

ROLAND BARTHES

Œuvres complètes

TOME V

1977 - 1980

Nouvelle édition revue, corrigée et présentée
par Éric Marty

ÉDITIONS DU SEUIL

verts et rouges. Étrange le miroir basculant. Étranges les fresques bistrées, vaguement grecques, qui courent comme une sagesse un peu rétro le long de la frise.

Le Palace n'est pas une « boîte » comme les autres : il rassemble dans un lieu original des plaisirs ordinairement dispersés : celui du théâtre comme édifice amoureuxment préservé, jouissance de la vue ; l'excitation du Moderne, l'exploration de sensations visuelles neuves, dues à des techniques nouvelles ; la joie de la danse, le charme de rencontres possibles. Tout cela réuni fait quelque chose de très ancien, qu'on appelle la Fête, et qui est bien différent de la Distraction : tout un dispositif de sensations destiné à rendre des gens heureux, le temps d'une nuit. Le nouveau, c'est cette impression de synthèse, de totalité, de complexité : je suis dans un lieu qui se suffit à lui-même. C'est parce supplément que le Palace n'est pas une simple entreprise, mais une œuvre et que ceux qui l'ont conçu peuvent se sentir à bon droit des artistes.

Proust aurait-il aimé ? Je ne sais : il n'y a plus de duchesses. Pourtant, me penchant de haut sur le parterre du Palace agité de rayons colorés et de silhouettes dansantes, devenant autour de moi dans l'ombre des gradins et des loges découvertes tout un va-et-vient de jeunes corps affairés à je ne sais quels circuits, il me semblait retrouver, transposé à la moderne, quelque chose que j'avais lu dans Proust : cette soirée à l'Opéra, où la salle et les baignoires forment, sous l'œil passionné du jeune Narrateur, un milieu aquatique, doucement éclairé d'aignettes, de regards, de pierreries, de visages, de gestes ébauchés comme ceux de déités marines, au milieu desquelles trônait la duchesse de Guermantes. Rien qu'une métaphore en somme, voyageant de loin dans ma mémoire et venant embellir le Palace d'un dernier charme : celui qui nous vient des fictions de la culture.

VOGUE HOMMES
mai 1978

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure »

Certains auront reconnu la phrase que j'ai donnée pour titre à cette conférence : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite, que je n'avais pas le temps de me dire : "Je m'endors." Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait... » : c'est le début de *La Recherche du temps perdu*. Est-ce à dire que je vous propose une conférence « sur » Proust ? Oui et non. Ce sera, si vous voulez bien : Proust et moi. Quelle préention ! Nietzsche ironisait sur l'usage que les Allemands faisaient de la conjonction « et » : « Schopenhauer et Hartmann », raillait-il. « Proust et moi » est encore plus fort. Je voudrais suggérer que, paradoxalement, la prétention tombe à partir du moment où c'est moi qui parle, et non quelque témoin : car, en disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais, d'une manière tout à fait différente, que *je m'identifie à lui* : confusion de pratique, non de valeur. Je m'explique : dans la littérature figurative, dans le roman, par exemple, il me semble qu'on s'identifie plus ou moins (je veux dire par moments) à l'un des personnages représentés ; cette projection, je le crois, est le ressort même de la littérature ; mais, dans certains cas marginaux, dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu, en tant qu'il a voulu écrire ce livre et y a réussi ; or, Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où *La Recherche* est le récit d'un désir d'écriture : je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale, mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu.

1

Donc, d'abord, Proust.

La Recherche a été précédée de nombreux écrits : un livre, des traductions, des articles. La grande œuvre n'est vraiment lancée, semble-t-il, que pendant l'été 1909 ; c'est dès lors, on le sait, une course obstinée contre la mort qui menace le livre d'inaachèvement. Il y a eu apparemment dans cette année 1909 (même s'il est vain de vouloir dater avec précision le départ d'une œuvre) une période cruciale d'hésitation. Proust est en effet à la croisée de deux voies, de deux genres, traillé entre deux « côtés », dont il ne sait pas encore qu'ils peuvent se rejoindre, pas plus que le Narrateur ne sait, pendant très longtemps, jusqu'au mariage de Gilberte et de Saint-Loup, que le côté de chez Swann touche au côté de Guermantes : le côté de l'Essai (de la Critique) et le côté du Roman. A la mort de sa mère, en 1905, Proust traverse une période d'accablement, mais aussi d'agitation stérile ; il a envie d'écrire, de faire une œuvre, mais laquelle ? Ou plutôt quelle forme ? Proust écrit à Mme de Noailles, en décembre 1908 : « Je voudrais, quoique bien malade, écrire sur Sainte-Beuve [incarnation des valeurs esthétiques qu'il abhorre]. La chose s'est bâtie dans mon esprit de deux façons différentes entre lesquelles je dois choisir. Or, je suis sans volonté et sans clairvoyance. »

