

L'ELLIPSE

CLAUDE COSTE
Université de Grenoble-Alpes
coste.claude@wanadoo.fr

Résumé : Comment trouver un équilibre, quand on écrit, entre le « trop » et le « pas assez » ?
La réponse pour Barthes passe par son amour de la phrase et de la musique.

Mots-clés : Classicisme, ellipse, phrase, musique.

Abstract: How does a writer keep the balance between the « too much » and the « not enough » ?
The answer, according to Barthes, is linked to his love for the sentence and for the music.

Keywords: Classicism, ellipsis, music, sentence.

Dans la préface de *De L'Esprit des lois*, Montesquieu mesure toute la difficulté d'écrire et de penser : « Ici, bien des vérités ne se feront sentir qu'après qu'on aura vu la chaîne qui les lie à d'autres. Plus on réfléchira sur les détails, plus on sentira la certitude des principes. Ces détails même, je ne les ai pas tous donnés ; car qui pourrait dire tout sans un mortel ennui ! » Pour le philosophe qui, à la fois, présente son livre et donne une portée générale à sa réflexion, il s'agit de trouver le bon équilibre entre le « trop » et le « pas assez » : dire trop, c'est ennuyer, estomper les lignes forces du raisonnement ; ne pas dire assez, c'est compromettre l'intelligibilité du texte et du monde.

Deux cents ans plus tard, Roland Barthes pratique une forme d'essayisme qui repose sur le même principe d'équilibre entre réduction et expansion. Consultant à la Bibliothèque Nationale les manuscrits de Proust en compagnie de Jean Montalbetti¹, il classe fugitivement les écrivains en deux catégories : ceux qui retranchent et ceux qui ajoutent sur le manuscrit ou sur les épreuves (comme Proust ou Montaigne). De manière récurrente dans son œuvre, Barthes oppose les arts « *via di levare* » et les arts « *via di porre* » : à la sculpture qui procède en creusant la matière, à la psychanalyse qui défait peu à peu dénis et interdits, s'oppose le travail du peintre qui ajoute formes et couleurs sur la toile². Dans sa propre pratique d'écriture, Barthes penche plutôt du côté de la soustraction, comme l'indique l'examen de ses manuscrits de travail, mais il convient d'éviter toutes conclusions hâtives : l'ajout a naturellement sa place dans la rédaction et, une fois encore, c'est vers le point d'équilibre entre le « trop » et le « pas assez » que tend tout l'effort de création.

Pratiquant une écriture « *via di levare* », Barthes accorde ainsi une place importante à l'ellipse, tant sur le plan pratique que sur le plan théorique. C'est d'abord au sens grammatical qu'il faut entendre le mot, qui désigne l'omission d'un élément de la phrase à des fins souvent expressives et esthétiques. Au-delà du vocabulaire technique, « ellipse » renvoie également chez Barthes à toutes formes de réduction, de condensation, d'implicite... On trouve ainsi chez lui plusieurs éloges de l'ellipse, dans son acception la plus large, qu'il considère comme le signe même de l'art. Ainsi dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (« L'ellipse ») : « Quelqu'un l'interroge : 'Vous avez écrit que *l'écriture passe par le corps* : pouvez-vous vous en expliquer ?'/Il

¹ Les 20 et 27 octobre, le 3 novembre 1978, France Culture diffuse l'émission intitulée « Un homme, une ville : Marcel Proust à Paris ». En compagnie du journaliste Jean Montalbetti, Barthes visite et commente les lieux proustiens de la capitale.

² Sur cette opposition, voir en particulier de Roland Barthes, *Leçon, Œuvres complètes*, tome V, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty (Barthes, 2002 : 445). Toutes les références de l'article seront données dans cette édition (désormais abrégé OC, suivi de la toison en chiffre romain et du numéro de page en chiffre arabe).

s'aperçoit alors combien de tels énoncés, si clairs pour lui, sont obscurs pour beaucoup. Pourtant, la phrase n'est pas insensée, mais seulement elliptique : c'est l'ellipse qui n'est pas supportée. » (*OC*, IV : 657) La même admiration et le même malaise se retrouvent dans le séminaire sur *Bouvard et Pécuchet* donné en 1975, dont un large extrait vient d'être publié : « L'ellipse n'est pas scientifique : être elliptique, ça ne fait pas bien. L'ellipse suppose qu'on a choisi un autre système de valeurs – l'art. En art, l'*implicite* est (du moins dans l'art classique, *était*) une valeur »³.

