

Barthes avant Guibert

Laurent Demoulin
Université de Liège

Roland Barthes a, sa vie durant, posé un regard curieux, original et engagé sur la littérature de son temps. Il a en effet écrit sur Brecht, Albert et Renaud Camus, Cayrol, Queneau, Butor, Robbe-Grillet, Sollers, Gide (de son vivant) et quelques autres. Certes, cet intérêt n'était nullement exclusif : la liste des écrivains et des textes du passé étudiés ou convoqués par Barthes est longue, elle aussi, qui va des tragiques grecs aux haïkus japonais, en passant par Gide (après sa mort), Proust, Racine, Flaubert, Sade, Michelet, Tolstoï ou Thomas Mann¹. Mais il va s'agir ici de considérer un des derniers romanciers qui a suscité la curiosité de Barthes : Hervé Guibert.

Hervé Guibert

En guise de rappel, commençons par quelques mots sur la figure d'Hervé Guibert. Celui-ci est né en 1955 et il est encore très jeune quand il devient chroniqueur de presse, d'abord au profit de magazines féminins, puis, dès 1977, c'est-à-dire à 22 ans, et jusqu'en 1985, dans les pages du journal *Le Monde* : il y introduit la critique photographique – ce qui est paradoxal puisque ce quotidien n'illustre alors ses articles qu'au moyen de dessins. Deux de ses chroniques y ont concerné Barthes : en 1977, il fait un éloge vibrant d'un texte écrit par ce dernier au sujet des photographies de Daniel Boudinet² et, en 1980, il rédige la recension de *La Chambre claire* (voir Guilbard, 2001).

L'année où il entre au *Monde*, Hervé Guibert publie son premier roman, *La Mort propagande*. Il s'agit d'une littérature à la fois fantasmagorique et autobiographique, où le jeune écrivain met en scène son homosexualité. Guibert envoie son livre à Barthes, qui se montre vivement intéressé et lui écrit le 27 janvier 1977 : « J'aimerais parler avec vous du rapport (dans votre cas) de l'écriture et du fantasme. » (Barthes, 2015, p. 359) Hervé Guibert répond par un texte extraordinairement impudique où il explore son attitude vis-à-vis des fantasmes. Il s'ensuivra une rencontre douloureuse, sur laquelle il est inutile de revenir ici. Disons, avec Tiphaine Samoyault, que leur relation devient « compliquée, mais assez douce » (Samoyault, 2015, p. 606).

Peu après la mort de Barthes, Guibert publie, en 1981, aux éditions de Minuit, *L'Image fantôme*, qui, tout comme *La Chambre claire*, concerne la photographie, sujet abordé par le jeune écrivain de façon intime et autobiographique, dans le sillage direct du livre de son aîné.

Guibert écrira et publiera par la suite de nombreux romans, qui semblent partager en deux pans les deux caractéristiques essentielles de *La Mort propagande*, soit le mélange de l'autobiographique et du fantasmagorique. Certains livres, comme *Voyage avec deux enfants* (1982), *Des Aveugles* (1985) ou *Vous m'avez fait former des fantômes* (1987) explorent la veine fantasmagorique, qui se fait volontiers cruelle et s'écrit dans le sillage de Sade, de Bataille, de Genet, de Guyotat ou d'Eugène Savitzkaya, en déployant une écriture baroque, luxuriante, parfois emphatique. La seconde veine, c'est-à-dire la veine autobiographique, obéit en revanche à une écriture blanche et à un style dépouillé. La narration s'y conduit au présent au gré de fragments assez courts, proches de l'écriture diariste. Cette veine contient, entre autres titres, *Mes parents* (1986), *Fou de Vincent* (1989) et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), dans lequel Guibert déclare qu'il est atteint du sida. Cette maladie, alors incurable, l'emporte le 27 décembre 1991 alors qu'il vient d'avoir 36 ans.