Je ferai remarquer que l'hésitation de Proust, à laquelle, c'est normal, il donne une forme psychologique, correspond à une alternance structurale : les deux « côtés » entre lesquels il hésite sont les deux termes d'une opposition mise à jour par Jakobson : celle de la Métaphore et de la Métonymie. La Métaphore soutient tout discours qui pose la question : « Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cela veut dire ? » ; c'est la question même de tout Essai. La Métonymie, au contraire, pose une autre question : « De quoi ceci, que j'énonce, peut-il être suivi ? Que peut engendrer l'épisode que je raconte ? » ; c'est la question du Roman. Jakobson rappelait l'expérience menée dans une classe d'enfants, à qui l'on demandait de réagir au mot « hute » ; les uns répondaient que la hute était une petite cabane (métaphore), les autres qu'elle avait brûlé (métonymie) ; Proust est un sujet divisé comme l'était la petite classe de Jakobson ; il sait que chaque incident de la vie peut donner lieu ou à un commentaire (une interprétation), ou à une affabulation qui en donne ou en imagine l'*avant* et l'*après* narratif : interpréter, c'est entrer dans la voie de la Critique, en

discuter la théorie, en prenant parti contre Sainte-Beuve ; lier les incidents, les impressions, les dérouler, c'est au contraire tisser peu à peu un récit, même lâche.

L'indécision de Proust est profonde, dans la mesure où Proust n'est pas un novice (en 1909, il a trente-huit ans) ; il a déjà écrit, et ce qu'il a écrit (notamment au niveau de certains fragments) relève souvent d'une forme mixte, incertaine, hésitante, à la fois romanesque et intellectuelle ; par exemple, pour exposer ses idées sur Sainte-Beuve (domaine de l'Essai, de la Métaphore), Proust écrit un dialogue fictif entre sa mère et lui (domaine du Récit, de la Métonymie). Non seulement cette indécision est profonde, mais encore elle est peut-être chérie : Proust a aimé et admiré des écrivains dont il constate qu'ils ont pratiqué, eux aussi, une certaine indécision des genres : Nerval et Baudelaire.

A ce débat il faut restituer son pathétique. Proust cherche une forme qui recueille la souffrance (il vient de la connaître, absolue, par la mort de sa mère) et la transcende ; or, l'« intelligence » (mot proustien), dont Proust fait le procès en commençant le *Contre Sainte-Beuve*, si l'on suit la tradition romantique, est une puissance qui blesse ou assèche l'affect ; Novais présentait la poésie comme « ce qui guérit les blessures de l'entendement » ; le Roman aussi peut le faire, mais pas n'importe lequel : un roman qui ne soit pas fait selon les idées de Sainte-Beuve.

Nous ignorons par quelle détermination Proust est sorti de cette hésitation, et pourquoi (si tant est qu'il y ait une cause circonstancielle), après avoir renoncé au *Contre Sainte-Beuve* (au reste refusé par *Le Figaro* en août 1909), il s'est lancé à fond dans *La Recherche* ; mais nous connaissons la forme qu'il a choisie : c'est celle-là même de *La Recherche* : roman ? essai ? Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai une *terce forme*. Interrogeons un instant ce troisième genre.

Si j'ai placé en tête de ces réflexions la première phrase de *La Recherche*, c'est qu'elle ouvre un épisode d'une cinquantaine de pages qui, tel le *mandala* tibétain, tient rassemblée dans sa vue toute l'œuvre proustienne. De quoi parle cet épisode ? Du sommeil. Le sommeil proustien a une valeur fondatrice : il organise l'originalité (le « typique ») de *La Recherche* (mais cette organisation, nous allons le voir, est en fait une désorganisation).