« *J'écris classique* »

Cet art de l'équilibre que chaque époque réactualise selon ses propres voies renvoie à un moment privilégié de l'imaginaire français : le classicisme, comme art de la concision et souvenir du latin. « Rien de trop » (c'est le titre d'une fable de La Fontaine), « *Ne quid nimis* » comme le rappellera Gide : de telles formules défendent un idéal d'écriture fondé sur la densité de pensée, opposée à une prolifération associée au baroque, à la préciosité, à toutes les formes de bavardage esthétique ou de dépense inutile. Dans « Plaisir aux classiques », article publié dans la revue *Existences*, en 1944, le jeune Barthes proche encore de sa formation scolaire se lance dans un éloge dont la conclusion surprendra un peu : en lisant les classiques, on « apprend à retenir l'expression plutôt qu'à la forcer, à vider l'image plutôt qu'à la bonder, à ordonner la pensée à la cadence d'un long souffle plutôt qu'à la morceler en notations brusques. Il ne peut sortir que du grand d'un travail qui châtie. » (*OC*, I : 61) Si le dernier verbe (« châtier ») ne correspond guère à l'image que construira *Le Plaisir du texte*, cet éloge du classicisme renvoie à l'importance du mouvement dans la culture française, en particulier scolaire, et à l'admiration de Barthes pour Pascal, Bossuet, pour toutes les écritures clairement codées. Rien d'étonnant donc à cette affirmation, que chacun entendra comme il le souhaite : « *j'écris classique* », donnée en conclusion du fragment « Forgeries » dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC*, IV : 669).

Une telle poétique de la concision repose sur l'articulation de la clôture et de l'ouverture. Exemplifié par la maxime, forme très ramassée ouvrant sur la signification la plus large, c'est tout le classicisme qui propose un équilibre paradoxal entre l'économie de la forme et la profusion du sens :

³ Roland Barthes, « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet », édité par Claude Coste, 2015. Désormais abrégé BP, suivi du numéro de page.

Ma recherche sera d'autant plus heureuse que les Classiques étant très concis, sont très obscurs ; comme les divinités – qui ne parlent jamais, et pour cause, – ils prêtent à beaucoup d'interprétations, donc à beaucoup d'adorations (...) Enfermées dans les limites de la perfection, les œuvres classiques sont des objets finis, complexes et admirables ; mais elles sont aussi des trames, des ébauches, des espoirs où l'on peut indéfiniment ajouter (Barthes, « Plaisir aux Classiques », *OC*, I : 57-60).

Mais si Barthes dialogue avec les lieux communs du classicisme, c'est pour les aborder d'une manière résolument « moderne » – c'est-à-dire pleinement actualisée. Son *La Rochefoucauld* (et la morale déceptive du *ne que*) est mis en relation avec la « mort du sujet » (Barthes, « La Rochefoucauld : Réflexions ou sentences et maximes », *Nouveaux Essais critiques*, *OC*, IV : 40), l'obscur clarté des Classiques doit autant à « l'ère du désenchantement » qu'au siècle de Louis XIV. Dans le fragment « L'ellipse », Barthes évoque l'« effroyable liberté du langage » (*OC*, IV : 669). Loin d'être toujours positif, le mot « liberté » renvoie ici à une forme de malaise (rien n'arrête la parole). Le langage ne peut jamais dire le réel et le réel ne vient jamais garantir le langage, le locuteur étant pris dans une spirale de mots sans commencement ni fin.

Mais tout est bien sûr plus complexe. Barthes oscille sans cesse entre une appréhension positive et une appréhension négative de la prolifération. S'il manifeste souvent un goût pour la formule, pour la petite forme (comme la maxime ou le fragment), c'est tantôt pour contrer le supplément, le « en plus », tantôt pour le favoriser. D'un côté, principalement dans les années 50 et 60, la tâche de l'intellectuel ou de l'écrivain consiste à se débarrasser des enduits idéologiques : c'est la quête du « degré zéro », c'est la « sémioclastie » des *Mythologies*, cette sémiologie de combat qui lève les faux-semblants du « cela-va-de-soi », de l'histoire grimée en nature. À l'inverse, dans le souvenir de « Plaisir aux classiques », le Barthes des années 60 et 70 se montre sensible à la « signifiante » qui, rappelons-le, n'est pas le règne du pur signifiant, mais le déplacement incessant du signifié, le glissement du sens de signifié en signifié. Une notion, découverte dans Hjelmslev, symbolise l'hésitation de Barthes ou plutôt le refus de s'enfermer dans un choix définitif. Présentée de façon négative dans les années 50, quand elle parasite le sens, la « connotation » retrouve une valeur positive quand elle ouvre le champ du symbolique. Le début de *S/Z* (« La dénotation : contre », puis « La dénotation : pour », *OC*, III : 122-123) fait clairement le point sur la diversité des approches et l'ambivalence des concepts. Une fois encore, il s'agit pour l'écrivain de chercher le bon équilibre entre le « trop » et le « pas assez », d'imposer une forme à la profusion des mots.

La phrase

Pour créer, pour écrire, pour faire parler le monde, la première opération consiste à délimiter un champ. On pense, chez Barthes, à l'aruspice qui de son bâton dessine dans le ciel un espace arbitraire pour y déchiffrer les signes⁴ ; on pense, dans *Fragments d'un discours amoureux*, au cadre de la porte qui révèle Charlotte en train de donner leur goûter aux enfants (*OC*, V : 237) ; on pense également à l'importance du tableau dans la peinture, de la scène au théâtre, de l'écran au cinéma comme espace de définition à partir duquel surgit un monde, se développent une histoire ou une pensée⁵. Parmi toutes ces formules fondatrices, la phrase occupe une place essentielle, à la fois par nécessité (Barthes est un homme des mots) et par goût, voire par amour (« j'idolâtre la phrase » [Roland Barthes, « Délibération », *OC*, V : 670] même si elle se compromet souvent avec le pouvoir⁶. Dans toute son œuvre, Barthes ne cesse de rappeler sa fascination pour la phrase, objet à la fois de pratique et de réflexion, comme en témoignent un célèbre article des *Nouveaux Essais critiques*, « Flaubert ou la phrase » (1968), ou l'une des chroniques données au *Nouvel Observateur* en 1978 : « Tant que la langue vivra... »⁷.