Notons encore qu'Hervé Guibert s'est explicitement réclamé de l'influence de Barthes. Il a déclaré ainsi à Eribon : « J'aimais Barthes. J'avais une passion pour Barthes, pour le *Barthes par Barthes*, qui n'est peut-être pas son meilleur livre. [...] Il était aussi d'une grande délicatesse. Je l'aimais vraiment. [...] *Fou de Vincent* est grandement inspiré des *Fragments d'un discours amoureux*, et puis il y a le texte que j'ai publié sur la photographie. » (Eribon, 1991, pp. 87-89) Ces

¹ Notons au passage que si Barthes se limitait aux textes écrits en français en ce qui concerne les contemporains, sa curiosité franchissait la barrière des langues quand elle se tournait vers les auteurs disparus.

² Cet article est mentionné dans la biographie de Guibert par Buot, qui en cite un passage : « Barthes pourrait écrire n'importe quoi, sur n'importe qui, ce serait toujours aussi séduisant, somptueux, inutile et musical, sans jamais être complaisant. » (Buot, 1999, p. 73)

aveux se trouvent d'ailleurs dans les deux livres évoqués : un écrivain nommé « R. B. » apparaît dans *L'Image fantôme* et l'on peut lire dans *Fou de Vincent* : « Relu hier soir avec émotion, en attendant Vincent, des *Fragments d'un discours amoureux* : l'impression que je poursuis souvent des choses indiquées par Barthes. » (Guibert, 1989, p. 51)

Toutefois, il ne s'agira pas tant, pour nous, de relever chez Guibert les traces de l'influence de Barthes que de voir en quoi l'évolution de Barthes nous conduit, en quelque sorte, à Guibert. Non pas Guibert après Barthes, mais Barthes avant Guibert. En d'autres termes, notre intérêt se concentrera ici sur la façon dont s'inscrit la rencontre de l'écriture romanesque de Guibert dans l'histoire, déjà étudiée par d'autres (Philippe Roger, Fanny Lorent, Vincent Jouve), des rapports singuliers de Barthes au roman contemporain.

Barthes écrivain-écrivain ou écrivain ?

Alors qu'il n'a publié ni roman ni poème, Barthes est souvent perçu comme un écrivain, ou du moins, selon sa propre terminologie, comme un écrivain-écrivain. Tzvetan Todorov – en qui l'on pourrait voir au contraire un écrivain sans regret et sans remords – classe Barthes, en compagnie de Sartre et de Blanchot, dans la catégorie des « critiques-écrivains » : « Les “critiques-écrivains” et non les “écrivains-critiques” : [...] non [...] la critique pratiquée par des écrivains, mais [...] celle qui devient elle-même une forme de littérature [...] où l'aspect littéraire acquiert une pertinence nouvelle. » (Todorov, 1984, p. 55)

Sur quoi repose cette appréciation ? Sur la brillance du style de Barthes ; l'évolution de sa pensée vers la subjectivité ; le refus de la vérité ; la place laissée aux « humeurs », aux affects en général et au « plaisir » en particulier, depuis le texte de jeunesse « Plaisir aux classiques » de 1944 jusqu'au fameux *Plaisir du texte* de 1973 ; l'insatisfaction, à chaque étape de son parcours, face aux théories dont il se nourrissait et qu'il finissait par ressentir comme réductrices et qu'en conséquence, il abandonnait en douce ; le désir, sans cesse réaffirmé, d'écrire de manière intransitive, c'est-à-dire comme un écrivain et non comme un écrivain.