Naturellement, il y a un bon et un mauvais sommeil. Le bon sommeil, c'est celui qui est ouvert, inauguré, permis, consacré par le baiser vespéral de la mère ; c'est le sommeil droit, conforme à la Nature (dormir la nuit, agir le jour). Le mauvais sommeil,

c'est le sommeil loin de la mère : le fils dort le jour, pendant que la mère veille ; ils ne se voient qu'au bref croisement du temps droit et du temps inversé : réveil pour l'une, coucher pour l'autre ; ce mauvais sommeil (sous véronal), il ne sera pas trop de toute l'œuvre pour le justifier, le racheter, puisque c'est au prix douloureux de cette inversion que *La Recherche*, nuit après nuit, s'écrira.

Qu'est-il, ce bon sommeil (de l'enfance) ? C'est un « demi-réveil ». (« J'ai essayé d'envelopper mon premier chapitre dans les impressions du demi-réveil. ») Bien que Proust parle à un moment des « profondeurs de notre inconscient », ce sommeil n'a rien de freudien ; il n'est pas onirique (il y a peu de rêves véritables dans l'œuvre de Proust) ; il est plutôt constitué par les profondeurs du conscient *en tant que désordre*. Un paradoxe le définit bien : il est un sommeil qui peut être écrit, parce qu'il est une conscience de sommeil ; tout l'épisode (et, partant, je le crois, toute l'œuvre qui en sort) se tient ainsi suspendu dans une sorte de scandale grammatical : dire « je dors » est en effet, à la lettre, aussi impossible que de dire « je suis mort » ; l'écriture est précisément cette activité qui travaille la langue – les impossibilités de la langue – au profit du discours.

Que fait-il, ce sommeil (ou ce demi-réveil) ? Il introduit à une « fausse conscience », ou plutôt, pour éviter le stéréotype, à une conscience fautive : une conscience dérégulée, vacillante, intermittente ; la carapace logique du Temps est attaquée ; il n'y a plus de chronologie (si l'on veut bien séparer les deux parties du mot) : « Un homme qui dort [entendons : de ce sommeil proustien, qui est un demi-réveil] tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes... mais leurs rangs *peuvent se mêler, se rompre* [je souligne]. » Le sommeil fonde une autre logique, une logique de la Vacillation, du Décloisonnement, et c'est cette nouvelle logique que Proust découvre dans l'épisodes de la madeleine, ou plutôt de la biscotte, tel qu'il est rapporté dans le *Contre Sainte-Beuve* (c'est-à-dire avant *La Recherche*) : « Je restai immobile... quand soudain les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent. » Naturellement, une telle révolution logique ne peut que susciter une réaction de bêtise : Humblot, lecteur des éditions Ollendorf, recevant le manuscrit de *Du côté de chez Swann*, déclare : « Je ne sais si je suis bouché à l'émeri, mais je ne comprends pas l'intérêt qu'il peut y avoir à lire trente pages (précisément notre mandala) sur la façon dont un Monsieur se retourne dans son lit avant de s'endormir. » L'in-

térêt est cependant capital : il est d'ouvrir les vannes du Temps : la chronologie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite produira sans forcer la *tierce forme*, ni Essai ni Roman. La structure de cette œuvre sera, à proprement parler, rhapsodique, c'est-à-dire (étymologiquement) *cousue* ; c'est d'ailleurs une métaphore proustienne : l'œuvre se fait comme une robe ; le texte rhapsodique implique un art original, comme l'est celui de la couturière : des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels : une robe n'est pas un *patchwork*, pas plus que ne l'est *La Recherche*.