La phrase offre un espace balisé (par la majuscule et le point⁸), clos sur lui-même, semblable au cadre dessiné par l'aruspice ou par la porte dans *Werther*. L'acte qui consiste à finir ses phrases devient le geste fondamental par lequel l'oral devient écrit, le locuteur écrivain. « Est-ce que nous parlons par phrase ? » se demande Barthes dans sa « chronique ». « Rien n'est moins sûr », confirme-t-il. Et de poursuivre : « Écoutez une conversation : ça commence, ça bifurque, ça se perd, ça se chevauche, bref, ça ne finit pas, et ne pas finir une phrase, c'est en tuer l'idée même. » (*OC*, V : 643-644) Mais s'il n'est pas difficile de poser un majuscule introductive et un point final, tout l'effort de l'écrivain consistera à trouver la bonne structure interne, c'est-à-dire à choisir les bons constituants syntaxiques, à définir une nécessité qui mette fin à la gratuité des mots. D'un côté, le risque, c'est d'enlever trop de mots, de pratiquer une ellipse excessive qui compromette l'intelligibilité et la réussite esthétique du texte. Dans « Délibération » (1979), c'était à propos de la syntaxe que s'exprimait toute la

⁴ A ce propos, voir en particulier de Roland Barthes « Le geste de l'aruspice », *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC*, IV : 627).

⁵ Voir en particulier « Diderot, Brecht, Eisenstein » (Barthes, *OC*, IV : 338).

⁶ Voir en particulier de Roland Barthes « Phrase », *Le Plaisir du texte* (*OC*, IV : 249).

⁷ « La chronique » a paru chaque semaine dans *Le Nouvel Observateur* du 18 décembre 1978 au 26 mars 1979 (*OC*, V : 643 pour « Tant que la langue vivra »). On citera également la conférence « Phrase – Modernités » donnée au printemps 1975 ; le texte est reproduit en juin 2010 dans la revue *Genesis*, présenté par Éric Marty et transcrit par Arlette Attali.

⁸ Dans « Sept phrases de Bouvard et Pécuchet », Barthes commente souvent un groupe de phrases...

déceptivité du journal intime, condamné pour son abus des constructions nominales, des ellipses du verbe et du sujet :

Très vite, avançant dans ma relecture, j'en ai assez de ces phrase sans verbes ('Nuit d'insomnie. Déjà la troisième d'affilée, etc.') ou dont le verbe est négligemment raccourci ('Croisé deux jeunes filles sur la place St-S.') – et j'aurais beau rétablir la décence d'une forme complète ('J'ai croisé, j'ai eu une nuit d'insomnie'), la matrice de tout journal, à savoir la réduction du verbe, persiste dans mon oreille et m'agace comme une rengaine. » (OC, V : 668)

Face aux risques de désintégration, le journal ne trouvera sa survie, selon Barthes, qu'en devenant un « atelier de phrases » (OC, V : 670), c'est-à-dire un espace d'expérimentation pour une langue et une écriture réinventées. À l'inverse, se pose la question de la « catalyse » – terme que Barthes découvre en lisant Chomsky (Barthes, *BP*, 2015 : 262) c'est-à-dire l'extension infinie de la phrase. Ne peut-on pas toujours ajouter des mots aux mots entre la majuscule et le point final ? Même si l'usage s'y oppose, rien n'empêche d'imaginer une phrase qui s'étendrait sur un volume entier. Quand une phrase est-elle légitimement finie ? Comment lui donner forme, entre le « trop » et le « pas assez » ? Pour La Rochefoucauld (selon la lecture de Barthes [OC, IV : 27-28]), pour Flaubert (quand il cherche à réinventer une prose littéraire), le grand modèle reste la métrique. De la maxime à *Salammbô*, c'est le vers qui impose son idéal de plénitude heureuse, à la fois comme modèle (il faut retrouver la nécessité de l'alexandrin) et contre-modèle (la phrase ne doit pas céder à la tentation du vers blanc). Rien de plus facile que d'écrire un vers et d'accentuer les syllabes qui le composent. Mais écrire une bonne phrase, c'est avancer sans boussole, lutter à la fois contre la « mauvaise ellipse du journal intime et le bavardage infini de la catalyse.

De tous les modèles que se donne Barthes dans ses lectures, Proust occupe une place essentielle. Pour ne retenir qu'un seul exemple, on citera la longue phrase, tirée d'*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, qu'il étudie avec ses étudiants marocains à Rabat, en 1969 :

Sous la profusion des porte-bonheur en saphir, des trèfles à quatre feuilles d'émail, des médailles d'argent, des médaillons d'or, des amulettes de turquoise, des chaînettes de rubis, des châtaignes de topaze, il y avait dans la robe elle-même tel dessin colorié poursuivant sur un empiècement rapporté son existence antérieure, telle rangée de petits boutons de satin qui ne boutonnaient rien et ne pouvaient pas se déboutonner, une soutache cherchant à faire plaisir avec la minutie, la discrétion d'un rappel délicat, lesquels, tout autant que les bijoux, avaient l'air — n'ayant sans cela aucune justification

possible — de déceler une intention, d'être un gage de tendresse, de retenir une confiance, de répondre à une superstition, de garder le souvenir d'une guérison, d'un vu, d'un amour ou d'une philippine (Coste, 2013 : 13).

