

Roland Barthes

Le Plaisir du texte

Éditions du Seuil

ISBN 978-2-02-124245-0

© Éditions du Seuil, 1975 et novembre 2002 pour la présente édition tirée des
Œuvres complètes IV

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

www.seuil.com

Le plaisir du texte : tel le simulateur de Bacon, il peut dire : *ne jamais s'excuser, ne jamais s'expliquer*. Il ne nie jamais rien : « Je détournerai mon regard, ce sera désormais ma seule négation. »

Fiction d'un individu (quelque M. Teste à l'envers) qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : *la contradiction logique* ; qui mélangerait tous les langages, fussent-ils réputés incompatibles ; qui supporterait, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité ; qui resterait impassible devant l'ironie socratique (amener l'autre au suprême opprobre : *se contredire*) et la terreur légale (combien de preuves pénales fondées sur une psychologie de l'unité !). Cet homme serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir. Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte* : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse.

(*Plaisir/Jouissance* : terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision ; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révoicable, réversible, le discours sera incomplet.)

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.

On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il *babille*. Le babil du texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. On n'est pas ici dans la perversion, mais dans la demande. Ecrivant son texte, le scripteur prend un langage de nourrisson : impératif, automatique, inaffectueux, petite débâcle de clics (ces phonèmes lactés que le jésuite merveilleux, Van Ginneken, plaçait entre l'écriture et le langage) : ce sont les mouvements d'une succion sans objet, d'une oralité indifférenciée, coupée de celle qui produit les plaisirs de la gastrosophie et du langage. Vous vous adressez à moi pour que je vous lise, mais je ne suis rien d'autre pour vous que cette adresse ; je ne suis à vos yeux le substitut de rien, je n'ai aucune figure (à peine celle de la Mère) ; je ne suis pour vous ni un corps ni même un objet (je m'en moquerais bien : ce n'est pas en moi l'âme qui réclame sa reconnaissance), mais seulement un champ, un vase d'expansion. On peut dire que finalement ce texte, vous l'avez écrit hors de toute jouissance ; et ce texte-babil est en somme un texte frigide, comme l'est toute demande, avant que ne s'y forme le désir, la névrose.

La névrose est un pis-aller : non par rapport à la « santé », mais par rapport à l'« impossible » dont parle Bataille (« La névrose est l'appréhension timorée d'un fond d'impossible », etc.) ; mais ce pis-aller est le seul qui permet d'écrire (et de lire). On en vient alors à ce paradoxe : les textes, comme ceux de Bataille – ou d'autres – qui sont écrits contre la névrose, du sein de la folie, ont en eux, *s'ils veulent être lus*, ce peu de névrose nécessaire à

la séduction de leurs lecteurs : ces textes terribles sont *tout de même* des textes coquets.

Tout écrivain dira donc : *fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis.*

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kâmasūtra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même).

Sade : le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact ; des néologismes pompeux et dérisoires sont créés ; des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire. Comme dit la théorie du texte : la langue est redistribuée. Or *cette redistribution se fait toujours par coupure*. Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, *le compromis qu'ils mettent en scène*, sont nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient. Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement *romanesque*, que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit.

De là, peut-être, un moyen d'évaluer les œuvres de la modernité : leur valeur viendrait de leur duplicité. Il faut entendre par là qu'elles ont toujours deux bords. Le bord subversif peut paraître privilégié parce qu'il est celui de la violence ; mais ce

n'est pas la violence qui impressionne le plaisir ; la destruction ne l'intéresse pas ; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance. La culture revient donc comme bord : sous n'importe quelle forme.

