



# Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire

Ricard Ripoll

Universitat Autònoma de Barcelona

**Mots-clé:** fragmentaire, spirale, pataphysique, rupture, subversion, autofiction.

**Keywords:** fragmentary, spiral, pataphysics, rupture, subversion, self-reflexive fiction.

## Aborder la problématique du fragmentaire

Les études sur l'écriture fragmentaire visent en général une théorie du fragment et tentent de délimiter cet espace instable où se côtoient toutes sortes de formes brèves que la littérature a assumées au long des siècles et, souvent, après des étapes de crise où la problématique des genres a eu un rôle essentiel. L'ouvrage *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* (Susini-Anastopoulos, 1997), abordait le fragment sous cet aspect théorique et prétendait échapper à l'embarras terminologique en essayant de différencier les termes en fonction d'une intentionnalité de la forme ou en vertu de catégories morphologiques ou structurelles. Elle y étudiait, par exemple, les facteurs de «ouvert ou fermé», «bref ou long» et elle proposait une réflexion sur la réalité fragmentaire contre la vérité construite qui était d'un grand intérêt.

La théorie permet alors de démarquer certaines pratiques particulières qui l'illustrent.

Une autre façon d'aborder la problématique est de découper dans la littérature des pans de pratiques fragmentaires en essayant de voir en quoi le morcellement répond à une philosophie de l'écriture et à une vision de la littérature. C'est ce que nous avons proposé à Barcelone lors du colloque sur l'écriture fragmentaire (juin 2001). Les auteurs analysés ne sont alors que des exemples d'une pratique globale qui peut être étudiée dans cette oscillation qui va de la pratique à la théorie.

Sans doute faut-il que ces deux façons se croisent et s'interpénètrent pour combler les vides d'une théorie sans âme ou d'une pratique sans réflexion. Pour ma part, je voudrais tenter une troisième voie qui, là où bifurquent la théorie et la pratique, marque l'espace d'une pensée sur ce que la littérature prétend imposer, ce que l'on pourrait appeler une éthique de l'écriture, mais sans sanction morale, simplement en soulignant certains moments de rupture dans l'histoire littéraire qui ont été accompagnés d'une pratique plus intense du fragmentaire, du discontinu, d'une esthétique chaotique. Plutôt que «qu'est-ce que la littérature?», après les réponses apportées à la question de Sartre par les tenants du Nouveau Roman, de l'écriture textuelle, de l'OULIPO et, aujourd'hui, par les pratiques diverses d'autofiction, il serait loisible de se demander «est-ce que la littérature existe au présent?», dans l'immédiat, et je dis bien «la littérature», en entendant l'institution, ou bien est-ce que cette littérature, qui ne peut être sanctionnée que par l'histoire, n'est pas l'objet du musée, de la description du passé, de la recherche d'une logique, d'une esthétique commune, d'une unité qui ne se trouve que lorsque l'objet de recherche est délimité, clos ou mort. La littérature du présent, en revanche, serait à chercher dans les écritures particulières, dans les styles personnels, individuels, chaotiques et fragmentaires de chaque écrivain. C'est pourquoi j'en appelle à la Pataphysique qui se veut la science des solutions imaginaires et particulières, la science des exceptions. De François Rabelais à Pascal Quignard, la littérature française est d'une logique implacable: dès qu'il y a conflit, le fragmentaire pointe et souligne la rupture. Dès le Moyen Age, au cercle, privilégié par la scolastique médiévale, va s'opposer l'image de la spirale qui marque la distance opérée par la *fin'amor* des troubadours et, surtout, du cycle du Graal lorsque la quête chevaleresque devient quête de soi, recherche de sa propre identité puisque le monde parfait, divin du monde religieux médiéval, autour du XII<sup>e</sup> siècle, connaît une première crise: la femme remplace Dieu, et la spirale remplace le cercle.