Manifestement fasciné par cette phrase, comble de l'écrit et de l'art par rapport aux usages de la conversation ordinaire, Barthes renonce à toute ambition explicative. Dessinant au tableau le schéma de sa structure arborescente, il se contente de suivre les nervures de la construction syntaxique, de reproduire par la main le texte original, pour en sentir le dynamisme créateur. Très timide sur le plan interprétatif, Barthes se lance dans un simple descriptif grammatical, tel qu'on le pratiquait dans les écoles françaises. En se confrontant à la lettre du texte, il habite peu à peu la logique de la construction proustienne, comme pour percevoir les secrets d'une phrase qui sait inscrire la prolifération dans les limites de la forme, plier la catalyse aux besoins de l'écriture. Quand et pourquoi Proust a-t-il eu le sentiment que la phrase était terminée ? Quand et pourquoi a-t-il cessé d'ajouter ou de retrancher ? Barthes, naturellement, ne donne pas la réponse.

Et si le secours venait de la fin, non pas du point qui se contente de clore, mais de la « pointe », comme si la nécessité de la phrase dépendait de sa chute ? C'est l'hypothèse qui se donne à lire dans l'article que Barthes consacre à La Rochefoucauld. En subordonnant le « discours » à une « pointe », la maxime vectorise la syntaxe et réussit à donner forme à l'informe. Mais quel qu'en soit le plaisir, la pointe ne va pas sans violence : sa fonction n'est-elle pas de piquer ? Le galbe rassurant de la maxime se paie ainsi d'un excès de fermeture, la « fermeture de la maxime » renvoyant, comme le rappelle Barthes, à une « fermeture du cœur » (*OC*, IV : 26). Sans renoncer tout à fait à la maxime, la réponse appartient plutôt à Flaubert. Cette fois-ci encore, on se contentera d'un seul exemple, tiré du séminaire sur *Bouvard et Pécuchet*. Reprenant en 1975 ses notes de 1971, Barthes ajoute une pièce maîtresse à son premier travail, le commentaire de sept phrases choisies pour la forte impression qu'elles ont produit sur lui.

Tout le monde se souvient du célèbre incipit : « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. » Dépliant peu à peu la richesse de style et de pensée contenue dans cette phrase isolée de son contexte, Barthes oppose Flaubert à Balzac, c'est-à-dire, d'un côté, l'écrivain de l'ellipse et, de l'autre, le romancier de la catalyse. Barthes commence par citer Proust, présent cette fois-ci comme théoricien et non comme romancier :

Lisons ce qu'il dit de la phrase de Balzac – dont il a bien vu qu'elle transgressait l'être de la phrase – et ensuite nous comparerons *a contrario* avec notre phrase de Flaubert : 'Ne concevant pas la phrase comme *faite d'une substance spéciale* où doit s'éliminer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fit l'objet de la conversation, du savoir, etc., il ajoute à chaque mot la notion qu'il en a, la réflexion qu'elle lui inspire. S'il parle d'un artiste, immédiatement il dit ce qu'il en sait, par simple apposition...' Autrement dit, Balzac *catalyse* : il sature (alors que la phrase – nous le savons par Chomsky – n'est pas saturable) (BP : 262).

Poursuivant le parallèle, Barthes décrit alors la poétique de Flaubert :

Il n'appose pas. Il fait dominer la causalité (...) dont il fait l'armature même de la phrase (conformément à l'idéologie de la ratio). Pour lui, la phrase est comme un objet, un micro-système ayant sa hiérarchie interne (en opposition avec Balzac, qui accumule un pluriel d'*incidents*) (...) (BP : 262).

En opposant Flaubert à Balzac sous l'œil de Proust, Barthes valorise les esthétiques qui reposent sur la concision, même si cette concision n'a plus de rapport direct avec le siècle classique. Reste alors à trouver la logique syntaxique qui assurera la cohérence sémantique et le galbe formel de la structure. Souvent présenté comme le « spectacle même du sens »⁹, l'antithèse ou le binarisme se présentent comme les moyens le plus sûrs pour fonder une structure aussi nécessaire à la phrase que les douze syllabes à l'alexandrin. Or c'est bien à une coupe binaire particulièrement insistante qu'obéit l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* :

-On note une coupe binaire avec deux membres bien séparés, presque aussi longs que l'autre ; nous avons presque une organisation métrique. /-La coupe est renforcée par l'opposition phonétique é/è./-Il s'agit d'une coupe 'logique' (au sens classique du mot dans les traités de rhétorique) : avec une subordonnée et une principale. (...) Ici, on note une relation logique par excellence : la causalité (*comme*). La cause et son effet créent une *saturation* logique, un 'sens complet et fini', selon la définition canonique de la phrase (...) (BP : 261).

