraux. En outre, la description de ces femmes, "impavides sous les moustiques" contribue à un figement de l'image, devenant tableau de la vie provinciale sur le modèle balzacien. Cette transfiguration du lieu fait écho à la représentation que Barthes a du jardin bayonnais : espace utopique et romanesque. Le jardin casanier a donc tout de l'espace accueillant, désirable à défaut d'être véritablement habitable. Espace du cercle familial, il entretient une forte proximité avec la maison, dont il est l'annexe extérieur. En cela, tout l'oppose à la dernière partie du jardin, espace désertique, presque abandonné. En effet, un troisième jardin vient compléter la composition barthésienne. Tout aussi singulier que les deux premiers, il représente un autre rapport au lieu, à l'habitation :

Au fond, le troisième jardin, hormis un petit verger de pêchers et de framboisiers, était indéfini, tantôt en friche, tantôt planté de légumes grossiers ; on y allait peu, et seulement dans l'allée centrale.⁶¹

La situation du jardin ("au fond") par rapport à la maison informe d'emblée sur la nature de son habitant potentiel. Espace abandonné, "en friche", le jardin sauvage correspond au degré zéro de la modélisation de l'espace. Sur le modèle du jardin zen, l'Homme ne laisse pas de trace dans ce jardin, au mieux a-t-il sa place dans "l'allée centrale", préservée semble-t-il d'un certain chaos dans la structure générale de l'espace.

Au-delà de ces descriptions du jardin bayonnais et des symboliques que ces différents espaces mettent en place, quelle(s) leçon(s) peut-on tirer de la représentation du jardin familial ? La tripartition de l'espace que Barthes propose met en scène un monde parfaitement habitable parce qu'il accueille tout le spectre du désir social. Ainsi, espace mondain, espace domestique et espace sauvage se rejoignent en un lieu unique propre à accueillir toutes les altérités. En ce sens, le jardin bayonnais présente un lieu idyllique, un monde heureux où l'exclusion n'a pas cours. "Les trois jardins" forment ainsi un microcosme, la reproduction à échelle réduite de l'univers entier.

Cette image heureuse du jardin comme refuge, comme espace amène revient en

61 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 585

tant que métaphore dans l'œuvre de Barthes pour désigner le statut du séminaire qu'il dirige à l'École pratique des hautes études. Ce texte, publié dans un numéro spécial de *L'Arc* dédié à l'auteur, intitulé "Au séminaire", est l'occasion pour Roland Barthes de revenir sur la représentation qu'il a de cet espace de travail. Pour l'évoquer, il utilise la figure du "jardin suspendu"⁶² :

Dans l'image du jardin suspendu (au fait, d'où vient ce mythe, cette imagination ?), c'est la suspension qui attire et qui flatte. Collectivité en paix dans un monde en guerre⁶³, notre séminaire est un lieu suspendu ; il se tient chaque semaine, tant bien que mal⁶⁴

Le jardin suspendu concentre la même félicité que le jardin bayonnais : il forme un lieu protecteur, un lieu éminemment habitable. Toutefois, il se construit d'abord contre le monde quand le jardin bayonnais présentait un monde harmonieux. En cela, il diffère légèrement du jardin précédent, il témoigne déjà d'une première confrontation à la violence du monde et le désir de s'en départir "tant bien que mal". Si notre hypothèse de départ était de faire du jardin une interface entre le monde de l'intime (la chambre, la maison) et le monde extérieur, force est de constater que chez Barthes, le jardin est d'abord représenté comme une annexe du monde intime, la figuration, à l'extérieur, de la chambre. Même le jardin public est déserté, vide, en témoigne une photographie⁶⁵ tirée de *Roland Barthes par Roland Barthes* à laquelle Barthes ajoute cette légende :

Souvent, le soir, pour rentrer, crochet par les Allées marines, le long de l'Adour : grands arbres, bateaux en déshérence, vagues promeneurs, dérive de l'ennui : il rôdait là une sexualité de jardin public.⁶⁶

On ne trouve dans ce jardin que quelques fantômes, quelques figures à peine esquissées.

62 Le jardin suspendu désigne tout jardin dont l'établissement n'est possible que par le truchement de techniques d'aménagement complexes. Il s'agit donc de jardins construits dans des espaces impropres à la culture, ou qui n'y sont pas directement destinés (toits de buildings, monuments historiques). Il existe quelques figures célèbres de ce type de jardin dont le plus connu reste les jardins de Babylone qui s'étendaient à travers la ville.

63 Cette description du séminaire fait écho à un autre lieu : le sanatorium. En effet, après une rechute de tuberculose en 1942, Barthes fait un séjour au sanatorium de Saint-Hilaire du Touvet en Isère. La société du "sana" ressemble à "cette collectivité en paix dans un monde en guerre". Toutefois, ici, la guerre n'a plus rien de métaphorique.

Voir à ce propos : *Catalogue de l'exposition Roland Barthes*, Centre Georges-Pompidou (dirigé par Marianne Alphant et Nathalie Léger). Paris : Seuil/ IMEC, 2002.

64 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 510

65 On croit apercevoir au fond de l'image, à droite, quelques figures, quelques passants traversant le jardin. Voir annexe n° 2 p. 129 du présent travail.

66 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 597

Le lieu public paraît abandonné, à l'image des "bateaux en déshérence". Le jardin n'est pas, semble-t-il (rép), pour Barthes, le lieu de la socialisation. Il faut alors envisager un ensemble plus vaste qui mette en scène la rencontre avec l'Autre, un lieu plus incertain, propice à la péripétie, ce lieu, c'est la ville.

Troisième partie Le Sud-Ouest, le pays de l'enfance : un espace-temps heureux

L'initiation de Barthes au monde prend place dans la région du Sud-Ouest.

L'auteur entretient un fort rapport identitaire avec cet espace. Bien qu'il n'y soit pas né, il y a passé la majeure partie de son enfance et y restera attaché toute sa vie. Ainsi, le Sud-Ouest est le premier espace rencontré dont la représentation est conditionnée par le temps. Si la chambre se conjugait essentiellement au présent, si le jardin faisait dialoguer époques passées et présentes, le Sud-Ouest appartient profondément au passé, à un temps révolu. Son autoportrait, *Roland Barthes par Roland Barthes*, témoigne de ce lien étroit avec la région de l'enfance. Barthes en donne d'abord une description objective, proche d'une définition géographique et socio-culturelle :

[Le Sud-Ouest], très vaste (un quart de la France), c'est un sentiment tenace de solidarité qui, **instinctivement**, me le désigne (**car je suis loin de l'avoir visité dans son entier**) : toute nouvelle qui me vient de cet espace me touche d'une façon personnelle. A y réfléchir, il me semble que l'unité du grand Sud-Ouest, c'est pour moi la langue : non pas le dialecte (**car je ne connais aucune langue d'oc**) ; mais l'accent, parce que, sans doute, l'accent du Sud-Ouest a formé les modèles d'intonation qui ont marqué ma première enfance. [...] **Moi-même, je n'ai pas d'accent** ; de mon enfance, il me reste cependant un « méridionalisme » : je dis « socialisme », et non « socialisme » (qui sait, cela fait peut-être deux socialismes ?).⁶⁷

Dès cette première définition, se noue une relation complexe entre Barthes et le Sud-Ouest. La première partie de la citation témoigne d'un attachement à cette région qui n'est pas rationalisé. C'est un rapport identitaire qui se forme "instinctivement". Il est donc de l'ordre de l'intuition : Barthes ne semble pas interroger le cadre spatial dans lequel il se trouve, il ne propose pas de remise en question. La relation identitaire s'impose d'elle-même, comme un "sentiment de solidarité tenace" qui ne trouve pas de véritable justification. Cette représentation du Sud-Ouest semble émaner de l'enfance de Barthes, un temps d'avant la raison. On pourrait ainsi affirmer, pour anticiper quelque peu sur la conclusion de "La Lumière du Sud-Ouest" : "au fond, il n'y a de pays que de l'enfance."⁶⁸ Cette définition peut sembler étrange puisqu'elle met sur le même plan un temps de l'existence et une zone géographique. Qu'est-ce à dire ? Barthes développe l'idée selon laquelle l'enfance conditionne la relation identitaire à un territoire, le sentiment d'appartenance à un espace puisqu'il est le cadre, la limite de toute expérience, de tout apprentissage. "Je crois que c'est à ce vestibule du savoir et de l'analyse qu'est assigné l'écrivain"⁶⁹. Lieu du développement de l'individu, le pays de l'enfance représente une harmonie qui n'est pas questionnée. L'arrivée du savoir, de l'analyse

67 « La lumière du Sud-Ouest » in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 330-331

68 *Ibid.* p. 334

69 « La lumière du Sud-Ouest » in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 334

viennent problématiser, relativiser un rapport à l'espace évident. On constate un basculement dans la citation, qui signale le passage de l'enfance à l'âge adulte. "A y réfléchir" marque une reprise du discours, un doute sur les premiers éléments de la citation. Il s'agit de dépasser ce rapport intuitif, de "faire sa palinodie"⁷⁰.

En effet, la deuxième partie de la citation décrit la relation identitaire qu'entretient Barthes adulte, avec le Sud-Ouest ; apparaissent alors les premières fissures, les premiers écarts. En effet, à plusieurs reprises, Barthes signale que son identité se détache en partie de l'archétype de l'enfant du pays basque. Ses manques apparaissent dans les parenthèses essentiellement : il y a en premier lieu la question de la connaissance géographique du Sud-Ouest "car [il] est loin de l'avoir visité dans son entier". S'ajoute à cela l'ignorance du dialecte (le dialecte étant pensé comme un substrat langagier spécifique attaché à une région) "car [il] ne connaît aucune langue d'oc". Seul l'accent basque demeure sous une forme résiduelle chez l'auteur, ce que Barthes nomme un "méridionalisme", qui n'est pas directement associé à la région du Sud-Ouest⁷¹. Ainsi, la relation identitaire que nourrit Barthes avec le pays basque paraît bien arbitraire puisque aucun des traits caractéristiques des habitants de cette région ne se retrouve chez l'auteur adulte. Il faut alors chercher ailleurs les raisons de ce lien profond, ailleurs que dans les représentations socio-culturelles. Roland Barthes propose une deuxième définition du Sud-Ouest qui insiste davantage sur l'expérience réelle de l'habitant, éprouvant la spécificité de l'espace de la région de son enfance :

Mon second Sud-Ouest n'est pas une région ; c'est seulement **une ligne, un trajet** vécu. Lorsque venant de Paris en auto (j'ai fait mille fois ce voyage), je dépasse Angoulême, un signal m'avertit que **j'ai franchi le seuil de la maison** et que j'entre **dans le pays de mon enfance ; un bosquet de pins sur le côté, un palmier dans la cour d'une maison, une certaine hauteur des nuages qui donne au terrain la mobilité d'un visage**. Commence alors la **grande** lumière du Sud-Ouest, **noble et subtile** tout à la fois ; jamais grise, jamais basse (même lorsque le soleil ne luit pas), c'est une **lumière-espace**, définie moins par les couleurs dont elle affecte les choses (comme dans l'autre Midi) que par la qualité éminemment *habitable* qu'elle donne à la terre. Je ne trouve pas d'autre moyen que de dire : c'est une **lumière lumineuse**.⁷²

Ce second Sud-Ouest se départit totalement de la définition géographique, ce n'est plus une région. Barthes abandonne ainsi une catégorisation objective au profit d'une définition fortement empreinte du souvenir de l'enfance, c'est-à-dire de l'expérience

70 Barthes, Roland. *La Chambre claire in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 836.

71 Méridional désigne les régions qui se trouvent au Sud par rapport à un repère géographique (il s'oppose à cela à septentrional). Le terme peut prendre un sens plus spécifique quand il caractérise ce qui est attaché au Midi, propre aux régions et aux gens du Sud, d'un pays par exemple.

72 « La lumière du Sud-Ouest » in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 331

vécue de l'espace. On assiste ainsi à un brouillage des représentations spatiales dans la première partie de la citation. Le Sud-Ouest est d'abord désigné comme "une ligne, un trajet" qui correspond à l'itinéraire de Paris à Bayonne. Il est également considéré comme une frontière, sur laquelle se trouve Angoulême. Dans un dernier temps, l'auteur semble combiner deux représentations de l'espace dans la métaphore de la maison : d'une part, il y a le seuil de la maison, qui est l'équivalent de la frontière géographique et d'autre part, il y a la maison elle-même comme figuration du "pays de [s]on enfance". On remarque par ailleurs comment la symbolique des lieux joue à plein ici, puisque pour signaler la familiarité de la région, Barthes a recours à la figure de la maison, en tant qu'elle représente l'espace de l'intime. Cette multiplicité des représentations spatiales émanent de l'imaginaire barthésien qui peine à retranscrire l'expérience réelle du voyageur, entrant dans ce quart de la France. Il s'agit d'une difficulté sur laquelle le texte achoppe et que l'on retrouve tout au long de l'article dont est issu la citation. En cela, la suite de cet extrait ne dément pas notre analyse. Pour déterminer la nature de la frontière entre le Sud-Ouest et le reste de la France, Barthes signale des indices qui n'entre en résonance qu'avec sa propre subjectivité. Ainsi, l'accumulation qui les réunit est intégralement déclinée à l'indéfini : « un bosquet de pins sur le côté, un palmier dans la cour d'une maison, une certaine hauteur des nuages ». Ces acceptions déterminent le passage dans la région natale, mais elles ne s'adressent qu'à Barthes, qui vit encore ici la spatialité sur le plan de l'intime, de l'introspection. Ces différents exemples sont, en vérité, choisis arbitrairement parmi un ensemble de traits qui forme la perception barthésienne. A eux seuls, ils ne semblent pas suffisamment discriminants pour déterminer l'identité du lieu. Cette accumulation fait également office de basculement dans la citation et plus généralement dans l'ensemble de l'article. Barthes est confronté à l'incommunicable, à l'incapacité de décrire à son lecteur l'expérience offerte par la région de son enfance.

Barthes, conscient des limites de la définition factuelle, opère un tournant vers une description qui se pare de procédés littéraires et qui repose sur la perception particulière qu'il a du paysage, offrant au portrait de la région du Sud-Ouest, des allures de prose poétique. Toutefois, le renversement que l'on vient de décrire n'est pas radical, il intervient de manière graduelle. Le premier indice apparaît dans la personnification partielle du paysage : "une certaine hauteur des nuages qui donne au terrain la mobilité d'un visage". La métaphore n'opère pas pleinement (le terrain n'est pas un visage), le terrain emprunte plutôt une caractéristique, qui n'est pas naturellement la sienne. On le

voit , on a bien du mal à caractériser cette structure syntaxique parce qu'elle mêle différentes figures. Ce que l'on peut toutefois affirmer, c'est que cette mise en branle, cette animation du terrain par le procédé littéraire constitue le prélude d'une définition poétique de l'espace, dont la rime interne "nuages/visage" est le signe annonciateur.

En effet, la description de la lumière (celle qui donne à cet article son titre) qui habille cet espace témoigne d'un discours emphatique. Plusieurs raisons à cela : l'inversion sujet-verbe dans la phrase assertive ("Commence alors la grand lumière"), l'emploi d'adjectifs essentiellement axiomatiques, "grande" (par la valeur), "noble et subtile". La définition semble de plus en plus abstraite (Qu'est-ce qu'une lumière noble et subtile ?) et repose en grande partie sur la représentation de l'auteur. Néanmoins, le critère de la lumière n'est pas anecdotique puisque sa perception ou sa non-perception est déjà élective. Cela rappelle à ce propos un court fragment du *Roland Barthes par Roland Barthes*, intitulé "Le temps qu'il fait" :

Ce matin la boulangère me dit : *il fait encore beau ! mais chaud trop longtemps !* (les gens d'ici trouvent toujours qu'il fait trop beau, trop chaud). J'ajoute : *et la lumière est si belle !* Mais la boulangère ne répond pas, et une fois de plus j'observe ce court-circuit du langage, dont les conversations les plus futiles sont l'occasion sûre ; je comprends que *voir la lumière* relève d'une sensibilité de classe [...] ce qui est socialement marqué, c'est la vue "vague", la vue sans contours, sans objet, *sans figuration*, la vue d'une transparence, la vue d'une non-vue.

A travers cette scène pittoresque du quotidien, on comprend que la perception de la lumière, de l'atmosphère n'est pas universelle. Ainsi, en déterminant comme critère essentiel du Sud-Ouest la lumière qui l'éclaire, Barthes opère une première sélection parmi ses habitants possibles (la boulangère habite quand même cet espace mais à un degré moindre puisqu'elle est incapable de percevoir sa complexité). Cette "lumière-espace"⁷⁴ met à l'épreuve la noblesse de son habitant, tout en enchantant le lieu grâce à "la qualité éminemment *habitable* qu'elle donne à la terre"⁷⁵. Cette lumière du Sud-Ouest phagocyte l'ensemble des caractéristiques de l'espace (en témoigne la formation du mot-valise suscitée), elle devient la définition même du Sud-Ouest, formant une limite indépassable. « Je ne trouve pas d'autre moyen que de dire : c'est une lumière lumineuse. » Cédant aux sirènes de la tautologie⁷⁶, Barthes ne parvient pas à pousser

73Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 747-748

74« La lumière du Sud-Ouest » in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 331

75Idem

76Tautologie : Définir le même par le même. C'est l'une des caractéristiques du discours mythologique que de recourir à cette forme de procédé syntaxique. Voir à ce propos « Le mythe, aujourd'hui », la part théorique de *Mythologies in Œuvres complètes*, t.1. Paris : Seuil, 2002.

plus loin l'analyse. Cet échec de la pensée doit se concevoir en deux points : soit l'expérience de cette lumière est incommunicable, soit ce redoublement "lumière/lumineuse" est conçu comme l'épreuve ultime de la subtilité de l'habitant. Devant cette limite, la seule solution consiste à faire soi-même l'expérience de cette lumière, c'est ce à quoi Barthes nous invite :

Il faut la voir, cette lumière (je dirais presque : l'entendre tant elle est musicale), à l'automne, qui est la saison souveraine de ce pays ; liquide, rayonnante, déchirante puisque c'est la dernière belle lumière de l'année, illuminant chaque chose dans sa différence (le Sud-Ouest est le pays des micro-climats), elle préserve ce pays de toute vulgarité, de toute grégarité, le rend impropre au tourisme facile et révèle son aristocratie profonde (ce n'est pas une question de classe, mais de caractère).⁷⁷

Si la deuxième définition du Sud-Ouest admettait la métaphore, la tentative de description de la lumière assume complètement son caractère poétique. Barthes habite la région de son enfance "en poète" pour reprendre les mots de Martin Heidegger. Ainsi, ce passage est fortement influencé par l'esthétique baudelairienne. La lumière du Sud-Ouest est invoquée par le truchement des "correspondances" : "Il faut la voir, cette lumière" ; "l'entendre tant elle est musicale"⁷⁸; la lumière est "liquide". Trois des cinq sens sont sollicités (la vue, l'ouïe, le toucher). Cette synesthésie marque une expérience plus profonde de l'espace, Barthes est l'habitant accompli, celui dont la perception de l'espace est la plus subtile, la plus complexe.

La subtilité présumée de la lumière, "illuminant chaque chose dans sa différence" conserve l'individualité de chacun au sein du même lieu. En cela, c'est une figure d'harmonie, (les micros-climats répondent à l'organisation idiorrythmique), elle fait cohabiter les différences. Toutefois, l'élitisme du lieu, esquissé par la lumière du Sud-Ouest, n'est pas totalement effacé. Le Sud-Ouest, nécessite une implication forte de la part de son habitant (dont le comble serait l'état synesthésique que l'on vient de décrire). En ce sens, le Sud-Ouest est "impropre au tourisme facile", il est "habitable" et non "visitable", une distinction qu'opère Barthes à propos d'une maison méditerranéenne dans *La Chambre claire*. L'exigence du lieu, son élitisme, conserve des valeurs démocratiques, que la parenthèse qui clôt la citation développe : "ce n'est pas une question de classe, mais de caractère". Cette ultime précaution préserve le lieu d'un certain conservatisme dont on aurait tôt fait de taxer Barthes. Avec cette précision,

⁷⁷« La lumière du Sud-Ouest » in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 331

⁷⁸Il est à noter que la métaphore musicale est, chez Barthes, toujours heureuse. Elle est la preuve de la valeur de l'objet, du concept, du lieu qu'elle détermine.

l'auteur intègre la notion de justice, un concept qui est au fondement de l'élaboration de toute utopie.

Au-delà des valeurs que l'on accorde à l'utopie, il s'agit également de déterminer la forme qu'elle doit revêtir. En cela, le Sud-Ouest semble un espace trop vaste, aux frontières trop incertaines pour représenter l'espace utopique. Barthes choisit donc un cadre plus restreint comme siège de l'utopie. Le choix de la ville de Bayonne lui permet de s'inscrire dans la longue tradition des écrits utopiques (la plupart des utopies littéraires sont urbaines, à commencer par celle de Thomas More).

Mon troisième Sud-Ouest est encore plus réduit : c'est la ville où j'ai passé mon enfance, puis mes vacances d'adolescent (Bayonne), c'est le village où je reviens chaque année, c'est le trajet qui unit l'une à l'autre et que j'ai parcouru tant de fois, pour aller acheter à la ville des cigares ou de la papeterie, ou à la gare chercher un ami. J'ai le choix entre plusieurs routes ; **l'une plus longue, passe par l'intérieur des terres, traverse un paysage métissé de Béarn et de Pays basque ; une autre, délicieuse route de campagne, suit la crête des coteaux qui dominant l'Adour ;** de l'autre côté du fleuve, je vois un banc continu d'arbres, sombres dans le lointain : ce sont les pins des Landes ; **une troisième route, toute récente (elle date de cette année), file le long de l'Adour, sur sa rive gauche : aucun intérêt, sinon la rapidité du trajet,** et parfois, dans une échappée, le fleuve, très large, très doux, piqué des petites voiles blanches d'un club nautique. **Mais la route que je préfère et dont je me donne souvent volontairement le plaisir, c'est celle qui suit la rive de l'Adour ;** c'est un ancien chemin de hallage, jalonné de fermes et de belles maisons. Je l'aime sans doute pour son naturel, ce dosage de noblesse et de familiarité qui est propre au Sud-Ouest ; on pourrait dire que, contrairement à sa rivale de l'autre rive, **c'est encore une vraie route, non une voie fonctionnelle de communication, mais quelque chose comme une expérience complexe,** où prennent place en même temps un spectacle continu (l'Adour est un très beau fleuve, méconnu) et le souvenir d'une pratique ancestrale, celle de la marche, de la pénétration lente et comme rythmée du paysage, **qui prend dès lors d'autres proportions ;** on rejoint ici ce qui a été dit au début, et qui est au fond le pouvoir qu'à ce pays de déjouer l'immobilité figée des cartes postales : ne cherchez pas trop à photographier : pour juger, pour aimer, il faut venir et rester, de façon à pouvoir parcourir toute la moire des lieux, des saisons, des temps, des lumières.⁷⁹

La véritable entrée dans le Sud-Ouest se fait à partir de cette troisième définition. Par les chemins, les routes qui traversent le paysage de cette région, le lecteur découvre la diversité des lieux et le rapport intime que Barthes entretient avec ces différents espaces. Dans cette longue citation, l'auteur identifie quatre routes qui relient Bayonne à Urt et ces quatre routes⁸⁰ proposent autant de degrés d'apprentissage de l'espace. La première

79 « La lumière du Sud-Ouest » in *Œuvres complètes*, t.5. Paris : Seuil, 2002. p. 332

80 Ces quatre routes font écho à un autre chemin : celui qui entoure le petit village d'Urt. Évoqués de manière implicite dans la citation, ce village et le paysage qui l'entoure, représentent un monde pacifié, clôt et autonome. Ainsi, la description de la route qui serpente dans le village du Sud-Ouest condense cette quiétude :

Elle se conduit, cette route, comme une rivière paisible ; parcourue de temps en temps par un vélomoteur ou un tracteur (ce sont là, maintenant, les vrais bruits de la

d'entre elles semble correspondre au premier Sud-Ouest de Barthes. Elle permet de découvrir la spécificité du paysage, "l'intérieur des terres". La description de la deuxième route est déjà l'occasion d'un jugement : "délicieuse route de campagne". Ce jugement positif est motivé par la proximité de la route avec l'Adour, fleuve qui fait figure d'indice d'une connaissance intime du lieu ("l'Adour est un très beau fleuve, méconnu" précise plus loin Barthes). Le troisième chemin n'est pensé qu'en termes d'efficacité (c'est-à-dire traverser un espace le plus rapidement possible). Il est associé à une relation superficielle à l'espace, "au tourisme facile" qu'évoquait Barthes à propos du Sud-Ouest lui-même. Le dernier chemin, celui qui a la préférence de Barthes, engage un rapport au lieu autrement plus profond. Il semble ménager plusieurs traits qui sont pour Barthes le reflet de la singularité de la région de son enfance. Toutefois, c'est également cette route qui concentre toute la part idéologique, toute la représentation que Barthes met en jeu. Elle récupère en partie les caractéristiques de la lumière (la route aussi est noble). Elle évoque également un certain traditionalisme, plus qu'un conservatisme : si son caractère "naturel" peut désigner au sens littéral une intégration aisée dans le paysage (au milieu des "fermes" et des "belles maisons"), il peut également évoquer la tentation réactionnaire chez Barthes, que l'on avait entraperçue dans la représentation de la lumière. "C'est encore une vraie route, non une voie fonctionnelle de communication". Le chemin apprécié par Roland Barthes apparaît en cela comme le pendant opposé de la route nouvellement construite, symbole de la modernisation des voies de communication. Le chemin qui trouve grâce aux yeux de Barthes est associé à un temps passé, "à une pratique ancestrale, celle de la marche, de la pénétration lente et comme rythmée du paysage". C'est ce temps (que n'accorde pas la voie fonctionnelle) qui permet l'appropriation du lieu, la rencontre entre un individu et un espace.

Cette ultime tentative de définition du Sud-Ouest semble étrangement rejouer la partition de la lumière. Si la description de l'atmosphère lumineuse s'achevait par une tautologie, la conceptualisation de la route barthésienne semble se réfugier dans une

campagne, finalement non moins poétiques que le chant des oiseaux : étant rares, ils font ressortir le silence de la nature et lui impriment la marque discrète d'une activité humaine), la route s'en va irriguer tout un quartier lointain du village. Car ce village quoique modeste, a ses quartiers excentriques. Le village, en France, n'est-il pas toujours un espace contradictoire ? Restreint, centré, il s'en va pourtant très loin ; le mien, très classique, n'a qu'une place, une église, une boulangerie, une pharmacie et deux épiceries (je devrais dire, aujourd'hui, deux self-services) ; mais il aussi, sorte de caprice qui déjoue les lois apparentes de la géographie humaine, deux coiffeurs et deux médecins. "La Lumière du Sud-Ouest" in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 330

forme d'abstraction quelque peu opaque. La traversée de ce chemin concentre "quelque chose comme une *expérience* complexe". Que de précautions dans cette proposition. De l'emploi du déterminant indéfini, en passant par la relation analogique, à l'utilisation de l'italique, Barthes semble avoir beaucoup de peine à communiquer la singularité de sa perception. C'est le seul moyen pour Barthes de partager son utopie: c'est à l'Autre (ici, le lecteur) de faire l'expérience de la lumière, de parcourir ses routes, « pour juger, pour aimer, il faut venir et rester, de façon à pouvoir parcourir toute la moire des lieux, des saisons, des temps, des lumières. » Véritable proposition d'habitation, cette dernière citation concentre le paradoxe du Sud-Ouest, une terre propice à la cohabitation, au vivre-ensemble harmonieux mais dont l'expérience est profondément attachée à la singularité du sujet qui l'habite. Comme le rappelle le début de la citation, la traversée des routes ne se fait pas sans but, il s'agit de se rendre à Bayonne pour de menus achats. Dans les pas de Barthes, on se propose donc de poursuivre l'investigation du Sud-Ouest, mais cette fois-ci à l'échelle de la ville.