Nous retient surtout dans cette liste le désir d'être écrivain. Celui-ci apparaît bien avant la *vita nova* à laquelle Barthes rêve après la mort de sa mère en 1977 et bien avant le cours sur *La Préparation du roman* donné au Collège de France de 1978 à 1980. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, le célèbre tableau qui permet au critique de retracer son parcours contient, avant les quatre phases correspondant à ses publications (mythologie sociale/sémiologie/textualité/moralité), une pré-phase désignée par une expression entre parenthèses : « (l'envie d'écrire) » (OC, IV, p. 718). Il ne s'agit pas d'un mythe : Tiphaine Samoyault démontre, grâce à la correspondance avec son ami Rebeyrol, que, au début des années 1930, Barthes s'attaque à la rédaction d'un roman³. Il veut être écrivain, mais n'y parvient pas. Sera-ce plus simple de devenir critique ? Pas si sûr. Barthes hésite, en 1953, avant de rédiger un article sur *Les Gommages*. Et il explique à Robbe-Grillet son hésitation en ces termes : « *je ne suis pas critique* » (voir Lorent, 2015, p. 67). Il passe pourtant outre à ce scrupule, qui l'éloigne de son désir d'être écrivain, pour endosser un rôle d'écrivain. Mais il ne le porte pas depuis si longtemps quand il déclare, en 1963, dans la préface des *Essais critiques* : « le roman est l'horizon du critique : le critique est *celui qui va écrire* [...]. Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis. » (OC, II, p. 282) Puis, en 1966, dans *Critique et Vérité* : « le critique devient à son tour écrivain » (*Ibid.*, p. 781) et « la critique et l'œuvre disent *je suis littérature* » (*Ibid.*, p. 796). Enfin, dans *La Chambre claire*, Barthes évoque « une sorte d'inconfort [qu'il avait] toujours connu : d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique » (OC, V, p. 794). Aussi pouvons-nous suivre Todorov quand il écrit : « les textes de Barthes étaient ceux d'un écrivain que les vicissitudes du destin auraient conduit à faire carrière dans le monde des idées et de la connaissance » (Todorov, 1984, p. 78).

Barthes après Camus

³ Voir Samoyault, (2015 p. 107) où est reproduite une lettre dans laquelle le jeune Barthes explique à son ami Rebeyrol les raisons pour lesquelles il abandonne un roman en cours.

Le premier écrivain contemporain sur lequel Barthes a écrit est en fait... André Gide, qui vit toujours, bien entendu, en 1942, quand le jeune Barthes rédige des « notes » sur son *Journal*. Mais c'est dans son texte sur *L'Étranger* de Camus, écrit en 1944 au sanatorium, qu'apparaît un regard particulier sur le roman contemporain. Alors que Barthes n'a rien publié à cet égard, sa prise de parole est celle d'une jeune écrivain, qui se reconnaît en Camus, comme si ce dernier avait écrit le roman que Barthes rêvait d'écrire, comme si *L'Étranger* était la solution face au problème d'écriture qui empêchait le jeune Barthes de rédiger son propre roman, comme si *L'Étranger* avait été volé à Barthes par Camus. Barthes parle en effet du contexte philosophique du texte comme s'il était acquis pour un jeune écrivain ; il le commente de l'intérieur, en quelque sorte, en mimant une extériorité qui ne trompe personne :

J'imagine bien que pour un jeune créateur en proie aux drames préliminaires de l'absurde, la tentation soit grande de dire non au style : il croira supprimer l'emphase en supprimant les procédés ; les tics de Céline lui paraîtront le nec plus ultra de la vigueur et de la franchise ; la phrase sans verbe et sans relative, une belle victoire sur la tartine chateaubriandesque [...] ; le style parlé (télégraphique ou argotique) une courageuse intervention contre les ciselures agaçantes de Flaubert ou d'Anatole France (OC, I, pp. 77-78).

Barthes ne reçoit pas encore à l'époque, comme dans les années 1970, des dizaines de manuscrits de jeunes auteurs dans sa boîte aux lettres. Et son portrait du « jeune créateur » est trop long et trop précis pour correspondre à une intuition générale à cet égard. Il songe à un écrivain en herbe précis. Sans doute à lui-même, pouvons-nous légitimement supposer : nous retrouvons dans ces lignes quelques-unes de ses propres obsessions de l'époque, par exemple la question de l'emphase, qui l'occupe alors, et qui apparaîtra notamment vis-à-vis de Sartre dans un texte de 1947, comme le souligne Marie Gil (voir Gil, 2012, p. 37) ou la critique de Flaubert, auteur qui n'occupera pas dans *Le Degré zéro de l'écriture* une place très valorisante (c'est bien plus tard que Barthes s'entichera de *Bouvard et Pécuchet*), et qui est attaqué sans détour ailleurs dans le texte – le passé simple étant « fatigué par Flaubert » (OC, I, p. 79).