D'une certaine manière, ce qui se joue dans cette phrase à propos du binarisme, c'est le passage du structuralisme au poststructuralisme ou plutôt la coexistence des deux systèmes de pensée chez un romancier que les « modernes » considèrent volontiers comme un précurseur. Tout binarisme risquant de figer la pensée, il convient d'aérer la structure, de lui imposer une dynamique, un tremblement, une dimension

⁹ Voir en particulier de Roland Barthes « L'antithèse », *Roland Barthes par Roland Barthes* (OC, IV : 712).

ironique, c'est-à-dire une mise à distance. Ainsi la phrase de Flaubert met du jeu dans la rigueur du binarisme, imposant sournoisement à la structure symétrique plusieurs anacoluthes – une forme d'anacoluthes particulière, moins syntaxique que sémantique¹⁰. On relèvera d'abord une première tension, liée à la parodie. Se souvenant du patron de la maxime, la phrase de Flaubert, telle que la lit Barthes, s'amuse de l'héritage classique :

La phrase de Flaubert est éminemment déconnectable, sans être pour autant gnomique, lapidaire. Son statut est subtil, dans un entre-deux subtil et ferme : elle n'est ni maxime, ni prise dans un tissu inextricable d'autres phrases. Elle est *extricable*, extractible. Elle a comme un parfum de maxime (mais seulement le parfum). Cette phrase est *l'insignifiance promue au rang de pseudo-maxime*. (BP : 261)

Davantage qu'un simple événement romanesque, bien en deçà d'un savoir généralisable, la phrase hésite entre la notation plate (le boulevard Bourdon est vide à cause de la chaleur) et la maxime impossible (qui oserait écrire : « De tous temps, l'homme a craint la chaleur » ?).

Une autre forme d'anacoluthes sémantique, extraordinairement condensée cette fois-ci, se donne à lire dans la simple mention du degré de température (33 degrés). Sous la binarité traditionnelle (qui repose sur des parallélismes de construction syntaxique), Barthes met en lumière une forme de distorsion qu'une lecture trop rapide laisserait passer :

(...) on relève une rupture de construction, une *anacoluthes* entre deux types, (deux registres) de vérité : 1) une vérité physique, thermométrique (33 degrés), 2) une vérité phénoménologique qui correspond à ce que voit le sujet («complètement désert»). (...) On pose le fait, on pose la cause, on joue à la vérité. Mais le déboitement (le parodique) vient d'un accident de dénivellation. Il y a chute de la cause noble, pure, *mesurée* par l'abstraction éternelle de la phrase à la platitude de l'effet. Pas besoin de mesurer en degrés (33° et non 30° ou 35°) pour comprendre qu'il fait trop chaud pour que les gens sortent ! On peut imaginer le gag : consultation solennelle d'un thermomètre et découverte que le boulevard Bourdon est désert ! (BP : 263)

Ce sont Bouvard et Pécuchet, leur scientisme maniaque, qui s'expriment dans cette précision chiffrée, comme si leur voix se mêlait déjà à celle du narrateur, inaugurant un roman où la bêtise circule d'une énonciation à l'autre, sans jamais laisser personne à l'abri.

¹⁰ Sur l'anacoluthes dans le discours, voir « La vie de Rancé », *Nouveaux Essais critiques* (OC, IV).

Continu et discontinu

Comme réponse lointaine à Montesquieu, la poétique de l'ellipse se précise (dans le champ étroit de la phrase, au moins). Il s'agira donc de délimiter un ensemble, de lui donner forme nécessaire et de dynamiser le binarisme grâce à l'ironie et à l'anacoluthie. Les notes de cours ou de séminaire (*Bouvard et Pécuchet* à Paris, Proust au Maroc) révèlent comment Barthes lit la phrase des autres écrivains. Ces mêmes notes, parce qu'elles nous font entrer dans la fabrique de l'œuvre, témoignent également de la manière dont il essaie ses phrases, s'essaie à la phrase, tente d'apprivoiser cette structure fondamentale qui le fascine chez La Rochefoucauld, Proust et Flaubert. Le souci de constituer un « atelier de phrases », à propos du journal, correspond tout à fait aux notes de cours, que l'on peut analyser, le cas échéant, comme un brouillon, un champ d'expérimentation syntaxique, un texte en devenir, où luttent la phrase et la non-phrase, où de temps en temps une phrase achevée émerge du chaos pré-syntaxique. Comment Barthes entend-il trouver l'équilibre entre ellipse et catalyse, binarisme et anacoluthie ? Comme on va le voir, la réponse passe une aspiration contradictoire entre continu et discontinu.

