

Sarka Novotna

Narrativiser ses propres fantasmes et les vivre par la suite : l'amour et le corps dans la théorie de Roland Barthes

Cahiers ERTA nr 8, 115-127

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Narrativiser ses propres fantasmes et les vivre par la suite : l'amour et le corps dans la théorie de Roland Barthes

Introduction (sur la scène de la lecture)

La quatrième de couverture de l'édition la plus récente du *Plaisir du texte* de Roland Barthes met en exergue que « [l]e plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi »¹. La phrase contient plusieurs concepts qui définissent la théorie tardive de Roland Barthes et sa vision innovatrice et originelle de la narration : il s'agit avant tout d'un « ressenti » du texte qui se fait à travers le corps. Dès lors, ce dernier n'est plus perçu comme unique. En conformité avec la théorie psychanalytique, le corps personnifie un vrai clivage du moi conscient². Plus précisément, l'expérience du corps, l'immédiation du ressenti, détermine l'interprétation de la réalité et, en corrélation, celle du texte.

Dans la théorie de Roland Barthes, lecteur des écrits psychanalytiques et phénoménologiques, cette conception du corps devient de plus en plus présente et se concrétise dans ses

¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2014, la 4^e de couverture, p. 27.

² Cf. *Ibidem*, p. 27. En formulant cette idée, Barthes s'inspire du « clivage du moi », du terme originellement de Freud. Le clivage reflète la multiplicité des réalités du « moi ». La première réalité sera toujours la réalité référentielle, la deuxième réalité est la réalité désirée. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 67. Cette réalité du désir est, pour Barthes, celle de la lecture, de la possibilité de sentir le plaisir de la superficie des mots à travers le corps. Le clivage et l'entrée dans « l'espace du texte » se réalisent également dans le cadre de l'écriture lorsque l'auteur prend un certain corps. Cf. N. Biron, « Entrevista a Roland Barthes. El discurso amoroso », www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/El_Discurso_Amoroso._Entrevista_a_Roland_Barthes_Biron_Norman.pdf, p. 2.

travaux des années 70³. Cette évolution de la pensée de Barthes atteste une « coupure épistémologique »⁴ : l'intérêt principal se focalise dorénavant sur la lecture comme expérience corporelle (ainsi que subjective). En d'autres termes, la théorie barthésienne s'articule autour de la lecture de la narration et son interaction avec l'écriture entre lesquelles une relation s'entame. Eu égard au caractère intersubjectif et à la communication intertextuelle, la notion traditionnelle de la narration cède la place à celle du discours.

Le discours d'après Roland Barthes ne se borne pas à la communication intertextuelle : en plus, les narrations sont censées incarner l'ouverture vers l'espace psychique du lecteur. Un tel espace est même promu à la scène où la narration devient vivante et vécue, ou bien, elle y est mise en scène⁵. Cette dimension de la théâtralité revient souvent sous la plume de l'auteur et cette mise en scène symbolise la disparition des frontières restrictive de la perception traditionnelle de la narration.

En se centrant sur les concepts et les idées évoqués, le présent article se divisera en deux parties : la première esquissera la conception barthésienne de la lecture où le corps incarne le rôle principal. C'est par son intermédiaire que l'acte de lecture fait ouvrir l'espace psychique où les fantasmes subjectifs prennent forme. Les *Fragments d'un discours amoureux*, que traitera la seconde partie, se structurent comme un défilé des fantasmes. Ceux-ci deviennent non seulement l'illustration de la fragmentation postmoderne et du morcellement psychanalytique, mais ils nous serviront d'illustration de la pensée de Barthes. Nous tenterons d'approcher quelques fragments et/ou fantasmes par des exemples provenant de l'univers narratif de Marcel Proust étant donné que Proust est un auteur que Roland Barthes lui-même évoque fréquemment et que « l'œuvre de Proust est [dit-il] l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le

³ Il est nommé question du *Plaisir du texte* (1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) et *Fragments d'un discours amoureux* (1977).

⁴ B. Abraham, « Les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes », <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00447801/document>, p. 1.