Barthes parle donc à demi-mot en tant que « jeune créateur » et il est à la fois séduit et dépossédé. Mais il ne s'en tient évidemment pas à cette position passive : il prolonge Camus. Certes, *L'Étranger* tombe à pic, mais il ne résout pas toutes les questions posées par la problématique du roman, ou, du moins, sa réponse n'est-elle que provisoire et Barthes, loin de Paris, dans sa chambre de sanatorium, imagine un au-delà :

[...] et l'on souhaite, comme le fanal de temps plus salubres, une œuvre qui soit gratuite jusqu'au bout, dont on ne puisse rien tirer, si ce n'est l'évidence et la description de l'absurde, une œuvre résistante, pure et solitaire – absolument personne, d'aucun bord qu'il vienne – ne puisse tirer à soi (*ibid*).

Ce passage, dans lequel est rêvé une œuvre dépassant *L'Étranger*, paraît décrire un roman... de Robbe-Grillet ! Et pas *Les Gommages*, non, un roman plus tardif, comme *La Jalousie*. Ou alors, *Les Gommages* et *Le Voyeur* tels que Barthes les a décrits : si l'on enlève la notion d'absurde, on est très proche de la littérature non-symbolique et descriptive qui fait l'objet de « Littérature objective » (1954) et de « Littérature littérale » (1955) (voir Lorent, 2015). Barthes résume donc, en 1944, un futur roman de Robbe-Grillet alors que celui-ci a alors à peine 22 ans, qu'il est à Nuremberg en STO et qu'il n'a pas écrit la moindre ligne. Et, si, dans sa chambre, le jeune Alain rêve peut-être déjà de littérature, il n'a probablement pas idée de ce qu'il pourrait écrire. Barthes, si ! Barthes sait déjà, en 1944, quel sera le roman d'avant-garde du milieu des années 1950.

Barthes a donc une sorte de préscience du roman à venir... à moins qu'il ne faille considérer qu'il va conditionner celui-ci. Sans doute telle n'est pas encore son intention : sans doute rêve-t-il de le produire directement lui-même. Il est d'ailleurs plus réaliste, si vous imaginez une forme de roman, de l'écrire vous-même que d'influencer autrui afin qu'il l'écrive à votre place. Barthes peut songer alors qu'en tant que critique, il est bel et bien « celui qui va écrire ».

L'article se termine d'ailleurs par une ouverture vers l'avenir :

Peut-être bien qu'avec *L'Étranger* [...] se lève un nouveau style, style du silence et silence du style, où la voix de l'artiste – également éloignée des soupirs, des blasphèmes et des cantiques – est une voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable (OC, I, p. 79).

Soulignons le « notre » final, qui résonne comme un « ma » et l'ensemble de la phrase qui dépossède Camus de son invention. Au profit de qui ? De Barthes lui-même, sans doute.

Or, comme il le reconnaîtra bien plus tard, en 1977, dans un entretien, cet article sur *L'Étranger* « fut le germe du *Degré zéro de l'écriture* » (OC, V, p. 366). Par la suite, comme l'a démontré Philippe Roger, les articles parus en revue, qui constitueront en effet *Le Degré zéro*, laissent encore une grande place à Camus, considéré comme le seul écrivain capable de sortir la littérature de l'impasse. Ainsi, l'article intitulé « Le Degré zéro de l'écriture », tel qu'il paraît en 1947 dans la revue *Combat*, contenait la phrase : « Un écrivain de la race de Camus peut-il échapper à la flaubertisation de l'écriture ? Voilà la mesure tragique du dilemme. » (Roger (1986, p. 269) Comme l'a noté Roger, cette phrase disparaît dans le livre éponyme, qui ne supprime pas toute trace de Camus mais en limite très sévèrement la présence en généralisant le propos. Pourquoi ? parce qu'entre-temps, Camus a mortellement déçu les espoirs placés en lui en écrivant non pas un roman « dont on ne puisse rien tirer », mais au contraire un roman à thèse allégorique, *La Peste*, étrangement absent du *Degré zéro* et que Barthes critiquera sévèrement en 1955, alors qu'il a déjà commencé à s'intéresser à Robbe-Grillet.