## Ligne, cercle et spirale

La logique du sacré, qu'il soit profane ou religieux, qu'il proclame l'avènement d'un autre monde ou la venue inéluctable du progrès, c'est de considérer le temps comme une ligne droite sur laquelle se situe notre destinée. Si, avant le christianisme, la «pensée païenne» vouait un culte à la renaissance et à l'interprétation cyclique du temps, les Pères de l'Eglise, eux, pour bien marquer la «foi chrétienne» ont commencé à imposer la *ligne* sur laquelle sont marqués les événements: la genèse, la chute, la révélation faite à Moïse, la naissance du Christ, la montée au Calvaire, la Résurrection et dans les temps à venir, l'avènement de la Cité de Dieu, comme le dit Saint Augustin. Le christianisme pose donc très vite la ligne comme symbole temporel entre la Création et

l'Apocalypse. Mais on peut comprendre cette ligne comme le déploiement d'un nouveau cercle qui prétendrait enrayer le mouvement circulaire de la pensée païenne. A ce cercle est associé l'image non pas d'un retour cyclique mais d'un enfermement. Il est clôture plus que dynamisme. Ligne et cercle, pour l'Eglise en tant qu'institution, vont donc avoir la même fonction: éviter le retour. Lorsque Nietzsche propose sa théorie de l'Eternel Retour il redonne au cercle la fonction primitive que l'Eglise avait gommée.

Cette complexité entre ligne et cercle me conduit à proposer, comme opposition de figures, celle du cercle et de la spirale. Je reprends les termes de Barthes:

Le symbolisme de la spirale est opposé à celui du cercle; le cercle est religieux, théologique; la spirale, comme le cercle déporté à l'infini, est dialectique: sur la spirale, les choses reviennent, mais à un autre niveau: il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité (pour Vico, penseur audacieux, l'histoire du monde suivait une spirale). La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau; grâce à elle, nous ne sommes pas contraints à penser: tout est dit, ou: rien n'a été dit, mais plutôt rien n'est premier et cependant tout est nouveau. (Barthes, 1992: 199)

La spirale, comme le cercle pour Nietzsche, suppose la négation des arrières-monde de la tradition judéo-chrétienne. Il n'y a plus que le *Destin*. Le Destin qui implacablement répète ce qui a été écrit. Pour Nietzsche il ne faut pas désirer un bonheur lointain mais bien vivre de nouveau ce qui a été vécu. La Vie se suffit à elle-même, elle n'a pas besoin d'un projet, d'un but à atteindre.

L'image de la spirale combine celle du retour circulaire, dans le sens de Nietzsche, mais à chaque spire s'y ajoute un léger décalage linéaire. Il n'y a pas d'achèvement. La recherche du Même n'est plus une fin en soi mais bien une excuse pour partir et revenir: la cour du Roi Arthur est, en ce sens, l'emblème de la spirale. Les chevaliers partent à l'aventure pour pouvoir raconter, dès leur retour, ce qu'ils ont vu et vécu et dans leur déplacement ils apprennent à être un autre et à refuser tout ancrage, tout enracinement. Après le retour à Ithaque, il faut bien qu'Ulysse reparte vers de nouvelles aventures. L'enracinement est un concept bourgeois qui s'accompagne de clôture, de postérité, de patriotisme, d'accumulation...

Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, après la réaction romantique, est un exemple de cette vision du monde où le progrès devient une nouvelle religion. De Balzac à Zola, le réalisme propose des univers finis, des totalités, même si pointent çà et là des fulgurations fragmentaires, comme le retour des personnages qui supposent une relation complexe entre les parties et le tout, entre les romans et l'ensemble, qu'il s'agisse de *la Comédie humaine* ou du cycle des *Rougon-Macquart*. Ce détour par le symbolisme des figures nous servira à expliquer la relation entre fragment et totalité et à situer l'espace de l'écriture fragmentaire.