Bayonne, capitale du Sud-Ouest barthésien, représente la "ville parfaite", le lieu de l'enfance, de l'innocence, de l'intuition. Premier lieu, lieu fondateur, la ville constitue l'identité du sujet et réciproquement. Ces correspondances s'illustrent particulièrement dans cet extrait :

Bayonne, Bayonne, **ville parfaite** : fluviale, aérée d'entours sonores (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), et cependant ville enfermée, ville romanesque : Proust, Balzac, Plassans. **Imaginaire primordial de l'enfance : la province comme spectacle, l'Histoire comme odeur, la bourgeoisie comme discours.**⁸¹

Plusieurs éléments mettent en lumière la représentation particulière de Barthes. En effet, la ville semble parfaitement transfigurée pour adhérer aux valeurs barthésiennes. La dimension paradoxale du lieu est, sans nul doute, la plus évidente. « et cependant », véritable cheville du discours, vient articuler la contradiction. Ainsi, la représentation ambivalente du lieu marque une forme de valorisation, le paradoxe devient le critère essentiel du jugement de l'auteur.⁸²

81 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 584

82 Cette description de Bayonne et son caractère paradoxal rappelle sans aucun doute au lecteur attentif de Barthes une autre ville, japonaise celle-ci :

« La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, on ne sait qui. » *L'Empire des signes in Œuvres complètes*, t. 3. Paris : Seuil, 2002. p. 374

Chaque élément que rencontre Barthes est jugé à son caractère paradoxal. Mesure de toute chose, la

Plus encore, la présence de l'onomastique régionale rappelle également l'intertexte proustien. « Mousserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris » sont autant de Guermantes, de Swann, d'Odette, d'Albertine. Il s'agit ici, par le truchement de la littérature, d'offrir une nouvelle dimension, densité à l'arrière pays bayonnais. L'horizon du romanesque s'apparente à un nouveau critère du jugement barthésien.

Il s'agit ainsi de transfigurer Bayonne à travers l'écriture. Ces quelques lignes tentent de sublimer la ville, de saisir sa perfection, son caractère utopique. Un autre élément vient compléter cette description du *locus amoenus*.

A l'image de l'expérience proustienne, Barthes traverse le temps non grâce au goût, mais à l'odeur. Cette différence est illustrée dans l'un des courts chapitres du Roland Barthes par Roland Barthes :

Chez Proust, trois sens sur cinq conduisent le souvenir. Mais pour moi, mise à part la voix, moins sonore au fond que, par son grain⁸³, *parfumée*, le souvenir, le désir, la mort, le retour impossible, ne sont pas de ce côté-là ; mon 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 de l'odeur de mon enfance bayonnaise : tel le monde encerclé par le *mandala*⁸⁴, tout Bayonne est ramassé dans une odeur composée, celle du Petit-Bayonne (quartier entre la Nive et l'Adour)⁸⁵

Malgré le retour du souvenir, Bayonne représente un *nevermore*, un nouvel Eden, rappelant ainsi les mots de Marcel Proust : « Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. »⁸⁶ Il s'agit donc, par l'exercice de la mémoire, de restaurer un lieu habitable, le pays barthésien :

Par un chemin semblable, descente régulière vers la Poterne (odeurs) et le centre de la ville. On croisait là quelque dame de la bourgeoisie bayonnaise qui remontait vers sa villa des Arènes, un petit paquet du « Bon Goût » à la main.⁸⁷

Voici donc le chemin de l'enfance, qui mène directement à Bayonne. Ce qui

présence du paradoxe est l'indice d'une inclination positive. C'est aussi un moyen d'argumenter ses humeurs, ses plaisirs.

83 Le grain de la voix est le titre d'un recueil d'entretiens accordés par l'auteur entre 1962 et 1980. Il s'agit également de l'intitulé d'un très bel article consacré à Charles Panzéra, le célèbre professeur de musique qui a enseigné le chant à Roland Barthes. Voir à ce propos « Le grain de la voix » in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 148-156

84 Représentation géométrique et symbolique de l'Univers dans le bouddhisme et le tantrisme. Il est utilisé pour certaines formes de méditation. Dans cette acception, on reconnaît le goût prononcé de l'auteur pour les philosophies orientales.

85 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes* in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 710

86 Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé* in *A la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, coll. nrf. 1927.

87 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes* in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 585

ressemble fort à un chemin de traverse⁸⁸ concentre l'expérience d'une première socialité. L'usage de l'indéfini pour désigner l'autre de la rencontre est à ce titre signifiant : la dame en question n'est caractérisée que par son appartenance à une classe sociale mais son apparence importe peu. C'est l'écart entre le monde dans lequel s'intègre cette dame et celui de Barthes qui fonde le premier rapport de l'auteur à l'altérité. La citation qui constitue la légende d'une photographie du *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est qu'un exemple des souvenirs de l'enfance de Barthes, et par voie de conséquence, du Sud-Ouest. Les images sont les vecteurs privilégiés de la remémoration :

Voici pour commencer, quelques images : elles sont la part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre. Ce plaisir est de fascination (et par là même assez égoïste). [...] Or, il faut le reconnaître, ce sont seulement les images de ma jeunesse qui me fascinent. Cette jeunesse ne fut pas malheureuse, grâce à l'affection qui m'entourait ; elle fut néanmoins assez ingrate, par solitude et gêne matérielle. Ce n'est donc pas la nostalgie d'un temps heureux qui me tient enchanté devant ces photographies, mais quelque chose de plus trouble.⁸⁹

L'apparition du Sud-Ouest dans l'ouvrage se fait donc d'abord à travers la photographie. Celle-ci fait revenir un temps qui n'existe plus mais dont on est assuré de l'existence. Pourtant, rien de proustien dans l'évocation du Sud-Ouest, tout Bayonne ne peut pas sortir de la photographie. Dans ce préambule, Barthes modère la puissance évocatrice de la photographie, il en limite les pouvoirs. Il ne s'agit pas de faire revenir "un temps heureux". Toutefois, *Roland Barthes par Roland Barthes* poursuit un processus que le texte sur "les trois jardins" n'avait fait qu'entamer : une montée en puissance du souvenir, du passé dans la constitution même de l'espace.

La fascination pour ces images naît, en réalité, d'un dialogue entre le Barthes spectateur et le Barthes objet du photographe. L'usage qu'en fait Barthes est inverse à celui que l'on connaît habituellement : la photographie le place "en état d'inquiétante familiarité", elle fait revenir les paysages de l'enfance mais ces paysages n'ont de sens que pour Barthes parce qu'ils ont été modifiés entre temps : "Ce plaisir est de fascination (et par là même assez égoïste)". Ainsi, du passé, la photographie informe peu puisqu'elle fait apparaître un temps qui nous est devenu étranger, "quelque chose de plus trouble" que Barthes peine à définir.

Le spectateur a donc face à lui ces photographies qui constituent les multiples facettes de la « basquité », un panorama tout à fait exhaustif des paysages du Sud-Ouest.

88 Voir annexe n° 3 p. 130 du présent travail

89 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p 581

On peut mesurer la distance du lecteur par rapport aux photographies qui lui sont proposées par celle qu'entretient Barthes avec ces mêmes photographies. Des petites ruelles balzaciennes⁹⁰, à la plage, entre urbanisme et paysage naturel, Barthes construit un régionalisme heureux. Du « museau blanc du tram de [s]on enfance »⁹¹, en passant par le « délice de ces matinées à U. »⁹², il s'agit de Barthes, toujours Barthes.⁹³ Néanmoins, Barthes offre une image particulière du Sud-Ouest. Ce n'est pas une région avec ses habitants qui est livré ici. Seule la famille barthésienne occupe l'espace, sature le lieu. Il est par exemple tout à fait étonnant d'observer tous ces lieux publics paradoxalement abandonnés, déserts. Une jeune femme marche à droite de la route, près du tramway, elle est la seule représentante de l'espèce humaine dans ces quelques paysages qui semblent inhabités, inhabitables. Sur la photographie qui ouvre l'ouvrage, on discerne à peine une mère près de son enfant, un autre visage féminin par l'ouverture d'une porte. Cependant, la perspective de ces immenses bâtisses font de cette ruelle, une avenue fantomatique. De la même manière, la vaste plage qui se trouve à l'arrière-plan d'une des photographies est parfaitement vide. Toundra, jardin japonais qui n'a pas gardé trace de l'homme, la plage accorde tout son espace au corps barthésien, à sa paresse, l'exaltation de l'être, du moi solitaire.

Ainsi, tout comme la chambre, et le jardin, le Sud-Ouest de Barthes ne témoigne que très peu d'une réalité, il s'agit avant tout d'une représentation. Le lieu reste une projection de l'individu, du sujet, de l'écrivain. Toutefois, il n'est plus aussi seul, on voit la famille envahir cet espace,⁹⁴ « la famille sans le familialisme »⁹⁵. Cette distinction est fort intéressante puisqu'elle désigne la famille barthésienne protégée de la doxa, c'est-à-dire de cette masse bruissante dont les représentations mythologiques emprisonnent le sens. Véritables rescapés, comme on le dirait des victimes d'un naufrage, la famille Barthes se trouve à l'abri, dans un espace qui leur est entièrement dédié. Ainsi, Roland Barthes, sa mère Henriette Barthes et Michel Salzedo, son demi-frère, peuvent éprouver, au sens propre, la cohésion familiale. Bonheur de l'instant, bonheur en un instantané, la

90 Voir à ce propos la photographie qui ouvre *Roland Barthes par Roland Barthes*, elle apparaît en annexe de ce travail. Se reporter à l'annexe n°4 p. 131 du présent travail.

91 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p 596

92 *Ibid.* p. 606

93 Il s'agit ici d'une parodie d'une légende joint à l'une des photographies qui ouvre *Roland Barthes par Roland Barthes*. On y voit Barthes allongé sur la plage, et sous l'image le commentaire suivant : « Nous, toujours nous »... Voir l'annexe n°5 p. 132 du présent travail

94 Se reporter à l'annexe n°6 p. 133 de ce mémoire de recherche

95 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p 605

photographie échappe à la caricature, au cliché et devient miroir de l'intime.

Ainsi, la représentation du Sud-Ouest figure une nouvelle étape dans la question du vivre ensemble dans l'œuvre barthésienne. Degré supplémentaire sur l'échelle entre le public et l'intime, Bayonne et sa région offrent bien la possibilité d'une existence heureuse, séparée non de l'Autre, mais des autres. En ce sens, l'enfance, la région bayonnaise accèdent à une forme d'utopie ; il s'agit de l'espace-temps heureux :

« Le délice de ces matinées à U. : le soleil, la maison, les roses, le silence, la musique, le café, le travail, la quiétude insexuelle, la vacance des agressions... »⁹⁶

Emploi du temps du bonheur, l'énumération central de ce court commentaire de Barthes concentre ces plaisirs, ces « j'aime »⁹⁷ auxquels l'auteur consacre un fragment du *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Néanmoins, on ne peut restreindre la représentation du Sud-Ouest au lieu heureux, au *locus amoenus*. Certes, ce dernier reste plus propice à la quiétude de l'auteur mais il n'épargne pas des souffrances, des difficultés, du malheur ; en témoigne cet extrait du *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé : « Un souvenir d'enfance » :

Lorsque j'étais enfant, nous habitions dans 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.⁹⁸

La critique freudienne pourrait sans doute se repaître avec délectation de ces quelques allégations. Néanmoins, il ne s'agit pas ici de faire une psychanalyse bon marché de l'auteur, le symbole est trop évident, trop simple pour que Barthes lui-même n'en ait pas conscience. La lecture symbolique de cet épisode de l'enfance que propose Barthes a valeur de protection. En effet, par l'aveu du stéréotype, Barthes empêche une autre analyse de cet événement. C'est une façon de désamorcer le discours sur sa propre personne. Expérience traumatique, ce souvenir, véritable *hapax* dans le *Roland Barthes*

96Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 604

97On fait référence ici à la liste que Barthes dresse dans son autoportrait. En effet, l'un des fragments du texte est consacré à l'énumération de ses goûts et dégoûts, éléments qui forgent en partie son identité. Voir à ce propos *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 692

98Ibid. p. 697

par Roland Barthes nourrit sans nul doute l'imaginaire de l'auteur. Il fait ici l'expérience de sa différence, de son incapacité à imiter autrui, autrui qui le condamne instantanément. Première expérience de l'exclusion, d'un rapport polémique, si l'on veut bien prendre ce terme dans son acception étymologique, à l'Autre, cette micro-narration embrasse l'interface entre l'espace et l'altérité.

Ainsi, ce qui apparaît plus fondamental dans ce passage, c'est le rapport qu'entretient l'auteur à la spatialité. En effet, le « trou » semble partager des valeurs communes avec la chambre. Lieu à l'écart du monde, ce « grand fond »⁹⁹, pour emprunter les mots de la Séquestrée de Poitiers, sépare d'autrui.

Pourtant, il ne permet pas cette quiétude, cette exclusion, ce retrait du monde. Tout au contraire, le trou concentre les défauts du lieu public et du lieu privé ; séparé des autres tout en étant à leur merci, Barthes est laissé « seul dans le trou, enfermé à ciel ouvert », paradoxe fatal. Tomber dans le trou, c'est faire l'expérience de l'extrême inhabitable où l'auteur n'est plus maître de la représentation, de l'image puisqu'il en constitue l'objet. On est troublé par la violence, la cruauté de l'anecdote qui brise le tableau idyllique de l'enfance bayonnaise que Barthes semblait peindre.

Ainsi, le Sud-Ouest perd, avec cette anecdote, de son éclat. Ce souvenir rappelle qu'aucun lieu chez Barthes n'est bon ou mauvais, habitable ou inhabitable en soi. Ce jugement est toujours d'abord l'émanation d'une représentation, d'une inclination plus ou moins grande, d'une disponibilité intérieure propice à la bonne aventure, à la rencontre.

De la chambre à la région de l'enfance, l'on a parcouru jusqu'ici les lieux heureux de l'auteur. Espaces de l'intime, cocons protecteurs, ces différents motifs permettent de se protéger de la violence extérieure, de former une "collectivité en paix dans un monde

⁹⁹Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 142. Il s'agit d'une reprise partielle surnom que la Séquestrée de Poitiers donnait à sa chambre.

en guerre"¹⁰⁰. Néanmoins, au vu de la dernière expérience traumatique énoncée ci-dessus, une morale semble poindre : il n'y a pas de bon lieu ni de mauvais lieu, il n'y a que de bons ou mauvais sujets.

En effet, Henriette Barthes peut bien intervenir, le « tir[er] » de là et [l]'emport[er] loin des enfants », il est déjà trop tard, autrui s'est installé dans le monde barthésien. Voici l'épineux problème auquel est confronté l'auteur, aucun lieu n'est parfaitement désert, intégralement vide, totalement abandonné pour l'accueillir. Barthes est contraint de s'initier au monde et cette initiation est douloureuse.

Confronté aux autres, l'auteur se livre à une longue catabase. De la Chine en passant par les rues de Paris, jusqu'à l'appartement maternelle, il faut maintenant accepter de « vivre dans l'inhabitable »¹⁰¹.

100Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 510

101"Sur "S/Z" et "L' Empire des signes"", entretien accordé à Raymond Bellour, publié dans la revue *Les Lettres françaises*, le 20 mai 1970 in *Œuvres complètes*, t. 3. Paris : Seuil, 2002. p. 670

Chapitre deux :

Le risque de la péripétie : malheurs de Roland
Barthes ou comment "vivre dans l'inhabitable"

Le paradis barthésien apparaît définitivement perdu. L'autarcie s'avère impossible, invivable. Il s'agit alors de quitter la chambre, de quitter la région de l'enfance. L'entrée dans le monde est marquée par le deuil douloureux de l'aisance. Il faut alors recréer une place susceptible d'accueillir l'individu. Sur ce chemin, l'auteur rencontre un ennemi nouveau : autrui.

En effet, les lieux barthésiens se distinguent moins par leur géographie, leur situation que par ceux qui l'habitent. En somme, il n'y a pas de mauvais lieux, il n'y a que de mauvais sujets. La présent travail s'attache à décrire l'ensemble des expériences difficiles de Barthes. Plusieurs sont restées célèbres. Le voyage en Chine, les soirées de Paris marquent ainsi autant une difficulté de l'écriture, qu'un mal-être (les deux œuvres ont été édités de manière posthume). Néanmoins, il ne s'agit pas ici d'établir un classement, une liste de ces mauvais lieux dont la pertinence comme le dynamisme seraient à mettre en doute mais simplement de mettre en lumière la longue dégradation, la précarité du rapport que l'auteur entretient avec son habitation (qu'elle soit éphémère ou non).

Première partie La Muraille de Chine

L'aisance est-elle une condition *sine qua non* pour apprécier un pays ? A la lumière de l'expérience de Barthes en Chine, on serait tenté de répondre positivement à cette question. La transition entre la France et le pays de Mao s'effectue non sans heurt : le voyage en avion représente déjà une première difficulté.

Avion : ça veut dire : poireauter, être immobile, ne pas voyager.¹⁰²

Barthes décrit le paradoxe du voyageur moderne. L'itinérant est victime de la téléportation : aucun mouvement physique, il ressent simplement l'ennui du voyage, un ennui statique. Le mouvement de l'avion n'est éprouvé que lors de l'instant fatidique du repas qui exige précision, concentration, doigté :

Dîner d'avion. L'empirie voudrait qu'étant très à l'étroit, engoncé dans mille prothèses, on vous servît des choses très simples, mais naturellement l'empirie est combattue par le vice français (titre d'une pièce de Labiche) : la poudre aux yeux : moules en salade, veau en sauce, riz grisâtre et grasseyé – dont deux grains tombent **immanquablement** sur mon pantalon neuf.¹⁰³

Tout semble contrarier le confort du voyageur. On privilégie le brillant sur le pratique. Il y a inadéquation entre l'espace dévolu au repas et la nature du repas. Barthes ironise sur cette tragédie aisément prévisible, notamment par l'emploi de l'adverbe « immanquablement ». Plus encore, il provoque l'empathie comme le rire chez son lecteur : le pantalon neuf n'aura pas même duré le temps du voyage. Voilà peut-être les prémisses de l'échec du voyage en Chine. L'avion représente l'espace occidental, dans lequel on patiente, on imagine la réussite ou l'échec de l'expérience à venir.

En effet, les difficultés rencontrées dans l'avion s'ajoutent aux problèmes liés au séjour. C'est son organisation même qui pose problème : Barthes embarque pour la Chine accompagné du groupe Tel Quel. C'est déjà une première entorse à la liberté du voyageur. Il s'agit de composer avec les individualités, les désirs de chacun au détriment de ses propres envies, et en premier lieu, celles de Barthes. Ainsi, il est soumis à un programme strict qui permet d'éviter les conflits intestins, mais qui s'avère insatisfaisant. Il ne permet pas l'errance, le retard, les modulations impromptues. La gestion du voyage

¹⁰²Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 19

¹⁰³*Idem*

est entièrement confiée à « L'Agence Luxingshe »¹⁰⁴ que Barthes mentionne dans son compte rendu à l'École pratique des hautes études. Le désir de l'auteur est sans cesse contrecarré par le rythme des visites. Roland Barthes témoigne régulièrement de ce régime strict – tout au long de ces carnets – auquel il est, bien malgré lui, soumis. Les indications de paginations, placées par les soins de l'éditeur, au début de chaque carnet démontrent la diversité des lieux visités. On en livre ici un bref extrait en tentant, autant que faire se peut, de respecter la mise en page :

Samedi 13	matin	Cité interdite
	après-midi	Commune populaire environs de Pékin
	soir	Marionnettes
Dimanche 14	matin	Pékin. Imprimerie
	après-midi	Avion Pékin-Shanghai
	soir	Shopping Magasins
Lundi 15	matin	Chantier naval Shanghai
	après-midi	Quartier résidentiel
	soir	Cirque
Mardi 16	matin	Hôpital Shanghai
	après-midi	Panoramique Maison du Parti
	soir	Magasin Amitié ¹⁰⁵

A la lumière de cet emploi du temps¹⁰⁶, Barthes ne semble jouir que de peu de moments de relâche. L'organisation du voyage épuise le temps, épuise l'écrivain qui entrevoit la fin de chaque journée comme un soulagement. L'auteur s'exclame par exemple au sortir d'une visite. : "Fin ! 18h10 !".¹⁰⁷ On trouve quelques occurrences similaires dans ces carnets, signalons à ce propos : « Fin de la séance 22h50 ! »¹⁰⁸. Cette formulation, davantage développée, fait écho à celle qui vient d'être citée.

Véritable calvaire, le voyage ne prend pas en compte le désir barthésien,

104 Barthes consacre un court développement à l'agence de voyage que l'on retranscrit ici. Il décrit les tâches qui incombent à cette société, le rôle qu'elle joue dans la rencontre avec les chinois.

"Entité originale, spécifique.

Traduction + organisation de tourisme (hôtels, voyages, spectacles) + interlocuteurs de fond, politiques :

un principal, plus deux ou trois pas ville → cohorte stable et incessante de cadres et d'aides."

Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974. Paris : Seuil, coll.

Traces écrites, 2010. p. 231

105 Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 17

106 On peut relire cet emploi du temps à la lumière de celui qui apparaît dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. L'auteur y décrit l'organisation journalière de ses vacances, une organisation qu'il agence lui-même, selon son goût. C'est évidemment tout le contraire en Chine. Voir à ce propos : *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 658-659

107 Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 55

108 *Ibid.* p. 65

pourtant clairement formulé. En effet, les guides, les traducteurs se bornent à un refus systématique des demandes pourtant incessantes de l'écrivain français. Les telquelien se retrouvent sans cesse infantilisés, les organisateurs décidant, sans l'accord préalable du groupe d'intellectuels français, ce qui s'avère digne d'intérêt :

Je me rappelle : on n'a pas voulu nous faire venir à l'Université en nous expliquant qu'on verrait des bibliothèques, des laboratoires : « sans intérêt », « on n'est pas venu en Chine pour ça

A la lumière de cet exemple, les voyageurs semblent prisonniers du bon-vouloir de leurs hôtes. Ce sentiment est renforcé par l'emploi du pronom personnel indéfini qui, en plus de rendre anonyme les autochtones, confère à leur désir un arbitraire contre lequel il est difficile de lutter. Ainsi, la parole chinoise étouffe celle de Barthes, la contamine jusqu'à apparaître sous forme de citation. Un désir chasse l'autre et ce n'est qu'au bout de grands efforts que les quelques exigences trouvent une issue favorable :

Au restaurant (demande incessante enfin accordée !) : très populaire en bas, **mais** on nous fait filer en haut dans un salon à sièges bleus.¹¹⁰

La parenthèse indique le combat acharné que doit mener Barthes pour une victoire sisyphéenne. La fin de la citation souligne déjà une nouvelle contrariété, signalée par l'adversatif. Roland Barthes impose une forme de résistance : souvent en retrait, il ferme la marche, parfois, il va jusqu'à s'exclure du groupe. Il s'agit ici pour lui non pas de se distinguer du petit comité, ces différents mouvements signalent davantage une inadéquation, l'affirmation d'une idiorrythmie inaliénable qui s'accommode difficilement du voyage organisé. On trouve plusieurs notes à ce propos : la première commente la visite du mausolée de Sun Yat Sen :

On monte doucement : jaune, bleu, vert. Quelques Chinois à parapluies. Ils sourient. Sapins. Pendant que les autres montent tout en haut, j'attends au palier de la première stèle. Il pleut doucement, il fait doux, c'est silencieux, un peu étouffé.¹¹¹

Le récit à la première personne signale les tensions à l'œuvre à l'intérieur même du groupe d'intellectuels français. Il y a Barthes et les autres. Si l'auteur marque une frontière forte avec le peuple chinois (c'est par ailleurs le cas tout au long de ces carnets à quelques exceptions près), la séparation est tout aussi radicale entre l'écrivain et Tel

109 Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 72

110 *Ibid.* p. 102

111 *Ibid.* p. 94

Quel (en réalité, c'est surtout l'attitude de Philippe Sollers qui insupporte Barthes). Au début de l'extrait, le pronom impersonnel de la troisième personne nie toute singularité. C'est l'espace qui est à l'origine de la distinction : Julia Kristeva, François Wahl, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet deviennent ces « autres », forment un troisième groupe dont l'individu Barthes s'écarte. C'est sans doute un plaisir de la solitude qui se fait jour ici, l'espace se vide peu à peu autour de l'auteur ; en témoigne cet anonymat généralisé que l'on retrouve à la fin de l'extrait dans ces quelques structures impersonnelles : « Il pleut, il fait doux, c'est silencieux ». Le silence final devient symboliquement la trace de l'absence de l'Autre.

L'inadéquation de Barthes avec le reste du groupe telquelien s'est d'abord illustrée par un refus, un contre-désir. Cette difficulté peut prendre d'autres formes qui aboutissent pourtant à la même scission entre l'écrivain et ses compatriotes. En effet, Barthes souhaite autre chose que ce qui lui est proposé, malheureusement, la lourdeur de l'organisation empêche toute satisfaction individuelle :

Tombeau de Ming. On passe devant en trombe. Un peu plus loin, toujours dans le bois feuillu et pluvieux, allée de statues massives. Le guide résiste à nous faire arrêter : « Sans intérêt Jouxant, à angle droit, allée de statues de gros animaux (chevaux, lions, éléphants, deux par deux, face à face). Je reste dans l'auto, pendant que les autres sortent, photographient. Flemme. Envie de ville, de magasins, de café.¹¹²

Ici, la mise en retrait de Barthes a tout de la contestation. En effet, l'auteur nourrit un autre désir presque éthologique. Il s'agit de changer d'espace, de lieu : « Envie de ville, de magasins, de café. » L'élosion du pronom personnel, comme du verbe conjugué semble témoigner autant de la forme du journal que du caractère primaire, essentiel du désir. Barthes espère ainsi un ailleurs loin du groupe de voyageurs, par ailleurs toujours désigné de manière anonyme. Néanmoins, ce qui étonne davantage dans ce passage, c'est la nature des lieux recherchés. Ils entrent, en tout point, en contradiction avec la quête de la solitude décrite dans l'extrait précédent. Les villes, les magasins, les cafés sont des lieux propices à la rencontre, au contact avec le peuple chinois, un contact bien moins protocolaire que celui qui est proposé à Barthes jusqu'alors. L'écrivain ne souhaite plus être le témoin forcé de l'excellence du régime, il veut contourner la règle, provoquer l'incident, celui là-même qui l'a tant enchanté au Japon :

112Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 95

[Je ne sais pas ce que c'est que de – je résiste à – regarder ce qui se donne a priori comme *regardable* – ce que je ne peux *surprendre*. Théorie de la *surprise* (cf. l'incident, le haïku)]

Barthes semble adopter la position du voyeur dans sa théorisation de l'incident, du haïku. Il est celui qui veut voir sans être vu, observer ce qui échappe à l'espace public. Il souhaite être surpris (c'est-à-dire échapper au lieu commun) et surprendre l'autre (débarrassé de la conscience de la représentation sociale). Ce qui semble définitivement absent de la vie en communauté et que recherche activement Barthes, c'est sans aucun doute le corps chinois. Grâce à des détournements répétés, des subterfuges, Barthes s'approche du corps de l'autre sans parvenir réellement à provoquer l'incident, cet instant inattendu qui fait l'intérêt du voyage :

Exprès, pour ne pas nous mélanger, on nous fait toujours arriver pile, l'auto arrive au perron même et nous gagnons prestement, comme furtivement (quoique zieutés par tout le public) nos places dans les premiers rangs. [...]
Je m'arrange toujours pour être au bout du rang – pour être à côté d'un Chinois (celui-ci, très prolo, souriant et distant).¹¹⁴

Le temps du voyage ne souffre d'aucun retard, d'aucun délai. C'est cette maîtrise qui empêche Barthes de découvrir le corps chinois. Aucun pli de l'existence, aucun dérèglement du séjour, aucune place laissée à la rencontre : Barthes et le groupe Tel Quel, par un système réglé, sont tenus à distance du peuple chinois. En effet, si Barthes a pu vivre une sexualité épanouie au Maroc comme au Japon, il n'en est rien pendant le voyage en Chine. Barthes s'inquiète à ce propos et il s'interroge dès les premiers jours :

Mais où mettent-ils donc leur sexualité ?¹¹⁵

Voilà sans doute la question lancinante qui va habiter tout le texte. Barthes semble considérer intuitivement que la sexualité chinoise est cachée, dissimulée. Cette dernière apparaît réservée au domaine de l'intime auquel Barthes en tant que voyageur officiel, soumis au protocole, n'a pas accès. Il s'agit sans doute de la première muraille qui se dresse face à l'auteur qui souhaite rencontrer l'individu chinois. Ainsi, à chaque épisode, visite, Barthes souligne cette distance entretenue par les hôtes qui, de fait, empêche toute rencontre :

113Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 95-96

114Ibid. p. 154

115Ibid. p. 22

Soir. Marionnettes.