De Camus à Sollers

Fanny Lorent a repéré des thèmes (notamment celui de la « surface » du texte préférée à la « profondeur ») qui sont communs aux critiques que Barthes a rédigées au sujet des romans de Camus, de Cayrol puis de Robbe-Grillet. Elle conclut que ces similitudes « se justifient par l'espoir similaire qu'ils [les trois romanciers] ont représentés pour Barthes. Chez chacun d'eux, le critique a reconnu l'expression de la fameuse écriture blanche dont il rêvait depuis 1953. » (Lorent (2015, p. 52) Elle montre ensuite à quel point Robbe-Grillet s'est emparé de la pensée de Barthes pour la déployer et lui donner une ampleur polémique qui lui a permis d'occuper une place enviable dans le champ littéraire.

Sans doute peut-on considérer que, par ses propos, Barthes n'a pas influencé seulement les écrits théoriques de l'écrivain : il a aussi pesé sur sa pratique romanesque. Poussés par la théorie, les romans de Robbe-Grillet deviennent en effet de plus en plus avant-gardistes au fil des parutions, *Les Gommages* paraissant vite bien sage au vu des romans ultérieurs.

Cependant, si, à certains égards, la pensée de Barthes au sujet de Robbe-Grillet retrouve des idées déjà exprimées en 1944 à propos *L'Étranger*, sur d'autres points, elle a rapidement évolué. Car si la littérature à la fois décrite et imaginée à travers *L'Étranger* rejette déjà le symbole et la « profondeur », elle n'est pas encore moderne. À certains égards, il s'agit d'un compromis : Barthes emploie l'adjectif « neutre », déjà, pour qualifier le style de Camus, qu'il décrit comme un merveilleux mélange de classicisme et de modernité : « sur des données d'avant-garde, Camus a fait une œuvre qui à la musicale simplicité de *Bérénice* » (OC, I, p. 78).

Et la plus longue part de son article consiste à justifier ce compromis, comme si Barthes répondait à un lecteur plus avant-gardiste que lui, comparse qui n'est peut-être qu'un autre part de lui-même : la part qui va se développer, petit à petit, par la suite. « Le plaisir du style, écrit-il encore, même dans les œuvres d'avant-garde, ne s'obtiendra jamais que par fidélité à certaines préoccupations classiques qui sont l'harmonie, la correction, la simplicité, la beauté, etc. bref, les éléments séculaires du goût. » (*ibid.*, p. 75) Avec ce « plaisir du style », le jeune Barthes est très loin du *Plaisir du texte* de 1973 et de l'opposition scriptible/lisible (voir Jouve (1986, pp. 49-50).

Barthes n'abandonne que petit à petit cette conception d'un équilibre entre un style classique et un sujet d'avant-garde. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, l'écriture blanche (ou degré zéro) y jouit encore d'un statut de compromis intelligent – du moins dans certains passages. Entre l'écriture bourgeoise, d'une part, et, d'autre part, l'agraphie moderne mallarméenne ou rimbaldienne qui « a la structure même du suicide » (OC, I, p. 217) et qui mène à une « impasse » (*ibid.*, p. 223), il y a une « autre solution » (*ibid.*, p. 217) : l'écriture blanche, « troisième terme, terme neutre ou terme-zéro » (*ibid.*), parole transparente inaugurée par *L'Étranger*.