Surtout, évidemment (c'est là que le bord sera le plus net) sous la forme d'une matérialité pure : la langue, son lexique, sa métrique, sa prosodie. Dans *Lois*, de Philippe Sollers, tout est attaqué, déconstruit : les édifices idéologiques, les solidarités intellectuelles, la séparation des idiomes et même l'armature sacrée de la syntaxe (sujet/prédicat) : le texte n'a plus la phrase pour modèle ; c'est souvent un jet puissant de mots, un ruban d'infra-langue. Cependant, tout cela vient buter contre un autre bord : celui du mètre (décasyllabique), de l'assonance, des néologismes vraisemblables, des rythmes prosodiques, des trivialismes (citationnels). La déconstruction de la langue est coupée par le dire politique, bordée par la très ancienne culture du signifiant.

Dans *Cobra*, de Severo Sarduy (traduit par Sollers et l'auteur), l'alternance est celle de deux plaisirs *en état de surenchérissement* ; l'autre bord, c'est l'autre bonheur : *encore, encore, encore plus !* encore un autre mot, encore une autre fête. La langue se reconstruit *ailleurs* par le flux pressé de tous les plaisirs de langage. Où, ailleurs ? au paradis des mots. C'est là véritablement un texte paradisiaque, utopique (sans lieu), une hétérologie par plénitude : tous les signifiants sont là et chacun fait mouche ; l'auteur (le lecteur) semble leur dire : *je vous aime tous* (mots, tours, phrases, adjectifs, ruptures : pêle-mêle : les signes et les mirages d'objets qu'ils représentent) ; une sorte de franciscanisme appelle tous les mots à se poser, à se presser, à repartir : texte jaspé, chiné ; nous sommes comblés par le langage, tels de jeunes enfants à qui rien ne serait jamais refusé, reproché, ou pire encore : « permis ». C'est la gageure d'une jubilation continue, le moment où par son excès le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance.

Flaubert : une manière de couper, de trouer le discours *sans le rendre insensé*.

Certes, la rhétorique connaît les ruptures de construction (anacoluthes) et les ruptures de subordination (asyndètes) ; mais pour la première fois avec Flaubert, la rupture n'est plus exceptionnelle, sporadique, brillante, sortie dans la matière vile d'un énoncé courant : il n'y a plus de langue *en deçà* de ces figures (ce qui veut dire, en un autre sens : il n'y a plus que la langue) ; une asyndète généralisée saisit toute l'énonciation, en sorte que ce discours très lisible est *en sous-main* l'un des plus fous qu'on puisse imaginer : toute la petite monnaie logique est dans les interstices.

Voilà un état très subtil, presque intenable, du discours : la narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible : jamais les deux bords de la faille n'ont été plus nets et plus tenus, jamais le plaisir mieux offert au lecteur – si du moins il a le goût des ruptures surveillées, des conformismes truqués et des destructions indirectes. De plus la réussite pouvant être ici reportée à un auteur, il s'y ajoute un plaisir de performance : la prouesse est de tenir la *mimesis* du langage (le langage s'imitant lui-même), source de grands plaisirs, d'une façon si *radicalement* ambiguë (ambiguë jusqu'à la racine) que le texte ne tombe jamais sous la bonne conscience (et la mauvaise foi) de la parodie (du rire castrateur, du « comique qui fait rire »).

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.

Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans

l'*espoir* de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque). Paradoxalement (puisqu'il est de consommation massive), c'est un plaisir bien plus intellectuel que l'autre : plaisir œdipéen (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin), s'il est vrai que tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du Père (absent, caché ou hypostasié) – ce qui expliquerait la solidarité des formes narratives, des structures familiales et des interdictions de nudité, toutes rassemblées, chez nous, dans le mythe de Noé recouvert par ses fils.

Pourtant le récit le plus classique (un roman de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoï) porte en lui une sorte de tmèse affaiblie : nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture ; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'*intégrité* du texte ; l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations ; nous sommes alors semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, *mais dans l'ordre*, c'est-à-dire : en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite (tel un prêtre qui *avalerait* sa messe). La tmèse, source ou figure du plaisir, met ici en regard deux bords prosaïques ; elle oppose ce qui est utile à la connaissance du secret et ce qui lui est inutile ; c'est une faille issue d'un simple principe de fonctionnalité ; elle ne se produit pas à même la structure des langages, mais seulement au moment de leur consommation ; l'auteur ne peut la prévoir : il ne peut vouloir écrire *ce qu'on ne lira pas*. Et pourtant, c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et paix*, mot à mot ? (Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages.)