## L'espace du fragmentaire

La relation entre les parties et le tout, en littérature, est bien plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. S'il est facile de distinguer les romans de l'ensemble du cycle dans le cas de Balzac ou de Zola, il est bien plus difficile de séparer les romans qui forment l'ensemble de *La recherche du temps perdu* de Proust. Chacune des sept œuvres est le plus souvent considérée comme une partie d'un seul vaste roman. Proust travaillait par fragments. La recherche sera d'abord conçue en un volume (1909); puis en deux: «Les Intermittences du cœur: I. Le Temps perdu. II. Le Temps retrouvé» (1909-1912); puis en trois: «À la recherche du temps perdu: I. Du côté de chez Swann; II. Le Côté de Guermantes; III. Le Temps retrouvé» (1913).

À l'ombre des jeunes filles en fleurs, issu de *Swann*, et d'abord reporté, en 1913, au tome II, sort en 1919. La partie centrale engendre, à partir de 1919, *Sodome et Gomorrhe* I, II, III (*La Prisonnière*), IV (*La Fugitive*). Le roman comprend donc, au moment de la mort de Proust, quatre sections publiées et il y en aura trois posthumes. Finalement, nous avons aujourd'hui: I. *Du côté de chez Swann*; II. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; III. *Le Côté de Guermantes*; IV. *Sodome et Gomorrhe (I et II)*; V. *La Prisonnière* (première partie de *Sodome et Gomorrhe* III); VI. *La Fugitive* (deuxième partie de *Sodome et Gomorrhe* III); VII. *Le Temps retrouvé*. Mais pour compliquer encore la chose, certains fragments de *La recherche* sont devenus tellement connus qu'ils ont pu passer pour des romans indépendants, tel *Un amour de Swann* dans l'édition folio de Gallimard qui est, en fait, le deuxième livre de la première partie de *La recherche*. Dans cette édition en effet, de 1954, aucun élément du paratexte ne permet de situer ce livre dans l'ensemble de *la Recherche*.

Nous avons-là un cas sans doute extrême de ce que l'écriture fragmentaire permet de mettre en œuvre en regard à une totalité. Nous pourrions parler de l'effet gigogne de l'écriture fragmentaire lorsqu'elle suppose des imbrications, telles des poupées russes, au point de former des niveaux complexes où le fragment est à son tour une totalité pour un autre fragment plus vaste.

Un autre cas extrême serait celui de l'œuvre d'Alfred Jarry. *Les minutes de sables mémorial* (1894), véritable œuvre fragmentaire, a l'ambition de «Faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots». Ubu apparaît dans ce livre, qui annonce également le César-Antéchrist. Il s'agit d'un livre qui crée l'emboîtement des textes qui seront plus tard développés. Un véritable carrefour qui distribue le sens.

Comme on le voit, l'écriture fragmentaire, telle que nous la concevons, n'est pas directement associée à une forme brève, alors que l'aphorisme l'implique. Le fragmentaire est donc bien plus une conception de la littérature qu'un genre et il peut ainsi traverser tous les genres: il y a du fragmentaire dans la poésie, dans l'essai, dans le roman, même si, pour ce dernier, la fragmentation est le plus souvent considérée d'un

point de vue négatif. Nous reviendrons sur cette conception qui fonde la valeur d'une écriture non-autoritaire. Mais analysons pour l'instant quelques moments d'histoire littéraire pour faire émerger les espaces de rupture que suppose et qui entraîne l'avènement d'une écriture fragmentaire

## Le fragmentaire comme signal de rupture

Dans l'histoire de la littérature française, les grands moments de rupture sont le plus souvent parallèles à la mise en place d'une fragmentation au sein des formes artistiques. Les deux auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle qui, d'un bout à l'autre de la Renaissance, brisent la tradition littéraire proposent une œuvre qui est marquée par la fragmentation. Le premier, Rabelais, avec son œuvre en tourbillon, montre la voie d'un voyage non linéaire, à l'image de l'Odyssée que reprendra, d'ailleurs, Jarry dans le périple qu'il fait subir au docteur Fautroll. Rabelais mélange dans son texte le sérieux et le comique, le discours savant et la pensée populaire, il crée une nouvelle langue littéraire en même temps qu'il invente le roman. Il résume, selon les mots de Balzac, Pythagore, Hippocrate, Aristophane et Dante. Rabelais en termine avec la scolastique mais il est fils de la littérature populaire du Moyen Age. A l'autre bout du siècle, Montaigne, avec ses *Essais*, inaugure un genre nouveau qui prend appui sur la fragmentation.