Grande salle banlieue. Fort grésil (cf. le Dispensaire). Assommant et inévitable : on se retrouve parqué avec deux rangs de vieilles européennes. Impossible de se mêler. Ils ne veulent pas. Corps défendus. Exclusions.¹¹⁶

L'attribution des places est établie en fonction de la nationalité et plus largement de l'aire culturelle et géographique. Cette absence de métissage rappelle à Barthes la séparation des espèces « parqué[es] » dans un zoo. De la même manière qu'un animal dans sa cage, Barthes ne parvient pas à « se mêler » aux autochtones. Son espace de vie est restreint comme son désir : les corps chinois sont remplacés par ceux de « vieilles européennes » en inadéquation avec la sexualité barthésienne. Ainsi, le rapport social est nié par cette sacralisation des corps, il se réduit à une relation observé-observateur, certes réciproque, mais qui s'avère insuffisante aux yeux de Barthes :

[Hier Opéra : Nous sommes sacrés : on s'approche en masse pour nous regarder, on s'écarte pour ne pas nous toucher.]¹¹⁷

Dans l'impossibilité d'entrer en contact, au sens propre, avec le corps chinois, Barthes est confronté à une énigme qu'il a beaucoup de peine à résoudre. La Chine est perçue comme une société secrète, hermétique si bien que Roland Barthes finit par accepter cette résistance :

[Sexualité : le mystère reste – et restera – entier.]¹¹⁸

La variation autour du temps du verbe marque la résignation de Barthes. En effet, le futur indique cette persistance, cette permanence qui semble dépasser le temps du voyage. Personne ne semble en mesure de dévoiler la sexualité chinoise. [Aucun éros, ici]¹¹⁹ constate l'écrivain. La Chine devient dans les notes de Barthes cette « civilisation sans phallus »¹²⁰.

[Et avec tout ça, je n'aurai pas vu le kiki d'un seul Chinois. Or que connaître d'un peuple, si on ne connaît pas son sexe ?]¹²¹

Barthes finit par tourner en dérision son échec. Le vocabulaire enfantin opère un

116Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 28

117Ibid. p. 131

118Ibid. p. 39

119Ibid. p. 131

120Ibid. p. 38

121Ibid. p. 117

décalage et désacralise une quête qui habite tout le texte. Le corps chinois se refuse à Roland Barthes, ou du moins, on le lui refuse. Il s'agit, en vérité, d'un subterfuge, d'une prestidigitacion que l'écrivain doit démystifier. Aussi, Barthes recherche les quelques espaces, les quelques failles qui pourraient permettre l'épanouissement de sa sexualité. En ce sens, la foule, par sa richesse, sa diversité intrinsèque propose des rencontres, certes superficielles, mais néanmoins aptes à satisfaire le désir barthésien. On trouve plusieurs occurrences de ces bains de foule réjouissants dans ces notes :

Accueil de trois bleus marine dont un rédacteur de la Maison d'édition de Shanghai.
Plus intellectuels ? Moins touristiques. Lunettes (des variations, une typologie ?)
Beaucoup de monde, plus attirant.¹²²

Si pendant les visites Barthes préférerait se mettre à l'écart pour échapper au groupe, ici, c'est la foule qui l'occupe, le motive. Ainsi, les « trois bleus marine » individualisés sont croqués succinctement tandis que la foule anonyme constitue un nouveau centre d'intérêt. Il s'agit par ailleurs d'une curiosité réciproque, la différence est revalorisée, elle devient un objet de sidération. Barthes ne passe pas inaperçu au milieu du peuple chinois, c'est un euphémisme :

Petite marche autour de l'hôtel. Curiosité intense ; tout le monde nous suit, nous regarde. Regards intenses.
Beaucoup de couples amicaux.¹²³

Le désir chinois est à la mesure de celui de Barthes. La répétition de l'adjectif « intense » pour désigner la « curiosité » comme les « regards » que l'on porte à l'auteur est là pour le souligner davantage. La curiosité apparaît alors comme les prémices d'une sexualité pleinement éprouvée, une sexualité qu'évoque Roland Barthes dans une autre note :

Soir après le dîner. Tour en groupe seuls. Plein de monde. Quel terrain de drague !
Achats au Magasin de l'Amitié.
Discussion.¹²⁴

Là encore, la foule constitue l'espace de l'épanouissement du désir barthésien. Cependant, ce désir n'est exprimé qu'en tant que possibilité. C'est une sexualité artificielle, fantasmatique qui est ici mise en scène. En ce sens, aucun désir n'est

122 Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 35

123 *Idem*

124 *Ibid.* p. 55

assouvi, aucun véritable contact physique ne vient égayer ce voyage bien « fade » :

Énorme hall. Marteaux. Fournaises. Chaleur. Vulcanien. Coups effrayants, barres incandescentes pilonnées. Beaux ouvriers. Ils s'arrêtent et se groupent pour nous regarder passer. [J'essaye de rester près du plus joli, mais à quoi bon ?]¹²⁵

Cet extrait illustre bien la difficulté du passage entre le fantasme et une sexualité pleinement vécue. Créant une forme de miroir inversé, Barthes ne cesse de mettre en scène son propre corps. Il habite le texte, et rien de l'intimité de l'auteur n'est épargné au lecteur. De ses quelques migraines aux angoisses profondes, c'est tout le corps de l'écrivain qui a été goûté dans ces quelques notes.

Nuit : la plus forte migraine de ma vie – insomnie et nausée. Détresse, pire, panique. Ceci, j'en viens à le penser, symbolisant tout le rejet de la journée, toute la rupture entre : Oui rien à dire et, non je ne veux pas (le *Oui mais* du fétichiste)*.¹²⁶

Il semble ici se former une psychosomatique du pays. En effet, Barthes décrit les effets directs du langage tenu par les chinois sur son propre corps. Les souffrances éprouvantes dans lesquelles il semble plonger – le superlatif est là pour en témoigner – définit la Chine comme un lieu inhabitable. En outre, la liste des maux constitue une accumulation paratactique signalant davantage le mal-être – au sens propre – de l'écrivain. Barthes est ainsi marqué physiquement par le langage qui lui est proposé par les Chinois qu'il est amené à rencontrer. Cette nausée semble pourtant au premier abord métaphorique :

Visite d'un appartement. Une ouvrière en retraite.
Quatre générations, huit personnes. Trois pièces. Grâce au président Mao nous avons le droit de recevoir des amis étrangers, français.
Dans l'ancienne société, etc. ... les femmes sans droit, etc.
Topos de l'Ancienne Société. [Distinguer le Topos du Speech].
Elle développe le Topos, avec des incidents personnels (un jour elle s'est endormie, le contremaître l'a frappé, etc.).
[Le Récit, la Répétition, la leçon : la lectio]
[Montée de la nausée anti-stéréotype]. Trop fatigué pour noter le topos, très long.¹²⁷

L'auteur met ici en scène la lassitude face au *topos*, c'est-à-dire au langage convenu, reproductible. Le stéréotype forme ainsi une structure parfaitement opposée à l'idiolecte que peine à déceler l'écrivain en voyage. Ainsi, si Barthes reconstitue

125Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 123

126Ibid. p. 28 Barthes ajoute en note à ce court paragraphe : « Vomissement du Stéréotype, de la Doxa. »

127Ibid. p. 44-45

scrupuleusement le discours de cette dame âgée, il intercale, sans discontinuer, des « etc. », traces d'un épuisement devant le langage d'autrui. La communication s'avère impossible et c'est sur cette impossibilité que la rencontre achoppe. Afin de symboliser cet échec, le passage procède en trois temps : il propose d'abord une vision extrêmement générale de la scène censée signaler l'étrangeté de l'autochtone et du lieu. Barthes se borne au pronom indéfini pour caractériser le lieu, suivent quelques indications numériques : « Quatre générations, huit personnes. Trois pièces. » qui n'apportent pas davantage de précision. La parole de l'autre n'intervient qu'ensuite par l'entremise d'une citation à peine travestie : « Grâce au Président Mao nous avons le droit de recevoir des amis étrangers, français ». Il s'agit sans doute d'une transcription très fidèle des mots du traducteur que l'on retrouve intacts dans ces notes. Nouvelle défense du régime, cette assertion ennuie parfaitement Barthes qui intervient dans le langage d'autrui comme pour abrégier les souffrances de son lecteur. Nouvelles reproductions du stéréotype, les paroles de cette ouvrière retraitée ne sont pas entièrement reprises. Le discours n'apparaît qu'en filigrane comme pour en signaler sa structure topique. Différents éléments font un éternel retour dans le discours des chinois, éléments bientôt élevés au rang de concept – comme le prouve l'emploi de la majuscule – tant leur persistance, leur efficacité sont validés par l'expérience du voyageur français : [Le Récit, la Répétition, la leçon : la *lectio*]. C'est cette répétition qui exaspère Barthes, le décourage, l'épuise au point de ne plus noter, de ne plus écrire.

L'écrivain fait face à une Chine cadennassée, une Chine qui se refuse à lui. La parole qui lui est adressée forme une muraille, constituée d'autant de « briques » (métaphore empruntée à la science cybernétique), symboles d'une incommunicabilité : "[Nous : nos éléments combinables sont les Mots ; eux, c'est la taille au-dessus : les briques]."¹²⁸ Avec la structure parallèle de cette phrase, Barthes compare le système langagier des occidentaux et du peuple chinois avec humour. En effet, ce sont les briques qui constituent le discours des Chinois qu'il rencontre, un discours stéréotypé, répétitif. Il n'a pas de discours personnel, d'idiolecte, en Chine : "Leurs discours : combinatoire de briques dont le jeu seul, très faible, laisse apparaître des différences - sans doute subtiles à déchiffrer"¹²⁹. La toute fin de la citation signale l'incapacité de Barthes à percevoir les différences entre les discours dont il est l'auditeur. Il ne reçoit que la part idéologique, l'écrasante répétition de la célébration du maoïsme, dictée par le

128Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 150

129Ibid. p. 41

parti communiste chinois. Tout ce qui informe du pays lui-même paraît inaccessible au voyageur : "Plus c'est culturel, plus c'est briqué"¹³⁰. Les individus eux-mêmes finissent par être contaminés : "[Le vieux est particulièrement briqué]". Si l'on peut s'étonner de la métaphore (version moderne de la pétrification), elle semble pourtant adéquate pour symboliser le sommet de l'incommunicable, l'être chinois se refuse entièrement à Barthes. Avec les briques, disparaît l'altérité, une altérité qui s'éloigne encore un peu plus à cause de la traduction dont l'agence de voyage est responsable. En effet, Barthes n'a pas de prise sur le passage entre le discours des gens qui l'entoure et la traduction qui lui en est proposée. Cette dernière ajoute encore une distance que Barthes relève : "[Attention : les briques sont peut-être dans la traduction, car souvent discours abondant de l'un, qui les fait rire, mais qui se réduit à une brique, à un signifié, quand ça sort traduit]". Du "discours abondant", on aboutit à un "ça", inqualifiable, qui met Barthes durant "tout le voyage : derrière la double vitre de la langue et de l'Agence"¹³¹. Cette muraille rend impossible toute communication puisque l'altérité de Barthes s'y heurte. Ainsi, l'homogénéité de la parole d'autrui semble taire la singularité de la voix barthésienne :

Toutes ces notes attesteront sans doute, la faillite, en ce pays, de mon écriture (par comparaison avec le Japon). Je ne trouve, en fait, rien à noter, à énumérer, à classer.¹³²

Barthes engage un lien profond entre l'écriture et le lieu. La comparaison avec le Japon est là pour le prouver. De plus, l'extrait apporte la précision « en ce pays » - placée en apposition – comme pour en signaler l'exception. L'auteur contracte une forme d'aphasie, une perte du langage, c'est-à-dire, l'être même de l'écrivain. En ce sens, elle devient un symptôme supplémentaire du malaise barthésien en Chine.

[Depuis huit jours, je ne suis pas en épanouissement d'écriture, en jouissance d'écriture. Sec, stérile]¹³³

Ce n'est sans doute pas un hasard si ces métaphores sont toutes corporelles. Sécheresse, stérilité : il s'agit d'autant d'indices de la résistance, de la réticence de Barthes. Parodiant ainsi une formule bien connue, Barthes illustre le mal du pays, au

130Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p.142

131Ibid. p. 168

132Ibid. p. 73

133Ibid. p. 92

sens propre. Cependant, contrairement à ce que suppose l'expression populaire, ce pays n'est pas celui que l'on a quitté mais tout au contraire, celui qu'il s'agit de découvrir, d'explorer, d'habiter. En ce sens, le mal-être barthésien est bien plus profond car il nie l'existence d'un ailleurs, d'un retour, il faut s'accommoder d'un ici et maintenant bien terne, fade.

Le pays jette ainsi le trouble sur le langage de l'écrivain. Barthes concède l'inefficacité de sa parole sur la Chine. Il en fait le constat à la fin de l'introduction du compte rendu de voyage qu'il propose dès son retour au Collège de France :

Je préviens tout de suite. Ce discours ébauché joue sur des renversements d'apparence, une dialectique d'illusions, dont aucun paragraphe n'est vrai en soi, il faut chaque fois attendre le renversement : impossibilité de *citer* ce que je dis.¹³⁴

La bonne foi de ses raisonnements n'est pas attestée par Roland Barthes. La langue est ici trompeuse, maîtresse d' « apparence » et d' « illusions ». Elle devient défectueuse, incapable d'évoquer les figures saillantes de cette Chine en définitive indomptable. L'interdiction posée par Barthes à la fin de l'extrait souligne – si cela s'avérait encore nécessaire – cette faillite, qui a pour conséquence directe, la fin de la circulation du langage, en un mot, sa mort.

Barthes ne parvient pas à dire la Chine. Elle ne passe pas dans son langage. Cette difficulté a pour conséquence directe de ne garder de ce pays que ses stigmates, ses traces occidentaux. Il n'est plus question de voyager mais au contraire de signaler le peu de différence qui existe entre la France et le pays visité. La Chine devient ainsi le nouveau représentant de cette « francité » (heureux néologisme apparu pour la première fois dans les *Mythologies*) au sein de ces carnets :

Il fait gris, assez froid, au bord de la pluie.
Entrée dans le wagon : l'éternel Grésil-Chlore.
Petites tables. Thé par fille à nattes et à brassard.
Dehors. Campagne plate. Légumes. Colza jaune.
Finalement assez français. Maisons. Blé.
Vérité du voyage : la Chine n'est pas **dépaysante** (≠ Japon).
Sur les vitres du train, il crachine – il pleut.
Vitesse d'omnibus lent. Toujours beaucoup de colza, des maisons, des silhouettes au travail.

L'adjectif (« dépaysant ») employé par Barthes n'est pas anodin. Il signale, en premier lieu, la frustration de Barthes qui recherche, à travers le voyage, une différence,

¹³⁴Barthes, Roland. *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratiques des hautes études 1973-1974*. "Compte rendu du voyage en Chine". Paris : Seuil, coll. Traces écrites, 2010. p. 230

¹³⁵Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 73

une altérité profonde propre à le surprendre, l'émerveiller. Elle est malheureusement absente. L'adjectif s'avère, par ailleurs, extrêmement polysémique, une polysémie sur laquelle il est intéressant de s'attarder.

Le sens premier désigne simplement un changement de pays. Ainsi, on pourrait interpréter les notes de Barthes comme l'échec du voyage. L'écrivain, malgré ces quelques heures d'avion, est resté en France au milieu du « blé », des « légumes » et du « colza jaune » chinois. Une autre interprétation serait à même d'enrichir la métaphore barthésienne même si elle apparaît plus discutable. Le terme « dépaysant » signale aussi un changement d'habitude, une modification non plus géographique mais temporelle en somme. Cependant, le voyage n'implique pas ici d'organisation différente du temps par rapport à la vie quotidienne : pas de modification des horaires, de l'aménagement de la journée. Comme en France, son emploi du temps ne lui appartient pas, on l'a déjà démontré. Le séjour en Chine n'apporte donc aucune nouveauté et la singularité, l'identité du pays se perd dans des organisations plus vastes que Barthes ne manque pas de mentionner :

[De plus en plus m'apparaît évident ceci : projecteur sur le problème national (compter sur ses propres forces), opacité totale sur le social-révolutionnaire – ce qui fait qu'en l'état actuel du voyage, rien ne différencie vraiment la Chine d'un État stalinien].¹³⁶

Le politique prend le pas sur la dimension culturelle. La Chine est réduite à une annexe de l'URSS, au même titre que des pays plus modestes géographiquement. C'est là l'effet pervers de l'analogie : il élude en partie la singularité du pays visité. Barthes morcelle l'identité de la Chine (d'un point de vue politique, géographique, culturelle, ou plus simplement à partir de la composition du paysage) en une multitude de fragments qu'il s'approprie plus aisément en les rapportant à des archétypes préexistants. Ainsi, la Chine est tour à tour stalinienne, française, totalitaire, collectiviste. Barthes se confronte ainsi au problème rencontré par tous les écrivains-voyageurs : comment transmettre la singularité d'un pays qui échappe à la représentation du lecteur potentiel de ses analyses. Le mystère chinois est trop rapidement élucidé (de manière artificielle, on l'a vu) et il laisse place à un profond ennui de l'auteur. Ce dernier n'a plus de questions, d'interrogations, son seul souhait est de rentrer au plus vite, de quitter un pays entièrement inhabitable. Ce désir tourne à l'angoisse :

136Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 76

6h. Dehors, brume grise. [J'ai maintenant la crainte névrotique que quelque accident du temps empêche l'avion de partir demain].¹³⁷

La Chine se pare d'un habit cauchemardesque. Coincé dans le labyrinthe avec le Minotaure, Barthes ne sait si le fil d'Ariane lui permettra vraiment de s'échapper. Au moment du départ, Barthes ne peut que constater la différence inaliénable qui réside entre ce lieu et son propre corps :

[Personnellement, je ne pourrai vivre dans ce radicalisme, dans ce monologisme forcené, dans ce discours obsessionnel, monomaniaque] [dans ce tissu, ce texte sans faille]¹³⁸

Exit la Chine. Barthes accumule les adjectifs dépréciatifs. Ce qui ressort de ce constat, c'est l'étanchéité de ce pays, son refus de l'autre, son replis sur lui-même que Roland Barthes, malgré la pertinence de son discours, son œil critique, peine à dépasser.

Néanmoins, cette exclusion n'a finalement que très peu de conséquences sur l'existence de Barthes. Il ne s'agit, en vérité, que d'un bref séjour, certes difficile, mais éphémère. Ainsi, dès le début, l'échéance est connue et il s'avère d'autant plus simple de prendre son mal en patience (malgré la dramatisation que Barthes met en place). L'inhabitable ne devient pas tragique, il n'y a pas de huis-clos sartrien dans ces carnets. *Soirées de Paris* apparaît, en ce sens, comme un texte bien plus problématique. En effet, Barthes se trouve au contact non plus de l'étrange, du différent mais du semblable, du connu. Cependant, on repère rapidement la même inadéquation, le même malaise décelés dans les *carnets de voyage en Chine*. Ainsi, l'espace habitable se restreint encore davantage pour l'auteur qui condamne, c'est-à-dire ferme, les portes de Paris comme il avait scellé celles de Pékin.

Deuxième partie Journal d'une errance dans Paris

Soirées de Paris est un texte posthume publié à la suite d'*Incidents* en 1987 sur la décision de François Wahl. Il prend la forme d'un journal intime retranscrivant les

¹³⁷Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. p. 196

¹³⁸*Ibid.* p. 211

nuits parisiennes de l'écrivain, ses rencontres, ses dîners et discussions intellectuelles. La forme qu'adopte le texte est extrêmement classique : à chaque jour est associé le récit de la soirée. Ainsi, *Soirées de Paris* n'implique plus exactement le même rapport à l'écriture que les carnets chinois. Il s'agit d'une rétrospective des événements, jugés avec l'œil neuf du matin. Barthes signale en note cette méthode dès le début du texte :

Daté du jour où j'écris ; se reportant en principe à la veille au soir.¹³⁹

Il semblerait que Barthes tente de prendre de la distance en s'accordant du temps pour écrire. Cependant, plutôt que le temps de la réflexion, la nuit privilégie le ressassement. Au réveil, le compte rendu est devenu acerbe, parfois violent. Cette liberté de ton s'accorde bien avec le genre diaristique. Elle est poussée ici à son paroxysme et devient véritablement un exutoire de tout ce qui ne peut se dire en société, ou qui bafoue la bienséance.

Le rapport que Barthes entretient avec ses amis, son cénacle s'avère problématique. Paris est inhabitable et on assiste à une catapse en parcourant ces quelques pages comme Barthes arpente les rues de la capitale.

« L'enfer, c'est les autres »¹⁴⁰. Derrière cette morale sartrienne remâchée se cache l'une des réalités de l'existence barthésienne. Si cette assertion se vérifiait à Pékin, elle est tout aussi exacte à Paris. La capitale est bondée et Barthes met en place des stratégies complexes pour échapper à ce gêneur (et c'est un euphémisme) que devient autrui dans les mots de l'écrivain :

Dans le métro, assez plein, me semblait-il, de jeunes étrangers (peut-être les gares du Nord et de l'Est), un guitariste, genre folk américain faisait la manche dans un wagon ; j'ai soigneusement choisi le wagon voisin mais, à l'Odéon, il a lui-même changé et est monté dans mon wagon (il doit faire ainsi tout le train) ; voyant cela, je suis descendu en vitesse et suis remonté dans le wagon qu'il venait de quitter (la manche me gêne toujours comme une hystérie et un chantage, une arrogance aussi, comme si cela allait de soi que cette musique ou la musique me fasse toujours plaisir).¹⁴¹

Pour retrouver l'autonomie, l'idiorrythmie du lieu heureux, il s'agit de fuir, d'échapper à autrui malgré un espace – le métro – qui impose des contraintes fortes (mobilité, promiscuité). Barthes présente ici un véritable balai avec le "guitariste" qui est le reflet des stratégies d'habitation de l'auteur. C'est une misanthropie, à peine

139Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 977

140Sartre, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les mouches*. Paris : Gallimard, Coll. Folio. p. 93

141Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 977

dissimulée, qui se fait jour ici. Cette dernière, devient dans le journal, le jeu du chat et de la souris, une fuite en avant perpétuelle largement mise en scène :

Je suis parti le premier vers onze heures et demie, j'avais très envie de pisser et, craignant de ne pas trouver de taxi et de devoir prendre le métro, je suis entré dans un bistrot du Boulevard, face à la porte Saint-Denis¹⁴²

Barthes abrège ses soirées afin ne pas fréquenter les espaces publics. La perspective de prendre un transport produit une certaine anxiété chez l'écrivain. Ainsi, l'espace privé apparaît comme un refuge : le taxi, lieu individuel, devient un besoin vital. Le privilège accordé au taxi témoigne chez Barthes d'une certaine "éthique de l'espace"¹⁴³. Prendre le métro, c'est intégrer un ensemble prescriptif de règles, voire de valeurs, c'est adopter des pratiques qui respectent ces mêmes codes. Or, pour Barthes, ce cadre semble très coercitif. Tout à l'inverse, le déplacement du taxi est entièrement conditionné par la volonté propre du voyageur, qui décide où il souhaite se rendre, par quels chemins. Prendre le taxi, pour Barthes, c'est maîtriser le réel, sans s'accommoder de la présence d'autrui, devenu une gêne obligeant à faire des concessions. A partir de cette simple intolérance, Barthes développe une forme d'agoraphobie prégnante dans tout le texte qui confine à la paranoïa. Tout lieu peuplé devient inhabitable depuis le restaurant jusqu'à la terrasse d'un café :

il¹⁴⁴ me parle d'un « restaurant de viande », près du Collège¹⁴⁵ ; bien que l'idée m'en dégoûte et que je craigne que ce soit bondé (chose que je déteste dans un restaurant), [...] heureusement le restaurant de viande est fermé ; il ne reste plus qu'à aller chez Bofinger (ce qu'au fond je souhaitais depuis le début, ayant actuellement la manie de cette brasserie, bonne mais chère). Le majordome m'y appelle par mon nom, ce qui me flatte et me gêne¹⁴⁶

Ce n'est pas tant le restaurant en tant que tel qui est condamné ici que l'espace saturé qu'il peut constituer. Barthes trouve donc dans autrui, un ennemi de son désir. Par sa simple présence, l'autre (c'est-à-dire la foule) condamne le lieu, le rend inhospitalier, voire dangereux :

142Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 979

143On emprunte ce concept à Michel Foucault. Voir à ce propos : Ouvrage collectif sous la direction de Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès. *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : La Découverte, 2007. p. 48

144Derrière ce pronom personnel se dissimule l'un des protagonistes, bien malgré lui, de ce bref journal, Claude J. Barthes a souhaité conserver l'anonymat de ses amis et proches.

145Il s'agit ici du Collège de France où Barthes a enseigné du 7 janvier 1977, date de sa leçon inaugurale jusqu'à sa mort, le 26 mars 1980.

146Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 981

J'attends Philippe S.¹⁴⁷ au Select (la Coupole étant fermée en cette fin d'août) ; la terrasse est encombrée, ce café m'est **hostile** – peut-être parce que inhabituel ; une femme seule : une « poule » ? non, elle s'en va sans rien dire. Derrière moi, voix de femme bien timbrée ; parle à un type qui doit lui faire du gringue¹⁴⁸

Un café « hostile »¹⁴⁹ ? La personnification a de quoi surprendre. Si autrui représentait la première menace, il contamine peu à peu l'espace lui-même par métonymie. Le contenant (le lieu) acquiert les caractéristiques du contenu (autrui). En effet, on est frappé par la saturation de cette terrasse de café. Les différentes personnes qui s'y installent pour un bref instant *épuisent* le lieu. On retrouve par ailleurs cette personnification dans les dernières pages du texte :

Je suis rentré à pied par Saint-Michel et la rue Saint-André-des-Arts ; je voulais encore voir – quoique fatigué – des visages de garçons ; mais il y avait tant de jeunes que c'en était hostile.¹⁵⁰

C'est sensiblement la même contrariété qui s'impose ici. Les individus embrassent l'ensemble de l'espace, leur différence multipliée (en tant qu'ils sont tous jeunes) rejette, de fait, l'individu Barthes, sa singularité. Roland Barthes semble ainsi condamné à l'errance, à arpenter le Paris abandonné, vide. Ce n'est plus l'errance heureuse de Tokyo, propice à la rencontre, à l'incident, cette errance là est une punition.