⁵ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 25.

mandala de toute la cosmogonie littéraire »⁶. Le romancier reste surtout un véritable maître du discours amoureux dans toutes ses figures.

L'acte de lire et le pacte du plaisir

Claude Tasserit définit la relation barthésienne de l'auteur avec son lecteur comme un partenariat⁷. Cette relation naît dans le jeu des codes censés inviter le lecteur « à jouer », à les décoder. Il s'agit bien du jeu de la séduction⁸, à savoir que le lecteur doit accepter l'invitation de l'auteur à découvrir son univers narratif dont il est susceptible de découvrir la signification : un tel « jeu infini du sens »⁹ repose donc sur la corrélation de l'auteur et du lecteur et celle-ci mène à la découverte du « plaisir du texte »¹⁰.

Le plaisir du texte se fonde conséquemment sur la coïncidence : si Roland Barthes proclame la mort de l'auteur¹¹, il est mort en tant qu'instance et autorité, comme institution omnisciente (comme représentation) ou comme sujet doué d'un corps physique (comme projection). Son absence symbolique laisse entrer le désir¹² : « *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne [...] »¹³.

Voilà pourquoi le rôle du lecteur est, par son essence, actif : Wolfgang Iser perçoit cette nouvelle conception épistémologique comme un « déplacement de l'œuvre »¹⁴ qui consiste dans « la constitution du texte dans la conscience du lecteur »¹⁵. La

⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁷ C. Tasserit, *Corps et lecture chez Roland Barthes*, mémoire de fin d'études dirigé par M. Boulanger, 1986, www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63564-corps-et-lecture-chez-roland-barthes.pdf, p. 6.

⁸ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 10.

⁹ C. Tasserit, *Corps et lecture chez Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 39.

¹² La figure de l'absence réapparaît dans les *Fragments d'un discours amoureux*. Claude Tasserit rappelle que cette relation de l'absence et du désir s'inspire de la psychanalyse et de l'analyse du symbole de Tzvetan Todorov : « Or c'est précisément parce qu'il y a absence qu'il y a amour ». C. Tasserit, *Corps et lecture chez Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 25.

¹³ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ W. Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*.

conscience est à la fois la scène et l'écran de la projection de la réalité psychique, mais elle ne cesse d'être influencée par le corps qui entre dans le processus de la lecture. En fait,

lire, c'est travailler notre corps (on sait depuis la psychanalyse que le corps excède de beaucoup notre mémoire et notre conscience) à l'appel des signes du texte, de tous les langages qui le travaillent et forment comme la profondeur moirée des phrases.¹⁶

C'est à travers le corps que les signes acquièrent leur signification. Celle-ci se forme sur la base de l'immédiation du vécu. Néanmoins, le corps est fragmenté, soumis à la multiplicité postmoderne :

Quel corps ? Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou parle la science [...]. Mais nous avons aussi un corps de jouissance fait uniquement des relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier : c'est un autre découpage, une autre nomination ; ainsi du texte : il n'est que la liste ouverte des feux du langage [...].¹⁷

La subjectivité du corps et de son expérience définissent le caractère de la narration dont le code se présente comme partiellement vide, prêt à être complété et déchiffré. Même le texte, vu sous cette perspective, s'avère multiplié, fragmenté, mais le lecteur reste celui qui déterminera sa nature puisque le texte

est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation, mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur.¹⁸

Le sujet fragmenté dans le drame de l'amour :

Proust et son Albertine

Les *Fragments d'un discours amoureux* font également preuve d'une telle relation. En l'occurrence, les fragments traduisent la multiplicité de la communication textuelle, ils se présentent en tant que « trozos de discursos muy discontinuos »¹⁹ : ils s'articulent autour de la réflexion sur le *Werther* de Goethe considéré comme un « pur discours

¹⁶ R. Barthes, « Le bruissement de la langue », [dans :] *Idem, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 35.

¹⁷ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 26.

¹⁸ R. Barthes, « Le bruissement de la langue », op. cit., p. 66.