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge. Rien à voir avec la profonde déchirure que le texte de jouissance imprime au langage lui-même, et non à la simple temporalité de sa lecture.

D'où deux régimes de lecture : l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n'est fascinée par aucune *perte* verbale – au sens que ce mot peut avoir en spéléologie) ; l'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asynclète qui coupe les langages – et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical (la verticalité du langage et de sa destruction) ; c'est au moment où chaque main (différente) saute par-dessus l'autre (et non l'une *après* l'autre), que le trou se produit et emporte le sujet du jeu – le sujet du texte. Or paradoxalement (tant l'opinion croit qu'il suffit d'*aller vite* pour ne pas s'ennuyer), cette seconde lecture, *appliquée* (au sens propre), est celle qui convient au texte moderne, au texte-limite. Lisez lentement, lisez *tout*, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours* : ce qui « arrive », ce qui « s'en va », la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs *aristocratiques*.

Si j'accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire : celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique, un usage social et bien souvent une couverture imaginaire. Je ne puis doser, imaginer que le texte soit perfectible,

prêt à entrer dans un jeu de prédicats normatifs : c'est trop *ceci*, ce n'est pas assez *cela* ; le texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça !* Et plus encore : *c'est cela pour moi !* Ce « pour-moi » n'est ni subjectif, ni existentiel, mais nietzschéen («... au fond, c'est toujours la même question : Qu'est-ce que c'est *pour moi ?*... »).

Le *brio* du texte (sans quoi, en somme, il n'y a pas de texte), ce serait *sa volonté de jouissance* : là même où il excède la demande, dépasse le babil et par quoi il essaye de déborder, de forcer la mainmise des adjectifs – qui sont ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots.

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.

Or c'est un sujet anachronique, celui qui tient les deux textes dans son champ et dans sa main les rênes du plaisir et de la jouissance, car il participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d'un art de vivre dont font partie les livres anciens) et à la destruction de cette culture : il jouit de la consistance de son *moi* (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est sa jouissance). C'est un sujet deux fois clivé, deux fois pervers.

Société des Amis du Texte : ses membres n'auraient rien en commun (car il n'y a pas forcément accord sur les textes du plaisir), sinon leurs ennemis : casse-pieds de toutes sortes, qui décrètent la forclusion du texte et de son plaisir, soit par conformisme culturel, soit par rationalisme intransigeant (suspectant une « mystique » de la littérature), soit par moralisme politique, soit par critique du signifiant, soit par pragmatisme imbécile, soit par niai-

serie loustic, soit par destruction du discours, perte du désir verbal. Une telle société n'aurait pas de lieu, ne pourrait se mouvoir qu'en pleine atopie; ce serait pourtant une sorte de phalanstère, car les contradictions y seraient reconnues (et donc restreints les risques d'imposture idéologique), la différence y serait observée et le conflit frappé d'insignifiance (étant improducteur de plaisir).