Errer a une première fonction toute triviale dans les *Soirées de Paris* : elle sert à passer le temps quand Barthes est en avance à un rendez-vous. Ainsi, on ne compte plus les petits quarts d'heure à arpenter les ruelles proches du domicile de ses amis :

Ce n'était pas encore huit heures et demie, j'ai traîné un peu avant de me retrouver à la minute dite devant le 104 où Patricia L. devait descendre m'ouvrir la porte. Le quartier était désert, **sale**, un vent froid d'orage soufflait très fort et soulevait d'énormes **déchets d'emballage**, résidus du trafic de ce quartier de confection en gros ; j'ai découvert une petite place triangulaire (rue d'Alexandrie, je crois) ; c'était charmant et **sordide**, il y avait trois grands platanes (je souffrais de leur manque d'air), **des bancs de forme inhabituelle** : sortes de bac en bois marron, et sur un côté une bâtisse basse et bariolée ; j'ai pensé à un petit music-hall très pauvre, mais non, c'était encore une maison de confection ; [...] j'ai poussé jusqu'à la rue Saint-Denis ; mais il y avait tant de **prostituées** qu'on ne pouvait vraiment « traîner » sans

147On identifie aisément ici Philippe Sollers auquel Barthes a consacré un ouvrage, publié en 1977, *Sollers écrivain*. L'actuel directeur des éditions Gallimard fait partie des plus anciens amis de l'auteur des *Soirées de Paris*, il avait déjà accompagné ce dernier pendant son voyage en Chine.

148Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 982

149Connaissant le goût de Barthes pour l'étymologie, on ne peut s'empêcher de relever l'origine du mot **hostile**. Du latin *hostes*, signifiant l'ennemi, l'adjectif souligne une malveillance, une violence en puissance.

150Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 991

que ça prenne **un autre sens** ; je suis revenu sur mes pas, c'était ennuyeux (...).¹⁵¹

Les seules actrices de la scène, dépeintes par Barthes, sont ces prostituées qui embarrassent l'écrivain. A la manière de la foule anonyme, ces femmes gênent l'auteur, le mettent mal à l'aise. Néanmoins, cette présence n'est pas aussi agressive. Les péripatéticiennes saturent non plus l'espace, même si leur nombre est évoqué, mais la symbolique. En effet, l'errance de Roland Barthes prend « un autre sens », quand elle s'opère autour d'une telle population. Cette marche dans les rues de Paris perd son innocence, sa gratuité au contact de ces femmes de mauvais genre : nouvel échec de Barthes, qui rebrousse chemin. Paris, la ville où Roland Barthes mène son existence, est entièrement inhabitable : du dernier restaurant à la mode jusque dans les rues mal famées, la capitale française refuse d'accueillir l'écrivain.

C'est de l'impossibilité d'être seul que naît le malaise barthésien. Ce désir d'autarcie apparaît bien utopique car la socialité, même la plus superficielle, embrasse le lieu. La solitude s'avère inaccessible au cœur du lieu urbain par excellence. Il reste ainsi à construire un lien privilégié avec autrui, à choisir sa socialité. Barthes veut maîtriser ses amitiés, faire dépendre le monde de son désir. Il est celui qui dispose, organisant comme il le souhaite le rapport à l'autre :

Pendant tout cela, avec Eric¹⁵², à petits pas nous discutons du journal intime¹⁵³ ; je lui dis que je veux lui dédier le texte que je viens de faire pour *Tel Quel*¹⁵⁴, et son plaisir, si **spontané**, me touche (petite **joie** de la soirée).¹⁵⁵

On ne peut nier le plaisir que prend Barthes dans cette maîtrise de l'autre. Si dans le cas d'Eric Marty, cette maîtrise se réduisait à sa plus simple expression (adéquation entre le désir de Barthes et le plaisir du jeune homme), dans d'autres circonstances, la servitude de l'autre est un bonheur empreint de sadisme :

151Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 977-978

152On reconnaît ici Eric Marty, responsable de l'édition des *Œuvres complètes* de Roland Barthes, au Seuil.

153Barthes s'est attaché à cette pratique assez tardivement, entre 1977 et 1980. *Délibérations* ainsi que *Soirées de Paris* livrent le récit de l'intimité de l'auteur. Le premier texte est publié dans *Tel Quel* à l'hiver 1979, le second n'est rendu public qu'en 1987 (accompagné d'*Incidents*), soit sept ans après la mort de l'auteur.

154L'originalité de *Délibérations* naît de sa dualité. En effet, Barthes offre dans ce texte des pans entiers de son journal intime, tout en interrogeant l'intérêt du genre diaristique. La conclusion du texte est relativement critique sur la valeur intrinsèque du journal intime et montre les limites de ce travail d'écriture : "Sur quoi il faudrait sans doute conclure que je 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 ne ressemble plus du tout à un Journal." On peut retrouver l'ensemble du texte de Barthes dans *Œuvres complètes*, t. 5. p 668-681.

155Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 980

il¹⁵⁶ est plus paumé que jamais ; d'un discours peu cohérent, débité avec son sourire doux sous ses cheveux frisés et ses yeux bleus ou myopes ou étonnés derrière ses lunettes rondes, il ressort qu'il a lâché sa chambre pour partager l'appartement d'un type, dans l'espoir d'y avoir la place de peindre tant que l'école des beaux-arts est fermé (durant l'été) ; or le type est fou, lui fait la vie dingue. - Quel âge le type ? - Vingt-quatre ans, peintre. - Il te drague ? - Mais non, précisément (comme si c'était cela qui gênait G. L.), il est fou, etc. Je le sens si absolument paumé, au fond d'une demande éperdue, totale et comme inconditionnelle, que cela m'excite, comme d'un esclave à disposition, et aussi, toutes choses mélangées, cela me touche, pensant à la joie, au soulagement qu'il aurait si je lui disais tout d'un coup : *eh bien, viens. Je me retiens, ce serait fou.*¹⁵⁷

Le fantasme sadique tourne à plein. Barthes possède entièrement l'autre, et c'est cette servitude qui « touche » l'écrivain. Autrui se retrouve à la merci de Barthes, il est celui qui régit l'existence de l'autre, qui est libre d'accorder la grâce. Le rapport de pouvoir est totalement déséquilibré, retourné en la faveur de l'auteur (la scène semble représenter le maître face à l'"esclave"). On retrouve ainsi le même sème que dans la citation précédente, signalant le rapport heureux avec autrui. Néanmoins, la disponibilité de l'autre s'affirme ici davantage. Gérard L., « d'une demande éperdue, totale et comme inconditionnelle », remet son sort entre les mains de Barthes.

Ainsi, il est libre d'offrir un logement à ce jeune homme, le soulageant au passage d'un lieu inhabitable : « il a lâché sa chambre pour partager l'appartement d'un type [...] or le type est fou, lui fait la vie dingue ». Cette possibilité retourne du même coup le rapport qu'entretient Barthes avec le lieu. L'auteur est celui qui peut héberger autrui, et cette présence ne relève plus de l'accommodation mais du choix. Pourtant, autrui ne franchit pas le seuil du lieu barthésien, même si l'auteur en exprime la possibilité (« *eh bien viens* » ; « Je me retiens »). « Ce serait fou », ce serait faire entrer le loup dans la bergerie. En effet, la présence d'autrui dans l'appartement de Barthes briserait du même coup son statut de refuge, ce dernier rempart contre la socialité. Les gigolos, sans logement, mettent régulièrement en danger ce statut de l'appartement barthésien :

Un grand gigolo brun, que je connais de vue, est venu me dire bonjour, il s'est assis, a pris un citron pressé ; il s'appelle Dany, est de Marseille ; très peuple, a du mal à s'exprimer. Je le sens cafardeux ; il sort de l'armée, attend d'entrer en stage de dessin industriel ; il n'a pas de logement et ne se plaint que de cela ; va d'un copain à l'autre, a des affaires à la gare ou chez l'un, etc. ; ah, s'il pouvait avoir un studio ; bref, il est

156Il s'agit de Claude J., personnage récurrent de ce journal intime, qui apparaît dans l'extrait en tant que C. J.

157Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 980-981

dans la merde (discours, malaise ; en plus, de la merde).¹⁵⁸

Comme dans le cas précédent, le gigolo demande en creux un logement, un lieu pour s'installer. Néanmoins, la dépendance de l'autre n'offre pas la même excitation à l'auteur. Le désespoir de ce péripatéticien n'est sans doute pas assez fort, puisqu'il relève davantage de la plainte, pour provoquer chez l'auteur le fantasme d'un asservissement. En somme, son autonomie est trop grande et excède le désir de Barthes.

Le gigolo offre pour autant la relation la plus aisée. La rencontre ne peut se faire qu'en dehors de l'appartement barthésien (généralement à l'hôtel) et l'argent déboursé fait de l'autre un esclave commode, entièrement disponible :

aperçu rue de Rennes un gigolo nouveau, cheveux sur la figure, mince boucle à l'oreille ; comme la rue B.-Palissy était entièrement déserte, nous nous sommes parlé ; il s'appelait François ; mais l'hôtel était plein ; je lui ai donné de l'argent, il m'a juré d'être au rendez-vous une heure plus tard, et naturellement il n'y était pas. Je me suis demandé si j'avais eu vraiment tort (tout le monde s'exclamerait : donner à l'avance de l'argent à un gigolo !), et **je me suis dit que, puisque au fond je n'avais pas tellement envie de lui (ni même de coucher), le résultat était le même** : couché ou non, à huit heures je me serais retrouvé au même point de ma vie ; et, comme **le simple contact des yeux, de la parole m'érotise, c'est cette jouissance que j'ai payée.**¹⁵⁹

L'argent donné à ce jeune gigolo, nommé François, symbolise la maîtrise de Barthes sur l'autre. L'amitié, la relation, plus généralement, est donc heureuse quand elle est dépendante du désir de Barthes. C'est pourtant rarement le cas et Roland Barthes a tôt fait de se plaindre des exigences de la relation amicale. En effet, la multiplication des connaissances, des amis provoquent des rencontres indésirables, malencontreuses qu'il s'agit pourtant d'honorer au nom de la politesse :

Gérard L. me tombe dessus (je déteste ces rencontres à l'improviste, tant j'aime être un peu seul dans un café pour regarder de-ci de-là, penser à mon travail, etc.)¹⁶⁰

La présence d'autrui restreint la liberté barthésienne. Cette réduction est vécue douloureusement par Barthes d'abord parce qu'elle n'est pas désirée. En outre, elle sort du cadre de la maîtrise, en un mot elle est improvisée. En ce sens, la socialité de Barthes lui échappe, elle est construite par le hasard, les circonstances ; des variables qui sont inhérentes au lieu public. Toutefois, la rencontre (que l'on peut décliner en un bref salut suivi d'une conversation plus ou moins longue) ne représente qu'une

158 Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 985-986

159 *Ibid.* p. 983

160 *Ibid.* p. 980

contrainte faible. Les amis, les connaissances peuvent se montrer beaucoup plus envahissants, exigeant de Barthes un investissement supérieur dans la relation, en témoigne cette réaction :

J'ai d'abord été agacé : quoi ! Pas une minute sans qu'on me demande quelque chose, fût-ce pour mon bien¹⁶¹

La réaction épidermique de Barthes semble indiquer cet envahissement d'autrui dans son existence même. Cette dernière se trouve régie par des contraintes qu'il est difficile de contourner sans outrepasser les lois du savoir-vivre et de la politesse. Barthes devient alors sujet, malgré lui, des désirs de l'autre :

Étant fatigué de travailler, je suis sorti plus tôt ; ne voulant aller au Flore, où j'avais rendez-vous à huit heures avec F. W.¹⁶² et Severo, je suis allé lire *Le Monde* à la terrasse du Royal-Opéra ; les autos sont revenues, ce n'était plus la déshérence d'un mois d'août, que j'avais savourée. Seul, en détresse, un gig¹⁶³ que je connais, José, longiligne blafard aux yeux bleu clair ; car une fois de plus j'ai oublié de lui porter le livre qu'il me demande, signé de moi (je ne sais pas qui lui a dit que j'écrivais), et chaque fois il insiste ; et puis j'ai envie de lire le journal ; je finis par lui parler¹⁶⁴

José impose son désir à Barthes, désir auquel par ailleurs l'auteur ne répond pas . Cet oubli systématique, plus qu'un refus, est le symptôme du désinvestissement de Barthes dans la relation. Cependant, l'oubli de Barthes est instantanément justifié par le comportement intrusif du gigolo : « et chaque fois il insiste ». Barthes adopte ainsi une position victimaire qui valide sa réaction, tout en réaffirmant son propre désir (« et puis j'ai envie de lire le journal ») seul gouvernail dans la vie sociale de l'écrivain.

La polysyndète fait entendre une note discordante dans la défense de Barthes. En effet, l'accumulation des raisons qui président à son comportement, c'est-à-dire ignorer José, fait entendre la culpabilité de Barthes qui se résout, par politesse autant que par empathie, à ouvrir la discussion.

On est finalement frappé par la disponibilité de Barthes, qui malgré les plaintes, les critiques, se trouve incapable de dire non. Quelques personnes semblent ainsi le hanter, ne se confrontant pas à un véritable refus de la part de l'auteur. Elles habitent le texte, reviennent systématiquement tels des personnages balzaciens. C'est le cas par

161Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 984

162On reconnaît François Wahl, un ami de longue date pour Barthes. A l'image de Philippe Sollers que l'on a déjà évoqué dans un précédent passage, François Wahl fait parti des intellectuels qui ont accompagné lors de son séjour en Chine.

163Il s'agit du diminutif de gigolo, terme péjoratif qui désigne un prostitué de sexe masculin.

164Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 986

exemple de « l'Argentin » comme le désigne lui-même Roland Barthes :

Un barbu grisonnant, argentin, vient à ma table et renouvelle une invitation qu'il m'a faite, dit-il, de venir, tous frais payés, à son Institut de communication ; comme je suis évasif, il ajoute tout de suite quelque chose comme : « Nous sommes politiquement tout à fait indépendants (je n'y pensais pas, mais plutôt à l'ennui de plusieurs dîners à passer avec le type à Buenos Aires – il fallait communiquer en anglais.)¹⁶⁵

La redondance de la demande de cet argentin, alors qu'il s'agit pourtant de la première occurrence dans le texte, souligne la disponibilité perpétuelle dans laquelle est placée Barthes. Objet du désir d'autrui, Roland Barthes s'accommode difficilement de cette position, soulignant au passage le désintérêt profond qu'il porte à cet individu argentin.

En effet, l'écrivain se passerait bien de « ces dîners à passer avec le type à Buenos Aires ». Bien sûr, le substantif qui désigne ce responsable d'un institut de communication (« le type ») est là pour traduire la désaffection de Barthes, qui supprime sa singularité pour en faire un simple représentant de son pays. En outre, la contrainte de l'anglais, énoncée ensuite, freine davantage, si c'était nécessaire, le désir barthésien. Connaissant par ailleurs l'appétence de l'écrivain pour les langues étrangères, on est peu surpris, en tant que lecteur averti, d'entendre une telle plainte de la part de Barthes. L'argentin habite ainsi le texte, fréquente les mêmes enseignes que Barthes. On le retrouve quelques pages plus loin, tout aussi insistant¹⁶⁶ De l'insistance à l'impolitesse, il n'y a qu'un pas que certains, notamment des gigolos, daignent franchir.

un ancien gigolo marocain (Alami ? Alaoui ?), connu il y a au moins dix ans et qui depuis, chaque fois qu'il me voit, me raconte son histoire et me tape, surgit, se met à narrer une sombre histoire d'héritage (une femme qui l'aimait est morte, en lui laissant une villa à Cannes, mais il y a des difficultés, la police le soupçonne d'être un maquereau, etc.) et s'installe carrément à notre table pour faire son récit plus à l'aise.¹⁶⁷

Ici aussi, le vestige d'une relation passée justifie l'imposition du désir d'autrui au détriment de celui de Barthes. Néanmoins, une étape est franchie car le désir d'autrui ne s'exprime plus simplement en puissance, il est consommé sur-le-champ sans prendre en compte les normes qui régissent la relation sociale. Barthes s'offusque d'un tel manquement à travers l'utilisation de l'adverbe (« carrément ») dans la dernière partie de

165 Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 979

166 "Arrive un groupe de personnes dont deux quinquagénaires barbus ; on dirait des jumeaux, la Nature réessayant une seconde fois ce qu'elle a mal fait ; l'un me fait de grand signes : c'est l'Argentin d'hier (au Flore) ; l'autre, me semble-t-il, vaguement, est un critique d'art."

Soirées de Paris in Œuvres complètes, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 981

167 *Ibid.* p. 987

la citation : « [il] s'installe carrément à notre table pour faire son récit plus à l'aise. » On peut trouver d'autres exemples de cet envahissement d'autrui dans l'espace privé de Barthes au sein du texte :

ingrat ; un type, quelque peu avorton, s'assoit à côté de moi et tout de suite me parle. Agacé, je m'enfonce dans mon journal. Très difficile de lire son journal tranquille.¹⁶⁸

Barthes capitule devant l'avancée d'autrui, trouvant en son journal un ultime refuge. Il s'agit d'un retour à l'autarcie, après l'échec cuisant de la relation sociale. Barthes trouve la force de dire non, rappelant ainsi que « l'impolitesse est ce qui [lui] donne une énergie de refus »¹⁶⁹.

La posture de Barthes est, en ce sens, extrêmement éclairante. S'« enfoncer dans [s]on journal », c'est quitter le monde réel. Le désir de lire son journal (généralement *Le Monde*) en paix s'affirme régulièrement dans ces *Soirées de Paris*, autant, sans doute, que de retrouver l'appartement maternel et ses bibliothèques. Barthes quitte ainsi peu à peu la vie amoureuse et sexuelle, en fait le deuil dans les dernières pages de ce journal :

Une sorte de désespoir m'a pris, j'avais envie de pleurer. Je voyais dans l'évidence qu'il me fallait renoncer aux garçons, parce qu'il n'y avait pas de désir d'eux à moi, et que je suis ou trop scrupuleux, ou trop maladroit pour imposer le mien ; que c'est là un fait incontournable, avéré par toutes les tentatives de flirt, que j'en ai une vie triste, que, finalement, je m'ennuie, et qu'il me faut sortir de cet intérêt, ou cet espoir, de ma vie.¹⁷⁰

C'est la fin de l'aventure pour Barthes. Cette résignation témoigne d'une profonde inadéquation avec le monde qui l'entoure. Bien sûr, la différence d'âge, souvent pointée du doigt par Barthes lui-même, accélère le schisme entre l'auteur et son entourage. Il s'agit donc de trouver un refuge, hors du réel : la littérature apparaît d'emblée comme un moyen aisé d'accéder à d'autres espaces, d'autres lieux, potentiellement heureux.

Lire apparaît ainsi comme une respiration dans ce monde inhabitable. Chacune des entrées du texte est ainsi construite en deux temps : le temps de la soirée (difficile et invivable) et le retour à l'appartement (heureux et pacifié). Barthes souligne le soulagement, sans cesse renouvelé, de quitter le monde parisien pour celui décrit par Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre tombe* :

168 Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 988

169 *Ibid.* p. 987

170 *Ibid.* p. 993

au lit, donc, j'ai regardé les premières pages d'un texte *M/S*, qui vient de paraître au Seuil (F. W. m'en avait parlé), me demandant ce que je pourrais en dire et ne trouvant – quoique ce fût bien écrit et sympathique – que : « ouais, ouais », puis j'ai continué, passionnément, l'histoire de Napoléon dans les *Mémoires d'outre-tombe*.¹⁷¹

Retrouver chaque soir les personnages de l'ouvrage de François-René de Chateaubriand fait de la lecture un bonheur quotidien. Barthes a plaisir à suivre le récit comme un véritable feuilleton. Pourtant, le plaisir de cette lecture n'est pas seulement dû au style ou à la qualité de l'écriture de l'auteur du *Génie du christianisme*. En effet, sa valeur provient essentiellement de son autonomie par rapport aux recherches, aux séminaires, cours du sémiologue, en un mot sa gratuité.

Dans ce cadre, il est tout à fait intéressant de s'attarder sur le jugement qu'opère Barthes sur *M/S*. Conseillé par l'un de ses amis (François Wahl), au cœur de l'actualité, l'ouvrage ne reçoit pas les éloges de Barthes, lâchant un « ouais, ouais » qui met en lumière le désintéret de l'écrivain. *M/S* est ainsi *empoissé*, pour reprendre une métaphore chère à Barthes, par le réel. Cette opposition presque systématique ponctuée *Soirées de Paris* : en voici deux nouvelles occurrences :

Au lit, sans me forcer à lire les pensums modernes, je reprends tout de suite Chateaubriand : page étonnante sur l'exhumation de Napoléon à Sainte-Hélène.¹⁷²

Au lit, le soir, au son de Casse-Noisette (donné pour illustrant la musique fantastique!), je poursuis un peu le dernier Navarre (mieux que les autres) et *M/S* (« ouais, ouais ») ; mais ce sont comme des devoirs et, une fois ma dette un peu payée (à tempérament), je referme et reviens avec soulagement aux *Mémoires d'outre-tombe*, le vrai livre. Toujours cette pensée : et si les Modernes se trompaient ? S'ils n'avaient pas de talent ?¹⁷³

La séparation est ici davantage exacerbée. On retrouve des commentaires, généralement entre parenthèses, très semblables à l'extrait précédent. Lire les *Mémoires*, c'est en définitive évacuer le réel insatisfaisant, c'est habiter le monde du livre. La lecture est libératrice, consolatrice chez Barthes, elle constitue un refuge dans l'inhabitable. La dernière phrase est à ce titre éclairante et signale le malaise de Barthes, l'impression de vivre dans un monde déshérité, sans « talent ».

Retranché dans son lit, Barthes fait de Paris un lieu inhabitable. Après la Chine, ce court journal intime marque un nouveau tournant dans la perte, le rejet de toute

171 Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 978-979

172 *Ibid.* p. 982

173 *Ibid.* p. 980

socialité. Des amis aux gigolos, personne ne semble en mesure d'épouser le désir barthésien. Le mal-être semble ainsi gangréner tous les espaces, Barthes s'en lamente par ailleurs dans les *Soirées* :

Je sentais ce gonflement romantique comme une valeur et j'étais triste de ne pouvoir jamais le dire, « valant toujours plus que ce que j'écris »¹⁷⁴ (thème du cours)¹⁷⁵ ; désespéré aussi de ne me sentir bien ni à Paris, ni ici¹⁷⁶, ni en voyage : sans abri véritable.¹⁷⁷

Point de salut pour Barthes. *Soirées de Paris* esquisse une conversion de l'espace privé en espace public, autrui s'introduit chez Barthes. Il faut dès lors composer avec le désir d'autrui (qui coïncide rarement avec celui de l'auteur). Ainsi le texte semble prendre la forme, l'une concrète et l'autre abstraite, d'une colonisation.

Bien évidemment la mort de la mère, déjà effective au moment où Barthes écrit ses lignes, (Henriette Barthes décède le 25 octobre 1977) va précipiter l'écrivain dans une nouvelle torpeur, plus profonde encore, dont la trace est conservée par un autre journal intime, texte également posthume : *Journal de Deuil*.

Troisième partie Deuil de la mère, deuil du refuge

D'un journal à l'autre, Barthes fait le deuil du lieu habitable. La Chine a dressé sa muraille, Paris est engorgé et le dernier abri meurt (l'appartement parisien), disparaît

174 Voir à ce propos *La Préparation du roman I et II*, p. 221.

175 Allusion au dernier cours tenu par Barthes au Collège de France. Intitulé *La Préparation du roman*, ce travail se proposait d'interroger la possibilité de l'écriture romanesque et de conduire sa théorisation comme sa pratique conjointement. L'ensemble des notes qui a présidé à l'élaboration de ce cours a été publié sous la direction d'Éric Marty. En voici la référence complète : Barthes, Roland. *La Préparation du Roman I et II Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Traces écrites, 2003. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger.

176 Il s'agit du village d'Urt, près de Bayonne où Barthes se rend chaque été. Cette citation est extraite de l'entrée datée du 31 août 1979.

177 Barthes, Roland. *Soirées de Paris in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 984

avec la mère. Du 26 octobre 1977 au 15 septembre 1979, Barthes note, commente l'expérience de cette néantisation de l'espace habitable dans ce journal, qui s'ouvre dès le lendemain de la mort d'Henriette Barthes. Rappelons ici que Roland Barthes a vécu aux côtés de sa mère pendant presque toute son existence. De Bayonne entre 1916 et 1924 à leur installation à Paris, rue Mazarine puis rue Jacques-Callot en 1924 et enfin rue Servandoni en 1946-1947, Barthes n'a quitté sa mère qu'à de très rares occasions : quelques voyages et séjours à l'étranger (Chine, Japon, Roumanie, Maroc, Egypte) ainsi que pour différentes cures, notamment au sanatorium de Saint-Hilaire du Touvet en Isère, pour soigner sa tuberculose. C'est dire l'attachement que portait Barthes à sa mère et la mort de cette dernière apparaît comme un séisme dans l'existence de l'auteur. "Tout craque"¹⁷⁸, tout s'écroule à l'instant où la mère disparaît. Cette disparation engage un double processus qui s'illustre dans *Journal de deuil* : l'appartement familial perd son statut de refuge et le monde à l'entour se révèle vain et indésirable. Il n'existe donc plus de lieu habitable puisque l'intérieur comme l'extérieur sont condamnés. L'appartement devient le symbole de l'absence, de la solitude qu'il s'agit d'affronter :

Rentrer seul pour la première fois dans l'appartement. Comment est-ce que je vais pouvoir vivre là tout seul. Et simultanément évidence qu'il n'y a aucun lieu de rechange.¹⁷⁹

L'appartement parisien n'est plus habitable. La perte du refuge prend d'emblée des accents tragiques puisqu'il n'y a pas de "lieu de rechange", pas d'alternative. Condamné à la solitude, Barthes demeure (mais n'habite plus) dans ce nouvel espace, devenu "insonore"¹⁸⁰ depuis la mort de la mère. Le lieu inhabité devient inhabitable puisque c'est l'interaction entre l'individu (en l'occurrence, la mère) et l'espace qui le fait vivre :

Solitude = n'avoir personne chez soi à qui pouvoir dire : je rentrerai à telle heure ou à qui pouvoir téléphoner (dire) : voilà, je suis rentré.¹⁸¹

Un glissement s'opère entre l'espace architectural, physique et la présence de la mère. Le lieu en tant que tel n'incarne pas le refuge : c'est la mère qui donne une consistance à ce refuge. "A sa place"¹⁸² dans cet appartement comme dans tout autre lieu, Henriette

178Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 22

179Ibid. p. 34

180Ibid. p. 47

181Ibid. p. 54

182Ce syntagme est d'abord attaché à Rachel, la femme de Michel Salzedo, lui-même frère de Roland Barthes. Une certaine misogynie semble poindre dans ce passage, que l'on retranscrit ici dans son intégralité. Toutefois, ce qui nous intéresse ici c'est le rapport harmonieux entre le sujet, l'espace et les

Barthes, parvient à habiter et à rendre habitable l'espace dans lequel elle se tient. Ce que Roland Barthes nomme sa "délicatesse [...] atopique"¹⁸³ se retrouve dans sa capacité à être à la fois en symbiose avec le lieu et à s'en détacher, à le garder disponible, à sa merci. La présence de la mère dans l'appartement de la rue Servandoni semble tout aussi permanente que celle du lieu lui-même. Toutefois, cette présence a ceci de réconfortant qu'elle implique un souci de l'autre : il s'agit, par exemple, pour Barthes, d'informer sa mère de sa présence, de ses éventuels retards ou retours nocturnes. Cet échange ne consiste pas tant en une exigence, fruit du souci de la mère, qu'en un besoin chez Barthes de savoir que quelqu'un l'attend, que sa présence dans le lieu a un intérêt pour autrui. En somme, l'habitabilité du lieu était avant tout le résultat d'un "vivre-ensemble".