¹⁹ N. Biron, « Entrevista a Roland Barthes », op. cit., p. 3 (« Bribes de discours très discontinus »).

amoureux »²⁰. Néanmoins, de nombreuses digressions vers d'autres références textuelles et même vers l'expérience subjective (qui ouvre une voie d'identification pour tout lecteur) se greffent sur cette charpente²¹.

Mais qu'est-ce que d'ailleurs le discours amoureux ? Pourquoi l'amour est-il perçu comme discours, ou bien pourquoi se base-t-il sur la parole ? Avant de donner des réponses concrètes, observons l'*incipit* de *Albertine disparue* de Marcel Proust, penseur d'une pathologie de l'amour, de la folie hallucinatoire et des drames de jalousie :

Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation sans s'être revus était justement ce que je désirais, et comparant la médiocrité des plaisirs que me donnait Albertine à la richesse des désirs qu'elle me privait de réaliser, je m'étais trouvé subtil, j'avais conclu que je ne voulais plus la voir, que je ne l'aimais plus. Mais ces mots : « Mademoiselle Albertine est partie » venaient de produire dans mon cœur une souffrance telle que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie.²²

Par un tel *incipit*, le narrateur proustien nous invite à entrer dans son espace psychique où l'amour se formule en tant qu'« être verbal »²³. Son fondement est donc l'idée (subjective par son essence) qui oblige un comportement langagier et l'acception d'un certain rôle. Pour cette raison et en vue de son évolution permanente, la narration fait place au terme du discours : le narrateur tente de remplir le temps par l'évocation de l'objet aimé (de son idée), il lui adresse des paroles futiles et la parole naît de l'absence. La réplique qui l'annonce ouvre une plaie béante par laquelle entre le discours et c'est sa parole qui devient la seule certitude : le narrateur promet à Albertine des

²⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 244. La discontinuité prétendue est due à la fragmentation du sujet dans les lettres (qui restent, de surcroît, désespérément sans réponse, c'est-à-dire sans relation avec l'objet aimé). Les lettres servent conséquemment du moyen de la construction voulue et des témoins des fantasmes, des étapes, et même des rôles que Charlotte oblige l'épistolier à jouer et à vivre.

²¹ Un chapitre liminaire propose le mode de lecture et d'interprétation : l'auteur base son livre sur trois principes, à savoir : les figures, l'ordre et les références. Celles-ci sont introduites comme suit : « pour composer ce sujet amoureux, on a "monté" des morceaux d'origine diverse. Il y a ce qui vient d'une lecture régulière, celle du *Werther* de Goethe. Il y a ce qui vient de lectures instantanées (le *Banquet* de Platon, le Zen, la psychanalyse, certains Mystiques, Nietzsche, les lieder allemands). Il y a ce qui vient de conversations d'amis. Il y a enfin ce qui vient de ma propre vie ». *Ibidem*, p. 12.

²² M. Proust, *Albertine disparue*, fr.wikisource.org/wiki/Albertine_disparue/Texte_entier, p. 1.

²³ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 169.

cadeaux somptueux en tentant de surmonter l'illusion du mot et de l'absence par la matérialité de leur référence. Ainsi, le discours peut être divisé en fragments qui extériorisent les fantasmes.

Les bribes du désir et de l'amour

La psychanalyse propose une définition traditionnelle du fantasme en tant qu'un scénario motivé par le désir. Dans un tel scénario, le sujet reste le protagoniste dont le jeu d'acteur ne cesse néanmoins d'être influencé par l'instance de « toi » qui est un spectateur idéal et désiré. Et Barthes ajoute que le fantasme représente « un roman de poche »²⁴ que l'on peut lire (ou écrire) n'importe où et qui peut me dévorer n'importe quand. En conséquence, il est la source du plaisir puisqu'il complète la réalité en y « extériorisant » le désir²⁵.