Si nous allons directement à la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, Rousseau, Diderot et Sade, par leurs écrits, s'élèvent contre l'esprit classique du XVII<sup>e</sup> siècle. Là encore, l'écriture fragmentaire est l'occasion de montrer une autre voie possible: celle de l'autobiographie pour Rousseau, celle de l'ironie pour Diderot ou celle de la subversion philosophique pour Sade. Dans tous les cas, les œuvres de ces auteurs montrent du discontinu, du chaotique, l'apparition de singularités qui vont être revendiquées, plus tard, par les Romantiques. Et c'est Hugo, parmi les Romantiques, qui va aller le plus loin dans cette défense du fragmentaire, de l'hybridation, du mélange des genres: dans le théâtre, bien sûr, avec *Hernani*, mais également dans le roman. *Les Misérables* est un roman plein de digressions.

Mais les genres jusque-là abordés montrent à quel point la poésie, avant la modernité, est éloignée de la fragmentation. Ce qui nous révèle que pour qu'il existe une fragmentation il faut qu'il y ait un rapport à la totalité, la poésie étant traditionnellement comprise, du Moyen-Age à Baudelaire, comme regroupement de textes, comme somme de fragments poétiques. A tel point que *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, figure, en 1856-57, comme le premier livre – et non plus recueil – de poésie, avec un ordre pensé qui construit le livre malgré la dispersion des poèmes qui le composent.

La véritable révolution, pourtant, devait encore venir. Et elle apparaîtra autour des poètes de la Modernité: Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé qui vont

montrer comment la poésie était l'espace privilégié pour une subversion de la forme qui était, par-là même, une subversion du contenu. C'est à partir du refus des genres que Ducasse, sous le pseudonyme du Comte de Lautréamont, écrit *Les chants de Maldoror*, en 1869, que Rimbaud propose ses *Illuminations*, que Mallarmé compose son fameux *Coup de dés*. L'écriture fragmentaire est là au centre d'une pensée de la littérature, comme inachèvement, comme mouvement en spirale, comme projection vers l'infini du langage. La fragmentation est alors l'assomption d'un monde chaotique, à la mesure de l'humain, et cette opération a lieu en poésie au même moment où le roman affirme la volonté de construire un univers transparent, avec des personnages tout-puissants. Il est curieux de constater que la modernité poétique travaille contre le réalisme sans que celui-ci en soit nullement affecté puisqu'il va même devenir encore plus extrême dans ses principes en se transformant en naturalisme.

Au XX<sup>e</sup> siècle, finalement, le principal mouvement de rupture, le Surréalisme, poursuit le travail de sape de la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle et pense la poésie comme libération de l'homme en proposant une écriture morcelée, l'écriture automatique, qui n'est plus une fragmentation extérieure, formelle, du texte, mais plutôt de l'inconscient. De là va naître une valeur de la fragmentation. Pour Louis Aragon, au moment où il écrit *Le libertinage*, en 1924, il est question d'un «mouvement flou» qui va évoluer vers sa conception du «mentir-vrai» à partir de 1965 avec *La mise à mort* où se côtoient l'essai, le roman, le théâtre et la poésie. Avec ses derniers textes, *Blanche ou l'oubli*, *Henri Matisse*, roman, *Théâtre/Roman*, Aragon travaille dans le sens de l'autofiction.