Issue du sommeil, l'œuvre (*la tierce forme*) repose sur un principe provocant : la *désorganisation* du Temps (de la chronologie). Or, c'est là un principe très moderne. Bachelard appelle *rythme* cette force qui vise à « débarrasser l'âme des fausses permanences des durées mal faites », et cette définition s'applique très bien à *La Recherche*, dont tout l'effort, somptueux, est de soustraire le temps remémoré à la fausse permanence de la biographie. Nietzsche, plus lapidairement, dit qu'« il faut émietter l'univers, perdre le respect du tout », et John Cage, prophétisant l'œuvre musicale, annonce : « De toute manière, le tout fera une désorganisation. » Cette vacillation n'est pas une anarchie aléatoire d'associations didées : « Je vois, dit Proust avec une certaine amertume, les lecteurs s'imaginer que j'écris, en me fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées, l'histoire de ma vie. » En fait, si l'on reprend le mot de Bachelard, il s'agit d'un *rythme*, et fort complexe : des « systèmes d'instantants » (encore Bachelard) se succèdent, *mais aussi, se répondent*. Car ce que le principe de vacillation désorganise, ce n'est pas l'intelligible du Temps, mais la logique illusoire de la biographie, en tant qu'elle suit traditionnellement l'ordre purement mathématique des années.

Cette désorganisation de la biographie n'en est pas la destruction. Dans l'œuvre, de nombreux éléments de la vie personnelle sont gardés, d'une façon repérable, mais ces éléments sont en quelque sorte *déportés*. Je signalerai deux de ces déports, dans la mesure où ils ne portent pas sur des détails (les biographies de Proust en sont pleines), mais sur de grandes options créatives.

Le premier déport est celui de la personne énonciatrice (au sens grammatical du mot « personne »). L'œuvre proustienne met

en scène – ou en écriture – un « je » (le Narrateur) ; mais ce « je », si l'on peut dire, n'est déjà plus tout à fait un « moi » (sujet et objet de l'autobiographie traditionnelle) : « Je » n'est pas celui qui se souvient, se confie, se confesse, il est celui qui énonce ; celui que ce « je » met en scène est un « moi » d'écriture, dont les liens avec le « moi » civil sont incertains, déplacés. Proust lui-même l'a bien expliqué : la méthode de Sainte-Beuve méconnaît « qu'un livre est le produit d'un autre "moi" que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». Le résultat de cette dialectique est qu'il est vain de se demander si le Narrateur de *La Recherche* est Proust (au sens civil du patronyme) : c'est simplement un *autre* Proust, souvent inconnu de lui-même.

Le second déport est plus flagrant (plus facile à définir) : dans *La Recherche*, il y a bien « du récit » (ce n'est pas un essai), mais ce récit n'est pas celui d'une vie que le Narrateur prendrait à sa naissance et conduirait d'année en année jusqu'au moment où il prend la plume pour la narrer. Ce que Proust raconte, ce qu'il met en récit (insistons), ce n'est pas sa vie, c'est son *désir d'écrire* : le Temps pèse sur ce désir, le maintient dans une chronologie ; il (les clochers de Martinville, la phrase de Bergotte) rencontre des épreuves, des découragements (le verdict de M. de Norpois, le prestige inégalable du *Journal des Goncourt*), pour enfin triompher, lorsque le Narrateur, arrivant à la matinée Guermaines, découvre *ce qu'il doit écrire* : le Temps retrouvé, et du même coup s'assure qu'il va pouvoir écrire : *La Recherche* (cependant déjà écrite).

On le voit, ce qui passe dans l'œuvre, c'est bien la vie de l'auteur, mais une vie *désorientée*. Painter, le biographe de Proust, a bien vu que *La Recherche* était constituée par ce qu'il a appelé une « biographie symbolique », ou encore « une histoire symbolique de la vie de Proust » : Proust a compris (c'est là le génie) qu'il n'avait pas à « raconter » sa vie, mais que sa vie avait cependant la signification d'une œuvre d'art : « La vie d'un homme d'une certaine valeur est une continuité allégorique », a dit Keats, cité par Painter. La postérité donne de plus, en plus raison à Proust : son œuvre n'est plus lue seulement comme un monument de la littérature universelle, mais comme l'expression passionnante d'un sujet absolument personnel qui revient sans cesse à sa propre vie, non comme à un *curriculum vitae*, mais comme à un étoilement de circonstances et de figures. De plus en plus nous nous prenons à aimer non « Proust » (nom civil d'un

auteur fiché dans les Histoires de la littérature), mais « Marcel », être singulier, à la fois enfant et adulte, *puer senilis*, passionné et sage, proie de manies excentriques et lieu d'une réflexion souveraine sur le monde, l'amour, l'art, le temps, la mort. J'ai proposé d'appeler cet intérêt très spécial que les lecteurs peuvent porter à la vie de Marcel Proust (l'album des photographies de sa vie, dans la collection de la Pléiade, est épuisé depuis longtemps) le « marcellisme », pour le distinguer du « proustisme », qui ne serait que le goût d'une œuvre ou d'une manière littéraire.