Ce roman s'ouvre en solitude, en absence et l'objet y apparaît à partir des détails (chaque lecteur se souviendra des fleurs d'Odette, de la sonate de Vinteuil). De la même manière, Roland Barthes fragmente tout le discours amoureux :

On a [...] substitué à la description du discours amoureux sa simulation [sa dramatisation et sa mise en scène], l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le je [...]. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré des circonstances infimes, aléatoires. On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique [...] c'est d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos [...]. La figure, c'est l'amoureux au travail.²⁶

Par conséquent, l'auteur choisit la théâtralité comme mode de leur présentation car il prétend décrire « le geste du corps saisi en action », le geste créatif qui renvoie au drame de l'amour. L'intention de l'écrivain consiste dans la reconstruction de « l'amour comme phénomène ou comportement linguistique »²⁷ qui reste en tant qu'expérience de lecture dont le fondement sont les figures textuelles. Celles-ci se manifestent en action, chacun des gestes représentés est le geste significatif de l'ostension théâtrale. Or, le sentiment

²⁴ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 90.

²⁵ *Ibidem*. Néanmoins, le plaisir vire parfois au cauchemar.

²⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 7-8.

²⁷ B. Abraham, « Les Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes », op. cit., p. 1.

amoureux veut être vu²⁸. En le cachant, le masque résultant ne fait que multiplier et souligner sa signification en montrant son extension au lecteur.

Ce dernier entre également dans le jeu d'illusion et de paradoxe du discours amoureux : Barthes désire que le « moi », introduit sur la « scène du langage »²⁹, ouvre la voie d'identification et d'auto-projection du lecteur, mais à la fois, l'auteur invite le lecteur à déchiffrer le discours, à compléter le caractère du code :

Ce code, chacun peut le remplir au gré de sa propre histoire ; maigre ou pas, il faut donc que la figure soit là, que la place (la case) en soit réservée. C'est comme s'il y avait une Topique amoureuse, dont la figure fût un lieu (topos). Or, le propre d'une topique, c'est d'être un peu vide : une Topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective, parce que codée).³⁰

D'ici, Abraham dérive la particularité du livre barthésien : par l'intermédiaire de la dramatisation, le « singulier » passe à son « universalisation »³¹, à la tentative de « dégager la nature langagière du sentiment amoureux ; le texte est donc discours amoureux et discours sur l'amour »³². Les figures proposent ainsi une certaine didascalie (intertextuelle) qui peut être développée par l'expérience vécue individuelle de chaque lecteur.

Discourir, c'est-à-dire courir vers sa perte et vivre (par) les fantasmes

Barthes définit ce discours particulier comme « [d]is-cursus, c'est, originellement, l'action de courir ça et là, de faire des allées et venues, des "démarches", des "intrigues". L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même »³³. Et Abraham de préciser son fondement théâtral : « le terme "discours" renvoie plus à une action qu'à une parole ; le discours amoureux n'a-t-il pas ceci de particulier d'être une parole en

²⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 52-53.

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*, p. 8-9.

³¹ B. Abraham, « Les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes », op. cit., p. 1.

³² *Ibidem*.

³³ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 7.

actes ? L'amoureux, comme le personnage de théâtre, est une personne agissante et parlante »³⁴.

De plus, le discours amoureux a pour particularité que

[u]na de las experiencias que yo puse en escena, del cual simulé el discurso, es que precisamente el sentimiento amoroso habla mucho. Es muy charlatán, al menos en la cabeza del enamorado, pero de hecho el que habla tiene la impresión, por otra parte torturadora, de que realmente no puede nunca expresarse, nunca puede expresar ese sentimiento amoroso.³⁵

L'auteur souligne ainsi que le discours amoureux extériorise le corps interne et les mots ne sont que superficiels, qu'une nécessité du ressenti. Leur finalité consiste à mettre en scène un certain imaginaire dont la conception puise de la théorie de Jacques Lacan : l'imaginaire est brisé en morceaux où l'individu (privé, pour l'instant, de sa subjectivité) est réduit au corps morcelé censé s'unir dans la métaphore du miroir, de l'image de soi-même ou, en termes généraux, de l'union³⁶. L'imaginaire lacanien représente l'espace inaccessible à autrui, il peut conséquemment être symbolisé comme scène du drame personnel qui se caractérise par *l'anagnorisis*, par la nécessité de constituer l'image de soi-même, de son corps et de prendre conscience de son rôle dans le drame de la vie.