L'autofiction est, en date, la dernière des ruptures littéraires qui propose un mélange de vrai et de faux, ce qui en soi n'est pas original, mais cette pratique a au moins le mérite de fournir, dans certains textes, une réflexion sur la naissance du sujet à l'écriture et montre l'imbrication, dans tout texte, du réel, de la fiction et de la voix d'un sujet. De Doubrovsky, le premier à utiliser le mot «autofiction», à Barthes l'on retrouve un rejet du sujet qui crée, au moment même où il fonde sa négation, l'avènement d'un sujet autre, miroir du premier, qui le déplace, qui dans un mouvement en spirale le dépasse et le reprend. Vous êtes ici mieux placés que moi pour écouter la voix de Pessoa qui dans son *Faust* dit «Plus je vois clair en moi, plus obscur est ce que je vois». Pessoa, sans doute, représente cette recherche de soi par la fragmentation et le conflit entre l'identité et la présence d'un autre en soi. La littérature deviendrait, en fin de compte, une possibilité d'échapper à l'angoisse par la multiplication de l'autre en moi; l'écriture fragmentaire devenant le meilleur moyen pour un auteur de se disperser tout en revenant à lui. Encore une fois, le mouvement de la spirale est là, comme un symbole de fuite et de retour.

## Unité et Chaos: l'inscription dans le désir.

Ainsi, ce que l'écriture fragmentaire suppose, par rapport à une écriture monumentale, c'est une problématique de la rupture, dans l'approche même du rythme, et la mise en place d'une organisation qui débouche sur des valeurs littéraires. En effet, le choix d'une fragmentation s'accompagne le plus souvent d'un choix générique qui tend à l'hybridité. La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes: le discours littéraire, celui qui est porté par l'institution, en vient à faiblir pour céder la place à un aménagement chaotique du texte: s'y ajoute alors un plus poétique, philosophique, voire moralisateur, qui montre le danger de la fragmentation extrême, celui de l'aphorisme édifiant. Dans l'introduction du livre *L'écriture fragmentaire, théories et pratiques* (PUP, 2002: 16), je signalais que «le fragment se situe sur une ligne où deux précipices s'insinuent: celui du Pouvoir et celui du Rien». A la subversion des genres, au mélange des formes, à la prise en compte d'une pluralité de voix dans les textes, à ce Rien qui symbolise la modernité poétique, à la suite de Baudelaire, Ducasse, Rimbaud, Mallarmé, il faut ajouter l'envers de la médaille, lorsque l'écriture fragmentaire s'insinue comme parole d'ordre, de sentence inexorable, d'expression exemplaire, rapprochant la littérature du Pouvoir et lui donnant une force coercitive. Je dirais que le lecteur a alors une place de choix, c'est par sa lecture que le texte peut basculer de l'abîme auquel l'écriture est sans cesse confrontée à la maîtrise d'une technique au service d'une idéologie. Ainsi des différentes lectures du texte de Nietzsche, par exemple, ou de Heidegger, textes auxquels l'on peut faire dire presque n'importe quoi. Ce qui semble, apparemment, une contradiction: plus le texte est massif, compact et moins il permet d'interprétation des valeurs qu'il répand. L'écriture fragmentaire, dans ses blancs, crée un espace de non-dit qui permet l'ambiguïté.

C'est là encore l'une des caractéristiques de la modernité, cette présence du lecteur comme agent productif du sens. C'est la présence du désir dans le texte. Le désir tel que l'entendent Deleuze et Guattari qui, dans *Capitalisme et Schizophrénie* (Editions de Minuit) proposent une théorie du désir, comme *production* des «machines désirantes» que nous sommes. Ils pensent le désir sous un aspect productif, moléculaire et fragmentaire en s'opposant à l'identité massive (molaire) et structurée du Moi. Leur anti-philosophie repose sur le fait que le désir schizoïde peut être interprété comme alternative politique et sociale à une société et un régime économique uniquement pensés et vécus sur le mode de l'acquisition.

Barthes parlera du «plaisir du texte». Et s'il est vrai que l'on peut parler d'une «écriture de l'économie», par exemple dans le cas des *Caractères* de La Bruyère ou des moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, l'écriture fragmentaire reposant sur les principes de la modernité renferme plutôt une «écriture du désir productif». Le lecteur recompose la machine littéraire, la relance, à partir de ses vides, du néant qui le remplit de sens à

produire. Les ellipses de l'écrivain deviennent des énigmes à trouver pour le lecteur. Le texte littéraire, dans sa manifestation fragmentaire, montre le vide créé par la fuite du sens qui voue l'œuvre à un infini angoissant. C'est la leçon de Maurice Blanchot: l'écriture devient une expérience des limites (selon le mot de Sollers) qui tente de dire l'indicible, dans le blanc des signes (annoncé par Mallarmé) ou par une violence destructrice (A. Artaud et G. Bataille).