Si l'appartement parisien constitue l'espace nucléaire de la vie de Barthes, le caractère inhabitable qu'il revêt alors corrompt tous les autres lieux. C'est le caractère essentiel du lieu de la mère qui, par opposition, rappelle la vanité du reste du monde : "mam n'est plus là et la vie stupide continue". La disparition de Henriette Barthes rend tout l'espace inhabitable car ce dernier ne prend pas en compte le deuil de l'écrivain. C'est la vitalité du monde qui entoure Barthes, sa perpétuation, qui est insupportable :

Tout recommençait aussitôt : arrivées de manuscrits, demandes, histoires des uns et des autres et, chacun poussant devant lui, impitoyablement, sa petite demande (d'amour, de reconnaissance) : à peine eût-elle disparue, le monde m'assourdissait de : *ça continue*.¹⁸⁴

Ce qui est pointé du doigt, c'est le manque de retentissement de la mort maternelle. L'événement apparaît dérisoire, semble perdre sa puissance symbolique. Ainsi, Barthes ressent un profond décalage entre le cataclysme que cela représente pour lui et la marche imperturbable du monde. Les désirs d'autrui paraissent dérisoires, voire égoïstes, par rapport à la souffrance de Barthes. Ainsi, l'écrivain est condamné soit au silence, soit à l'"assourdi[ssement]"; soit à la disparition, soit à la cacophonie des discours, à leur concurrence. S'exprime ici le comble de l'inhabitable : il n'y a plus de lieu heureux :

autres qui est décrit par Barthes.

"Ce déchirement, très fort aujourd'hui, dans la matinée grise, m'est venu, si j'y pense, de l'image de Rachel, assise hier soir un peu à l'écart, heureuse de ce cocktail, où elle avait un peu parlé aux uns et aux autres, digne, "à sa place", comme les femmes ne le sont plus et pour cause puisqu'elles ne veulent plus de place - sorte de dignité perdue et rare - qu'avait mam. (elle était là, d'une bonté absolue, pour tous, et cependant "à sa place".)" *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 225

183Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 263

184Ibid. p. 158

Chagrin, impossibilité d'être bien nulle part, oppressions, agacements, remords qui s'ensuivent, tout cela est sous le mot "misère de l'homme", employé par Pascal.¹⁸⁵

Le deuil de la mère prend des atours métaphysiques. Barthes est désormais abandonné à lui-même et n'en ressent que plus vivement son statut de mortel. Les perpétuelles sollicitations des autres ne font qu'aggraver le caractère inhabitable du monde. Elles engagent des luttes, des souffrances infécondes. La "*région de la mort*" paraît donc être le dernier lieu désirable, à défaut d'être habitable. C'est ce paradoxe qui résume l'annihilation des espaces heureux de la vie de Barthes. Il n'y a plus d'ailleurs disponible, voyager ne constitue pas une échappatoire :

Dans tout voyage, finalement, ce cri - chaque fois que je pense à elle : *je veux revenir rentrer !* - bien que je sache qu'elle n'est pas là pour m'attendre.¹⁸⁶

S'illustre ici la force centripète du deuil : Barthes est définitivement attaché à l'appartement parisien, lieu qui n'est pourtant plus habitable. C'est l'évocation de la figure maternelle qui invite au retour. Là encore l'association de la mère et du lieu se fait prégnante, association paradoxale puisque l'un des deux éléments est absent. Le voyage n'offre plus cette respiration en dehors de Paris :

Depuis que mam. n'est plus, je n'ai plus cette impression de liberté¹⁸⁷ que j'avais en voyage (quand je la quittais pour peu de temps).¹⁸⁸

Partir en voyage, c'est quitter le giron maternel, c'est échapper à sa responsabilité. Avec la disparition de la mère, toute subversion, tout ordre alternatif, toute libération est désamorcée puisqu'il n'y a plus de point de référence. En outre, la possibilité d'un autre mode de vie n'est désirable qu'en tant qu'il est provisoire, qu'il n'est valable que "pour peu de temps". La mort de la mère octroie une liberté panique qui destitue par conséquent le lieu du voyage (il ne fait plus figure d'exception, il n'échappe plus à la règle). Si, comme on l'a vu, le deuil est l'occasion d'un recentrage autour du lieu parisien, il condamne à la fois l'autre lieu et le lieu des autres. Ainsi, l'espace mondain

185Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 253

186Ibid. p. 177

187Cette impression de liberté est à rapprocher de celle que ressent l'enfant quand il s'affranchit de l'autorité maternelle pour aller jouer dans le quartier Marrac, accompagné d'autres individus de son âge. Voir à ce propos : *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p 604

188Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 126

et, plus largement, l'espace occupé par les autres, est condamné car il rappelle la disparition d'Henriette Barthes :

Comme l'amour, le deuil frappe le monde, le mondain, d'irréalité, d'importunité. Je résiste au monde, je souffre de ce qu'il me demande, de sa demande. Le monde accroît ma tristesse, ma sécheresse, mon désarroi, mon irritation, etc. Le monde me déprime.¹⁸⁹

Nouveau paradoxe : ce n'est pas l'appartement vide qui rappelle à Barthes la mort de sa mère, c'est la confrontation à d'autres lieux, d'autres espaces. Se confronter aux autres, c'est se confronter à une autre organisation du lieu qui diffère de celle de l'appartement maternel. La disparition de la mère désorganise la relation des lieux entre eux : le voyage, la mondanité n'assume plus leurs rôles respectifs. Le deuil est panique, il "frappe" la totalité du monde.

En outre, le "vouloir-vivre des autres"¹⁹⁰ entre en concurrence avec le vouloir-mourir de Barthes. Face à la vanité du monde extérieur, il faut perpétuer, conserver, le savoir-vivre (en tant que capacité et manière d'habiter le monde) d'Henriette Barthes. Barthes va donc imiter l'*habitus* de la mère pour deux raisons essentielles : rendre habitable le monde pour lui-même et faire perdurer l'être-au-monde de la mère à travers son propre rapport au réel, à l'espace :

Continuer à "parler" avec mam. (la parole partagée étant la présence) ne se fait pas en discours intérieur (je n'ai jamais "parlé" avec elle), mais en mode de vie : j'essaie de continuer à vivre quotidiennement selon ses valeurs : retrouver un peu la nourriture qu'elle faisait en la faisant moi-même, maintenir son ordre ménager, cette alliance de l'éthique et de l'esthétique qui était sa manière incomparable de vivre, de faire le quotidien.¹⁹¹

Ce qui constituait le noyau familial était l'*habitus*, le quotidien. Barthes tente d'habiter à nouveau l'espace ou de le rendre habitable en y conservant les habitudes de la mère comme pour garder la trace de leur "mode de vie". C'est dans l'aspect le plus trivial de l'existence que Barthes fait revivre la mère, quand elle n'est plus que "le plus intime du quotidien"¹⁹².

Partager les *valeurs* du quotidien silencieux (gérer la cuisine, la propreté, les vêtements, l'esthétique et comme le passé des objets), c'était ma manière (silencieuse) de converser avec elle. - et c'est ainsi qu'elle n'étant plus là, je peux encore le faire.¹⁹³

189Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 137

190Ibid. p. 97

191Ibid. p. 202

192Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 203

193Ibid. p. 205

Désormais, c'est à Barthes d'assumer l'"ordre ménager", de "faire le quotidien", en somme d'être responsable. La mort de la mère entraîne une deuxième naissance, ou plutôt devrait-on dire, un passage à l'âge adulte. Maintenant qu'elle n'est plus là, il est "acculé à [s'] *initier au monde*"¹⁹⁴. Cependant, Barthes reconduit le système maternel : l'autonomie, qui devrait naturellement découler de la disparition de la mère, n'est pas l'occasion d'une rupture, de la mise au jour d'une différence. Barthes, en participant à la vie du ménage, établissait une forme de communication, de "convers[ation]" silencieuse, de dialogue qu'il tente dès lors d'assumer seul. Cependant, l'écrivain peine à s'émanciper du système qui était le leur jusque là. Il reste dans l'imitation, ses propres habitudes n'apparaissent pas. Conserver les gestes, les manies de la mère, c'est faire perdurer ses valeurs, le "système qui était le [s]ien quand elle était là"¹⁹⁵.

Je reproduis en moi - je constate que je reproduis en moi de menus traits de mam. : j'oublie - mes clefs, un fruit acheté au marché.

Défaillances de mémoire que l'on croyait la *caractériser* (j'entends ses plaintes modestes à ce sujet), elles deviennent miennes.¹⁹⁶

Ce sont les biographèmes¹⁹⁷ (en tant qu'ils constituent les détails qui font la singularité de la vie d'un individu) de la mère que Barthes reproduit presque inconsciemment. Il s'agit sans doute d'un transfert, d'une forme d'assimilation de la mère par le fils. Ce n'est pas tant les habitudes d'Henriette Barthes que reprend l'écrivain à son compte que des "*caractéris[ti]ques*" qui lui étaient propres. Toutefois, l'*habitus*, comme les biographèmes, ne représentent qu'un indirect de l'être et semblent donc insuffisants pour faire vivre la mère. Il faut faire du deuil lui-même une maison, "habiter [s]on chagrin"¹⁹⁸. Il faut comprendre ici le terme "habiter", non pas en tant que notion spatiale mais temporelle. "Habiter [le] chagrin", c'est s'y consacrer tout entier, c'est s'abolir dans

194 *Ibid.* p. 229

195 *Ibid.* p. 128

196 *Ibid.* p. 218

197 Ce terme apparaît au moins à deux reprises dans l'ensemble de l'œuvre barthésienne. La première (et la plus célèbre) apparition a lieu dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* :

"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". *Sade, Fourier, Loyola in Œuvres complètes*, t. 3. Paris : Seuil, 2002. p. 706

Ce terme apparaît également dans *La Chambre claire*. L'auteur associe le plaisir de la photographie à celui produit par la découverte des biographèmes : "J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits "biographèmes" "

198 Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 185

la douleur et le chagrin prend paradoxalement ici des atours heureux parce qu'il est à la mesure de la perte, à son échelle. Cependant, le chagrin ne recrée pas le refuge, il constitue plutôt un temple, un lieu à cultiver, disponible et exclusif : "Tout [lui] est insupportable qui [l']empêche d'habiter [s]on chagrin"¹⁹⁹ ; "[il] ne souhaite rien d'autre que d'habiter [s]on chagrin"²⁰⁰.

Néanmoins, la perpétuation des habitudes, comme l'abolition de l'existence de Barthes dans le chagrin, représentent une forme d'enfermement dans le deuil. Le chagrin est, malgré son caractère heureux, une *cella*, un "bagne"²⁰¹. Il représente aussi une aspiration à la retraite, "c'est-à-dire à joindre un lieu intégralement à l'abri de la Peur"²⁰² (de perdre la mère à nouveau). La retraite, c'est retourner dans son propre espace, celui où, précisément, se maintiennent les habitudes. *L'habitus* perdure au-delà de la mort, s'émancipe de l'espace, en témoigne cet exemple du *Journal de deuil* daté du dix-huit juillet mille neuf cent soixante-dix-huit à Casablanca :

(et ce matin, son anniversaire. Je lui offrais toujours une rose. J'en achète deux au petit marché de Mers Sultan, que je mets sur ma table)²⁰³

La première partie de la citation fait de l'habitude une règle, une loi et la reconduction de cette loi (acheter une rose le jour de son anniversaire) semble comme absenter la mort de la mère, effacer l'événement. Le geste revêt un caractère maniaque car il est vidé de son sens, il n'y a personne à qui offrir ces fleurs, elles ne sont plus que les symboles de l'anniversaire de la mère. L'obsession entraîne la répétition qui est l'un des symptômes de l'enfermement. Le lieu du chagrin éradique tous les autres, éteint les désirs d'ailleurs :

L'endroit de la chambre où elle a été malade, où elle est morte et où j'habite maintenant, le mur contre lequel la tête de son lit s'appuyait j'y ai mis une icône - non parfois - et j'y mets toujours des fleurs sur une table. J'en viens à ne plus vouloir voyager pour que je puisse être là, pour que les fleurs n'y soient jamais fanées.²⁰⁴

De Paris à Casablanca, on retrouve le même geste (poser des fleurs sur une table). Le meuble devient un tombeau, tombeau symbolique puisqu'il est déplaçable. En tant que gardien, Barthes s'interdit même d'habiter ailleurs pour conserver intact le lieu "où elle a

199 *Idem*

200 *Ibid.* p. 186

201 *Ibid.* p. 229

202 *Ibid.* p. 216

203 *Ibid.* p. 173

204 Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 204

été malade, où elle est morte". Néanmoins, la perpétuation de l'*habitus* est insuffisante car elle ne représente qu'un indirect : Barthes "ne supporte pas ce que - fût-ce par relais - [il] pourrai[t] prendre pour une *substitution* de mam."²⁰⁵. Ainsi, c'est à Barthes lui-même d'accueillir la mère, d'être le lieu de son souvenir, en témoigne cette notation, datée du onze janvier mille neuf cente soixante-dix-neuf :

Toujours cette sensation douloureuse que les tâches, les gens, les demandes, etc. me séparent de mam. - j'aspire au "10 mars", non pour rentrer en vacances mais pour retrouver une disponibilité **habitée** par elle.²⁰⁶

Les vacances, au sens d'un moment inemployé, sont l'occasion pour Barthes d'offrir tout son temps à la mère. La métaphore de l'habitation signale la création d'un espace (symbolique) pour la mère. Cependant, cet espace qui lui est dévolu est peu à peu saturé par elle et c'est Barthes lui-même, pourtant fondateur de l'espace, qui en est expulsé, rejeté. Ainsi, la mère rend le lieu inhabitable par deux fois : la première parce qu'elle l'a quitté, et la deuxième parce qu'elle l'occupe tout entier. Cette difficulté d'intégrer la mère à l'espace s'illustre notamment dans le travail de Barthes. En effet, à deux reprises, Barthes essaye de faire rentrer la mère dans la structure complexe de son espace de travail, mais c'est un échec :

Ayant reçu hier la photo que j'avais fait reproduire de mam. petite fille dans le jardin d'hiver de Chennevières, j'essaye de la mettre devant moi à ma table de travail. Mais c'est trop, cela m'est intolérable, me fait trop de peine. Cette image entre en conflit avec tous les petits combats vains, sans noblesse, de ma vie. L'image est vraiment une mesure, un juge (comprends maintenant comment une photo peut être sanctifiée, guider → ce n'est pas l'*identité* qui est rappelée, c'est dans cette identité, une *expression* rare, une "vertu").²⁰⁷

S'illustre ici la concurrence entre deux systèmes : d'une part, celui du système complexe du travail de Barthes et, d'autre part, le système maternel représenté par une photo. On perçoit aisément le caractère exclusif de ces deux systèmes, le "conflit" ici à l'œuvre. En effet, l'influence de la photo de la mère excède le lieu, détruit l'espace de travail : "mais c'est trop". La présence de la mère est vécue comme une invasion qui efface l'identité de l'espace dans lequel elle se situe. "Il me suffisait de la [la photo de la mère] regarder, de saisir le *tel* de son être (que je me débats à écrire) pour être réinvesti par, immergé dans,

205 *Ibid.* p. 206

206 *Ibid.* p. 234

207 *Ibid.* p. 231

envahi, inondé par sa bonté"²⁰⁸. On reconnaît dans chacune des formes verbales de cette citation les préfixes qui marquent l'entrée dans un espace autre. La photo représente un salut risqué car si, effectivement, elle rappelle la "bonté" de la mère, cette bonté, une fois libérée, sature intégralement l'espace, étouffe Barthes qui, dès lors, est réduit à l'inaction, à l'incapacité de travailler.

La solitude où me laisse la mort de mam. me laisse seul dans des domaines où elle n'avait point part : dans ceux de mon travail. Je ne puis lire des attaques (des blessures) concernant ces domaines, sans me sentir lamentablement plus seul, plus abandonné qu'avant : effondrement du Recours, même si lorsqu'il était là, je n'y recourais jamais directement.

Métonymie exhaustive (panique) du Deuil, de l'Abandon.²⁰⁹

Ce que l'on observe, au travers de cette citation, c'est l'autonomie du deuil par rapport à la figure de la mère. La force du deuil est tel, qu'elle renverse les frontières. Elle met en échec le travail, et par voie de conséquence l'écriture, qui subsiste, survit dans la forme minimaliste de ce *Journal de deuil*. Barthes témoigne régulièrement de cette difficulté :

Ces notes de deuil se raréfient. Ensablement. Quoi, devenir inexorable, oublié ? ("maladie" qui passe ?) Et pourtant...

Pleine mer de chagrin - quitté les rivages, rien en vue. L'écriture n'est plus possible.²¹⁰

Le caractère définitif que revêt la dernière partie de la citation est en réalité trompeur. La mère ne tue pas la littérature, ou bien la littérature ne s'abolit pas avec la mère. Cette "pleine mer de chagrin" fait évidemment écho au Nautilus, elle en le contre-point exact. En effet, le Nautilus représente le lieu hermétique par excellence, le lieu protecteur. Or, dans cette "mer de chagrin", le cocon éclate et Barthes se retrouve seul, abandonné dans un lieu désertique. L'horizon semble vide ("rien en vue") et pourtant il reste un espace à construire, un lieu pour dialectiser la mort de la mère et ce lieu, c'est la littérature.

Ce n'est pas de solitude que j'ai besoin, c'est d'anonymat (de travail).

Je transforme "Travail" au sens analytique (Travail du Deuil, du Rêve) en "Travail" réel - écriture.

car :

le "Travail" par lequel (dit-on) on sort des grandes crises (amour, deuil) ne doit pas

208Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 237

209Ibid. p. 134

210Ibid. p. 224

être liquidé hâtivement ; pour moi il n'est *accompli* que dans et par l'écriture.²¹¹

Néanmoins, cet espoir pour Barthes n'est l'émanation que d'un vœu pieux. L'auteur a bien conscience que cette dialectique, du deuil vers l'écriture, est, au moins en partie, mythique, en témoigne la précision "dit-on". La littérature est un recours précaire, incertain : "[Sans doute je serai mal tant que je n'aurais pas écrit quelque chose *à partir d'elle* (*Photo* ou autre chose).]"²¹² Là encore, la littérature agit comme une promesse pour dépasser la mort de la mère. Faire entrer la figure maternelle dans la littérature, c'est lui offrir ce monument, un monument éphémère, à la mesure de la notoriété de Barthes, mais suffisant pour accorder son propre espace à la mère, libérant par conséquent celui de Barthes. Ainsi, écrire la mère, écrire pour la mère, c'est faire l'essai d'une *vita nova*, d'une vie après la mère :

Tous les "sauvetages" du Projet échouent. Je me retrouve sans rien à faire, sans aucune œuvre devant moi - sauf les tâches répétées de la routine. toutes formes du Projet : molles, non résistantes, coefficient faible d'énergie. "A quoi bon ?"

- c'est comme si advenait maintenant avec clarté (retardé jusqu'ici par des leures successifs) le retentissement solennel du deuil sur la possibilité de faire une œuvre. Épreuve majeure, épreuve adulte, centrale, décisive du deuil.²¹³

Les pouvoirs de la littérature dans lesquels Barthes fondait tant d'espoirs doivent abdiquer devant la réalité. Barthes n'est pas Dante, n'est pas Michelet, pas plus que Proust : son écriture ne possède pas cette force anastasique. C'est peut-être en cela que réside la différence de Barthes, sa modernité : la littérature ne peut pas tout, ne fait pas tout. L'espace habitable de la mère se réduit donc prosaïquement à sa propre tombe, lieu déceptif :

Je ne puis, symboliquement, m'abstenir d'aller, à chaque séjour à Urt, à l'arrivée et au départ, voire la tombe de mam. Mais arrivé devant, je ne sais que faire. Prier ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Quel contenu ? Simplement l'ébauche fugitive d'une mise en position d'intériorité. Je repars donc tout de suite (de plus les tombes de ce cimetière, pourtant rural, sont si laides...)²¹⁴

Il existe donc bien un lieu pour la mère, un lieu institutionnel, qui s'avère insatisfaisant. En effet, la tombe efface la singularité de la mère et Barthes ne sait donc comment se comporter face à ce monument étranger. Barthes est bien incapable d'adopter une quelconque posture devant la tombe, il ne peut que reproduire une pratique culturelle

211Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 143

212Ibid. p. 227

213Ibid. p. 248

214Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 252

(prier) mais ce geste apparaît bien vain car il est vide de sens, il n'est pas motivé par le propre désir de Barthes mais correspond à une exigence sociale. Le fait de se rendre au cimetière relève d'un parcours nécessaire de l'être en deuil, alors même que, pour lui, "mam." n'est pas là. Barthes a bien conscience de cette imposture et ne peut s'y prêter bien longtemps. De plus, il n'y a pas de correspondance entre la tombe, c'est-à-dire la représentation de la mère morte, et le corps de la mère lui-même : la tombe est paradoxalement infidèle à la figure maternelle.²¹⁵

Les deux solutions envisagées semblent ainsi inefficaces : la photographie est insupportable, incompatible avec l'architecture du lieu de travail, la mère serait là accessible mais rendrait le lieu inhabitable et si l'on fonde un lieu autonome dédié à Henriette Barthes (la tombe), celui-ci abolit la différence de la mère. Faire habiter la mère, c'est se confronter à une double impossibilité : d'une part, la représentation littérale qui constitue une intégration impossible (l'image de la mère) envahit l'espace, d'autre part, le lieu institutionnel, en tant que représentation symbolique de la figure maternelle, conduirait à absenter cette dernière.

L'on a opéré un mouvement concentrique pour illustrer l'inhabitabilité du monde pour Barthes. De Pékin à Paris, jusqu'à l'appartement de la rue Servandoni, l'on a parcouru ces lieux impossibles à habiter. Ils ont illustré un rapport au monde et à l'espace conflictuel. Barthes inhabite dans tous ces lieux parce que, soumis à de fortes contraintes, il ne parvient pas à faire dépendre le monde de son désir. Cet échec le conduit progressivement à un détachement qui apparaît criant dans les *Carnet du*

215 Barthes évoque la forme de la tombe maternelle à la date anniversaire de la mort de sa mère, soit le vingt-cinq octobre mille neuf cent soixante-dix-huit :

"Urt, la maison vide, le cimetière, la tombe nouvelle (trop haute, trop massive, pour elle, à la fin si menue) ; mon cœur ne se détend pas ; je suis comme sec, sans la bienfaisance d'une intériorité/ Le symbolisme de l'anniversaire ne m'apporte rien." Journal de deuil. Paris : Seuil/IMEC, coll. Fiction & Cie, 2009. p. 221

voyage en Chine. Parfois, Barthes "aime bien ne pas [s]'intéresser", or habiter c'est adhérer au réel, adhérer à l'espace et cette adhésion est impossible quand c'est l'autre qui habite, qui prend notre place et devient le centre des enjeux et des désirs. Se confronter au réel pour Barthes, c'est subir une révolution copernicienne, c'est entrer dans la concurrence des désirs mais cette concurrence là est bien cruelle. Il s'agit donc de réinventer l'habitation, de recomposer son propre espace, de déjouer les lieux pour créer les conditions d'un espace heureux, d'une utopie avec tout ce que ce désir là peut avoir de fantasme(s), voire d'illusion(s).

Chapitre trois : « seconde[r] le monde »

Comment trouver sa place dans le monde ? Quels lieux pour Roland Barthes ? Quel est l'éthique de l'espace d'un écrivain ? Voilà les questions auxquelles nous allons maintenant tenter de répondre et ce par le truchement de trois figures essentielles : la modélisation, l'utopie, l'atopie. Ces trois représentations de l'espace participent de la volonté de replacer le sujet au cœur de la création du lieu, de faire du sujet un architecte, un concepteur d'espace, et pourquoi pas (osons le néologisme) un topothète²¹⁶. Par ce geste, on se départit d'une définition essentialiste de l'espace pour poser la seule question qui vaille : comment utiliser l'espace qui nous est alloué, en somme, que faire de l'espace ?

²¹⁶Allusion au néologisme forgé par Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola*. Les trois écrivains, dont les noms composent le titre de l'ouvrage, sont selon l'auteur des "logothètes", c'est-à-dire, des créateurs de langue.

Première partie (Re)composer le lieu : pour une pensée structuraliste de l'espace

Cette réflexion se fondait jusqu'ici sur un principe évident mais implicite : le lieu pré-existe au sujet. Il s'agit pour le sujet de composer avec l'environnement qu'il découvre, dans lequel il pénètre. Or, Barthes pointe un autre rapport au lieu : il met en lumière la capacité du sujet à reconfigurer son espace de vie, en somme, il endosse le rôle de l'architecte modeste qui repense le lieu qui l'entoure. En effet, l'on avait déjà signalé l'interdépendance forte qui existait entre l'être et son milieu, grâce notamment à l'exemple de la chambre. Toutefois, dans le cas présent, la relation identitaire n'apparaît pas primordiale, ou du moins pas directement. Il faut essentiellement interroger la capacité du sujet à agir sur l'espace, à l'accommoder à son propre corps, son propre désir ; à produire un monde artéfactuel, bref, à dompter l'espace. L'exemple le plus évident de cette restructuration du monde est le bureau de Barthes. Plusieurs fois cité en exemple dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, il témoigne de la possibilité de faire coïncider un lieu avec le désir du sujet qui l'habite.

Mon corps n'est libre de tout imaginaire que lorsqu'il retrouve son espace de travail.
Cet espace est partout le même, patiemment adapté à la jouissance de peindre,
d'écrire, de classer.²¹⁷

Quelques leçons à tirer de cette brève citation : l'"espace de travail" est sanctuarisé, il est détaché des autres espaces. Il ne se distingue pas seulement par sa fonction mais aussi par sa structure. En effet, il est reproductible, "partout le même", signalant par là même que son unité ne tient pas à un ancrage géographique particulier mais à une organisation inhérente au travail de Barthes. Il dessine son espace de travail selon une perspective structuraliste. Ce sont, en vérité, les éléments qui le composent et leur agencement, qui permettent de désigner un espace comme espace de travail. Dans cette perspective, l'on peut s'interroger sur la dénomination "espace de travail" : en effet, elle échappe à l'archétype "bureau" qui est l'espace institutionnel du travail. En ce sens, l'espace de travail de Barthes conserve une certaine autonomie structurale, il est reconfigurable à l'envi. A partir d'un archétype simple (qui serait la table), Barthes un certain nombre de variations qui singularisent son espace de travail. C'est dans cette modification, dans cette connotation du lieu qu'on reconnaît l'intervention du sujet. L'individu s'approprie,

²¹⁷Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 618 Barthes propose dans le même ouvrage quelques photographies de ses différents espaces de travail. Voir annexe n°7 p. 134 du présent travail

deux fois en quelque sorte, l'espace qui l'entoure : d'abord en le faisant sien (*oikos*), ensuite en l'adaptant à ses besoins (fonction), ou à ses désirs. Le lieu de travail de Barthes, dont l'auteur livre au passage quelques clichés, représente ce rapport structurel à l'espace, déjà mis en lumière par le métaphore répétée du vaisseau Argo²¹⁸ :

Autre Argo : j'ai deux espaces de travail, l'un à Paris, l'autre à la campagne. De l'un à l'autre, aucun objet commun, car rien n'est jamais transporté. Cependant ces lieux sont identiques. Pourquoi ? Parce que la disposition des outils (papiers, plumes, pupitres, pendules, cendriers) est la même : c'est la structure de l'espace qui en fait l'identité. Ce phénomène privé suffirait à éclairer sur le structuralisme : le système prévaut sur l'être de l'objet. (RB, 626)

Comme on le signalait auparavant, Barthes réagence le monde pour créer un espace de travail. C'est en agissant sur sa structure qu'il fonde son identité. Ainsi, si le vaisseau Argo, et donc l'espace de travail de Barthes, apparaît comme un superbe exercice de combinatoire, un défi oulipien, la structure déterminée par Barthes limite sa variété. Cependant, cette structure est si complexe, si riche et si exigeante, qu'elle réduit également la mobilité de cet espace qu'on ne peut installer partout. Dernier écueil d'une pensée structuraliste de l'espace : si elle fonde l'unité du lieu sur l'interdépendance des objets qui le constituent, alors dès qu'un élément est défaillant ou simplement absent, tout l'espace s'écroule, et devient inhabitable. C'est peut-être la faiblesse ou la difficulté d'une telle pensée que de ne pas permettre une diffraction du lieu en des éléments hétérogènes à partir desquels il serait possible de reconfigurer l'espace, de lui donner une structure.