« Que la différence se glisse subrepticement à la place du conflit. » La différence n'est pas ce qui masque ou édulcore le conflit : elle se conquiert sur le conflit, elle est *au-delà et à côté* de lui. Le conflit ne serait rien d'autre que l'état moral de la différence ; chaque fois (et cela devient fréquent) qu'il n'est pas tactique (visant à transformer une situation réelle), on peut pointer en lui le manque-à-jouir, l'échec d'une perversion qui s'aplatit sous son propre code et ne sait plus s'inventer : le conflit est toujours codé, l'agression n'est que le plus éculé des langages. En refusant la violence, c'est le code même que je refuse (dans le texte sadien, hors de tout code puisqu'il invente continûment le sien propre et le sien seul, il n'y a pas de conflits : rien que des triomphes). J'aime le texte parce qu'il est pour moi cet espace rare de langage, duquel toute « scène » (au sens ménager, conjugal du terme), toute logomachie est absente. Le texte n'est jamais un « dialogue » : aucun risque de feinte, d'agression, de chantage, aucune rivalité d'idiolectes ; il institue au sein de la relation humaine – courante – une sorte d'îlot, manifeste la nature asociale du plaisir (seul le loisir est social), fait entrevoir la vérité scandaleuse de la jouissance : qu'elle pourrait bien être, tout imaginaire de parole étant aboli, *neutre*.

Sur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur) ; il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales : il est l'œil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius) : « L'œil par où je vois Dieu est le même œil par où il me voit. »

Il paraît que les érudits arabes, en parlant du texte, emploient cette expression admirable : *le corps certain*. Quel corps ? Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science : c'est le texte des grammairiens, des critiques, des commentateurs, des philologues (c'est le phéno-texte). Mais nous avons aussi un corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier : c'est un autre découpage, une autre nomination ; ainsi du texte : il n'est que la liste ouverte des feux du langage (ces feux vivants, ces lumières intermittentes, ces traits baladeurs disposés dans le texte comme des semences et qui remplacent avantageusement pour nous les « *semina aeternitatis* », les « *zopyra* », les notions communes, les assomptions fondamentales de l'ancienne philosophie). Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique.

Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi.

Comment prendre plaisir à un plaisir *rapporté* (ennui des récits de rêves, de parties) ? Comment lire la critique ? Un seul moyen : puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident – moyen sûr pour le manquer –, je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est *sans fonction*), double et triple perversion du critique et de son lecteur, à l'infini.

Un texte sur le plaisir ne peut être autre chose que *court* (comme on dit : *c'est tout ? c'est un peu court*), parce que le plaisir ne se laissant dire qu'à travers l'indirect d'une revendication

(j'ai *droit* au plaisir), on ne peut sortir d'une dialectique brève, à deux temps : le temps de la *doxa*, de l'opinion, et celui de la *paradoxa*, de la contestation. Un troisième terme manque, autre que le plaisir et sa censure. Ce terme est remis à plus tard, et tant qu'on s'accrochera au nom même du « plaisir », tout texte sur le plaisir ne sera jamais que dilatoire ; ce sera une introduction à ce qui ne s'écrira jamais. Semblable à ces productions de l'art contemporain, qui épuisent leur nécessité aussitôt qu'on les a vues (car les voir, c'est immédiatement comprendre à quelle fin destructive elles sont exposées : il n'y a plus en elles aucune durée contemplative ou délectative), une telle introduction ne pourrait que se répéter – sans jamais rien introduire.

Le plaisir du texte n'est pas forcément de type triomphant, héroïque, musclé. Pas besoin de se cambrer. Mon plaisir peut très bien prendre la forme d'une dérive. La dérive advient chaque fois que *je ne respecte pas le tout*, et qu'à force de paraître emporté ici et là au gré des illusions, séductions et intimidations de langage, tel un bouchon sur la vague, je reste immobile, pivotant sur la jouissance *intraitable* qui me lie au texte (au monde). Il y a dérive, chaque fois que le langage social, le sociolecte, *me manque* (comme on dit : *le cœur me manque*). Ce pour quoi un autre nom de la dérive, ce serait : *l'Intraitable* – ou peut-être encore : la Bêtise.

Cependant, si l'on y parvenait, dire la dérive serait aujourd'hui un discours suicidaire.