Si j'ai dégagé dans l'œuvre-vie de Proust le thème d'une nouvelle logique qui permet – en tout cas a permis à Proust d'abolir la contradiction du Roman et de l'Essai, c'est parce que ce thème me concerne personnellement. Pourquoi ? C'est ce que je veux expliquer maintenant. Je vais donc parler de « moi ». « Moi » doit s'entendre ici lourdement : ce n'est pas le substitut aseptisé d'un lecteur général (toute substitution est une aseptie) ; ce n'est personne d'autre que celui à qui nul ne peut se substituer, pour le meilleur et pour le pire. C'est *l'intime* qui veut parler en moi, faire entendre son cri, face à la généralité, à la science.

2

Dante (encore un début célèbre, encore une référence écrasante) commence son œuvre ainsi : « *Nel mezzo del cammin di nostra vita...* » En 1500, Dante avait trente-cinq ans (il devait mourir vingt et un ans plus tard). J'en ai bien plus, et ce qui me reste à vivre ne sera plus jamais la moitié de ce que j'aurai vécu. Car le « milieu de notre vie » n'est évidemment pas un point arithmétique : comment, au moment où je parle, connaîtrai-je la durée totale de mon existence, au point de pouvoir la diviser en deux parties égales ? C'est un point sémantique, l'instant, peut-être tardif, où survient dans ma vie l'appel d'un nouveau sens, le désir d'une mutation : changer la vie, rompre et inaugurer, me soumettre à une initiation, tel Dante s'enfonçant dans la *selva oscura*, sous la conduite d'un grand initiateur, Virgile (et pour moi, du moins le temps de cette conférence, l'initiateur, c'est Proust). L'âge, faut-il le rappeler – mais il faut le rappeler, tant chacun vit avec indifférence l'âge de l'autre –, l'âge n'est que très partiellement un donné chronologique, un chapellet d'années ; il y a des classes, des *cases* d'âge : nous parcourons la vie d'écluse

en éclose ; à certains points du parcours, il y a des seuils, des dénivellations, des secousses ; l'âge n'est pas progressif, il est mutatif : regarder son âge, si cet âge est un certain âge, n'est donc pas une coquetterie qui doit entraîner des protestations bienveillantes ; c'est plutôt une tâche active : quelles sont les forces réelles que mon âge implique et veut mobiliser ? Telle est la question, surgie récemment, qui, me semble-t-il, a fait du moment présent le « milieu du chemin de ma vie ».

Pourquoi aujourd'hui ?

Il arrive un temps (c'est là un problème de conscience) où « les jours sont comptés » : commence un compte à rebours flou et cependant irréversible. On se *savait* mortel (tout le monde vous l'a dit, dès que vous avez eu des oreilles pour entendre) ; tout d'un coup on se *sent* mortel (ce n'est pas un sentiment naturel ; le naturel, c'est de se croire immortel ; d'où tant d'accidents par imprudence). Cette évidence, dès lors qu'elle est vécue, amène un bouleversement du paysage : il me faut, impérieusement, logger mon travail dans une case aux contours incertains, mais dont je sais (conscience nouvelle) qu'ils sont *fins* : la dernière case. Ou plutôt, parce que la case est dessinée, parce qu'il n'y a plus de « hors case », le travail que je vais y logger prend une sorte de solennité. Comme Proust malade, menacé par la mort (ou le croyant), nous retrouvons le mot de saint Jean clé, approximativement, dans le *Contre Sainte-Beuve* : « Travaillez pendant que vous avez encore la lumière. »