En mettant en avant la volonté du sujet de maîtriser l'espace, l'on n'a abordé qu'une partie du problème. Il faut à présent défricher le rapport de Barthes au temps. Il s'agit de montrer que, si Barthes a une conception structuraliste des l'espace, il en est de même pour ce qui concerne le flux temporel : ce rapport à l'espace-temps rappelle le

218Le vaisseau Argo est issu de la mythologie grecque. Selon la légende, il s'agit du navire à bord duquel voyageaient Jason et les Argonautes dans la quête de la toison d'or. Il possédait quelques caractéristiques étonnantes : il disposait de dons de parole et de voyance. Autre particularité : au cours du voyage, les Argonautes remplacent de nombreuses pièces du bateau, formant, à force de changements, un nouvel objet qui conserve pourtant la même forme.

Ce mythe représente pour Barthes un excellent exemple du structuralisme, qu'il utilise régulièrement : "Image fréquente ; celle du vaisseau Argo (lumineux et blanc), dont les Argonautes remplaçaient eu à peu chaque pièce, en sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme. Ce vaisseau Argo est bien utile : il fournit l'allégorie d'un objet éminemment structural, crée, non par le génie, l'inspiration, la détermination, l'évolution, mais par deux actes modestes (qui ne peuvent être saisis dans aucune mystique de la création) : la *substitution* (une pièce chasse l'autre, comme dans un paradigme) et la *nomination* (le nom n'est nullement lié à la stabilité des pièces) : à force de combiner à l'intérieur d'un même nom, il ne reste plus rien de l'*origine* : Argo est un objet sans autre cause que son nom, sans autre identité que sa forme." Roland Barthes par Roland Barthes in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 626

"goût de la division"²¹⁹ illustré dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. En effet, l'auteur aime à décomposer, découper, déconstruire et ce goût, cette inclination naturelle se retrouvent dans les objets qui le fascinent, qui sont eux-mêmes divisés.

Si Barthes fait preuve d'intérêt pour l'organisation de son espace de travail, on peut également souligner son appétence pour les emplois du temps, et qu'est-ce qu'un emploi du temps, sinon une organisation du temps, de son propre temps.

Pendant les vacances, je me lève à sept heures, je descends, j'ouvre la maison, je me fais du thé, je hache du pain pour les oiseaux qui attendent dans le jardin, je me lave, j'époussette ma table de travail, j'en vide les cendriers, je coupe une rose, j'écoute les informations de sept heures et demie. A huit heures, ma mère descend à son tour ; je déjeune avec elle de deux œufs à la coque, d'un rond de pain grillé et de café noir sans sucre ; à huit heures et quart, je vais chercher le *Sud-Ouest* au village ; je dis à Mme C. : *il fait beau, il fait gris*, etc. ; et puis je commence à travailler. A neuf heures et demie, le facteur passe (*il fait lourd ce matin, quelle belle journée*, etc.), et, un peu plus tard, dans sa camionnette pleine de pains, la fille de la boulangère (elle a fait des études, il n'y a pas lieu de parler du temps) ; à dix heures et demie pile, je me fais du café noir, je fume mon premier cigare de la journée. A une heure, nous déjeunons ; je fais la sieste de une heure et demie à deux heures et demie. Vient alors le moment où je flotte : guère envie de travailler ; parfois je fais un peu de peinture, ou je vais chercher de l'aspirine chez la pharmacienne, ou je brûle des papiers dans le fond du jardin, ou je me fais un pupitre, un casier, une boîte à fiches ; viennent ainsi quatre heures et de nouveau je travaille ; à cinq heures et quart, c'est le thé ; vers sept heures, j'arrête mon travail ; j'arrose le jardin (s'il fait beau) et je fais du piano. Après le dîner, télévision : si elle est ce soir-là trop bête, je retourne à ma table, j'écoute de la musique en faisant des fiches. Je me couche à dix heures et lis à la suite un peu de deux livres : d'une part, un ouvrage de langue bien littéraire (les *Confidences* de Lamartine, le *Journal* des Goncourt, etc.), et d'autre part, un roman policier (plutôt ancien), ou un roman anglais (démodé), ou du Zola."²²⁰

Barthes semble ainsi traiter le temps comme il traite l'espace. Il le soumet à un système fort d'ordonnement. Il y a, là encore, une pensée structurale à l'œuvre : le temps est découpé, puis associé à une fonction, à son "emploi". Cependant, le temps ne se soumet pas aussi facilement que l'espace au système barthésien. En effet, l'emploi du temps se pare de conditions, d'ailleurs énoncées par Barthes lui-même, qui viennent complexifier le système et crée ainsi une structure rhizomatique. Un événement entraîne toute une chaîne de conséquences, se développant ou non des en fonction des circonstances (je n'ai "guère envie de travailler" alors...). A chaque temps, à chaque heure correspond un champ des possibles. On reconnaît toutefois la rigueur, l'exigence du système, dans le

219"Goût de la division : les parcelles, les miniatures, les cernes, les précisions brillantes (tel l'effet produit par le haschisch au dire de Baudelaire), la vue des champs, les fenêtres, le haïku, le trait, l'écriture, le fragment, la photographie, la scène à l'italienne, bref, au choix, tout l'articulé du sémanticien ou tout le matériel du fétichiste." Voir *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 648

220Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 658-659

fait qu'il n'inclut jamais la surprise, l'événement qui pourraient le faire dévier, lui faire emprunter des chemins inattendus. Cette rigueur, si elle détourne de l'ennui, de l'inaction, représente un danger : Barthes, énonçant la façon dont il emploie son temps, "[se] constitue[...] fantasmatiquement en "écrivain", ou pire encore : [il se] constitue [...]"²²¹. Cette constitution, cette solidification du temps, est vécue comme une aliénation du sujet qui se retrouve prisonnier du système qu'il a lui-même établi.

Cependant, recomposer l'espace, le temps, les épuiser tous deux selon son propre désir, permet de constituer un nouvel ordre qui, contrairement à ce que dit Barthes, ne semble pas aliénant dans l'absolu, d'autant plus que celle lutte engagée contre le temps émane du sujet lui-même. Pourtant, le respect, la rigueur avec lesquels on applique ce système, recréent, indirectement certes, un cadre coercitif. C'est cette solidification du sujet, la restriction de sa liberté dans l'emploi du temps, que Barthes met au jour. Il n'est pas pour autant certain qu'une temporalité anarchique soit préférable, elle témoignerait sans doute d'une autre aliénation, d'une fuite face au temps, et de l'établissement d'un non-ordre comme ordre. L'emploi du temps concentre donc un ordre oppressif qui, selon Barthes, engage un rapport normatif au temps. La notion d'habitabilité, qui reste le fil conducteur de cette analyse, demande à être rejugée à l'aune de l'emploi du temps et plus généralement de son rapport au temps. L'emploi du temps et son application concrète au réel, ne constituent-ils pas l'un des critères de l'habitabilité ? Posons la question plus simplement : ne peut-on faire des emplois du temps que dans un lieu habitable, dans un lieu que l'on habite ?

La question de l'emploi du temps rejoint celle de l'idiorythmie (comme absolu de l'emploi du temps). La recherche d'une organisation qui soit propre à chaque sujet ne peut avoir de meilleure scène qu'une maison de vacances. En effet, la maison de vacances est le lieu le plus libéral, elle est une "utopie domestique" débarrassée du temps social, du temps institutionnel, professionnel : elle offre toute latitude au sujet pour instaurer un ordre. Elle permet de concentrer tous les *habitus*, les manies, elle permet leur installation sans condition.

A travers les deux exemples du bureau et de l'emploi du temps, on a vu comment Barthes remettait le sujet au centre de la question de l'espace habitable. Cette correspondance entre la personne et le lieu qu'elle habite trouve un écho dans l'une des figures du *Comment vivre ensemble* : la proxémie. Il s'agit d'abord de définir cette

²²¹Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 659

notion, et pour cela, laissons parler Barthes lui-même :

Néologisme proposé par Edward Twitchell Hall (1966 ; *La Dimension cachée*, traduction 1971). *Proxemics* = "ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique" : dialectique de la distance. Pour ma part, j'utiliserai le mot, en l'appliquant seulement à l'espace très restreint qui entoure immédiatement le sujet : espace du regard familier, des objets que l'on peut atteindre avec le bras, sans bouger [...] ; espace privilégié du sommeil, du repos, du travail sédentaire chez soi.²²²

On observe le léger décalage qu'introduit cette notion dans notre réflexion. La proxémie renvoie de nouveau à une conception où l'espace pré-existe au sujet. Toutefois, c'est le sujet qui garantit l'unité de l'espace proxémique, qui établit ses limites : "le mètre cube des gestes d'atteinte à partir du corps immobile"²²³. C'est donc un espace à l'échelle de l'individu, chaque élément qui compose l'espace de la proxémie est à la portée de celui qui l'habite. Si on devait prendre une figure culturelle pour symboliser l'espace proxémique, ce serait sans aucun doute *L'homme de Vitruve* de Léonard de Vinci.²²⁴ La proxémie exprime le lien le plus étroit entre le sujet et l'espace. Barthes va même plus loin va plus loin dans une digression qui apparaît en note dans la transcription du cours : "Proxémie : *possession de son désordre*, dans lequel le sujet se retrouve. Ordre idiolectal."²²⁵ Cette alliance de termes peut paraître curieuse de prime abord. Toutefois, le dés-ordre ne doit pas être ici considéré comme un non-ordre, mais plutôt comme un sur-ordre. Posséder son désordre, pour Barthes, c'est voir se dessiner dans le désordre (d'un point de vue extérieur) un ordre agencé qui ne peut-être perçu que par le sujet qui l'a créé. Cette seconde définition vient en quelque sorte nuancer la première : elle apparaît plus flottante et semble pouvoir autant référer à un espace indépendant d'un ordre imposé par l'individu qu'à une organisation déterminée par celui-ci. En réalité, on observe la même hésitation dès la première définition. En effet, Barthes insiste surtout sur le caractère essentiellement spatial de la proxémie. Or, il est beaucoup plus expéditif à propos de son usage alors que cet aspect semble tout aussi primordial. La partie

²²²Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 155

²²³*Idem*

²²⁴Il s'agit du schéma dessin du peintre, inventeur italien dans lequel l'Homme est placé au centre d'un cercle et d'un carré. Il s'agit d'une étude de l'anatomie de l'Homme par le truchement des formes géométriques. Les aires du carré et du cercle représente l'espace proxémique puisqu'ils déterminent l'ensemble de l'espace auquel l'Homme a accès sans se mouvoir. On peut retrouver le dessin en question à l'annexe n°8 p. 135 du présent travail

²²⁵Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 158

consacrée à l'usage ne représente en réalité que la toute fin de la définition : "espace privilégié du sommeil, du repos, du travail sédentaire chez soi"²²⁶. L'usage est associé à des activités qui relèvent de la sphère intime de l'individu. Ce sont des activités dans lequel le corps est immobile, placé au centre de l'espace, en tant qu'il représente le noyau du lieu. Cependant, il n'y a pas de proxémie sans *habitus*, sans répétition et sans apprentissage de l'espace.

Il existe une forme d'adhésion entre l'espace proxémique et le sujet et cette adhésion conduit à un effacement des limites entre le corps de l'individu et l'espace lui-même. C'est le cas notamment avec les objets qui composent l'espace proxémique :

Deux objets sont, par statut, créateurs de proxémie (d'espace proxémique) : la lampe, le lit = objets-centres, auxquels le sujet tend à s'identifier.²²⁷

Si la lampe demeure un objet constitutif du lieu, mais ne peut figurer un lieu, le lit en revanche, offre plus d'intérêt dans cette perspective. Ainsi, le lit est conçu comme une annexe du corps :

Le lit, essence même de la proxémie, fait en quelque sorte partie du corps ; prothèse du corps, comme un cinquième membre : le membre, l'organe du corps au repos.²²⁸

L'espace proxémique c'est en somme la fusion entre l'espace corporel et l'espace extérieur au corps, une avancée du corps sur l'espace. Plus encore, sur le plan de l'imaginaire, le sujet, depuis son lit, reconstitue ce qui excède son espace. Barthes prend l'exemple chez Proust de la tante Léonie qui avec l'âge se retranche dans son lit :

Lit = foyer d'expansion fantasmatique du sujet : 1) par la lecture ; 2) si possible par la fenêtre ; lit : poste d'un guet confortable ; Léonie de son lit surveille la rue, voit entrer les gens chez l'épicier ; 3) par l'élaboration fantasmatique ; Léonie, pour se distraire, invente des péripéties imaginaires qu'elle suit avec passion (par exemple : que Françoise la vole) = le "spectacle dans un lit"²²⁹

Toutefois, associer aussi étroitement sujet et espace induit un risque : transformer le

²²⁶Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 155

²²⁷*Ibid.* p. 156

²²⁸*Ibid.* p. 157

²²⁹*Ibid.* p. 158

Le "spectacle dans un lit" est une expression empruntée à Marcel Proust. Elle apparaît dans le tome I d' *A la recherche du temps perdu* pour caractériser la rapport au monde tout particulier de la tante Léonie. Pour l'ensemble du passage voir *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, coll. nrf, 1992. p. 116

comment vivre ensemble en comment vivre seul. L'espace proxémique est à l'échelle de l'individu mais de l'individu seul. Le deuxième objet source de proxémie selon Barthes , la lampe, apparaît éclairant à ce sujet. La lampe montre indirectement le caractère exclusif de la proxémie :

Lampe : proxémie forte ; isole la table d'écriture, le fauteuil, crée un être éclairé et un néant obscur.²³⁰

On retrouve en partie dans la proxémie les caractéristiques de la chambre, cependant il faut apporter une précision. L'espace proxémique ne correspond pas à la matérialisation d'une subjectivité, il fait tenir ensemble le corps du sujet et l'espace qui l'entoure (qui se construit à partir des habitudes du sujet). En cela, la proxémie est bien exclusive, (la table d'écriture est "isolée" dans un "néant obscur") tout comme la chambre. Barthes proposent ainsi de nombreuses figures analogiques de l'espace proxémique qui ont tous en commun ce caractère exclusif : le "territoire", le "repaire", la "niche", le "nid"²³¹. Tous ces lieux appartiennent à "une typologie des espaces subjectifs en tant que le sujet les habite affectivement"²³².

Ces exemples ont mis en lumière l'autorité du sujet sur son espace. La proxémie accorde tous les pouvoirs à l'individu qui devient l'étalon de l'espace qui l'entoure, étalon qui s'oppose à toute universalité, à toute démocratie de l'espace. Cette remise en cause du lieu comme espace partagé s'applique également à l'utopie. Elle n'est plus chez Barthes l'organisation heureuse d'une vie en commun mais la recherche d'une félicité personnelle au sein d'un monde qui paraît inhabitable.

230Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 157

231Ibid. p. 156

232Idem

Deuxième partie Déjouer l'utopie

C'est ainsi que Barthes tente sans cesse de déjouer l'habitabilité. Tous les lieux désirables, en tant qu'ils peuvent recueillir la singularité d'un individu, semblent inaccessibles. Barthes est ainsi pris entre deux feux : le monde dans sa majeure partie est inhabitable et "je" ne peut habiter "l'espace domestique" car l'habité, c'est se constituer. Dans cette perspective, le lieu utopique paraît bien commode : il ménage deux conceptions du lieu qui siéent bien à la vision du monde de Barthes. En effet, l'Utopie, c'est à la fois le lieu heureux (*eutopia*) et le non-lieu ou pays de nulle part (*outopia - nusquam* en latin). En somme, le lieu heureux n'existe pas, et ainsi, il n'y a pas de lieu habitable.

Comment s'entretient alors le rapport de Barthes à l'Utopie ? Comment habiter un lieu qui n'existe pas ? Car si Barthes admet le caractère désirable de l'Utopie, il condamne également d'emblée son installation concrète, son mariage avec le réel, avec l'ensemble des autres espaces : "aucune utopie n'a la moindre chance d'application : le phalénstère fouriériste, le château sadien sont, à la lettre, impossibles"²³³. Il n'y aucune coïncidence, co-existence, du système utopique et de la sphère politique : on ne peut habiter directement l'utopie.²³⁴ Elle doit revenir indirectement, avec parcimonie, comme fantasme, comme potentiel pour "faire du sens"²³⁵. Ainsi, il ne faut pas concevoir l'utopie chez Barthes comme une alternative mais comme une altération, c'est-à-dire une modification légère d'un système préétabli. Là encore jaillit toute la modernité de la pensée barthésienne qui fait le deuil des grands systèmes (communisme, positivisme), des révolutions empruntées d'angélisme (il est tout à fait intéressant à ce propos d'étudier le rapport qu'entretient Barthes avec le maoïsme pendant son voyage en Chine)²³⁶ L'auteur invite à reconsidérer la portée, la capacité réformatrice de l'utopie. Avec Barthes, elle perd son autonomie, son caractère insulaire, sa clôture ; elle devient une

233Barthes, Roland. "L' Utopie" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 531 L'article est à l'origine publié dans *L'Almanacco Bompiani* en 1974. Jusqu'à la publication des *Œuvres complètes*, le texte est inédit en français.

234"pour lui [Barthes], le monde est une médaille, une monnaie, une double surface de lecture, dont sa propre réalité occupe le revers et l'utopie l'avvers." *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 655

Cette métaphore apparaît éclairante pour comprendre comment Barthes situe l'utopie par rapport à la sphère politique.

235Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 653

236Barthes est critique envers la révolution culturelle chinoise, inspirée par Mao Tsé-toung, notamment dans le *Carnet du voyage en Chine* (cela est moins vrai pour l'article publié dans *Le Monde* à son retour de voyage "Alors la Chine ?"). Il déplore l'aliénation des ouvriers qui semblent débarrassés de tout sens critique lorsque l'on évoque le nouveau régime en place.

réserve d'éléments désirables à intégrer au sein de la communauté pour rendre la vie plus agréable, pour imaginer la façon dont "*nous vivrons demain*"²³⁷ :

Ce sont des éléments, des inflexions, des détours, des recoins du système utopique qui reviennent dans notre monde comme des éclairs de désir, des possibles exaltants. Si nous les captions mieux, ils empêcheraient le Politique de se figer en système totalitaire, bureaucratique, moralisateur.²³⁸

L'Utopie conserve donc son caractère salvateur et elle acquiert un pouvoir subversif dans les mots de Barthes. On assiste donc à un geste sensiblement similaire à celui décrit en amont de cette analyse : Barthes déconstruit l'Utopie, la décompose, la fragmente en plusieurs éléments (l'Utopie de Roland Barthes est éminemment structurale) qui deviennent dès lors les critères qui servent à juger un lieu, à la déterminer comme eutopie, ou dystopie. Ainsi, l'imaginaire utopique de Barthes est assez proche de la conception kantienne de l'Utopie, tel "un idéal-régulateur n'ayant aucune chance de s'incarner dans une quelconque réalité mais indispensable au débat politique"²³⁹.

Néanmoins, l'Utopie, puisqu'elle permet de rejuger notre monde, prend un aspect plus concret, s'incarne dans quelques figures dont le Japon est l'exemple le plus frappant. On trouve un geste sensiblement similaire (décomposition/recomposition) à l'entrée de *L'Empire des signes*, ouvrage qui est consacré aux différents voyages de Barthes au pays du Soleil Levant.

Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), **prélever quelque part dans le monde (là-bas) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. c'est ce système que j'appellerai : le Japon.**²⁴⁰

Barthes, dès l'incipit de cet essai, se débarrasse du réel japonais. Point de traité à chercher ici. "*L'Empire des signes* se donne explicitement pour une utopie et pour une fiction - pour une fiction utopique."²⁴¹ On retrouve cette conception structuraliste de

237Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 655

238Barthes, Roland. "L' Utopie" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 531-532

239Paquot, Thierry. *L'Utopie ou l'idéal piégé*. Paris : Hatier, coll. Optiques philosophiques, 1996. p. 15-16

240Barthes, Roland. *L' Empire des signes in Œuvres complètes*, t. 3. Paris : Seuil, 2002. p. 351

241Coste, Claude. *Barthes*. Paris : Points, Coll. Essais Bibliothèque, 2010. p. 300

l'Utopie dans cette introduction "prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon." On retrouve ainsi les deux figures majeures du structuralisme, déjà aperçues dans la description du vaisseau Argo, "la substitution", et "la nomination"²⁴². Il s'agit là de la grande vertu de l'utopie barthésienne, l'acte fondateur de son indépendance : Barthes emprunte au réel japonais des caractéristiques qui correspondent à son désir et choisit d'ignorer ce qui n'y correspond pas. Par conséquent, l'Utopie de Barthes n'est pas féodaliste au réel, c'est même l'inverse, c'est le réel qui se plie aux critères barthésiens. L' Utopie, comme fantasme (c'est-à-dire comme désir purement positif) est la fondation d'un lieu (non concret) ayant comme seul critère le plaisir du fondateur. Partant de cela, il y aurait autant de fantasmes que d'individus, autant d'individus que d'utopies.²⁴³ Qu'est-ce qui fonde la spécificité de l'utopie barthésienne ? La division, la segmentation en éléments parcellaires (comme on l'a vu du bureau ou du Japon) est au cœur de l'entreprise utopique : "une société infiniment parcellée, dont la division ne serait plus sociale, et, partant, ne serait plus conflictuelle."²⁴⁴ La pensée utopique chez Barthes renvoie à une forme d'insularité. Elle a comme modèle l'archipel (écho du Japon) qui ne permet pas *a priori* le vivre-ensemble. En effet, elle isole des individus en se soumettant au désir de chacun. Il semble donc bien difficile d'adapter cette conception au réel (Barthes le condamnait lui-même par ailleurs, comme vu précédemment). Pourtant, il y a un lieu chez Barthes qui semble accommoder toutes ces contraintes : le séminaire.

Cet espace est largement évoqué par Benoît Goetz dans son récent ouvrage *Théorie des maisons* paru chez Verdier. Le séminaire représente un "espace heureux" (Bachelard), une "utopie partielle réalisée"²⁴⁵. Le séminaire semble avoir un degré de réalité supplémentaire par rapport au Japon mais pourquoi alors cette utopie n'est-elle que partielle ? Barthes donne lui-même la réponse dans la courte introduction du texte consacré à ce lieu de l'enseignement :

S'agit-il d'un lieu réel ou d'un lieu fictif ? Ni l'un ni l'autre. Une institution est traitée

242Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 626

243Peut-on concevoir une utopie qui ne serait pas généralisable ? C'est à cette question que tente de répondre Barthes dans le cours intitulé *Comment vivre ensemble*.

244Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 655

245Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise* Paris : Verdier, Coll. "Art et architecture", 2011. p. 197

sur le mode utopique : je trace un espace et je l'appelle : *séminaire*. Il est bien vrai que l'assemblée dont il est question se tient chaque semaine à Paris, c'est-à-dire *ici et maintenant* ; mais ces adverbes sont aussi ceux du fantasme. Ainsi, nulle caution de la réalité, mais aussi nulle gratuité de l'anecdote. On pourrait dire les choses autrement : **que le séminaire (réel) est pour moi l'objet d'un (léger) délire, et que je suis, à la lettre, amoureux de cet objet.**²⁴⁶

Ce liminaire a pour but d'envisager le rapport qu'entretient Barthes avec l'espace dans lequel il enseigne. L'ensemble du texte paraît en mille neuf cent soixante-quatorze dans un numéro spécial de *L'Arc* consacré à l'auteur. Ce numéro revient sur la carrière professorale de Barthes et notamment sur ses quelques années passées à l'École pratique des hautes études (EPHE). Barthes tente donc de s'expliquer et de décrire l'espace dans lequel il enseigne. Or, si le titre, "Au séminaire", doit s'entendre comme un locatif, la suite du texte semble maintenir une ambiguïté qui n'apparaît pas dans l'introduction. Le séminaire désigne-t-il l'espace collectif de travail du professeur et des étudiants ou l'assemblée elle-même ? On retrouve un geste clairement analogue à celui qui ouvrait *L'Empire des signes*. Il est facile détailler les similitudes entre les deux extraits : traitement sur le mode utopique, délimitation de l'espace. En revanche, un élément les différencie : l'aveu final de Barthes à propos du séminaire, aveu qui apparaît discrètement à la toute fin de l'introduction : "que le séminaire (réel) est pour moi l'objet d'un (léger) délire, et que je suis, à la lettre, amoureux de cet objet." Le Barthes de mille neuf cent soixante-quatorze se fait plus précautionneux, plus pédagogue que celui de mille neuf cent soixante-dix (date de parution de *L'Empire des signes*). Que de précautions oratoires, d'ambages pour définir le rapport au lieu : une première parenthèse apparaît nettement pour expliciter un discours qui pourrait paraître obscur tandis que la seconde engage d'autres questionnements : est-elle là seulement pour marquer une atténuation ? En ce cas, comment justifier la parenthèse ? Ou alors, est-elle la marque de la compromission d'un discours qui n'assumerait pas sa radicalité, la force de son imaginaire ?

Point d'imposture toutefois. La réception délicate de *L'Empire des signes* engage peut-être Barthes à clarifier davantage son propos. En effet, l'ouvrage a suscité l'incompréhension lors de sa parution. Ni fiction, ni traité, le texte laissait son lecteur au milieu du gué, ne sachant plus dès lors ce qui relevait du réel et ce qui questionnait sa représentation. Barthes ne veut donc pas reproduire les erreurs du passé et proposer dans ce texte des nuances plus lisibles.

²⁴⁶Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 502

Il faut ainsi tempérer ses ardeurs et éviter de faire du séminaire cet espace sacré, sanctuarisé, parfaitement idyllique et questionner d'abord le rapport complexe qu'entretient Barthes avec cet objet. Ce n'est donc peut-être pas tant le lieu qui fait figure d'utopie que sa représentation. Avançons donc à pas prudents avant de décréter le caractère providentiel du séminaire. Au fond, Barthes met en garde contre toute interprétation figée du lieu, ce qui est valorisé, ce n'est point "le séminaire, [c'est] ce séminaire-là"²⁴⁷. C'est la singularité d'un lieu (le séminaire de l'EHPE) par rapport à un archétype (l'ensemble des séminaires) qui intéresse Barthes. Or, comment déterminer que ce séminaire est le bon, qu'il correspond à son désir ? Ainsi, il faut se livrer au même pari que Barthes contemplant la photographie du Jardin d'Hiver et chercher (utopiquement) dans le séminaire, "la science impossible"²⁴⁸ du lieu unique, c'est-à-dire, paradoxalement, inférer un savoir généralisable à partir d'un objet singulier. Qu'est-ce qui différencie le séminaire de Barthes d'un séminaire classique²⁴⁹ ?

