Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2000)

Heft: 31: Eros & Literatur = Éros & littérature

Artikel: Le héros cérébral et son corps : Balzac, Valéry, Barthes

Autor: Dethurens, Pascal

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006482

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Pascal Dethurens

Le héros cérébral et son corps

Balzac, Valéry, Barthes

Au rebours de l'adage des Anciens qui voulait "un esprit sain dans un corps sain" ("*mens sana in corpore sano*"), notre imaginaire de Modernes a, peu à peu, façonné une vision du héros de l'esprit à la santé défectueuse. C'est peu de dire que notre modernité littéraire – et plus largement mythologique – est peuplée de chétifs, de souffreteux ou d'agonisants: ce qui s'est produit en l'espace de quelques siècles, dans la tradition culturelle de l'Occident, c'est un découplage du corps et de l'esprit. En même temps qu'est apparu un nouveau type de héros, celui que l'on appellera le héros cérébral, qui ne vit que dans la sphère intellectuelle et spirituelle, est apparu simultanément un nouveau type de croyance, selon lequel les champions de l'intellect auraient à payer *dans leur corps* leur hypertrophie mentale.

Tout le monde sait bien que la littérature européenne moderne a progressivement mis sur le devant de la scène des héros velléitaires (pensons à l'analyse faite par Lukàcs de Frédéric Moreau dans *L'Education sentimentale* de Flaubert), des héros fatigués (pensons cette fois à Stephen Dedalus dans *Ulysse* de Joyce, ou à Swann dans la *Recherche* de Proust), ou encore des héros malades (songeons ici à toutes les figures de savants ou de métaphysiciens dans les romans philosophiques de Th. Mann, Aschenbach dans *La Mort à Venise*, ou Settembrini et Naphta dans *La Montagne magique*). Or, tous ont en commun d'être des intellectuels au savoir infini et tous, à la fois, ont le corps usé.

Le corps sain serait-il donc passé de mode? Il serait trop long, et vain de toute manière, de retracer une histoire de la sémiotique du corps-en-défaut, depuis par exemple le corps supplicié chez Dante ou le corps fou chez Goethe. En tous cas, dans l'espace bien délimité des héros de l'esprit, la robustesse et la force physique ont surtout servi, en littérature et

dans les beaux-arts, le culte dangereux du *surhomme*, qui a fait son temps et ses preuves tragiques. Souvenons-nous du corps dionysiaque de Zarathoustra chez Nietzsche, du corps glorieux des meneurs d'hommes chez d'Annunzio, ou du corps statufié, symbole d'une idéologie triomphaliste et répressive, que l'on trouve dans de nombreux récits de la littérature soviétique.

Il y a néanmoins moyen d'observer une nouvelle logique – il faudrait dire une nouvelle algèbre – du corps du héros cérébral moderne. Depuis Cervantès, disons, ce dernier *doit* avoir une défaillance notoire, preuve par la négative de son génie supérieur et malheureux. Cette défaillance corporelle apparaît alors comme un signe de reconnaissance infaillible: c'est véritablement la photo d'identité du héros cérébral. Et le père de cette longue lignée est probablement Don Quichotte, au corps chétif et usé, non pas d'avoir trop livré bataille, mais d'avoir trop lu. Cervantès ayant fixé ce qui deviendra la loi du genre, ou plus précisément la sémiotique de la représentation morbide du héros de l'esprit, faut-il s'étonner que ses héritiers (Dostoïevski, Kafka, Faulkner) soient allés jusqu'à inventer un imaginaire du corps ravagé comme autel sacrificiel? Il n'y a, par exemple, nul tragique dans les figures du corps-en-métamorphose chez Ovide; mais le protagoniste de *La Métamorphose* de Kafka se change en bête au corps immonde. Il n'y a, de même, nulle épouvante au spectacle de son corps pourri chez Hamlet de Shakespeare; mais le corps englouti de Winnie change l'acteur en cadavre, dans *Oh les beaux jours* de Beckett.

Tout porte donc maintenant à supposer que le génie moderne doit avoir un corps à la force inversement proportionnelle à celle de son esprit. Cela suffit à fixer le cadre de notre objet d'étude, à savoir le sacrifice du corps au nom de la vie intérieure. Il convient par conséquent de s'interroger sur ce qui, aujourd'hui, est devenu un stéréotype: *la légitimité d'exclure le corps au nom de l'intellect.* Se serait-il ainsi créé une nouvelle bipartition cosmique, avec, en guise d'ici-bas éphémère et périssable, le corps, et, en guise d'au-delà éternel et ultime, l'esprit? Parler de corps comme "martyr" de l'intellect, ou de "sanctification" de l'intelligence, ou encore de "sacrifice" du corps, souligne assez dans quel champ sémanti-

que cet imaginaire cherche ses signes, celui d'une *religion de substitution.* Le savoir, l'intelligence, ne vont pas de soi: ils se payent, parce qu'ils ont un prix, et le prix à payer (Prométhée le sait bien, et Faust aussi) est le renoncement à l'ordre du vivant, c'est-à-dire à la santé.