Vue la situation (presque exclusive) du discours dans la pensée du discours amoureux, l'illusion qui caractérise le théâtre l'enferme dans l'irréel, le situe au niveau du soliloque pathétique : « le discours amoureux serait comme autistique, soliptique, coupé de tout lien avec les autres discours et parfois avec le réel »³⁷.

³⁴ B. Abraham, « Les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes », *op. cit.*, p. 6.

³⁵ N. Biron, « Entrevista a Roland Barthes. El discurso amoroso », *op. cit.*, p. 6. « Une des expériences que j'ai mise en scène et dont j'ai simulé le discours, c'est justement le fait que le discours amoureux parle beaucoup. Il est même très bavard ; il l'est au moins dans la tête de l'amoureux, mais celui qui parle a l'impression, d'une part torturante, qui ne peut jamais s'exprimer, qu'il ne peut jamais exprimer le sentiment amoureux ». Trad. Š. N.

³⁶ Cf. J. Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 92-99.

³⁷ B. Abraham, « Les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes », *op. cit.*, p. 2.

Le théâtre de l'amour

L'illusion établit la base du théâtre³⁸ et le corps y est situé au centre de toute action, il incarne le point convergent de la représentation en étant porteur de la signification dominante et d'un certain code : le principe du théâtre est l'immédiation, la superposition de signes, qui réfère au corps, chacun de ses gestes est significatif et s'adresse au spectateur. Par contre, le discours amoureux signifie l'emprisonnement sur la scène de l'espace psychique. Là, l'autre est mis en scène, l'amoureux va et vient, se parle à soi, à l'autre qui est essentiellement absent. L'amoureux veut néanmoins lui plaire, lui adresser incessamment sa parole. Pour cette raison, le discours amoureux se plaît à l'hyperbole et à l'exclamation³⁹ (« Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! »), il désire la répétition et son affirmation⁴⁰. Mais avant tout, il se nourrit de l'illusion car il naît de l'absence⁴¹:

L'autre est en état de perpétuel départ; de voyage ; il est, par vocation, migrateur, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un

³⁸ Il est à souligner que l'illusion est le fondement de la relation amoureuse, comme l'affirme Lacan et comme le sait Barthes. C'est l'amour qui réduit l'autre à l'objet défiguré par l'illusion passagère, par le désir de trouver par son intermédiaire le complément de soi-même, d'une idéalité impossible. Cette relation mutilé conséquemment la forme réelle de l'objet à travers l'identification idéalisée. Cf. J. Lacan, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 241.

³⁹ Eu égard à son caractère tautologique, le « je t'aime » est d'ailleurs perçu comme une exclamation désespérée, comme un climax de la gradation de l'angoisse.

⁴⁰ Cf. R. Barthes, « Je t'aime », *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 178. À titre d'illustration, l'auteur renvoie de nouveau à l'univers romanesque de Proust : l'enfant désire entendre la réponse à sa phrase « Je t'aime » adressée à sa mère. Barthes considère cette réplique comme une tautologie (vu sa référence) et même comme une révolution car elle apporte l'affirmation des fantasmes, elle renverse l'imaginaire en changeant les fantasmes en réalité (Cf. N. Biron, « Entretien avec Roland Barthes », op. cit., p. 7).

⁴¹ Cf. « Le corps de l'autre », le narrateur proustien contemplant le corps d'Albertine, R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 85. Le corps est vu comme objet, comme référent du désir de l'amoureux dont le regard tente de se l'approprier. En fait, il s'agit d'un procédé presque cubiste : le corps est fragmenté en parties, en synecdoques, qui deviennent des signes de sa perfection : « Cette opération se conduit d'une façon froide et étonnée ; je suis calme, attentif, comme si j'étais devant un insecte étrange, dont brusquement je n'ai plus peur. Certaines parties du corps sont particulièrement propres à cette observation : les cils, les ongles, la naissance des cheveux, les objets très partiels ». R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 85-86. Albertine se donne alors au narrateur comme une statue s'offre à son admirateur. Cette fois-ci, la parole ne pose pas d'obstacle ni ne cause de vertige des mondes méconnus de sa subjectivité. Cf. R. Barthes, « Un petit point de nez », *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 34-35.

coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens – et non de qui part : je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent.⁴²

L'absence renvoie à une autre figure qui caractérise, selon Barthes, le discours amoureux en tant que tel, c'est l'attente. Simultanément, l'attente met en scène un autre trait de la théâtralité : cette dernière est conditionnée par sa temporalité, par l'immédiation : le temps du théâtre est le présent ou bien c'est le présent qui est vécu dans le théâtre⁴³. Dans un seul fragment du temps présent, il est possible de vivre un drame du discours amoureux en entier, lorsqu'il s'agit de l'attente, « [t]out est solennel : je n'ai pas le sens des *proportions* »⁴⁴ et, alors, « il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre »⁴⁵.

Le Swann de Proust sombre dans un tel drame : son temps est dirigé par l'attente d'Odette, Swann entre dans la scénographie du désir de (re)voir la femme aimée. En attendant, dans son absence, il vit une tragédie personnelle dont la fin s'annonce fatale : il se torture par les questions « Qu'est-ce qu'elle en train de faire ? » ou bien « Qu'est-ce qu'elle fait lorsque les mots ne sont que promesses en l'air ? ». Lors de ces moments interminables d'attente, il décide d'engager un autre acteur,

M. de Charlus qu'il avait rencontré allant chez elle et qui avait exigé qu'il l'accompagnât. Et à défaut d'aucun, il pria M. de Charlus de courir chez elle, de lui dire comme spontanément, au cours de la conversation, qu'il se rappelait avoir à parler à Swann, qu'elle voulût bien lui faire demander de passer tout de suite chez elle ; mais le plus souvent Swann attendait en vain et M. de Charlus lui disait le soir que son moyen n'avait pas réussi. De sorte que si elle faisait maintenant de fréquentes absences, même à Paris, quand elle y restait, elle le voyait peu, et elle qui, quand elle l'aimait, lui disait : « Je suis toujours libre » et « Qu'est-ce que l'opinion des autres peut me faire ? », maintenant, chaque fois qu'il voulait la voir, elle invoquait les convenances ou prétextait des occupations.⁴⁶

La seule solution possible aux mensonges d'Odette est le recours à l'illusion. Swann ne cesse de l'attendre et, entre-temps, le

⁴² *Ibidem*, p. 19.

⁴³ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 2011, p. 7-15.

⁴⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, fr.wikisource.org/wiki/Du_c%C3%B4t%C3%A9_de_chez_Swann/Partie_2, p. 127-128.

présent acquiert des dimensions d'hallucination : le va et vient théâtral change rapidement en errance dans un cercle, naturellement sans issue. L'amoureux s'y rend compte qu'Odette ne l'aime pas, qu'elle appartient à d'autres hommes, que l'amour n'est pour elle qu'une expérience corporelle, hors de tout discours. C'est pourquoi il tente une autre stratégie en sachant

elle ne le voulait pas ; il revenait chez lui ; il se forçait en chemin à former divers projets, il cessait de songer à Odette ; même il arrivait, tout en se déshabillant, à rouler en lui des pensées assez joyeuses ; c'est le cœur plein de l'espoir d'aller le lendemain voir quelque chef-d'œuvre qu'il se mettait au lit et éteignait sa lumière ; mais, dès que, pour se préparer à dormir, il cessait d'exercer sur lui-même une contrainte dont il n'avait même pas conscience tant elle était devenue habituelle, au même instant un frisson glacé refluit en lui et il se mettait à sangloter. Il ne voulait même pas savoir pourquoi, s'essuyait les yeux, se disait en riant : « C'est charmant, je deviens névropathe ». ⁴⁷

La névrose, la névropathie, incarne l'essence du discours⁴⁸ car elle se forme une « scène pathétique »⁴⁹ sur laquelle l'amoureux crée sa propre « fiction »⁵⁰. Ou bien, il écrit son propre scénario où les rôles changent incessamment. Ou disons encore qu'un seul acteur protagoniste y tient la vedette : c'est le « "moi" renforcé par le fantasme »⁵¹.