Sa conception du roman évolue ensuite rapidement, de manière à faire de lui un vrai moderne. Résumé grossièrement, le parcours critique de Barthes passe, durant la période Robbe-Grillet, comme Fanny Lorent l'a montré, du rejet du symbolisme et de la psychologie des profondeurs au refus du sens et du signifié. Après quoi, un nouveau durcissement moderniste se traduit par l'abandon de Robbe-Grillet au profit de Sollers. Les romans de ce dernier étaient alors en effet bien plus radicaux que ceux du néo-romancier. *La Jalousie* ou *La Maison de rendez-vous* subvertissent les structures narratives sans subvertir la phrase, *Paradis* ou *H* s'en prennent aussi à la structure phrastique, pulvérisant la sémantique, comme cela se pratiquait dans la poésie depuis le début de siècle.

Autrement dit, des années 1960 aux années 1970, Barthes passe d'une valorisation de la polysémie romanesque à une défense de l'illisibilité textuelle. Et sans doute, influence-t-il Sollers autant que Robbe-Grillet, en l'encourageant dans la radicalité. En tout cas, c'est peu après la mort de Barthes, en 1983, que Sollers tourne le dos à l'avant-garde et publie *Femmes...*

Pour mieux le défendre, Barthes inscrit parfois Sollers dans des listes et des contre-listes d'écrivains. Ainsi, en 1968, Sollers se retrouve, parmi les « opérateurs de cette *autre langue* » (OC, V, p. 602) aux côtés de Mallarmé, de Lautréamont, de Roussel, d'Artaud et de Bataille face à Racine, à Balzac, à Voltaire, à Baudelaire et à... Camus (*ibid.*). Camus et Racine sont définitivement du même côté, l'auteur de *L'Étranger* ayant perdu le pied qu'il avait en 1944 dans l'avant-garde. Il n'est alors plus question de louer un équilibre entre classicisme et modernité.

La troisième voie

Durant la seconde moitié des années 1970, l'on va voir Barthes se dédoubler, comme le note Marty : « Barthes, me semble-t-il, est dans un jeu très subtil par rapport à l'époque. Il éprouve un désir de modernité, de jouissance, d'impératif, de nouveau, et, en même temps, il sent très bien que l'avant-garde est en train de se calcifier, de se minéraliser... » (Marty, 2010, p. 168) Tout en continuant à louer Sollers, il fait en effet des aveux étranges comme, à Cerisy, en juin 1977 : « peu à peu en moi s'affirme le désir croissant de lisibilité. J'ai envie que le texte que je reçois me soient "lisibles", j'ai envie que les textes que j'écris soient eux-mêmes lisibles. » (OC, V, p. 514) La même année, dans sa *Leçon* inaugurale au Collège de France, il donne une nouvelle définition de la littérature :

La seconde force de la littérature, c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirais brutalement : le réel. Le réel n'est pas représentable et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature (*ibid.*, p. 435).

En mettant tradition et avant-garde sur le même plan, il ne se situe plus clairement d'un côté ou de l'autre. Et il prône là, mine de rien, une forme de réalisme. Certes, il s'agit d'un réalisme déceptif, mais qui n'a plus rien à voir avec le scriptible.

Peu après, toujours au Collège de France, Barthes déclare qu'au fond, le seul auteur vivant auquel il s'est intéressé, est Brecht⁴. Et il ajoute plus tard qu'« aucun [roman] *grosso modo* depuis Proust, ne semble "percer", accéder à la catégorie du Grand Roman, du Monument romanesque. » (Barthes, 2003, p. 38)

D'autres déclarations de cette époque, souvent soulignées, traduisent le même malaise, la plus célèbre étant peut-être : « Je 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 ? » (*Ibid.*, p. 980)

S'agit-il simplement d'un retour en arrière ? De la perte de la foi dans le progrès en art ? Du passage du « progrès » au « regret » ? D'une « trahison » envers lui-même, comme le déclare Finkelkraut lors du débat qui a eu lieu au milieu d'un colloque au Collège de France en novembre 2015⁵ ? Sans doute pas. Plutôt que d'en revenir, de façon réactionnaire, aux classiques, Barthes cherche alors à nouveau une troisième voie, comme en 1944⁶.