Et puis il arrive aussi un temps (le même), où ce qu'on a fait, travaillé, écrit, apparaît comme voué à la répétition : quoi, tous jours jusqu'à ma mort, je vais écrire des articles, faire des cours, des conférences, sur des « sujets », qui seuls varieront, si peu ! (C'est le « sur » qui me gêne.) Ce sentiment est cruel ; car il me renvoie à la forclusion de tout Nouveau, ou encore de l'Aventure (ce qui m'« advient ») ; je vois mon avenir, jusqu'à la mort, comme un « train » : quand j'aurai fini ce texte, cette conférence, je n'aurai rien d'autre à faire qu'à en recommencer un autre, une autre ? Non, Sisyphe n'est pas heureux : il est aliéné non à l'effort de son travail ni même à sa vanité, mais à sa répétition.

Enfin un événement (et non plus seulement une conscience) peut survenir, qui va marquer, inciser, articuler cet ensemble progressif du travail, et déterminer cette mutation, ce renversement de paysage, que j'ai appelé le « milieu de la vie ». Rancé, cavalier frondeur, dandy mondaïn, revient de voyage et découvre le corps de sa maîtresse, décapitée par un accident : il se retire

et fonde la Trappe. Pour Proust, le « chemin de la vie » fut certainement la mort de sa mère (1905), même si la mutation d'existence, l'inauguration de l'œuvre nouvelle n'eut lieu que quelques années plus tard. Un deuil cruel, un deuil unique et comme irréductible, peut constituer pour moi cette « cime du particulier », dont parlait Proust ; quoique tardif, ce deuil sera pour moi le milieu de ma vie ; car le « milieu de la vie » n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable.

Ainsi cheminant, il se produit tout d'un coup cette évidence : d'une part, je n'ai plus le temps d'essayer plusieurs vies : il faut que je choisisse ma dernière vie, ma vie nouvelle, « *Vita Nova* », disait Michelet en épousant à cinquante et un ans une jeune fille qui en avait vingt, et en s'appropriant à écrire des livres nouveaux d'histoire naturelle ; et, d'autre part, je dois sortir de cet état ténébreux (la théologie médiévale parlait d'*acédie*) où me conduisent l'usure des travaux répétés et le deuil. Or, pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, il ne peut y avoir de « vie nouvelle », me semble-t-il, que la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Changer de doctrine, de théorie, de philosophie, de méthode, de croyance, bien que cela paraisse spectaculaire, est en fait très banal : on le fait comme on respire ; on investit, on désinvestit, on réinvestit : les conversions intellectuelles sont la pulsion même de l'intelligence, dès lors qu'elle est attentive aux surprises du monde ; mais la recherche, la découverte, la pratique d'une forme nouvelle, cela, je pense, est à la mesure de cette *Vita Nova*, dont j'ai dit les déterminations.

C'est ici, à ce milieu de mon chemin, à cette cime de mon particulier, que j'ai retrouvé deux lectures (à vrai dire, faites si souvent que je ne puis les dater). La première est celle d'un grand roman, comme, hélas, on n'en fait plus : *Guerre et paix* de Tolstoï. Je ne parle pas ici d'une œuvre, mais d'un bouleversement ; ce bouleversement a pour moi son sommet à la mort du vieux prince Bolkonski, aux derniers mots qu'il adresse à sa fille Marie, à l'explosion de tendresse qui, sous l'instance de la mort, déchire ces deux êtres qui s'aimaient sans jamais tenir le discours (le verbiage) de l'amour. La seconde lecture est celle d'un épisode de *La Recherche* (cette œuvre intervient ici à un tout autre titre qu'au début de cette conférence : je m'identifie maintenant au Narrateur, non à l'écrivain), qui est la mort de la grand-mère ; c'est un récit d'une pureté absolue ; je veux dire que la douleur y est pure, dans la mesure où elle n'est pas commentée (contra-

rement à d'autres épisodes de *La Recherche* et où l'atroce de la mort qui vient, qui va séparer à jamais, n'est dit qu'à travers des objets et des incidents indirects : la station au pavillon des Champs-Élysées, la pauvre tête qui balance sous les coups de peigne de Françoise.