Une étude stylistique de la phrase barthésienne reste à faire. On se contentera dans cette étude aux ambitions limitées d'esquisser quelques remarques portant sur l'usage des deux points (:) et de la flèche (→). Les exemples suivants, pris à différents moments du séminaire sur *Le Discours amoureux*, ne manquent pas de surprendre par un usage qui semble aberrant des signes para-verbaux :

- « Cette typologie : s'est sclérosée... »
- « Les figures : ne participent en rien à... »
- « Le mot, l'image → déclenchent un incendie. »
- « → D'où... »
- « → C'est pourquoi... »

Avec la parenthèse, l'usage des deux points (:) se signale comme un des traits les plus saillants de la stylistique barthésienne. Ce qui frappe dans les exemples ci-dessus, c'est le caractère parfaitement superfétatoire de ces signes : leur suppression, imposée par la grammaire, n'affecterait en rien le sens et Barthes les aurait éliminés s'il avait conduit jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la publication, la rédaction de ces phrases. Leur présence dans le manuscrit n'en est que plus révélatrice d'un imaginaire d'écriture. Les deux points et la flèche renvoient indifféremment à des phénomènes de liaison ou de déliaison, de continu et de discontinu. Les deux points séparent le sujet et

son verbe, introduisant une fracture au moins visuelle qui ne correspond guère aux usages de la langue moderne. En même temps, cette distinction opérée entre le thème et le prédicat, entre les deux composantes essentielles de la phrase française témoigne clairement du fonctionnement de la pensée. On (Barthes, tout locuteur...) commence par poser une notion (la « typologie », les « figures »), avant de l'insérer dans un développement intellectuel et syntaxique. Paradoxale selon les règles grammaticales, l'intrusion des deux points révèle en fait la part essentielle qu'occupe le discontinu dans l'élaboration de la pensée, tout particulièrement chez un écrivain comme Barthes qui en fait l'instrument privilégié pour lutter contre l'empoisement des formes et la tyrannie des systèmes. Inversement, l'œuvre et la pensée de Barthes n'ont jamais renoncé à lier, enchaîner, fluidifier les différentes composantes de la structure. Les flèches, parfaitement inutiles quand elles précèdent des mots qui impliquent en eux-mêmes une forme d'enchaînement, comme « D'où » ou « C'est pourquoi », trahissent un fort désir de ravauder, de construire, de faire tenir ensemble les fragments de langue et de monde prélevés par l'écrivain. Tantôt positifs, tantôt négatifs, le nappé, le lié, l'emportement, la tension figurent comme l'autre obsession de l'écriture barthésienne.

De cette ambiguïté, les signes para-verbaux, comme les deux points et la flèche, expriment toute la réalité. En effet, s'ils séparent, les deux points également ouvrent sur une suite, créent le suspens d'une signification qui se révèle progressivement. Inversement, la flèche, comme signe même de l'emportement, comme symbole de la vectorisation intellectuelle, interrompt l'enchaînement purement verbal des signes linguistiques. Comme « atelier », au même titre que le journal, les notes de cours témoignent avant les corrections nécessaires imposées par la grammaire et la publication, des tensions intellectuelles et stylistiques qui travaillent la pensée et l'écriture de Barthes, écartelé entre continu et discontinu, liaison et déliaison, entre l'oral comme ivresse de l'enchaînement et l'écrit comme art de l'interstice. À mi-chemin de ces deux aspirations contradictoires, la phrase apparaît comme le point d'équilibre idéal. C'est elle qui installe le continu grammatical sans exclure le discontinu rhétorique, c'est elle qui devenant formule permet de donner vie à la double passion de la fragmentation et de la totalité. Tout l'art d'écrire suppose donc une articulation étroite entre ce qui est et de ce qui sera, entre le moment que l'on goûte et l'emportement de la lecture. La tension entre le continu et le discontinu renvoie à la nécessité générale de mettre l'écriture sous tension, c'est-à-dire, non plus seulement de faire avancer le texte, mais de créer dans chaque unité ou étape du texte une forme d'anacoluthie qui au sein de la clôture phrastique en dit toujours plus que ce qui est dit.

Qu'il lise ou qu'il écrive, Barthes ne cesse de chercher « la *substance spéciale* de la phrase » (*BP* : 262).

Alla prima

Chef d'œuvre de l'ellipse, la phrase de Faubert s'impose comme modèle dominé par la puissance de l'ironie. Cette ironie comme distance, mais aussi comme antiphrase, est mise au service d'une lutte contre la bêtise, contre la doxa, contre tous les discours de pouvoir que nous subissons et véhiculons sans toujours de le savoir. À côté de cet engagement dans la logosphère, l'œuvre de Barthes rêve d'une autre forme d'équilibre entre le « trop » et le « pas assez », plus irénique, moins marquée par les grincements et les tensions de la culture occidentale. Mais pour cela, il faut quitter, au moins stratégiquement l'Europe et se déporter loin d'ici, loin de la vie intellectuelle occidentale, c'est-à-dire vers le Japon ou vers un art non verbal comme la musique. Entre exotisme et utopie, le détour par l'Orient ou par un art faiblement sémantique ouvre sur de nouvelles pratiques qu'il appartient à l'essayiste de transposer dans son monde et dans ses mots.

On connaît la fascination de Barthes pour le Japon et pour le haïku. Pourtant, tout n'allait pas de soi comme on peut lire dans *L'Empire des signes* :

Le haïku fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main, notant ici et là des 'impressions', dont la brièveté garantirait la profondeur (en vertu d'un double mythe, l'un classique, qui fait de la concision une preuve d'art, l'autre romantique, qui attribue une prime de vérité à l'improvisation (*OC*, IV : 403).