Les traces de cette quête sont alors très nombreuses. Ainsi, le Neutre, par sa façon d'échapper au paradigme, donc à l'opposition, est une recherche d'une troisième voie entre les deux pôles structurant tous les conflits. Barthes fait d'ailleurs le lien entre le Neutre et le degré zéro à l'orée de son cours, retrouvant ainsi une ancienne préoccupation : il avait d'ailleurs, on l'a vu, employé le terme de « neutre » dans le texte de 1944.

Dans la *Préparation du roman*, Barthes s'enquiert également de la troisième voie, et même de la quatrième voie, dans un passage très frappant. Le 15 décembre 1979, il réfléchit en effet à une

⁴ Il s'agit d'une remarque orale que l'on entend sur les enregistrements de la première leçon du cours sur *Le Neutre*, mais qui n'apparaît pas dans les notes publiées.

⁵ Débat à écouter en ligne sur le site du Collège de France.

⁶ Philippe Roger note d'ailleurs que l'article de 1944 « semble faire signe, par dessus *Le Degré zéro de l'écriture*, à l'œuvre tardive de Barthes » (Roger (1986, p. 267)).

question cruciale d'un point de vue littéraire, celle du « moi », et il se plaît à « esquisser une typologie historique des écritures en fonction du *Je*, pronom de l'Imaginaire » (Barthes, 2003, p. 229) :

- 1) Le *Je* est haïssable → Classiques
- 2) Le *Je* est adorable → Romantiques
- 3) Le *Je* est démodé → « Modernes »
- 4) J'imagine un « Classique moderne » → le *Je* est incertain, triché (*ibid.*)

Il ne s'agit nullement de « regret », de pur retour en arrière antimoderne : « J'imagine » est tournée vers l'avenir et cet avenir contient sa part de moderne, même si elle se mâtime de classique⁷.

Ensuite, à la fin de la séance du 9 décembre 1978 et au début de la séance du 16 décembre 1978, Barthes fait le trajet suivant :

- les grands romans que j'aime, *La Recherche* et *Guerre et Paix*, sont des romans de la mémoire, basé sur les souvenirs des gens aimés.
- Mais je n'ai aucune mémoire.
- Donc je dois écrire sur le présent.
- Écrire sur le présent, cela existe : carnet, journal, haïkus. Mais ce sont des formes brèves et discontinues. Est-il possible de passer du discontinu de ces formes brèves au continu du roman ?
- Ce passage serait fondamental car le fragmenté du bref postule un sujet fragmenté et le continu un sujet unifié. Or je me sens sujet fragmenté.
- Peut-être cette opposition n'est-elle pas si totale. Peut-être un roman fragmenté est-il possible ? J'en vois des exemples : *Aziyadé* de Loti, de manière plus cachée, Flaubert et peut-être aussi Proust.

Barthes avant Guibert

Certes, le fragment n'est pas une nouveauté : les romantiques allemands de Iéna y songeaient déjà (voir Todorov, 1977, p. 203) ! Mais, s'il a, depuis toujours, été utilisé dans les ouvrages de réflexion (Montaigne, Pascal...), dans le récit, le fragment demeure assez minoritaire. Et c'est bien un « roman fragmenté » qu'évoque Barthes en 1978. Or, si des romanciers de la fin XIX^e siècle considérés (injustement ?) comme mineurs, tels que Loti ou Vallès, y ont recouru en développant une esthétique instantanéiste (voir Dubois, 1963), il est utilisé de manière massive par les romanciers contemporains, qui ont pris leur essor peu après la mort de Barthes, au cours des années 1980. Hervé Guibert non seulement fait partie de ceux-ci, mais il compte parmi ses parangons, avec Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint.