Soyons prudents toutefois, il est des exceptions à la règle, qui n'est qu'une règle au pays des fantasmes. Ulrich, l'"homme sans qualités" de Musil, est un penseur *et* un athlète; Guillaume de Baskerville, dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco, est un moine érudit plutôt vaillant; Solal, dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen, jouit de sa force physique et intellectuelle en même temps; et il n'est que de se souvenir de quelques figures très fortes chez Lawrence, Witkiewicz ou Hemingway.

Prenons maintenant en considération trois figures de héros cérébraux célèbres dans leur rapport au corps, que l'on tiendra pour des étapes successives importantes de la modernité et constitutives de celle-ci: celle de Louis Lambert d'abord, dans le récit du même nom de Balzac (1833), celle ensuite de *Monsieur Teste* de Valéry (1926 et 1938), et celle enfin de Roland Barthes dans sa pseudo-autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

I. Balzac, ou le corps pathologique de l'ange.

Les balzaciens ont pour coutume de voir en Louis Lambert un double de Balzac dans ses fièvres mystiques, philosophiques et sentimentales. Balzac a donné dans ce court roman une transcription si précise en effet de ses propres expériences que, par exemple, le "Traité de la volonté", cet ouvrage ambitieux qu'il prête à son héros, a été écrit par lui-même au même âge que Lambert. Louis Lambert a très tôt entendu l'appel du mysticisme, un mysticisme pour le moins complexe, puisqu'il s'efforce de faire la synthèse des mystiques chrétiens traditionnels et de Swedenborg. Un autre événement bouleverse ensuite la vie spirituelle du jeune Lambert: la théorie du magnétisme humain.

On peut donc dire, d'entrée de jeu, que le héros passe en revue, tour à tour, toutes les cimes les plus extrêmes de

l'horizon intellectuel de son temps. En l'occurrence, auprès des grands mystiques il apprend que l'âme est prisonnière du corps et qu'il faut l'en délivrer par une sorte de suicide sublimé. Au contraire, les conceptions de Mesmer dénoncent ce dualisme comme une illusion de la faiblesse humaine: le corps, dans cette vision, rayonne d'une énergie prodigieuse; toute victoire spirituelle jaillit des profondeurs de l'instinct; il convient par conséquent de diriger nos forces élémentaires – et tel est précisément l'objet du "Traité de la volonté" de Louis Lambert.

La voie que choisit cependant le héros est celle, finalement, de l'exaltation mystique, et il va progressivement s'absenter du monde du corps. Preuve en est, lorsqu'il découvre la vie amoureuse, son désir (suicidaire?) de purification, qui va l'élever jusqu'à une forme d'amour angélique pour Pauline de Villenoix. Ajoutons qu'à la veille de son mariage, dans "l'attente du plus grand plaisir physique", il sombre tout à coup dans une démence incurable, amaigri, épuisé, fini.

Le roman de Balzac marque, à nos yeux, une première étape déterminante dans le processus de *spiritualisation du corps* du héros cérébral. Là où l'esprit s'élève, la matière doit s'évanouir. De cette manière, le corps apparaît beaucoup moins comme un état que comme une propriété: Louis Lambert n'*est* pas son corps, il *a* un corps, simplement, à la façon d'un objet dont on peut se défaire en l'échange d'un bien jugé plus précieux. Voici la description que fait de lui, à la fin du roman, son ami le narrateur: "Je pus enfin voir Lambert, et il m'offrit un de ces spectacles qui se gravent à jamais dans la mémoire. Il se tenait debout, les deux coudes appuyés sur la saillie formée par la boiserie, en sorte que *son buste paraissait fléchir sous le poids de sa tête inclinée.* Ses cheveux, aussi longs que ceux d'une femme, tombaient sur ses épaules [...]; son visage était d'une blancheur parfaite. Il frottait habituellement une de ses jambes sur l'autre par un mouvement machinal que rien n'avait pu réprimer, et le frottement continuel des deux os produisait un bruit affreux [...]. C'était un débris arraché à la tombe, une espèce de conquête faite par la vie sur la mort, ou par la mort sur la vie".