En renvoyant dos à dos classicisme et romantisme, Barthes donne l'impression de condamner à la fois le haïku et l'ellipse. Mais la suite du texte montre clairement qu'il n'en est rien. En effet, le haïku renouvelle le désir de « degré zéro » en renouant avec une forme d'immanence : grâce au choix d'une forme brève, mesurée, le créateur de haïku contrôle la prolifération du sens, c'est-à-dire qu'une fois encore il réussit à pratiquer une forme d'ellipse (au sens très général du terme), capable de décaper les enduits de l'idéologie : « contraint au classement par excellence, celui du langage, le haïku opère du moins en vue d'obtenir un langage plat, que rien n'assied (comme c'est immanquable dans notre poésie) sur des couches superposées de sens, ce que l'on

pourrait appeler le « feuilleté » des symboles. » (*OC*, IV : 407)¹¹. L'« exemption du sens », cette retenue des signifiés, joue un rôle important, en complément plus qu'en opposition avec la signifiance qui est, on s'en souvient, dérive perpétuelle du sens. Mais la réduction du pluriel n'est sans doute qu'une apparence. En effet, comme le reconnaît Barthes, le haïku n'existe pas seul :

(...) le corps collectif des haïku est un réseau de bijoux, dans lequel chaque joyau reflète toute les autres et ainsi de suite, à l'infini, sans qu'il y ait jamais à saisir un centre, un noyau premier d'irradiation (pour nous l'image la plus juste de ce rebondissement sans moteur et sans butée, de ce jeu d'éclats sans origine, serait celle du dictionnaire, dans lequel le mot ne peut se définir que par d'autres mots) (*OC*, IV : 410).

Entre une immanence qui évite la profusion et le « corps collectif des haïku » qui ouvre sur la pluralité, le poème japonais donne l'exemple d'un équilibre parfait entre retenue et profusion, brièveté et pluralité, clôture et fermeture.

De Flaubert au haïku, la grande différence ne réside pas là où l'on croit (la Normandie et le Japon). Toute l'opposition renvoie d'un côté à l'« artisanat du style »¹², au travail acharné, à l'« atelier de phrases », de l'autre à la magie d'une improvisation réussie. Qu'importe que dans la réalité le haïku soit l'aboutissement d'un long travail créateur, Barthes préfère rêver le bonheur d'une forme sans effort :

le spectacle de la rue japonaise (ou plutôt généralement du lieu public), excitant comme le produit d'une esthétique séculaire, d'où toute vulgarité s'est décantées, ne dépend jamais d'une théâtralité (d'une hystérie) des corps, mais, une fois de plus, de cette écriture *alla prima* où l'esquisse et le regret, la manœuvre et la correction sont également impossibles, parce que le trait, libéré de l'image avantageuse que le scripteur voudrait donner de lui-même, n'exprime pas, mais simplement faut exister. (*OC*, IV : 412)

Jusqu'à présent, le créateur avait le choix entre une pratique *via di levare* (qui ôte et qui retranche) et une pratique *via di porre* (qui ajoute et enrichit). Grâce au détour par le haïku – et grâce à l'italien une fois encore –, Barthes fantasme une

¹¹ « La brièveté du haïku n'est pas formelle : le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste. La mesure du langage est ce à quoi l'Occidental est le plus impropre ; ce n'est pas qu'il fasse trop long ou trop court, mais toute sa rhétorique lui fait un devoir de disproportionner le signifiant et le signifié, soit en "délayant", le second sous les flots bavards du premier, soit en "approfondissant" la forme vers les régions implicites du contenu. », (*OC*, IV : 409).

¹² Dans « L'artisanat du style », Roland Barthes décrit le travail acharné de Flaubert (cf. *Le Degré zéro de l'écriture*).

écriture de l'immédiateté, de la coïncidence heureuse, sans avoir même à passer par l'ellipse.

Pourtant, tout se complique quand l'écrivain occidental souhaite passer de l'admiration à la création, du modèle à la pratique, comme si le beau rêve japonais ne pouvait se transplanter en français. Voulant s'essayer lui-même aux haïkus dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes (ou son narrateur) mesure l'échec de ses tentatives dont il livre quelques exemples peu réussis à son goût :

D'un côté, c'est ne rien dire, de l'autre, c'est dire trop ; impossible d'ajuster. Mes envies d'expression oscillent entre le haïku très mat, résumant une énorme situation, et un grand charroi de banalités. Je suis à la fois trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis à côté d'elle, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite (OC, V : 130).

Alors, renoncer au rêve d'une écriture *alla prima* qui trouverait d'emblée l'équilibre entre le « trop » et le « pas assez » ? Revenir sagement à sa table de travail, acceptant de tâtonner entre la *via di porre* et la *via di levare* ?

C'est alors que la musique entre en scène. Est-ce un hasard ? Souvent, quand Barthes parle de musique, on remarque une quasi-coïncidence entre les notes de cours et le texte publié, comme si entre la phrase et la musique une relation secrète et immédiate s'instaurait. Quand il écrit sur la musique, Barthes trouve tout de suite, ou presque, la bonne phrase, la phrase juste – c'est-à-dire bien ajustée à l'affect – qui passera presque sans retouches des notes manuscrites au texte imprimé. Dans le séminaire sur *Le Discours amoureux* comme dans le livre qui suivra, le monde musical de Barthes est partagé entre les Romantiques allemands et la musique française du début du XX^e siècle. Aux premiers de manifester le lyrisme solitaire du sujet amoureux, à Debussy dans le duo d'amour de *Pelléas et Mélisande*, à Ravel dans les « Entretiens de la Belle et de la Bête », tirés de *Ma Mère l'Oye*, le soin d'exprimer l'union entre les êtres et les voix.