De ces deux lectures, de l'émotion qu'elles ravivent toujours en moi, je tirai deux leçons. Je constatai d'abord que ces épisodes, je les recevais (je ne trouve pas d'autre expression) comme des « moments de vérité » : tout d'un coup la littérature (car c'est d'elle qu'il s'agit) coïncide absolument avec un arrachement émotif, un « cri » ; à même le corps du lecteur qui vit, par souvenir ou prévision, la séparation loin de l'être aimé, une transcendence est posée : quel Lucifer a créé *en même temps* l'amour et la mort ? Le « moment de vérité » n'a rien à voir avec le « réalisme » (il est d'ailleurs absent de toutes les théories du roman). Le « moment de vérité », à supposer qu'on accepte d'en faire une notion analytique, impliquerait une reconnaissance du *pathos*, au sens simple, non péjoratif, du terme, et la science littéraire, chose bizarre, reconnaît mal le *pathos* comme force de lecture ; Nietzsche, sans doute, pourrait nous aider à fonder la notion, mais nous sommes encore loin d'une théorie ou d'une histoire pathétique du Roman ; car il faudrait, pour l'esquisser, accepter d'émietter le « tout » de l'univers romanesque, ne plus placer l'essence du livre dans sa structure, mais au contraire reconnaître que l'œuvre émeut, vit, germe, à travers une espèce de « délabrement » qui ne laisse debout que certains moments, lesquels en sont à proprement parler les sommets, la lecture vivante, concernée, ne suivant en quelque sorte qu'une ligne de crête : les moments de vérité sont comme les points de *plus-value* de l'anecdote.

La seconde leçon, je devrais dire le second courage que je tirai de ce contact brillant avec le Roman, c'est qu'il faut accepter que l'œuvre à faire (puisque je me définis comme « celui qui veut écrire ») représente activement, *sans le dire*, un sentiment dont j'étais sûr, mais que j'ai bien du mal à nommer, car je ne puis sortir d'un cercle de mots usés, douteux à force d'avoir été employés sans rigueur. Ce que je puis dire, ce que je ne peux faire autrement que de dire, c'est que ce sentiment qui doit animer l'œuvre est du côté de l'amour : quoi ? La bonté ? La générosité ? La charité ? Peut-être tout simplement parce que Rousseau lui a donné la dignité d'un « philosophe » : la pitié (ou la compassion).

J'aimerais un jour développer ce pouvoir du Roman – pouvoir aimant ou amoureux (certains mystiques ne dissociaient pas *Agapè* d'*Eros*) – soit au gré d'un Essai (j'ai parlé d'une Histoire pathétique de la Littérature), soit au gré d'un Roman, étant entendu que j'appelle ainsi, par commodité, toute forme qui soit nouvelle par rapport à ma pratique passée, à mon discours passé. Cette forme, je ne puis la soumettre par avance aux règles structurales du Roman. Je puis seulement lui demander de remplir à mes propres yeux trois missions. La première serait de me permettre de *dire* ceux que j'aime (Sade, oui, Sade disait que le roman consiste à peindre ceux qu'on aime), et non pas de leur dire que je les aime (ce qui serait un projet proprement lyrique) ; j'espère du Roman une sorte de transcendence de l'égotisme, dans la mesure où dire ceux qu'on aime, c'est témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) « pour rien » : dites, à travers l'écriture souveraine, la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie (personnes de la famille même de Tolstoï), la détesse de Madeleine Gide (dans *Et nunc manet in te*) ne tombent pas dans le néant de l'Histoire : ces vies, ces souffrances sont recueillies, justifiées (ainsi doit-on entendre le thème de la Résurrection dans l'Histoire de Michelet). La seconde mission que je confierais à ce Roman (fantasme, et probablement impossible), ce serait de me permettre la représentation d'un ordre affectif, pleinement, mais indirectement. Je lis un peu partout que c'est une sensibilité très « moderne » que de « cacher sa tendresse » (sous des jeux d'écriture) ; mais pourquoi ? Serait-elle plus « vraie », aurait-elle plus de valeur parce qu'on se guinde à la cacher ? Toute une morale, aujourd'hui, méprise et condamne l'expression du *pathos* (au sens simple que j'ai dit), soit au profit du rationnel politique, soit à celui du pulsionnel, du sexuel ; le Roman, tel que je le lis ou le désire, est précisément cette forme qui, en déléguant à des personnages le discours de l'affect, permet de dire ouvertement cet affect : le pathétique y est énonçable, car le Roman, étant représentation et non expression, ne peut être jamais pour celui qui l'écrit un discours de la mauvaise foi. Enfin et peut-être surtout, le Roman (j'entends toujours par là cette forme incertaine, peu canonique dans la mesure où je ne la conçois pas, mais seulement la remémore ou la désire), puisque son écriture est médiante (il ne présente les idées, les sentiments que par des intermédiaires), le Roman, donc, ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur) ; son instance est la vérité des affects, non celle des idées :