Tout d'abord, ce séminaire échappe, au moins indirectement, à plusieurs entités (l'institution publique et la communauté scientifique), en somme, au Politique, à la philosophie du Besoin²⁵⁰. Bien sûr, toute la partie logistique du séminaire (horaires, fréquence) est sous la responsabilité de l'institution, mais l'on peut aisément rétorquer que cette dimension du séminaire n'entre pas en rapport avec sa constitution, elle n'est qu'un indirect du lieu. Cette volonté d'échapper au Politique, de sortir du cadre normatif de la recherche entraîne un questionnement plus approfondi sur le pouvoir qu'il faut sans cesse déjouer, sur les postures qu'il faut combattre. Cette soumission au pouvoir rend les lieux inhabitables, on l'a vu (l'agence de voyage en Chine, la communauté intellectuelle à Paris). Barthes tente donc, au sein du séminaire, de déconstruire les pouvoirs, de faire du séminaire un lieu anarchique²⁵¹.

Comment alors faire déjouer le pouvoir dans le séminaire ? Barthes décrit la nature de la relation qu'entretient le professeur avec ses étudiants dans le cadre du séminaire. C'est dans cette relation que peuvent se nouer des rapports de domination, de hiérarchie et c'est ce que Barthes souhaite éviter avant toute chose. Il s'agit donc

247Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 502

248Barthes, Roland. *La Chambre claire* in *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 847

249On assume la part idéologique que véhicule cette question car c'est cette même question qui sert de moteur à la réflexion de Barthes dans son article

250"L'Utopie, c'est le champ du désir, face au Politique, qui est le champ du Besoin"

"L' Utopie" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 531

C'est sur cette opposition que repose ce développement.

251C'est-à-dire débarrassé de toute hiérarchie, de toute domination, de toute aliénation liée au pouvoir.

d'interroger la "relation transférentielle"²⁵² entre le directeur du séminaire et son auditoire : le but est de passer d'une réelle relation verticale (le maître possesseur du savoir absolu face à l'auditoire ignorant) à une relation horizontale (c'est-à-dire la relation "des enseignés entre eux"²⁵³). Toutefois, cette organisation potentielle semble précaire, Barthes a bien du mal à définir positivement le rôle qu'il doit tenir au sein de cette structure :

Je ne suis ni un sujet sacré (consacré), ni un copain, mais seulement **un régisseur, un opérateur de séance, un régulateur** : celui qui donne des règles, des protocoles non des lois."²⁵⁴

Malgré toute la bonne foi de Barthes, il paraît tout à fait improbable qu'un étudiant demeure indifférent à la proximité d'une figure intellectuelle de cette carrure. Roland Barthes ne peut ignorer cette part du problème, même si cette considération trouve plus de pertinence à propos du Collège de France que du séminaire de l'EPHE (Ecole pratique des hautes études).²⁵⁵ Cependant, on remarque la volonté de Barthes de s'absenter du jeu des discussion, des débats. Son corps disparaît au profit d'une fonction : "un régisseur, un opérateur de séance, un régulateur", mais cet effacement est insuffisant à faire disparaître totalement le pouvoir qui est le sien : du régisseur (du latin *regere*, mener, administrer) au rég-ulateur (du latin *rex, regis*, le roi), le pouvoir revient par l'étymologie et Barthes ne parvient pas à échapper à la nécessité d'un premier moteur qui conduit la réflexion au sein du séminaire. S'appropriier le lieu, faire coïncider le monde avec son désir, c'est aussi, malgré soi, asservir l'espace (et avec lui les individus qui l'habitent). Barthes est pris en tenaille entre sa conception du séminaire et une concrétisation infidèle. Il s'agit bien de "libérer la scène"²⁵⁶, de "passer la main"²⁵⁷ mais cette démarche apparaît d'emblée difficile car l'autorité de Barthes précède son séminaire. Il faut conjuguer le lieu au présent pour désamorcer des hiérarchies conscientes ou inconscientes, se mettre "*en état d'énonciation*"²⁵⁸ pour tenter d'effacer toute domination auctoriale ("Ma différence tient à ceci (et ne tient à rien d'autre) : *j'ai*

252 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 502

253 *Ibid.* p. 503

254 *Idem*

255 En effet, l'enseignement au Collège de France engendre beaucoup de distance entre le professeur et son auditoire. Ceci est dû à l'organisation particulière de l'espace (vaste amphithéâtre, chaire du professeur).

256 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 503

257 *Ibid.* p. 508

258 *Ibid.* p. 509

écrit.")²⁵⁹. Se mettre en état d'énonciation, c'est proposer aux étudiants un savoir qui n'est pas déjà écrit, qui s'élabore en même temps qu'il passe par le langage, qui se modifie dans l'échange et le dialogue que produisent le séminaire. Voilà un vœu pieux. En effet, comment faire entrer les membres du séminaire dans les coulisses de l'écriture, tout en absentant l'œuvre passée de l'auteur ? C'est certes combattre la mythification du livre, l'unicité du texte mais cela ne déjoue qu'en partie l'autorité de l'auteur. Le "(léger) délire" de Barthes le conduit à combattre tant bien que mal toute forme d'ordre, tout fascisme, pour emprunter le vocabulaire de cette France post-mai soixante-huit mais le pouvoir n'est jamais vraiment aboli. A partir de ce constat, il faut trouver une batterie de stratégies pour déjouer ce pouvoir, le blesser puisqu'on ne peut pas le tuer. Barthes engage donc quelques pratiques qui visent à une forme anarchique du séminaire, dont voici quelques exemples.

Tout d'abord, l'écoute diffère beaucoup du cours magistral : dans le séminaire, on rend à la parole toute sa mobilité grâce à la posture du destinataire. L'écoute ne se fait pas nécessairement attentive, scrupuleuse, elle est en quelque sorte empreinte d'une nonchalance, d'un flegme, qui s'autorisent un manque de rigueur. En somme, il est souhaitable que :

Le séminaire soit **quelque peu** étourdi : déporté hors du sens, de la Loi, abandonné à euphorie légère, **les idées naissent comme par hasard**, indirectement, une écoute souple, une sorte de *swing* de l'attention²⁶⁰

L'irrégularité de l'écoute rejoint le manque de rigueur pour définir le rapport entre auditeurs et émetteurs de la parole. On observe une série d'impressions, d'approximations, dans ce court extrait, signalée par l'emploi couplé du déterminant indéfini "quelque" et des modalisateurs "quelque peu", "une sorte de". Le séminaire, et le discours qui l'entoure, empruntent les traits du mythe où les choses, "les idées naissent comme par hasard". La prise de notes, son irrégularité (quand on la compare à celle du cours magistral) participe de cette même "euphorie légère", de ce "swing de l'attention".

Dans le séminaire, il n'y a rien à représenter, à imiter ; la "note", instrument massif d'enregistrement, y serait déplacée ; on note seulement, à un rythme imprévisible, ce qui traverse l'écoute, ce qui naît d'une écoute étourdie. La note est détachée du savoir comme modèle (chose à copier) ; elle est écriture, non mémoire ; elle est dans la production, non dans

259 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 508

260 *Ibid.* p. 505

la représentation.²⁶¹

Noter dans la séminaire prend des accents épiphoniques. La note acquiert une autonomie par rapport au discours qu'elle transcrit et en cela constitue tout autant une émancipation du discours tutélaire²⁶². Écouter donne à penser et c'est cette pensée que l'on retrouve dans la note. Ainsi, on peut dire qu'il y a une autonomie de chaque participant du séminaire et leur réunion est toujours un exercice d'élaboration du savoir, d'un savoir à produire. Barthes offre donc à travers sa conception de l'écoute et de la notation une vision idyllique de cet espace commun de travail qui semble éviter les écueils, ignorer les échecs. Le "(léger) délire", dans lequel est pris Barthes autorise cet aveuglement volontaire. Au fond, il y a un impensé du séminaire chez Barthes car il est, à la lettre, un lieu heureux, et absenter le discours critique, c'est préserver cet espace. Il s'agit donc ici davantage d'une parodie d'analyse qui se permet l'usage de la métaphore et de la comparaison. Citons l'exemple de la "circulation de la parole" qui est assimilée au jeu du furet²⁶³ :

Ou bien quelqu'un travaille, cherche, produit, assemble, écrit devant les autres ; ou bien tous s'incitent, s'appellent, mettent en circulation l'objet à produire, la démarche à composer, qui passe ainsi de mains en mains, suspendu au fil du désir, tel l'anneau dans le jeu du furet.

Ou plutôt il ne faut pas chercher de discours analytique dans ce bref texte. Il faut accepter une mythification du séminaire pour garantir son harmonie. En effet, le jeu du furet apparaît comme une métaphore bien incomplète, infidèle pour envisager tous les enjeux de la parole au sein du séminaire. Le texte est davantage un hommage, le titre est à cet égard éclairant :

Au *séminaire* : cette expression doit s'entendre comme un locatif, comme un éloge (tel celui que le poète von Schober et le musicien Schubert adressèrent "A la Musique"), et comme une dédicace.²⁶⁵

261 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 506

262 Il y a chez Barthes une euphorie de la note. Chacun de ses voyages (Chine, Japon, Maroc) a été l'occasion pour Barthes d'expérimenter ce genre d'écriture minimale. La conversion de ces carnets de note en un véritable ouvrage témoigne de la réussite du voyage, c'est dans ce processus que s'inscrit notamment *L'Empire des signes*.

263 Le Furet est un ancien jeu français (populaire sous Louis XIV). Le "Furet" désigne un anneau enfilé sur une corde qui circule entre les joueurs (sous la mélodie entêtante de la célèbre chanson). L'un des joueurs est placé au centre de la ronde que forment les autres et doit deviner dans quelle main se trouve le furet.

264 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 506

265 *Ibid.* p. 511

Roland Barthes considère que le discours critique représente un danger. Il devient corrompueur parce qu'il met en péril le naturel avec lequel semble vivre cette communauté de travail :

Si nous nous retournons **sur le savoir, ou la méthode, ou l'amitié**, ou le théâtre même de notre communauté, tout ce pluriel disparaît : il ne reste plus que **l'institution, ou la tâche, ou le psychodrame**.²⁶⁶

Se retourner sur le séminaire, c'est le questionner, l'interroger, en déterminer les limites, et Barthes ne peut s'y résoudre. Le séminaire échappe à toutes les erreurs, à toutes les dérives : un sans-faute illustré par le rythme cadencé de la phrase barthésienne (voir ci-dessus les deux groupes ternaires). L'harmonie du travail répond à l'harmonie rythmique. Un autre signe linguistique témoigne de cette même harmonie : la parenthèse.²⁶⁷ Celle-ci apparaît comme un recours quand le discours principal semble trahir des failles dans le système du séminaire :

Dans le séminaire (c'en est la définition) tout emprunt est forclos, aucun savoir n'est transmis (**mais un savoir peut être créé**), aucun discours n'est tenu (**mais un texte se cherche**) l'enseignement est déçu.²⁶⁸

... et le lecteur avide d'en savoir davantage aussi car l'incertitude semble planer au-dessus du fonctionnement réel du séminaire, en témoigne l'expression de la potentialité dans la deuxième parenthèse. Plus encore, la troisième parenthèse offre encore moins d'assurance sur l'efficacité du séminaire car les membres du séminaire eux-mêmes semblent expulsés du processus d'élaboration du savoir. Ainsi, la volontaire imprécision de Barthes sert, en majeure partie, à ne pas compromettre cet espace heureux, à le préserver. Bien sûr, on ne peut qu'être frappé par le destin incertain d'une telle organisation (sa capacité à perdurer ainsi construite) mais le séminaire réel semble assez différent de la description que Barthes, sous l'effet d'un "(léger) délire", en fait : peut-être faut-il prendre la conclusion de Barthes (qui reprend le titre du texte : "Au séminaire, cette expression doit s'entendre comme un locatif, comme un éloge [...] et comme une dédicace"²⁶⁹). C'est lorsque Barthes dévoile l'ambiguïté de la préposition du titre qu'il met au jour la véritable portée du texte. L'éloge est souvent infidèle et a tôt fait

266 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 503

267 Il est à noter que l'emploi récurrent de parenthèses est également l'un des traits distinctifs de l'écriture de *L'Empire des signes*. C'est un procédé littéraire qui permet de rendre la subtilité de la réalité qui se présente à l'auteur, d'en épuiser les différents degrés dans le "feuilleté de la langue".

268 Barthes, Roland. "Au séminaire" in *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 506

269 *Ibid.* p. 511

d'abandonner son objet, de l'absenter, au profit du fantasme.

En cela, la conception que Barthes se fait du séminaire correspond bien à une vision utopique de l'espace. Le séminaire n'est pas réellement un espace concret (par ailleurs, le texte de Barthes informe très peu sur la disposition des étudiants, l'agencement des tables de travail ; pour traiter ces questions, l'on doit se contenter de quelques photographies qui ouvrent le *Roland Barthes par Roland Barthes*), il n'est pas un lieu à proprement parler. Il faudrait d'ailleurs s'interroger sur l'ambiguïté que le texte n'élucide pas entre le séminaire comme espace de travail et le séminaire comme organisation particulière d'un travail intellectuel collectif. Sur ce point, le texte ne tranche pas, une manière supplémentaire d'opacifier le discours autour du lieu heureux, de l'espace de travail aimé.

L'utopie rassemble donc un certain nombre de traits qui adaptent l'espace concret au désir de celui qui l'habite. S'il s'agit bien d'un exercice de subversion, l'utopie n'absente pas pour autant le lieu et en cela n'apparaît pas entièrement radicale. Chez Barthes, un terme différent cristallise cette radicalité : l'atopie. Ce concept apparaît comme un degré supérieur d'effacement de l'espace. Au fond, Barthes déjoue jusqu'à l'idée même de lieu.

Troisième partie La décomposition de l'habitation : l'atopie comme posture subversive

L'atopie peut sembler un concept extrêmement proche de l'utopie. En effet, comme on l'a signalé dans la partie qui lui est consacrée, l'utopie désigne à la fois le lieu idéal et le lieu de nulle part. Alors, l'on aurait tôt fait d'accorder l'atopie avec l'*outopia*. Toutefois, ces deux termes ne réfèrent pas à la même réalité. Tandis que l'utopie rappelle un espace qui ne peut coïncider avec le réel, l'atopie, elle, constitue la négation même de lieu. Ainsi, Barthes invite à reconsidérer le statut de l'habitation en le débarrassant en partie du lieu. Il s'agit de décrire les différentes postures, les différents rapports à l'espace qui permettent d'évacuer le lieu de l'habiter. Ce paradoxe fonde la singularité et la radicalité de la pensée de l'habitat chez Barthes. Valoriser l'atopie c'est d'une certaine manière déjouer l'habitat, c'est tenter de ne pas se compromettre :

Fiché : je suis fiché, assigné à **un lieu (intellectuel)**, à une résidence de caste (sinon de classe). Contre quoi une seule doctrine intérieure : celle de l'*atopie* (de l'**habitable** en **dérive**). L'atopie est supérieure à l'utopie (l'utopie réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher).²⁷⁰

Barthes engage un nouveau rapport à l'espace, celui de l'atopie, qui se veut libérateur. L'atopie est censée prévenir un enfermement qui serait le fruit du jugement des autres. Ce serait le moyen de s'opposer à une catégorisation, "un lieu (intellectuel)" immuable, solidifié, définitivement ancré dans l'imaginaire populaire, de faire prévaloir l'aspect magmatique du sujet. Il revendique ainsi le droit aux changements, aux évolutions, aux reniements même, aux paradoxes. Un mot de cette citation vient résumer ce projet : la "dérive". La dérive apparaît comme l'un des moyens de fonder l'atopie. L'habitat dérive en "habitable", l'habitation devient nomadisme. En effet, l'habitable réfère à un refuge éphémère, provisoire, il est le potentiel de l'habitat. Le sujet doit se placer dans un mouvement perpétuel qui empêche la constitution d'un lieu et se situe ainsi toujours en décalage, à côté de. Barthes souligne ce flottement dans le rapport qu'il entretient avec des théories littéraires qui appartiennent au lieu "intellectuel", désigné dans la citation précédente.

Il ne parvient pas à s'expliquer comment il peut d'un côté soutenir (avec d'autres) une théorie textuelle de l'hétérologie (donc de la rupture) et de l'autre amorcer sans cesse une critique de la violence (sans jamais, il est vrai, la développer et l'assumer

²⁷⁰Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 629

jusqu'au bout). Comment faire route avec l'avant-garde et ses parrains, lorsqu'on a le goût irénique²⁷¹ de la dérive ?²⁷²

La dérive permet ainsi de lutter contre la spatialisation, car c'est une posture qui empêche toute solidification, toute cristallisation de l'espace en lieu : le lieu n'a en réalité pas le temps de se constituer.

De la même manière, « La Papillonne »²⁷³ est un procédé similaire qui efface la dimension rectiligne du temps. Il s'agit de déjouer par divers moyens le programme établi et les contraintes qui y sont attachées. Barthes évoque les différents subterfuges qui l'éloignent de sa tâche :

C'est fou, le pouvoir de diversion d'un homme que son travail ennue, intimide ou embarrasse : travaillant à la campagne (à quoi ? À me relire, hélas !), voici la liste des diversions que je suscite toutes les cinq minutes : vaporiser une mouche, me couper les ongles, manger une prune, aller pisser, vérifier si l'eau du robinet est toujours boueuse (il y a eu une panne d'eau aujourd'hui), aller chez le pharmacien, descendre au jardin voir combien de brugnons ont mûri sur l'arbre, regarder le journal de radio, bricoler un dispositif pour tenir mes paperolles, etc. : *je drague*.

(La drague relève de cette passion que Fourier appelait la Variante, l'Alternante, la Papillonne.)²⁷⁴

Cette longue liste hétéroclite, anecdotique, met en lumière la lutte qu'engage Barthes contre son propre travail. L'objectif est de réduire le temps accordé au travail et chaque tâche annexe revêt alors l'apparence de l'urgence. En fait, la nature de la tâche importe peu et Barthes le signale dès l'entrée en admirant ironiquement sa capacité à inventer les excuses les plus improbables, excuses qui demeurent des « diversion[s] » pour échapper à un temps ennuyeux, exigeant, contraignant en un mot. Si « La Papillonne » semble de prime abord concerner uniquement le rapport du sujet avec le temps, il s'avère qu'elle met également en jeu l'association du corps et de l'espace. En effet, la principale technique de Barthes – celle qui réunit l'ensemble des exemples proposés – consiste à s'éloigner de l'espace de travail (aller aux toilettes, dans le jardin, chez le pharmacien...). La seule possibilité pour échapper au travail c'est de s'absenter du lieu auquel il est

271 L'irénisme appartient au vocabulaire religieux chrétien. Il désigne une "attitude de compréhension et de charité adoptée entre chrétiens de confessions différentes pour l'exposé et l'étude des problèmes qui les séparent" (dictionnaire Larousse). Barthes l'emploie dans un sens dérivé qui correspond à une attitude pacifiée, "qui veut éviter les excès d'une attitude purement polémique" (*ibid.*)

272 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 678

273 Barthes emprunte ce terme à Charles Fourier. Il désigne la capacité du sujet, sur le modèle du papillon volant de fleurs en fleurs, à se livrer à des activités nombreuses et diverses sans véritable investissement.

274 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 650

rattaché, c'est de dériver d'espaces en espaces, dans la vacance.

Ce qui ressemble à une fuite en avant, à une recherche permanente de l'imposture, à une stratégie de l'évitement, peut en réalité être considéré comme une aporie. Au fond, à la manière d'Antoine Compagnon, il est possible de s'interroger sur l'identité de Barthes, de poser cette question : « Lequel est le bon ? »²⁷⁵. Barthes propose un début de réponse dans l'un des fragments du *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé « La personne divisée ? » Ce texte transcrit bien la quête identitaire que poursuit l'auteur et les limites éventuelles de la dérive comme posture intellectuelle :

N'importe quel classement que vous lisez provoque en vous l'envie de vous mettre dans le tableau : où est votre place ? Vous croyez d'abord la trouver, mais peu à peu, comme une statue qui se désagrège ou un relief qui s'érode, s'étale et défait sa forme [...] vous n'êtes plus classable, non par excès de personnalité, mais au contraire parce que vous parcourez **toutes les franges du spectre** : vous réunissez en vous des traits prétendument distinctifs qui dès lors ne distinguent plus rien.²⁷⁶

A travers la métaphore éculée des tiroirs et des cases, Barthes cherche à déterminer sa place. Or, heureux hasard, elle semble échapper à toutes les catégories²⁷⁷. La singularité de Barthes ne se fonde pas sur une absolue différence à la manière de l'écrivain romantique mais au contraire sur l'alliance de chaque élément qui compose ce classement. L'identité de Barthes repose sur « toutes les franges du spectre ».

Cependant, l'analyse que développe Barthes paraît quelque peu artificielle car elle semble moins une démarche rétrospective sur son propre parcours intellectuel qu'une défense contre des attaques qui fustigeraient son manque de cohérence. Un autre extrait vient étayer cette remarque : « je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé »²⁷⁸. La « dispers[ion] » semble le versant heureux de la « contradict[ion] » et le recours à la

275Compagnon, Antoine. "Lequel est le bon ?" in *Barthes, au lieu du roman*. Paris : Desjoncquères, 2002. p. 17

276Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 717

277Antoine Compagnon propose une analyse intéressante de l'imposture présumée de Barthes lors du colloque organisé à Cerisy en mille neuf cent soixante-dix-sept. Compagnon renverse la valeur de l'imposture et semble rejoindre les propos de Barthes :

"A l'écart de toutes les postures instituées, toujours ailleurs, en déplacement perpétuel et en quête du propre comme consensus minimal avec soi-même, l'imposture est-elle un renoncement ? Abolit-elle toute prétention ? Ou ne représente-t-elle pas au contraire une ambition - l'ambition suprême ? Décliner les places, ne pas tenir en place, cela ne revient-il pas au fond à prendre à occuper toutes les places. Ainsi, l'imposture aurait non seulement le pouvoir de dénoncer toutes les postures mais elle serait la puissance même, celle du monarque, celle du dieu doué d'ubiquité. La stratégie de l'imposture est toute puissante : la compétence est universelle, elle est partout chez soi." *Prétexte : Roland Barthes*. Paris : Christian Bourgois, 2003. p. 58-59

278Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 717

métaphore apparaît comme l'esquive d'une analyse objective de son identité intellectuelle. On observe ici une des limites de la dérive : l'incompréhension qu'elle suscite chez autrui. Ainsi, changer de lieu intellectuel, se placer dans un mouvement perpétuel, échapper au classement, c'est prendre le risque de l'obscurantisme. Barthes a bien conscience de cette limite et c'est pour cela qu'il reproduit dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* un tableau²⁷⁹ censé distinguer les différentes étapes de son parcours d'écriture. Cette section peut apparaître comme un désaveu de l'atopie. Au fond Barthes recompose des temps qui n'étaient pas si distincts au moment où il les vivait. Cette opération est la négation même de toute dérive puisqu'elle cloisonne les différents lieux. Le découpage qu'opère Barthes conditionne une réconciliation avec autrui :

le découpage d'un temps, d'une œuvre, en phases d'évolution – quoiqu'il s'agisse d'une opération imaginaire – permet d'entrer dans le jeu de la communication intellectuelle : on se fait *intelligible*.²⁸⁰

Ce que dit Barthes dans ce commentaire du tableau évoqué plus haut, c'est que l'aliénation est préférable à l'absolue solitude, à l'incompréhension. Barthes signale la concession qu'il est forcé de faire au détriment de sa pensée. La communauté intellectuelle comme sociale ne supporte pas la contradiction, l'éparpillement, la division. Que penser alors de l'atopie ? C'est un objectif, un idéal, une posture à rechercher mais elle est inapplicable dans le réel, elle fait prendre le risque de se faire inintelligible et *in extenso* d'être rejeté par la communauté. L'atopie s'avère donc éminemment instable et elle doit peut-être revenir sous une autre forme qui serait celle du fantasme, de l'imaginaire.

En effet, il existe un idéal imaginaire de la maison chez Barthes qui correspond peu ou prou à l'image mythique de la maison méditerranéenne. On en trouve une occurrence dans *La Chambre claire*, exemple longuement étudié par Benoît Goetz dans l'ouvrage précédemment cité :

Une vieille maison, un porche d'ombre, des tuiles, une décoration arabe passée, un homme assis contre le mur, une rue déserte, un arbre méditerranéen (*Alhambra*, de Charles Clifford) : cette photo ancienne²⁸¹ (1854) me touche : **c'est tout simplement que là j'ai envie de vivre**. Cette envie plonge en moi à une profondeur et selon des racines que je ne connais pas.²⁸²

279 Voir Annexe n°9 p. 136 du présent travail

280 Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002. p. 719

281 Voir Annexe n°10 p. 137 de ce mémoire de recherche

282 Barthes, Roland. *La Chambre claire in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 819

Le texte transcrit bien l'image d'une maison réelle. Barthes décrit séparément chaque élément qui compose la photographie dans l'énumération qui ouvre la citation pour mimer la décomposition de l'image sous le regard du spectateur. Toutefois, on ne peut éluder la part d'idéalisation que contient l'extrait. Ce n'est pas la coexistence de ces différents éléments qui fonde le désir d'habiter mais une "envie" plus profonde, inexplicable, arbitraire que Barthes est bien en peine de justifier (sur le modèle du *punctum*²⁸³ pour la photographie) : "c'est tout simplement que là [il a] envie de vivre". Le syntagme adverbial "tout simplement" trahit la difficulté pour Barthes d'expliquer son goût. La fin de la citation étaye encore cette idée. Le désir d'habitabilité naît, comme le souvenir proustien, de profondeurs impénétrables.

Tout ceci tend à opacifier l'identification d'un espace concret et engage un rapport au lieu sur le plan du rêve, de l'imaginaire. Au fond, Barthes absente encore une fois le lieu, par le recours au mythe : le "là" ne remplit plus entièrement son rôle de déictique, il ne réfère pas tant à la maison qui apparaît sur la photographie qu'à un modèle, un exemple idéal-typique de la maison méditerranéenne que Barthes souhaite habiter. Plus encore, l'emploi des déterminants indéfinis ("Une vieille maison, un porche d'ombre"...) concoure à cette même idée : la singularité de la maison disparaît au profit d'une architecture qui réunirait l'ensemble des éléments décrits.

L'atopie se situe donc bien ici, dans la disparition de l'espace concret qui laisse place à l'archétype, c'est-à-dire, à l'ensemble de tous les espaces concrets possibles. Barthes se laisse le choix et décide sciemment de ne pas compromettre son désir dans le réel, d'éprouver l'espace sur le mode du potentiel. Barthes est littéralement transporté lorsque le désir d'habitation le point :

Ce désir d'habitation, si je l'observe bien en moi-même, n'est ni onirique (je ne rêve pas d'un site extravagant) ni empirique (je ne cherche pas à acheter une maison selon les vues d'un prospectus d'agence immobilière) ; il est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, où me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même : double mouvement que Baudelaire a chanté dans *l'Invitation au voyage* et la *Antérieure*. Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si j'étais sûr d'y avoir été ou de devoir y aller.²⁸⁴

283Il s'agit de l'un des concepts qui préside à la théorisation de la photographie dans *La Chambre claire*.

On retranscrit ici la définition qu'en propose Barthes :

"Dans cet espace [celui de la photographie] très habituellement unaire, parfois (mais hélas, rarement) un "détail" m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce "détail" est le *punctum* (ce qui me point)." *La Chambre claire in Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002. p. 822

284Barthes, Roland. *La Chambre claire in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 819

Habiter signifie chez Barthes une mise en mouvement du sujet, une expérience presque mystique, "une sorte de voyance". L'habitation participe de la construction de la mémoire, d'une plongée dans l'inconscient, un temps ignoré du sujet lui-même, soit "utopique", et donc par définition absent du réel, soit dans un "[il] ne sai[t] où de [lui]-même" qui réfère cette fois-ci à un espace hors de portée de la conscience de l'individu. La référence à deux textes de Baudelaire ne trompe pas : habiter c'est être transporté, comme l'est le poète lui-même, ce qui n'est pas sans rappeler la célèbre maxime de Heidegger : "L'homme habite en poète"²⁸⁵, maxime qu'il emprunte lui-même à Hölderlin dans l'un de ses poèmes tardifs. Pris dans de tels transports, l'individu, en l'occurrence Barthes, déjoue malgré lui l'espace dans lequel il se trouve.