Or, le fragment n'est pas le seul élément qui rapproche le roman contemporain à la Guibert de la troisième voie barthésienne. Le mélange de lisibilité classique et de modernité compte également parmi ses caractéristiques. Et Barthes l'a noté, dès 1977, année où Guibert lui envoie son premier livre *La Mort propagande* puis ce long texte sur son rapport aux fantasmes. Que Barthes répond-il ? « Hervé, ton texte est très bon. Quelque chose qui n'appartient qu'à toi : des sentiments très modernes, très obscurs, avec une écriture très claire, dont la clarté les renforce. Talent, talent, talent... » (Barthes, 2015, p. 364) Nous ne sommes là pas loin du propos initial sur *L'Étranger* : les sentiments (donc le contenu) sont modernes et l'écriture est claire : sur des données d'avant-garde, Guibert aurait-il écrit un texte qui a la musicale simplicité de *Bérénice* ?

Enfin, le « je incertain et triché » est lui aussi typique de l'écriture de Guibert, comme le note Bruno Blanckeman en soulignant la filiation entre l'écrivain et l'écrivain-écrivain : « De la voix indécidable qui s'exprime dans *Les Fragments d'un discours amoureux* à celle, décidée, qui s'autocommente dans *Fou de Vincent*, il est alors comme un accomplissement. Le discours amoureux devient ouvertement pour Guibert ce qu'il représentait potentiellement pour Barthes [...] » (Blanckeman, 2003)

⁷ Un autre déclaration allant en ce sens date du 8 mars 1976 et a été faite lors de l'émission « L'invité du lundi » sur France-Culture : « En avançant en âge, je prends plus de risque avec mon écriture et les risques que je prends avec mon écriture ne sont plus, ne peuvent pas être des risques dits d'avant-garde, justement. L'avant-garde me paraît moins risquée, en ce sens-là. Le risque pour moi maintenant, qui est de plus en plus grand, et que je voudrais assumer de plus en plus, c'est d'écrire fictivement classique. »

Or, en influençant Guibert, Barthes a, sans le savoir, étendu son ombre bienfaisante sur nombre d'écrivains des années 1990 et 2000, car si Doubrovski a inventé le terme « autofiction », il revient au bel Hervé d'avoir fixé la formule de ce type de productions, qui caractérise une large part du roman français d'aujourd'hui.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, (2002), *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/IMEC.
— (2003), *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil/IMEC.
— (2015), *Album. Inédits, correspondances et varia*, Paris, Seuil.
- BLANCKEMAN, Bruno, « L'écriture du trahir-vrai (Hervé Guibert lecteur de Roland Barthes) », conférence prononcée lors du colloque international *Roland Barthes. La traversée des signes* organisé par Françoise Gaillard et Anne-Sophie Chazaud-Tissot, Centre Georges Pompidou Beaubourg, Paris, 17-18 janvier 2003, disponible sur le site [herveguibert.net](http://www.herveguibert.net) à la page : <http://www.herveguibert.net/#!criture-du-trahir-vrai-/c1ioq>.
- MACE, Marielle et GEFEN, Alexandre, *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères/Nota Bene, pp. 85-110.
- BUOT, François, (1999), *Hervé Guibert, Le Jeune Homme et la mort*, Paris, Grasset.
- DUBOIS, Jacques, (1963), *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies.
- ERIBON, Didier, « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, du 18 au 24 juillet 1991, p. 87-89.
- GIL, Marie, (2012), *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Paris, Flammarion.
- GUIBERT, Hervé, (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.
— (1989), *Fou de Vincent*, Paris, Minuit.
- GUILBARD, Anne-Cécile, (2001), « Guibert après Barthes : “un refus de tout temps” », *Rue Descartes*, n°34, p. 71-86.
- JOUBE, Vincent, (1986), *La Littérature selon Barthes*, Paris, Minuit.
- LORENT, Fanny, (2015), *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.
- MARTY, Éric, (2010), « Le goût », in Raphaël ENTHOVEN (dir.), *Barthes*, Paris, Fayard.
- ROGER, Philippe, (1986), *Roland RB, roman*, Paris, Grasset.
- SAMOYAUULT, Thiphaine, (2015), *Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan, (1984), *La Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil.
— (1977), *Théorie du symbole*, Paris, Le Seuil.