Pour sortir de la littérature française, l'on peut évoquer les *Cantos* d'Ezra Pound. Là, l'épopée et le lyrisme vont de pair et le projet de Pound n'est pas tellement éloigné de celui d'Homère ou de Dante, à savoir que la littérature doit émouvoir, enseigner et plaire. Mais chez Pound l'aspect fragmentaire éloigne les *Cantos* de toute inscription dans l'institution.

L'écriture fragmentaire peut s'associer au collage, comme dans le cas de *Último Round* (1969) de Julio Cortázar. Il s'agit d'un mélange d'autobiographie, de réflexions sur les sujets les plus divers, d'essais, de contes, de poèmes, de dessins, de photographies et de documents de toutes sortes. Il s'agit de créer une œuvre à partir de la fragmentation du monde extérieur, en y associant la fiction et la réalité en tant que matériaux d'écriture. Pour l'auteur «Il n'est pas rare que [...] la présentation successive de plusieurs phénomènes hétérogènes crée instantanément une saisie des choses d'une homogénéité éblouissante». Il y a une recherche, selon ses propres mots, d'une «coagulation», quelque chose comme la manifestation brève et soudaine d'un ordre caché. Que le désir du lecteur peut réactiver. C'est également la leçon de *Rayuela* et de *La vuelta al día en ochenta mundos*. L'écriture fragmentaire est un contre-pouvoir à la littérature officielle, aux histoires bourgeoises à la façon de Balzac. On pouvait y répondre par l'inflation des descriptions, comme Robbe-Grillet et le Nouveau Roman, de façon massive, ou alors d'une façon plus ludique, plus pataphysique, par la fragmentation de l'espace littéraire.

Ces valeurs de l'écriture fragmentaire ont été bien comprises par la littérature féministe: c'est le cas d'Annie Leclerc dont l'œuvre présente le déploiement d'une thématique du corps ou la recherche d'une écriture éclatée, morcelée, fragmentaire, lapidaire (ou d'Agnès Rougier, de Danielle Collobert, voire de l'Américaine Joan Didion, pour ne citer que quelques noms), s'opposant à une écriture masculine qui reposerait sur la volonté d'imposer une unicité face à la *multiplicité* spécifiquement féminine.

C'est donc du côté de la valeur que l'écriture fragmentaire impose une ligne de force. Le philosophe Michel Onfray a analysé les différences entre l'éthique de la dépense et la volonté d'épargne. Je le cite:

Il y a un profond amour du désordre chez celui qui préfère la dépense à l'épargne, une volonté délibérée d'élire Dionysos contre Apollon (...). L'éthique de la dépense est centripète, elle suppose l'éclatement et la production de fragments, le divers et le multiple. Ce sont ces densités matérialisées qui font les points, mais l'ensemble de la démarche est dynamique. (Grasset, 1993: 141)

Il serait possible d'appliquer ces différences à la littérature où l'institution littéraire tendrait vers l'imposition d'une vision apollinienne alors que la pratique tendrait vers une vision dionysiaque de l'écriture. D'un côté l'épargne littéraire, les grands noms, le musée, de l'autre la dépense scripturale, le mouvement, la fête des mots. Il n'y a sans doute pas de hasard à relever des voyages dans les œuvres charnières de la littérature française: voyage de Panurge avec l'œuvre de Rabelais; voyage de Ducasse, de Montevideo à Tarbes et retour de Bordeaux à Montevideo; voyage du bateau ivre, avec Rimbaud; voyage de Faustroll avec Jarry... Sans cesse, l'écriture pense la littérature et la spirale provoque le mouvement. Il y a là ce que j'appellerais une dépense textuelle qui se manifeste très clairement dans la pratique de la fragmentation. Contrairement à la littérature, comme institution, qui thésaurise, qui capitalise, les œuvres pour accumuler des savoirs statiques.