Néanmoins, cette forme d'atopie conserve quelques limites. L'émoi que ressent Barthes à travers la vue de la photographie de Charles Clifford apparaît comme indépendant de la volonté du sujet, tout comme l'anamnèse proustienne, ce que l'on désigne généralement par la mémoire involontaire. Il s'agit donc d'inventer une autre atopie qui se placerait cette fois-ci, non pas dans un inconscient impossible à maîtriser, mais dans la mémoire, consultable à l'envi. Or, puisqu'il est question d'espace, la mémoire qu'il faut solliciter est celle du corps lui-même, le corps qui a rendu familier les lieux à force de les arpenter. Au fond, c'est la répétition qui efface l'espace puisque le corps n'a plus besoin de le distinguer pour se déplacer. C'est ainsi que Barthes, pour illustrer la notion de proxémie, choisit un exemple issu de son quotidien. Ce qui nous intéresse ici ne concerne pas l'échelle de l'espace proxémique dont il a été question auparavant mais l'ancrage du corps dans l'espace :

Soir : je me couche, j'éteins, je m'enfonce sous les couvertures pour dormir. Mais j'ai envie de me moucher. Dans l'obscurité, j'allonge le bras, j'atteins sans me tromper le premier tiroir de la table de nuit, et dans ce tiroir, non moins infailliblement, un mouchoir qui est à droite. Je repose et je referme aussi infailliblement.

Ceci est l'épisode type qui permet de poser la notion de proxémie.²⁸⁶

Ce petit rituel de la vie de tous les jours met en scène la capacité mémorielle du corps. En effet, l'assurance avec laquelle Barthes attrape son mouchoir, qu'il ne manque pas de signaler, est la preuve que le corps peut agir malgré le manque de repère. Le simple fait

285Heidegger, Martin. "Bâtir Habiter Penser" in *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, coll. nrf, 1973. p 224

286Barthes, Roland. *Comment Vivre Ensemble Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. p. 155

de connaître son emplacement ne suffirait pas à l'atteindre "infailliblement" : c'est la répétition du geste qui permet au corps, pourtant débarrassé de ses repères (malgré toutes ses qualités, Barthes n'est pas nyctalope) de se saisir de l'objet sans coup férir. Voilà donc un moyen d'effacer en partie l'espace, car il devient un contenant informe dans lequel le corps agit, se déplace avec aisance. Cependant ce moyen est modeste : il ne s'applique qu'aux espaces familiers, fréquentés assidûment par le sujet. Il faut donc avoir déjà éprouvé le lieu pour pouvoir s'en détacher, s'en affranchir.

C'est à Gaston Bachelard qu'il faut accorder le dernier mot dans cette analyse. Dans l'un de ses ouvrages, *La Poétique de l'espace*, paru en mille neuf cent cinquante-sept, le philosophe propose l'image de la maison onirique (une maison-songe qui est l'image idéalisée de la maison natale) qui serait la concrétisation architecturale de la proxémie. C'est la maison de l'enfance qui est le premier lieu d'apprentissage de l'espace et le premier lieu de souvenir :

Mais au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. A vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous retrouverions les réflexes du "premier escalier", nous ne buterions pas sur telle marche un peu haute. Tout l'être de la maison se déploierait, fidèle à notre être. Nous pousserions la porte qui grince du même geste, nous irions sans lumière dans le lointain grenier. La moindre des clenchettes²⁸⁷ est restée en nos mains.²⁸⁸

L'analyse de Bachelard n'est pas entièrement étrangère à celle de Barthes. Toutefois, la première s'avère beaucoup plus ambitieuse que la seconde puisque la proxémie semble appliquée à l'ensemble de la maison et non plus seulement à l'espace entourant directement le sujet. Le sujet a les clés de l'espace puisqu'il intègre ses caractéristiques, sa singularité, "telle marche un peu haute". Au fond, on pourrait plagier Barthes en disant qu'il n'y a de maison véritablement habitable, pleinement habitée que de l'enfance. La maison natale engage une correspondance profonde entre le sujet et l'espace, le corps s'adaptant peu à peu à cet espace particulier :

En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas la maison inoubliable.²⁸⁹

La maison natale fait dialoguer deux singularités : celle de l'individu et celle de l'espace.

287Selon la définition du Petit Robert : "petit bras de levier dans le loquet d'une porte"

288Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Quatrième édition, 1964. p. 32

289Ibid. p. 32-33

Ainsi, "il y a des possibilités d'instant de vraie habitation"²⁹⁰ qui n'existent que dans "cette maison-là". C'est aussi sa limite puisqu'il suffit de réagencer l'espace pour que le corps perdent ses repères. Ce rapport à l'espace heureux qui a tant de mal à s'établir trouve ici son accomplissement. Accordons-nous toutefois sur le fait que ce rapport est sans doute empreint d'un peu de nostalgie :

En évoquant les souvenirs de la maison, nous additionnons des valeurs de songe ; nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poète et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue.²⁹¹

Seul l'onirisme demeure et tout l'apprentissage, tous les échecs, tous les heurts semblent dissipés au profit d'un rapport qui paraît naturel, aisé entre l'individu et l'espace de la maison natale. Paradoxe étonnant : c'est la mémoire qui forge l'habiter et, en même temps, une fois ce rapport installé, tout le passé est aboli.

290Levinas, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*. Paris : Le Livre de poche, 1995. p. 115

Cette citation sert de mise en exergue à l'ouvrage de Benoît Goetz, *Théorie des maisons L'habitation, la surprise*.

291Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Quatrième édition, 1964. p. 25

Conclusion

La question de l'habiter chez Barthes permet une nouvelle lecture de l'œuvre.

Absente de la critique barthésienne (à l'exception de Benoît Goetz), cette question met au jour le rapport qu'entretient Barthes avec les lieux et, par extension, la nature du lien qui unit Barthes à la communauté, que cette communauté soit intime (la mère, le frère) ou anonyme (la foule parisienne, les ouvriers chinois). Les nombreuses expériences décrites dans cette analyse, les différentes manières d'éprouver l'espace marquent la recherche de sa propre place dans le monde, une place précaire, instable, tantôt désirable, parfois détestable. La progression que l'on a tenté d'installer illustre cette lente et progressive appropriation du monde par Barthes, une appropriation aisée dans les premiers cas (la chambre, la région natale) jusqu'à un dégradation du rapport sujet-lieu (les soirées parisiennes, la Chine).

Ainsi, nous avons d'abord observé que le lieu intime pouvait être considéré comme un matérialisation de la singularité de l'individu. L'espace devient ici une ombre portée du sujet, il est instrumentalisé afin d'être le réceptacle de la personnalité du sujet. Cette caractéristique détermine sa limite : la chambre, par exemple, représente une sphère exclusive parce qu'elle est à l'échelle d'un sujet unique. Or, cet exemple ne suffit pas à représenter l'ensemble des modes d'appropriation de l'espace et il s'agissait de pousser plus avant l'investigation des lieux, non plus seulement intimes, mais aussi familiers. Le jardin (en tant qu'il est pensé comme le membre extérieur de la maison) apparaît comme un lieu d'apprentissage aisé de l'espace.

Du jardin de la maison bayonnaise au jardin d'hiver, en passant par le jardin suspendu, il y a toute une mythologie barthésienne de cet espace qui est à l'œuvre dans le texte. Le jardin est à la charnière de l'espace public et de l'espace privé (il ne s'agit d'une distinction entre solitude et socialité, cette séparation doit être davantage considérée comme une opposition entre un espace qui appartient au sujet et sur lequel il peut agir et un espace hors du pouvoir de l'individu singulier). Le jardin fait office d'interface, de transition. Il constitue la rampe d'accès vers le monde extérieur. En cela, c'est un lieu d'apprentissage des cadres socio-culturels, de la vie en société, des convenances et plus généralement de la relation à autrui.

Pour Barthes, la vie en société débute pleinement dans la région du Sud-Ouest, plus précisément à Bayonne. Matrice de l'auteur (en tant qu'elle forge l'identité de l'auteur), Bayonne et son arrière-pays occupent un place prépondérante dans l'ensemble de son œuvre (Barthes leur accorde une grande place dans son autoportrait, *Roland Barthes par Roland Barthes*). Il existe un profond attachement identitaire à cette région chez l'auteur, une relation extrêmement étroite qu'il se charge d'analyser. La vie, dans

cette région, est décrite comme une expérience intangible, difficilement transmissible que les mots peinent à remplacer. L'entrée dans l'espace public (peut-être la distinction avec espace privé est-elle insuffisante voire factice), l'expérience de la primo-socialité ne déjouent dans le cas présent le lien entre la singularité de l'individu et celle du lieu. Au milieu des autres, Barthes navigue dans Bayonne, ville rêvée, ville utopique qui accepte sa différence, qui ménage son individualité. Un néologisme, création littéraire cher à Barthes, concentre ce rapport entre espace et sujet : la "basquité". La "basquité" est une notion géo-culturelle qui rassemble tous les traits qui déterminent l'identité du pays basque. Toutefois, cette "basquité" n'est pas entièrement factuelle, elle émane d'abord de la représentation de Barthes (nourrie elle-même des *topoi*, des représentations socio-culturelles, de l'imaginaire collectif). Cette concession rappelle le caractère construit de toute perception de l'espace, il n'y a pas d'espace habitable en soi, voilà peut-être ce que l'on peut inférer de la relation sujet-lieu.

Cependant, si l'on a dépeint jusqu'ici une relation heureuse à l'espace, de la chambre jusqu'à Bayonne, il s'agit maintenant d'analyser les voyages, séjours, lieux douloureux de Barthes. Dans la première partie de ce travail l'on avait suivi un modèle extensif, de l'extrême intime à l'espace public. Dans un second temps, on a adopté le schéma exactement inverse : on opère par restriction, par retranchement, formant ainsi un diptyque en miroir, Bayonne et plus largement le Sud-Ouest répondant à la Chine, le Jardin aux Soirées de Paris et la chambre à l'appartement parisien. A la lumière de notre réflexion, c'est bien chez le sujet, dans sa façon d'habiter, qu'il faut rechercher les causes de ce rapport plus délicat à l'habitation (on ne peut accorder une valeur absolue à un lieu). La Chine, on l'a vu, a été une destination extrêmement difficile. Du manque de confort aux exigences de l'agence de voyage, Barthes est soumis à des contraintes fortes qui transparaissent régulièrement dans les notes prises par l'auteur durant son séjour. Barthes est ainsi guidé, sans cesse accompagné tout au long du périple ; aucune place n'est laissée à la découverte de l'altérité, de la différence culturelle. Barthes a conscience de cette limite. L'enjeu réel du voyage est de montrer aux représentants occidentaux la réussite de la révolution culturelle maoïste. Or, Barthes n'a que faire de cette Chine artificielle, hyper-codée, au discours stéréotypé, cette Chine industrielle éclatante dans laquelle les contremaîtres bercent leurs ouvriers. Aucun dialogue n'est établi, Barthes ne passe jamais la muraille car il n'est pas perçu comme un être singulier, mais comme simple parangon de l'occidental, ou pire, comme représentant (intellectuel et sans doute politique) de son pays. Cette absence de dialogue explique en parti la faillite de

l'écriture, la littérature ne peut habiter en Chine, elle n'y a pas sa place, pas plus que Barthes.

Les rues de Paris, malgré la familiarité que l'auteur entretient avec elles, ne semblent pas plus accueillantes. Malgré la présence des amis, malgré les histoires d'amour esquissés, le plaisir sexuel procuré par quelques gigolos anonymes, Barthes goûte peu sa vie parisienne composée de dîners mondains, de discussions interminables autour d'oppositions idéologiques car cette socialité, son caractère parfois artificiel trahit la mémoire maternelle. Au fond, le deuil maternel nourrit l'impossibilité d'habiter chez Barthes, une impossibilité qui transparaît plus encore dans *Journal de Deuil*. Si *Soirées de Paris* illustre une socialité subie plus que désirée, *Journal de Deuil* cristallise le détachement, la retraite hors du monde qui n'était que fantasmée dans les soirées. Le deuil, chez Barthes, engage un vouloir-vivre-seul, qui semble bien difficile à organiser, pourtant nécessaire au recueillement, à la culture du souvenir de l'être disparu. La mort concentre un renversement dans le rapport de Barthes à l'espace, renversement à l'œuvre dans ces deux textes : avec la mère disparaît l'ultime refuge.

La mort d'Henriette Barthes décrète l'inhabitabilité totale, pleine et entière du monde (quand la dégoût de la Chine ne représentait qu'une abolition mineure). Il s'agit toutefois d'organiser ce retrait, ce désengagement après la catastrophe de la disparition maternelle. Ainsi, se déploie à partir de là toute une batterie de stratégies pour, à défaut de ré-enchanter le monde, rendre le rapport à l'espace et à autrui plus acceptable. Ces stratégies ont un nom : modélisation, utopie, atopie dont on a tenté d'expliquer les mécanismes et leurs mises en pratique dans l'espace concret.

La modélisation signale la capacité du sujet à interagir avec les espaces qui l'entourent. Pour rendre les lieux plus habitables, il s'agit de les modifier à sa guise (l'exemple du bureau de Barthes est à ce titre éclairant) pour que leurs usages soient plus aisés, qu'ils correspondent à nos désirs, à nos habitudes. Ce rapport à l'espace est théorisé notamment par Bertolt Brecht, et que Benoît Goetz reprend à son compte pour sa *Théorie des maisons*.

Brecht oppose un habitat "co-modelant" (*mitahmend*), une manière d'habiter qui façonne l'environnement tel que l'habitant se sente parfaitement *chez lui*, à la manière d'habiter qui ne consiste à ne se sentir partout rien de plus qu'un hôte ou un invité de passage. Dans cette dernière forme, l'habitant n'a jamais le temps ni le goût de modeler une demeure à sa convenance.²⁹²

292Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise*. Paris : Verdier, Coll. "Art et architecture", 2011. p. 96

La manière d'habiter de Barthes doit être associé à la première partie de la citation : Barthes est acteur de son espace, un espace entièrement construit autour de l'écriture. L'habitation de Barthes, c'est d'abord une "maison de l'écriture"²⁹³, "une machine à écrire"²⁹⁴ pour reprendre les métaphores astucieuses de Benoît Goetz. Pour s'en convaincre, il suffit de penser à l'organisation²⁹⁵ créée par Barthes dans l'appartement de la rue Servandoni à Paris, organisation décrite par Marie Gil dans sa récente biographie consacrée à l'auteur qui nous occupe. Toutefois, la révolution qu'engage la modélisation de l'espace est modeste (elle est voisine des plaisirs de l'architecte d'intérieur) car elle ne concerne que les espaces familiers : la chambre, la table de travail...

Le recours à l'utopie, quant à lui, apparaît comme un geste radical dans le processus d'élaboration du lieu. Toutefois, on l'a vu, l'utopie barthésienne diffère beaucoup de la représentation classique de l'utopie²⁹⁶. Chez notre auteur, il y a une forte porosité entre l'espace utopique fantasmé et le monde vécu sans pour autant que les deux puissent se confondre. L'utopie n'agit en réalité que comme une réserve de traits propres à modifier subtilement le monde commun pour le rendre moins inhabitable, plus supportable.

Si l'utopie permet de transformer en partie les espaces communs tels qu'ils sont établis, l'atopie, elle, figure une abolition du lieu, du concept de lieu lui-même. Ultime réforme, l'atopie constitue la devise de Barthes. Véritablement insituable, l'écrivain navigue dans une forme de nomadisme autant intellectuel que spatial. C'est un moyen d'échapper à la posture, à la constitution, au classement, qui sont toujours voisins de la sclérose de la pensée. C'est aussi la possibilité de se trouver toujours en dérive, d'habiter la dérive, d'être toujours "*ailleurs que là où j'écris*"²⁹⁷. Abolir le lieu, de façon plus

293Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise*. Paris : Verdier, Coll. "Art et architecture", 2011. p. 191

294Ibid. 195

295"Ils (Roland Barthes et l'oncle de Rebeyrol) achètent, avec sa mère, l'appartement de la rue Servandoni et ils percent une ouverture pour faire communiquer le salon avec la chambre de bonne. Par cette trappe passe la corbeille de provisions, envoyée par sa mère, qui lui permet de rester enfermé le temps qu'il désire et de conjuguer isolement et proximité maternelle - proximité archaïque de la fonction nourricière. Mais, surtout, cette chambre au sein de l'appartement, [revêt] la fonction de "ventre-caverne" de la création littéraire"

296"Loïn de vouloir se propager à la terre entière et donc de changer le monde comme cela a trop souvent été dit, les utopies, quant à elles, s'enferment dans des cités radieuses repliées dans des enceintes concentriques, dans des îles fortunées où l'ouverture au monde est le dernier des soucis. Le sentiment d'appartenir à l'humanité ne prévaut pas chez l'utopien, soucieux qu'il est d'éviter les contacts perturbateurs."

Stébé, Jean-Marc. *Qu'est-ce qu'une utopie ?* Paris : Vrin, coll. Chemins philosophiques, 2011. p 19

297Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes in Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Seuil, 2002.

factuelle, c'est s'en remettre au corps comme dernier lieu habitable, comme mémoire des autres lieux.

Au terme de ce développement, on peut déterminer cinq valeurs fondamentales qui représentent le lieu habitable pour Barthes. Premier seuil de l'habitable, le confort est une condition *sine qua non*. L'aise est un corrélat du bien-vivre : Barthes "veut un état qui est en somme le confort ; mais de confort est plus compliqué que le confort ménager dont notre société fixe les éléments : c'est un confort qu'il s'arrange, qu'il se bricole lui-même"²⁹⁸. L'aise est donc voisine de la construction du lieu, d'une adaptation de l'espace aux désirs du sujet. Ainsi, l'espace doit être structuré : "deux choses importent : l'exactitude et la minutie de la *dispositio* de l'espace"²⁹⁹. Face à un lieu, Barthes a d'abord un réflexe structural et il voit en tout espace une architecture, une architecture entièrement dédiée au travail de l'écriture : "Pour que je puisse fonctionner, il faut que je sois en mesure de reproduire structurellement mon espace laborieux habituel"³⁰⁰. Le lieu habitable doit également permettre l'écriture, doit faire naître l'écriture (l'opposition entre la Chine et le Japon est à ce titre éclairante). L'espace pour Barthes est toujours une matrice de l'écriture : l'organisation de cet espace semble dépendre entièrement du besoin d'écrire. Autre valeur : l'espace de Barthes doit être anarchique (il faut comprendre ce terme au sens étymologique³⁰¹). Débarrassée du pouvoir, du politique et *in extenso* de la violence, l'habitation de Barthes est aussi un espace où peuvent (voire, doivent) cohabiter les désirs de chacun (sur le modèle du phalanstère fouriériste). Évidemment, habiter seul résout cette difficulté et permet l'exaltation de son propre désir, une maîtrise complète de son espace. Enfin, le lieu barthésien doit ménager un équilibre précaire entre la préservation des habitudes (reflet de l'*habitus* du sujet) et la possibilité maîtrisée de la surprise, de l'incident. Cela peut sembler de prime abord paradoxal, voire contradictoire ; or, l'incident ne doit pas être considéré comme une anti-habitude (ce qui n'était pas prévu) c'est simplement un léger "pli", une subtile variation dans l'existence (contrairement à l'aventure qui est vécue comme un complet bouleversement) qui n'invalide pas l'habitude, qui la rend même plus acceptable, plus supportable.

p. 741

298 *Ibid.* p. 623-624

299 Gil, Marie. *Roland Barthes Au lieu de la vie*. Paris : Flammarion, coll. Grandes Biographies, 2012 p. 369

300 "Comment travaillent les écrivains ? ", *Le Monde* daté du 27 septembre 1973, entretien accordé à Jean-Louis Rambure.

301 Du grec, *αναρχία*, (composé de *an*, préfixe privatif, et de *arkhé*, hiérarchie, commandement) c'est-à-dire, sans pouvoir, sans domination.

A travers toutes ces déterminations, on note l'hyper-construction de la maison de Barthes. C'est un système extrêmement complexe qui préside à l'établissement d'un lieu habitable. Suivre l'ensemble des règles relève de la gageure et cela suppose une adhésion complète de l'habitant. Promesse lointaine, le lieu habitable pour Barthes dialogue difficilement avec le réel, il entre sans doute dans le domaine du fantasme. En ce sens, la maison de Barthes est "habitable" et non "visitable"³⁰² (pour reprendre une distinction que l'auteur opère à propos des paysages de *La Chambre claire*), elle témoigne d'une aristocratie du lieu, un lieu où l'on ne peut vivre qu'en "finesse"³⁰³.

302 Barthes, Roland. *La Chambre claire in Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Seuil, 2002. p. 819

303 *Idem*

Remerciements

Je remercie chaleureusement Morgane Yung pour sa patience inébranlable, ses relectures toujours avisées et son soutien précieux. Je tiens également à remercier Claude Coste pour sa disponibilité, sa bienveillance.

Mon amicale reconnaissance va à Guillaume Bellon : à sa délicatesse, à ses conseils bibliographiques, ce travail doit beaucoup.

Merci enfin à Yves Citton pour l'intérêt qu'il porte à mon travail.

Bibliographie

I-Dits et Écrits de Roland Barthes

Barthes, Roland. *Œuvres complètes Tome I-V 1942-1980*. Paris : Seuil, 2002. - 5824 p.
(Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty)

Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. (Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, sous la direction d'Éric Marty). Paris : Seuil IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. - 256 p.

Barthes, Roland. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. (Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, sous la direction d'Éric Marty). Paris : Seuil IMEC, Coll. Traces écrites, 2002. - 272 p.

Barthes, Roland. *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, sous la direction d'Éric Marty). Paris : Seuil IMEC, Coll. Traces écrites, 2003.- 480 p.

Barthes, Roland. *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976) suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*. (Présentation et édition de Claude Coste sous la direction d'Éric Marty). Paris : Seuil, Coll. Traces écrites, 2007.

Barthes, Roland. *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*. (Avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot). Paris : Seuil, Coll. Traces écrites, 2010. - 432 p.

Barthes, Roland. *Le séminaire sur Sarrasine. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1968-1970)*. (Avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford). Paris : Seuil, Coll. Traces écrites, 2011. - 608 p.

Barthes, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois/IMEC, 2009. - 254 p.

Barthes, Roland. *Journal de Deuil*. Paris : Seuil/IMEC, Coll. Fiction & Cie, 2009. - 280 p.

II- Ouvrages littéraires connexes

Kafka, Franz. *Journal in Œuvres complètes*, vol. 3 (trad. Claude Marthe). Paris : Gallimard, 1984.

Michaux, Henri. *Ailleurs - Voyage en Grande Garabagne - Au pays de la Magie - Ici, Poddema*. Paris : Poésie/Gallimard, Coll. nrf, 1986. - 256 p.

Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann in A la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, Coll. nrf, 1913

Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé in A la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, Coll. nrf, 1927

Rabelais, François. *Gargantua in Les Cinq Livres*. Paris : Le Livre de Poche, coll. La Pochothèque, Troisième édition, 2011.

III-Bibliographie critique sélective

Bibliographie des œuvres de Roland Barthes

Freedman, Sanford et Taylor, Carole Anne. *Roland Barthes, A Bibliographical Reader's Guide*. New York et Londres : Garland Publishing Inc., 1983.

Leguay, Thierry dans le numéro spécial de *Communications*, n°36, quatrième trimestre 1982.

Philippe, Gilles. Roland Barthes. Memini, Coll. Bibliographie des écrivains français, 1996.

Numéros spéciaux de revues, expositions, actes de colloques

L'Arc, n° 56. Aix-en-Provence : Le Jas, 1974. - 95 p.

Les Cahiers de la photographie, "Roland Barthes et la photo : le pire des signes". Paris : Contrejour, 1990

Catalogue de l'exposition Roland Barthes, Centre Georges-Pompidou (dirigé par

Marianne Alphant et Nathalie Léger). Paris : Seuil/ IMEC, 2002.

Lire magazine n° 44. Paris, 1979.

Magazine littéraire, n° 97, février 1975, n° 314, octobre 1993 et n° 482, janvier 2009.

Tel Quel n° 47. Paris : Tel Quel, 1971. - 142 p.

Livres

Bougnoux, Daniel (dir.). *Empreintes de Roland Barthes*. Nantes : Cécile Défaut-Ina, 2009.

Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*. Paris : Payot, 1973.

Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes*. Paris : Flammarion, 1990. - 348 p.

Comment, Bernard. *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris : Christian Bourgois, 1991.

Coste, Claude. *Roland Barthes moraliste*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, Coll. Objets, 1998.

Coste, Claude. *Barthes*. Paris : Points, Coll. Essais Bibliothèque, 2010. - 624 p.

Fages, Jean-Baptiste. *Comprendre Roland Barthes*. Toulouse : Privat, Coll. Pensée, 1979. - 232 p.

Gefen Alexandre et Macé Marielle (éd.). *Barthes, au lieu du roman*. Paris : Desjonquères, 2002.

Gil, Marie. *Barthes au lieu de la vie*. Paris : Flammarion, Coll. Grandes Biographies, 2012.

Marty, Eric. *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Paris : Seuil, Coll. Fiction & Cie, 2006.

Marty, Eric. *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris : Seuil, 2010.

Mauriès, Patrick. *Roland Barthes*. Paris : Le Promeneur, 1992. - 64 p.

Richard, Jean-Pierre. *Roland Barthes, dernier paysage*. Lagrasse : Verdier, 2006.

Roger, Philippe. *Roland Barthes, roman*. Paris : Grasset, Coll. Figures, 1986. (réed. Livre de Poche/Biblio-Essais, 1990.)

Sontag, Susan. *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes*. Paris : Christian Bourgois, 1982.

IV-Ouvrages théoriques

- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Quatrième édition, 1964.
- Bellon, Guillaume. *L' Inquiétude du discours. Barthes et Foucault au Collège de France*. Grenoble : ELLUG, Coll. Fabrique, à paraître [hiver 2012]. (Version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 2008 : *Le Cours ou l'inquiétude de l'œuvre, Barthes et Foucault au Collège de France*.)
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, Coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1966. - 404 p.
- Foucault, Michel. *Dits et Écrits*. (4 vol.) publiés sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard, 1994.
- Goetz, Benoît. *Théories des maisons L'habitation, la surprise*. Paris : Verdier, Coll. "Art et architecture", 2011.
- Heidegger, Martin. "Bâtir Habiter Penser" (*Wohnen Bauen Denken*) in *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, coll. nrf, 1973.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini*. La Haye : Nijhoff, 1961.
- Levinas, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*. Paris : Le Livre de poche, 1995.
- Paquot, Thierry. *L' Utopie ou l'idéal piégé*. Paris : Hatier, Coll. Optiques Philosophie, 1996.
- Paquot, Thierry, Bédarida, Marc (dir.). *Habiter l'utopie : le familistère de Godin à Guise*. Paris : La Villette, Coll. Penser l'utopie, 2004.
- Paquot, Thierry, Michel Lussault, Chris Younès (dir.). *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : La Découverte, 2007.
- Sloterdijk, Peter. *Sphères I. Bulles Microsphérologie*, (trad. de l'allemand par Olivier Mannoni). Paris : Pauvert, 2002.
- Stébé, Jean-Marc. *Qu'est-ce qu'une utopie ?* Paris : Vrin, Coll. Chemins philosophiques, 2011.