Plaisir du texte, texte de plaisir : ces expressions sont ambiguës parce qu'il n'y a pas de mot français pour couvrir à la fois le plaisir (le contentement) et la jouissance (l'évanouissement). Le « plaisir » est donc ici (et sans pouvoir prévenir) tantôt extensif à la jouissance, tantôt il lui est opposé. Mais cette ambiguïté, je dois m'en accommoder ; car d'une part, j'ai besoin d'un « plaisir » général, chaque fois qu'il me faut référer à un excès du texte, à ce qui, en lui, excède toute fonction (sociale) et tout fonctionnement (structural) ; et d'autre part, j'ai besoin d'un « plaisir »

particulier, simple partie du Tout-plaisir, chaque fois qu'il me faut distinguer l'euphorie, le comblement, le confort (sentiment de réplétion où la culture pénètre librement), de la secousse, de l'ébranlement, de la perte, propres à la jouissance. Je suis contraint à cette ambiguïté parce que je ne puis épurer le mot « plaisir » des sens dont occasionnellement je ne veux pas : je ne puis empêcher qu'en français « plaisir » ne renvoie à la fois à une généralité (« *principe de plaisir* ») et à une miniaturisation (« *Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs* »). Je suis donc obligé de laisser aller l'énoncé de mon texte dans la contradiction.

Le plaisir n'est-il qu'une petite jouissance ? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir extrême ? Le plaisir n'est-il qu'une jouissance affaiblie, acceptée – et déviée à travers un échelonnement de conciliations ? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir brutal, immédiat (sans médiation) ? De la réponse (oui ou non) dépend la manière dont nous raconterons l'histoire de notre modernité. Car si je dis qu'entre le plaisir et la jouissance il n'y a qu'une différence de degré, je dis aussi que l'histoire est pacifiée : le texte de jouissance n'est que le développement logique, organique, historique, du texte de plaisir, l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée : aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Staël dans deux centimètres carrés de Cézanne. Mais si je crois au contraire que le plaisir et la jouissance sont des forces parallèles, qu'elles ne peuvent se rencontrer et qu'entre elles il y a plus qu'un combat : une incommunication, alors il me faut bien penser que l'histoire, notre histoire, n'est pas paisible, ni même peut-être intelligente, que le texte de jouissance y surgit toujours à la façon d'un scandale (d'un boitement), qu'il est toujours la trace d'une coupure, d'une affirmation (et non d'un épanouissement), et que le sujet de cette histoire (ce sujet historique que je suis parmi d'autres), loin de pouvoir s'apaiser en menant de front le goût des œuvres passées et le soutien des œuvres modernes dans un beau mouvement dialectique de synthèse, n'est jamais qu'une « contradiction vivante » : un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son *moi* et de sa chute.

Voici d'ailleurs, venu de la psychanalyse, un moyen indirect de fonder l'opposition du texte de plaisir et du texte de jouissance : le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas.

La jouissance est in-dicible, inter-dite. Je renvoie à Lacan (« Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle, comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes... ») et à Leclaire (« ... celui qui dit, par son dit, s'interdit la jouissance, ou corrélativement, celui qui jouit fait toute lettre – et tout dit possible – s'évanouir dans l'absolu de l'annulation qu'il célèbre. »)

L'écrivain de plaisir (et son lecteur) accepte la lettre ; renonçant à la jouissance, il a le droit et le pouvoir de la dire : la lettre est son plaisir ; il en est obsédé, comme le sont tous ceux qui aiment le langage (non la parole), tous les logophiles, écrivains, épistoliers, linguistes ; des textes de plaisir, il est donc possible de parler (nul débat avec l'annulation de la jouissance) : *la critique porte toujours sur des textes de plaisir, jamais sur des textes de jouissance* : Flaubert, Proust, Stendhal sont commentés inépuissablement ; la critique dit alors du texte tuteur la jouissance vaine, la jouissance *passée ou future* : *vous allez lire, j'ai lu* : la critique est toujours historique ou prospective : le présent constatif, *la présentation* de la jouissance lui est interdite ; sa matière de prédilection est donc la culture, qui est tout en nous sauf notre présent.

Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance* : vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, *à sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir).