On comparera les deux versions, quasi similaires, que le cours puis *Fragments d'un discours amoureux* donnent de la métamorphose de la Bête :

Entretiens de la Belle et de la Bête : la Bête – tenue enchantée dans sa laideur – aime la Belle ; la Belle, évidemment, n'aime pas la Bête ; mais, à la fin, vaincue (peu importe par quoi : disons : les *entretiens* qu'elle a avec la bête), elle lui dit le mot magique (et quêté) : « Je vous aime, la Bête » ; et aussitôt, dans la déchirure soyeuse et somptueuse d'un grand trait de harpe, la Bête quitte sa peau et c'est un beau seigneur qui apparaît (Barthes, 2007 : 411).

La Bête – retenue enchantée dans sa laideur – aime la Belle ; la Belle, évidemment, n'aime pas la Bête, mais, à la fin, vaincue (peu importe par quoi ; disons : par les *entretiens* qu'elle a avec la Bête), elle lui dit le mot magique : « Je vous aime, la Bête » ; et aussitôt, à travers la déchirure somptueuse d'un trait de harpe, un nouveau sujet apparaît. (*OC*, V : 192-193)

Le livre ne reproduit pas simplement les notes de cours, la conscience créatrice s'approfondissant d'étape en étape. Ainsi la suppression des mots jugés redondants ou inutiles (« et quêté », « soyeuse ») cohabite avec le souci d'élargir la signification au moment même où la phrase se raréfie. Préférer le simple « un nouveau sujet apparaît » à la première version (« la Bête quitte sa peau et c'est un beau seigneur qui apparaît ») ne renvoie pas seulement au désir de pratiquer une écriture classique qui craint la graisse et le surpoids. Les modifications de sens cherchent également à sortir l'anecdote d'elle-même. Quand le prince charmant limitait le propos au monde enchanté des contes de fées, le « nouveau sujet », sans renier le « beau seigneur », élargit les perspectives. La métamorphose du texte trahit l'espoir de voir l'amour servir de modèle à une nouvelle manière d'être au monde. En devenant le moyen par excellence de sortir de la grégarité, l'amour vaut comme affirmation de l'individualité contre la doxa et les systèmes. Mais si la pensée s'approfondit des notes au livre, la coïncidence de la phrase et de la musique est là, d'emblée. Il s'agit toujours pour Barthes, non pas de rédiger la phrase courte ou la phrase économique, mais de trouver la bonne formule, la formule qui, répondant aux exigences minimales de la syntaxe française, trouvera le bon équilibre entre signifiant et signifié, définira une totalité autonome, indépassable, indivisible.

Petit homéostat de bonheur, la phrase n'est pas loin de la magie : ce n'est pas un hasard si, dans l'exemple ravélien, l'imaginaire de la phrase coïncide avec une situation de conte qui chante précisément la concision et le pouvoir de la formule (« Je vous aime la bête »). Quand la phrase du conte retrouve toutes les vertus du « langage-objet » (elle change le monde alors que le métalangage se contente de le chanter et de l'orner d'une belle doublure verbale), les phrases de la vie et surtout celles plus accomplies de la littérature apportent au moins le pouvoir consolateur du recul et de l'esthétisation. Chef-d'œuvre de la conscience créatrice, la phrase en tenant le pathos à distance crée le petit miracle d'une catharsis éphémère. Cette écriture *alla prima* si rare, semblable au premier vers donné par les dieux, retrouve chez Barthes les

fonctions de l'utopie : stimuler l'écriture et la pensée, créer cette énergie qui permet de faire son chemin entre le « trop » et le « pas assez ».

Bibliographie

- BARTHES, Roland (2002). «Plaisir aux Classiques», *Œuvres complètes I*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « La Rochefoucauld : Réflexions ou Sentences et maximes », *Nouveaux Essais critiques, Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « La vie de Rancé », *Nouveaux Essais critiques, Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « Le geste de l'aruspice », *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « L'antithèse », *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). *L'Empire des signes, Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). «Leçon», *Œuvres complètes V*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « Délibération », *Œuvres complètes V*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « Tant que la langue vivra », *Œuvres complètes V*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2002). « Inexprimable amour - Fragments d'un discours amoureux, Œuvres complètes V. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2015). « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet », édité par Claude Coste, in *Album*, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (2010). « Phrase – Modernités », revue *Genesis* n° 30 (présenté par Éric Marty), Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- BARTHES, Roland (2007). *Le Discours amoureux, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976 suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, présentation et édition de Claude Coste, « traces écrites ». Paris : Seuil.
- COSTE, Claude (2013). « Notes de cours pour le Maroc », *Roland Barthes au Maroc*, textes recueillis par Ridha Boulaabi, Claude Coste, Mohamed Lehdahda. Meknès : Presses universitaires de Meknès.