L'un des genres qui avait été le plus marqué par cet amarrage institutionnel, l'autobiographie, va connaître, à partir des années 70 et grâce à la psychanalyse, une nouvelle relance dans l'autofiction, terme inventé par Serge Doubrovsky, dans la présentation de son roman *Fils*:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir (Galilée, 1977)

Et je souhaiterais parler de ce texte insolite, *Roland Barthes par Roland Barthes* qui est, avant la lettre, une autofiction d'une intelligence inouïe.

## Barthes et l'autofiction

Le livre de Barthes s'insère dans une collection qui a pour nom «écrivains de toujours» et propose des biographies d'auteurs ainsi que des présentations de mouvements littéraires. Le livre de Barthes est particulier en ce sens qu'il présente une biographie de lui-même, on s'attendrait donc à une autobiographie, mais, dès le début du livre, au dos de la première couverture même, une phrase blanche indique sur un fond noir: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman». Ce n'est donc plus une autobiographie même si le titre du livre est *Roland Barthes* (comme il y a dans la même collection un *Giono*, un *Nerval* ou un *Voltaire*) et que l'auteur en soit Roland Barthes. D'ailleurs le titre est le plus souvent interprété comme «Roland Barthes par

lui-même». A ce premier fond noir, espèce de tableau de collège sur lequel l'on écrit avec une craie blanche, répond un autre fond noir, à l'opposé, sur la dernière couverture du livre, avec cette indication en blanc:

Et après?

Quoi écrire, maintenant? Pourrez-vous encore écrire quelque chose?

On écrit avec son désir, et je n'en finis pas de désirer.

Dialogue entre le personnage, devenu écrivain par le livre, et celui qui devrait être le biographe. Un seul sujet démultiplié par la fiction. Mais nous sommes bien face à une collection de biographies, d'essais et non pas de fiction. Barthes, d'emblée, fausse le jeu et nous révèle que l'écriture, quel que soit le genre, est une machine à créer de la fiction. Là où l'on s'attendrait le moins à la fiction, celle-ci apparaît. L'écriture est une machine à désirer, dans le sens de Deleuze. Les 39 premières pages sont consacrées à l'exposition de photographies commentées à partir du je: «Je commençais à marcher, Proust vivait encore, et terminait la *Recherche*». Mais toutes ces photos d'enfance (essentiellement), de souvenirs, accompagnées de fragments de texte où pointe l'intime, ne sont qu'une introduction au texte, introduction qui a été placée à posteriori. Barthes, en italiques, commente dès l'ouverture du livre: «Voici, pour commencer, quelques images: elles sont la part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre». Le livre ne commence vraiment qu'à la page 45, avec cette indication: «Vers l'écriture», puis, sur la page suivante, une photo en pleine page de Barthes qui allume une cigarette. Enfin le texte démarre avec son ordre (presque) alphabétique et sa structure fragmentaire.

Ces images sont pour Barthes une «préhistoire du corps», le corps véritable venant par l'écriture gommer le corps biographique. Je cite:

Un autre imaginaire s'avancera alors: celui de l'écriture. Et pour que cet imaginaire-là puisse se déployer (car telle est l'intention de ce livre) sans être jamais retenu, assuré, justifié par la représentation d'un individu civil, pour qu'il soit libre de ses signes propres, jamais figuratifs, le texte suivra sans images, sinon celles de la main qui trace. (Barthes, 1975: 6)

Voilà donc une bien curieuse autobiographie qui prétend gommer l'individu civil pour laisser courir la trace de l'écriture. Nous sommes en plein dans ce que Doubrovsky nommera, quelques années plus tard, autofiction. Et la forme que Barthes donne à cette hybridation de discours, à ce mélange de voix, n'est autre que celui d'une fragmentation qui travaille à cacher l'individu civil. Effet du hasard ou pas, la réflexion sur le fragmentaire vient au beau milieu du livre avec ce titre «Le cercle des fragments». Barthes évoque d'emblée le néant qui naît de toute écriture:

Écrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étales en rond: tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi? (Barthes, 1975: 96).