Toute une petite mythologie tend à nous faire croire que le plaisir (et singulièrement le plaisir du texte) est une idée de droite. A droite, on expédie d'un même mouvement vers la gauche tout ce qui est abstrait, ennuyeux, politique et l'on garde le plaisir pour soi : soyez les bienvenus parmi nous, vous qui venez enfin au plaisir de la littérature ! Et à gauche, par morale, (oubliant les cigares de Marx et de Brecht), on suspecte, on dédaigne tout « résidu d'hédonisme ». A droite, le plaisir est

revendiqué *contre* l'intellectualité, la cléricature : c'est le vieux mythe réactionnaire du cœur contre la tête, de la sensation contre le raisonnement, de la « vie » (chaude) contre « l'abstraction » (froide) : l'artiste ne doit-il pas, selon le précepte sinistre de Debussy, « *chercher humblement à faire plaisir* » ? A gauche, on oppose la connaissance, la méthode, l'engagement, le combat, à la « simple délectation » (et pourtant : si la connaissance elle-même était *délicieuse* ?). Des deux côtés, cette idée bizarre que le plaisir est chose *simple*, ce pour quoi on le revendique ou le méprise. Le plaisir, cependant, n'est pas un *élément* du texte, ce n'est pas un résidu naïf ; il ne dépend pas d'une logique de l'entendement et de la sensation ; c'est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucun idiolecte. Quelque chose de *neutre* ? On voit bien que le plaisir du texte est scandaleux : non parce qu'il est immoral, mais parce qu'il est *atopique*.

Pourquoi, dans un texte, tout ce faste verbal ? Le luxe du langage fait-il partie des richesses excédentaires, de la dépense inutile, de la perte inconditionnelle ? Une grande œuvre de plaisir (celle de Proust, par exemple) participe-t-elle de la même économie que les pyramides d'Égypte ? L'écrivain est-il aujourd'hui le substitut résiduel du Mendiant, du Moine, du Bonze : improductif et cependant alimenté ? Analogue à la Sangha bouddhique, la communauté littéraire, quel que soit l'alibi qu'elle se donne, est-elle entretenue par la société mercantile, non pour ce que l'écrivain produit (il ne produit rien) mais pour ce qu'il brûle ? Excédentaire, mais nullement inutile ?

La modernité fait un effort incessant pour déborder l'échange : elle veut résister au marché des œuvres (en s'excluant de la communication de masse), au signe (par l'exemption du sens, par la folie), à la bonne sexualité (par la perversion, qui soustrait la jouissance à la finalité de la reproduction). Et pourtant, rien à faire : l'échange récupère tout, en acclimatant ce qui semble le nier : il saisit le texte, le met dans le circuit des dépenses inutiles mais légales : le voilà de nouveau placé dans une économie collective (fût-elle seulement psychologique) : c'est l'inutilité même du texte qui est utile, à titre de potlatch. Autrement dit, la société vit sur le mode du clivage : ici, un texte sublime, désintéressé,

là un objet mercantile, dont la valeur est... la gratuité de cet objet. Mais ce clivage, la société n'en a aucune idée : *elle ignore sa propre perversion* : « Les deux parties en litige ont leur part : la pulsion a droit à sa satisfaction, la réalité reçoit le respect qui lui est dû. *Mais, ajoute Freud, il n'y a de gratuit que la mort, comme chacun sait.* » Pour le texte, il n'y aurait de gratuit que sa propre destruction : ne pas, ne plus écrire, sauf à être toujours récupéré.

Etre avec qui on aime et penser à autre chose : c'est ainsi que j'ai les meilleures pensées, que j'invente le mieux ce qui est nécessaire à mon travail. De même pour le texte : il produit en moi le meilleur plaisir s'il parvient à se faire écouter indirectement ; si, le lisant, je suis entraîné à souvent lever la tête, à entendre autre chose. Je ne suis pas nécessairement *captivé* par le texte de plaisir ; ce peut être un acte léger, complexe, ténu, presque étourdi : mouvement brusque de la tête, tel celui d'un oiseau qui n'entend rien de ce que nous écoutons, qui écoute ce que nous n'entendons pas.