il n'est donc jamais arrogant, terroriste : selon la typologie nietzschéenne, il se place du côté de l'Art, non de la Prétirise.

Est-ce que tout cela veut dire que je vais écrire un roman ? Je n'en sais rien. Je ne sais s'il sera possible d'appeler encore « roman » l'œuvre que je désire et dont j'attends qu'elle rompe avec la nature uniformément intellectuelle de mes écrits passés (même si bien des éléments romanesques en altèrent la rigueur). Ce Roman utopique, il m'importe de faire comme si je devais l'écrire. Et je retrouve ici, pour finir, la méthode. Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; j'abolis le discours sur le discours ; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, c'est-à-dire d'une pratique : je passe à un autre type de savoir (celui de l'Amateur) et c'est en cela que je suis méthodique. « Comme si » : cette formule n'est-elle pas l'expression même d'une démarche scientifique, comme on le voit en mathématiques ? Je fais une hypothèse et j'explore, je découvre la richesse de ce qui en découle ; je postule un roman à faire, et de la sorte je peux espérer en apprendre plus sur le roman qu'en le considérant seulement comme un objet déjà fait par les autres. Peut-être est-ce finalement au cœur de cette subiectivité, de cette intimité même dont je vous ai entretenus, peut-être est-ce à la « cime de mon particulier » que je suis scientifique sans le savoir, tourné confusément vers cette Scienza Nuova dont parlait Vico : ne devra-t-elle pas exprimer à la fois la brillante et la souffrance du monde, ce qui, en lui, me séduit et m'indigne ?

Conférence au Collège de France, 19 octobre 1978, publiée dans la collection « Les Inédits du Collège de France », 1982.

Bernard Faucon

Bernard Faucon a photographié des enfants (réels et/ou simulés). Cependant, le motif (la question) de son entreprise n'est ni l'amour des enfants ni l'art photographique. Ou du moins, par le trouble que nous apportent ces images, par la véritable énigme qu'elles suspendent et immobilisent sous nos yeux, qui ne peuvent s'en détacher sans pour autant en percer le secret, nous doutons (enfin) que dans la Photographie, grande Inconnue du monde moderne, il y ait d'un côté le *sujet* et de l'autre une *manière* ; bref, nous doutons que la Photographie ne soit rien de plus (idée cependant usuelle) que la conjonction d'un argument et d'un art.

Ce doute est violent, à proportion de l'étonnement que suscitent en nous ces photographies. Et ces mots sont déjà insuffisants, car ils nous laissent prisonniers de notre tendance, à nous, Occidentaux : ramener toute mutation de notre identité au « pathétique ». Un mot oriental (japonais) conviendrait mieux : le *satori* ; secousse, plongée, saisissement qui traverse brusquement le disciple Zen et l'illumine de son vide. On ne peut dire ce qu'est le *satori*, mais, pour les photographies de Bernard Faucon, on devine de quelle région il vient : la région de l'hétérologie, ou frottement de langages différents, mariage d'espèces naturelles hétérogènes : des mannequins, objets déjà saisis selon leur statut même, sont une seconde fois surpris au milieu d'une foule d'objets réels, familiers, usés, entamés (bougies, bouteilles, tranches de melon, lits défaits, balançoire en mouvement, etc.), dans un décor dont le romantisme exalte le naturel (vastitude des collines, des jardins, de la mer), engagés dans des scènes quotidiennes de jeux ; ou encore, d'une façon plus insidieuse, l'hétérologie vient de ce que l'expression euphorique des visages de cire est en quelque sorte *perpétuée* indépendamment des actions auxquelles les mannequins se livrent : quoi de plus trou-