Conclusion

Un tel « moi » renforcé par le fantasme ne se limite pas à refléter l'image du pauvre Swann : Roland Barthes propose dans sa théorie des années 70 une nouvelle vision de la narration. Celle-ci est remplacée par la notion du discours qui n'est pas seulement le fruit de la communication intertextuelle, mais le concept barthésien du discours se rattache également à la relation du lecteur et de l'auteur.

Barthes perçoit cette relation à travers le corps, un corps interne susceptible de ressentir le désir. Il s'y inspire de la vision psychanalytique du corps qui lui attribue, sauf le désir, des références du clivage du moi conscient et du fantasme. Le

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 70.

fantasme, que la psychanalyse dépeint d'ailleurs en termes théâtraux, représente la pierre angulaire de la construction de ses *Fragments d'un discours amoureux*.

Ceux-ci sont structurés comme un défilé des fantasmes qui contribuent à créer la théâtralité du discours amoureux. La théâtralité dépasse son caractère habituel dans la théorie de Barthes, celui de la superposition des signes, à cause de sa présence dans chacune des figures du discours amoureux. Celles-ci fonctionnent en tant que geste significatif adressé à tout lecteur puisque lui devient également, de temps en temps, la victime de sa scénographie et de la folie passagère.

bibliographie

- Abraham B., « *Les Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes », <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00447801/document>.
- Barthes R., « Le bruissement de la langue », [dans :] *Idem, Essais critiques IV*, Paris Seuil, 1984.
- Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2014.
- Barthes R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Biron N., « Entrevista a Roland Barthes. El discurso amoroso », www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/El_Discurso_Amoroso_Entrevista_a_Roland_Barthes_Biron_Norman.pdf.
- Iser W., *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- Lacan J., *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999.
- Lacan J., *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Proust M., *Albertine disparue*, http://fr.wikisource.org/wiki/Albertine_disparue/Texte_entier.
- Proust M., *Du côté de chez Swann*, fr.wikisource.org/wiki/Du_c%C3%B4t%C3%A9_de_chez_Swann/Partie_2.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 2011.
- Tasserit C., *Corps et lecture chez Roland Barthes*, mémoire de fin d'études dirigé par M. Boulanger, 1986, www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63564-corps-et-lecture-chez-roland-barthes.pdf.

abstract

To narrativize own phantasms and then live them: the love and the body in the theory of Roland Barthes

Since the 70's a specific theory of reading, writing and narrative perception originates in the thinking of Roland Barthes. Influenced by author's reading of psychoanalytical and phenomenological writings now he turns to mental space of the reader - he cares about reader's experience and, subsequently, his subjectivity and mainly phantasms, inner scenarios motivated by desire which in the Barthes's work *A Lover's discourse: Fragments* equal to figures. The notion of figure refers to another of important features of Barthes's theory: we mean theatricality. The figures present the dramatic play within the text but also they challenge the reader to the game of codes: they aspire to become the projection space of identification. Our article then in its first part tries to present the epistemologic shift to the perception of narration and, in the second part, deals with the *A Lover's discourse: Fragments* whose figures also represent the illustrated examples from the *In search of lost time* by Marcel Proust.

keywords

Roland Barthes, phantasm, theatricality, discourse, body

šárka novotná

Šárka Novotná est étudiante en doctorat à l'Institut des Langues et Littératures romanes de Brno (République tchèque) où elle prépare sa thèse sur l'univers théâtral de Michel Tremblay. Ses recherches portent également sur la théorie littéraire et des méthodes alternatives de l'analyse littéraire. Šárka Novotná a déjà publié les articles intitulés « L'Apocalypse en tant que principe révélateur de la (ré)écriture : les fins des mondes dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay » et « La Main de Michel Tremblay, réalité des illusions et des artifices ».