L'émotion : pourquoi serait-elle antipathique à la jouissance (je la voyais à tort tout entière du côté de la sentimentalité, de l'illusion morale) ? C'est un trouble, une lisière d'évanouissement : quelque chose de pervers, sous des dehors bien-pensants ; c'est même, peut-être, la plus retorse des pertes, car elle contredit la règle générale, qui veut donner à la jouissance une figure fixe : forte, violente, crue : quelque chose de nécessairement musclé, tendu, phallique. Contre la règle générale : *ne jamais s'en laisser accroire par l'image de la jouissance* ; accepter de la reconnaître partout où survient un trouble de la régulation amoureuse (jouissance précoce, retardée, émue, etc.) : l'amour-passion comme jouissance ? La jouissance comme sagesse (lorsqu'elle parvient à se comprendre elle-même *hors de ses propres préjugés*) ?

Rien à faire : l'ennui n'est pas simple. De l'ennui (devant une œuvre, un texte), on ne se tire pas avec un geste d'agacement

ou de débarras. De même que le plaisir du texte suppose toute une production indirecte, de même l'ennui ne peut se prévaloir d'aucune spontanéité : il n'y a pas d'ennui *sincère* : si, personnellement, le texte-babil m'ennuie, c'est parce qu'en réalité je n'aime pas la demande. Mais si je l'aimais (si j'avais quelque appétit maternel) ? L'ennui n'est pas loin de la jouissance : il est la jouissance vue des rives du plaisir.

Plus une histoire est racontée d'une façon bienséante, bien disante, sans malice, sur un ton confit, plus il est facile de la retourner, de la noircir, de la lire à l'envers (M^{me} de Ségur lue par Sade). Ce renversement, étant une pure production, développe superbement le plaisir du texte.

Je lis dans *Bouvard et Pécuchet* cette phrase, qui me fait plaisir : « Des nappes, des draps, des serviettes pendaient verticalement, attachés par des fiches de bois à des cordes tendues. » Je goûte ici un excès de précision, une sorte d'exactitude maniaque du langage, une folie de description (que l'on retrouve dans les textes de Robbe-Grillet). On assiste à ce paradoxe : la langue littéraire ébranlée, dépassée, *ignorée*, dans la mesure même où elle s'ajuste à la langue « pure », à la langue essentielle, à la langue grammairienne (cette langue n'est, bien entendu, qu'une idée). L'exactitude en question ne résulte pas d'un renchérissement de soins, elle n'est pas une plus-value rhétorique, comme si les choses étaient *de mieux en mieux* décrites – mais d'un changement de code : le modèle (lointain) de la description n'est plus le discours oratoire (on ne « peint » rien du tout), mais une sorte d'artefact lexicographique.

Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur.

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »).

Les systèmes idéologiques sont des fictions (des *fantômes de théâtre*, aurait dit Bacon), des romans – mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais (le *romanesque* est tout autre chose : un simple découpage instrué, une dissémination de formes : le *maya*). Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie : la fiction, c'est ce degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser.

« ... Chaque peuple a au-dessus de lui un tel ciel de concepts mathématiquement répartis, et, sous l'exigence de la vérité, il entend désormais que tout dieu conceptuel ne soit cherché nulle part ailleurs que dans sa sphère » (Nietzsche) : nous sommes tous pris dans la vérité des langages, c'est-à-dire dans leur régionalité, entraînés dans la formidable rivalité qui règle leur voisinage. Car chaque parler (chaque fiction) combat pour l'hégémonie ; s'il a le pouvoir pour lui, il s'étend partout dans le courant et le quotidien de la vie sociale, il devient *doxa*, nature : c'est le parler prétendument apolitique des hommes politiques, des agents de l'Etat, c'est celui de la presse, de la radio, de la télévision, c'est celui de la conversation ; mais même hors du pouvoir, contre lui, la rivalité renaît, les parlers se fractionnent, luttent entre eux. Une impitoyable *topique* règle la vie du langage ; le langage vient toujours de quelque lieu, il est *topos* guerrier.