Prise en charge du moment plus que de la durée, l'écriture de Barthes se complait à charger de silence le pourtour de la littérature. Un peu plus loin, il explique ainsi sa démarche:

En somme, je procède par addition, non par esquisse; j'ai le goût préalable (premier) du détail, du fragment, du *rush*, et l'inhabileté à le conduire vers une «composition»: je ne sais pas reproduire «les masses». (Barthes, 1975: 97)

Barthes explique également sa tendance à travailler à partir de la fragmentation de l'écriture par un plaisir à ouvrir plutôt qu'à fermer. Je dirais ici que l'aphorisme est souvent parole de fermeture alors que le fragment barthésien est un départ sans fin visible vers un ailleurs à découvrir au fur et à mesure de l'écriture qui le crée. Le fragment comme un bateau ivre, construisant des illuminations, du sens.

## Conclusion

Milan Kundera, dans *L'art du roman*, écrit en parlant d'Hermann Broch et de ses *Somnambules*:

L'inaccompli de son œuvre peut nous faire comprendre la nécessité (...) d'un nouvel art du contrepoint romanesque (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve)» (Kundera, 1994).

L'écriture fragmentaire sert de contrepoint et soude, par son propre développement, les différences génériques, en les imposant comme des singularités propres à la confusion romanesque surgie de la modernité. «De la musique avant toute chose!» demandait Verlaine. Le poème a bien évolué vers des rythmes nouveaux où la musicalité est essentielle et porteuse de sens. Le roman, en revanche, à cause de la fixation réaliste, a longtemps oublié que l'écriture ne sert pas à représenter le monde mais bien à en créer un, un monde de mots, un monde de fiction qui peut s'ouvrir sur une nouvelle connaissance, un nouveau savoir non dogmatique, éloigné de la doxa et des paroles d'ordre. Le sujet biographique, l'individu civil de Barthes, en vient à mourir pour que naisse la danse. L'écriture fragmentaire a le mérite de créer les conditions de ce monde à naître, de miser pour une littérature du particulier. Il n'y a de science que des exceptions, la pataphysique l'a bien montré. Chaque texte construit une aberrance infinitésimale, ce que la philosophie, depuis Épicure, appelle le clinamen. C'est bien

l'anomalie qui fait avancer la science. C'est l'écriture fragmentaire qui fait avancer la littérature. La pratique fonde la théorie et le sens n'existe que dans sa recherche, toujours au-delà. Le sens déjà là est, pour la littérature, une indécence qu'un certain discours réaliste a voulu imposer pour oublier que l'écriture est ce qui fonde la littérature.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.  
(1992). *L'Obvie et l'Obtus*. Paris: Seuil.
- DELEUZE, Guattari (1972). *Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Editions de Minuit
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- KUNDERA, Milan (1994). *L'art du roman*. Paris: Gallimard.
- ONFRAY, Michel (1993). *La sculpture de soi. La morale esthétique*. Paris: Grasset.
- RIPOLL, Ricard (dir., 2002). *L'écriture fragmentaire, théories et pratiques*. Perpignan: PUP.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1977). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF.

**Résumé:** L'écriture fragmentaire traverse tous les genres et se construit comme subversion du sens. L'espace de cette écriture est circonscrit autour de moments historiques de ruptures, elle accompagne une crise du littéraire comme institution. Le fragmentaire montre la singularité de toute écriture et du geste au présent, au-delà de la volonté de musée du littéraire.

**Abstract:** Fragmentary writing crosses all genres and is built upon subversion of meaning. This writing space appears to be confined to historical moments of rupture and it bears witness of a crisis of the literary as an institution. The fragmentary displays the singularity of all writing as well as an emphasis on the contemporary, as opposed to the dynamics of canonization implicit in literature.