Il se représentait le monde du langage (la logosphère) comme un immense et perpétuel conflit de paranoïas. Seuls survivent les systèmes (les fictions, les parlers) assez inventifs pour produire une dernière figure, celle qui marque l'adversaire sous un

vocable mi-scientifique, mi-éthique, sorte de tourniquet qui permet à la fois de constater, d'expliquer, de condamner, de vomir, de récupérer l'ennemi, en un mot : *de le faire payer*. Ainsi, entre autres, de certaines vulgates : du parler marxiste, pour qui toute opposition est de classe ; du psychanalytique, pour qui toute dénégation est avoué ; du chrétien, pour qui tout refus est quête, etc. Il s'étonnait de ce que le langage du pouvoir capitaliste ne comportât pas, à première vue, une telle figure de système (sinon de la plus basse espèce, les opposants n'y étant jamais dits que « intoxiqués », « téléguidés », etc.) ; il comprenait alors que la pression du langage capitaliste (d'autant plus forte) n'est pas d'ordre paranoïaque, systématique, argumentatif, articulé : c'est un empoisonnement implacable, une *doxa*, une manière d'inconscient : bref l'idéologie dans son essence.

Pour que ces systèmes parlés cessent d'affoler ou d'incommoder, il n'y a pas d'autre moyen que d'habiter l'un d'eux. Sinon : *et moi, et moi, qu'est-ce que je fais dans tout ça ?*

Le texte, lui, est atopique, sinon dans sa consommation, du moins dans sa production. Ce n'est pas un parler, une fiction, le système est en lui débordé, défait (ce débordement, cette défection, c'est la signifiante). De cette atopie il prend et communique à son lecteur un état bizarre : à la fois exclu et paisible. Dans la guerre des langages, il peut y avoir des moments tranquilles, et ces moments sont des textes (« La guerre, dit un personnage de Brecht, n'exclut pas la paix... La guerre a ses moments paisibles... Entre deux escarmouches, on vide aussi bien son pot de bière... »). Entre deux assauts de paroles, entre deux prestances de systèmes, le plaisir du texte est toujours possible, non comme un délassement, mais comme le passage incongru – *dissocié* – d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente.

Beaucoup trop d'héroïsme encore dans nos langages ; dans les meilleurs – je pense à celui de Bataille –, éréthisme de certaines expressions et finalement une sorte d'*héroïsme insidieux*. Le plai-

Journal de deuil
(texte établi et annoté par Nathalie Léger)
« Fiction & Cie »/Imec, 2009
et « Points Essais » n° 678, 2011

Le Lexique de l'auteur
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974)
Suivi de Fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes
(avant-propos d'Éric Marty,
présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot)
« Traces écrites », 2010

Barthes
(textes choisis et présentés par Claude Coste)
« Points Essais » n° 649, 2010

Sarrasine de Balzac
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1967-1968, 1968-
1969)
(avant-propos d'Éric Marty,
présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford)
« Traces écrites », 2012

Album
Inédits, correspondances et varia
(édition établie et présentée par Éric Marty)
Seuil, 2015

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Erté
Franco-Maria Ricci, 1973

Arcimboldo
Franco-Maria Ricci, 1978

Sur la littérature
(en collab. avec Maurice Nadeau)
PUG, 1980

All except you
(illustré par Saul Steinberg)
Galerie Maeght, Repères, 1983

Carnets du voyage en Chine
Christian Bourgois/Imec, 2009

Questions
Anthologie rassemblée par Persida Asllani
précédée d'un entretien avec Francis Marmande
Manucius, 2009