Littéralement, la tête pèse plus lourd que le corps: voilà la représentation, hyperbolique, de la démence – mais de la

démence par *excès* d'intelligence, non par son défaut. Le génie doit souffrir dans son corps pour la victoire que son esprit a remportée sur la nature. D'où il s'ensuit que l'intelligence, comme combustion, mieux, comme dépense d'énergie, est exclusivement le fruit de la jeunesse; et qu'il ne saurait mourir que jeune. La pensée à l'état pur ne peut s'accomplir que dans la folie, et la santé et la vieillesse sont le privilège des imbéciles. Le corps du héros cérébral se spiritualise d'ailleurs à ce point (imaginaire), qu'il va jusqu'à se désincarner totalement. En faisant entendre le bruit de ses os frottés les uns contre les autres, Lambert vit à l'état de squelette, c'est-à-dire, en termes d'esthétique philosophique, de *vanité*.

Pourtant, Balzac n'a pas désiré sortir de la sphère chrétienne de la représentation du corps supplicié par l'âme. Grand lecteur de Swedenborg comme son héros, il place l'ange (avant Rilke) au faîte des êtres vivants, en sorte que le portrait physique de Lambert finit par ressembler à celui d'un ange. C'est à croire, en tout état de cause, que le corps angélique n'est pas asexué, mais au contraire, comme celui de Séraphîta-Séraphîtus, doublement sexué: homme, l'ange Lambert a les traits d'une femme. Il est donc, *stricto sensu*, endehors de la représentation, à savoir un *monstre*. C'est pour cette raison que le corps irreprésentable a pour support celle de toutes les couleurs qui n'est pas une couleur, le *blanc:* le blanc à la fois comme couleur codée (celle de l'ange) et comme couleur imaginaire (la plus immatérielle, comme une construction de l'esprit). Ce n'est donc nullement un hasard si le dernier mot de notre héros cérébral est le suivant, plutôt sibyllin: "Les anges sont blancs".

On l'aura compris maintenant, le décharnement balzacien doit se lire comme l'expression romantique de la geste christique de l'intellectuel. Si l'esprit triomphe, le corps doit souffrir – et disparaître. Il n'y a plus désormais de sym-pathie du corps et de l'esprit, non par pur et simple dualisme platonicien, mais parce que la mise au supplice du corps est la *rédemption dialectique* à la victoire de l'intellect. Cruelle victoire de l'hétérogène, chez Balzac: s'il faut exclure le corps au nom de l'idée, comme la matière au nom de l'esprit, c'est

parce que *la totalité ne peut pas exister en état permanent de perfection.* C'est l'un *ou* l'autre – et le génie a fait son choix.

II. Valéry, ou la profondeur de la peau.

Un siècle plus tard, *Monsieur Teste* de Valéry opère un virage décisif dans l'approche du corps chez le héros qui ne goûte qu'à la "fête de l'intellect". En quoi consiste ce virage, les lacunes du texte nous renseignent bien mieux sur ce point que ne le font les fugitives descriptions physiques du personnage. Car, si l'on apprend que "M. Teste avait peut-être quarante ans" et qu'"il avait les épaules militaires", aussitôt après, Valéry précise que "tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains", en d'autres termes, qu'"il avait tué la marionnette". Pour la première fois sans doute dans l'histoire des représentations du héros cérébral, le corps devient approximatif, aboli, tué: l'invention de Valéry tient à l'appréhension, s'il est possible, d'un *corps sans images.*

Champion de l'intellect, M. Teste (dont le nom dit à la fois qu'il est le "témoin" et la "tête") fait du corps non plus une substance, ou un assemblage d'organes, mais un *possible* – tout le contraire de ce que Valéry a appelé, ailleurs, une "idée fixe". Lieu même de l'aléatoire, le corps du penseur en a fini, ici, avec la massivité musculaire qui, chez Rodin par exemple, était encore le symbole sublime de la puissance spirituelle. Aucune image, aucune matière, aucune corporalité ne viennent cette fois garantir ou affermir la force de la pensée. M. Teste, d'ailleurs, ne pense pas; il est, plus exactement, *la pensée même:* l'idée affranchie de la forme et de la matière.

Au fil de la "Soirée avec M. Teste", le personnage ressemble à un homme, mais ne saurait en être un: c'est le sort de tous les hommes qui rassemblent en eux plusieurs moments exceptionnels d'une existence possible sans faire de choix. Le lecteur voit, certes, M. Teste dans la rue, au restaurant, à l'opéra, s'intéressant aux cours de la bourse. Mais nous ne connaissons Teste que par personne interposée: sa femme Emilie, son ami le narrateur et le "log-book" qu'il tient (et dont on sait que Borgès a reproché à Valéry de l'avoir consigné, parce que précisément il donnait "corps" au per-

sonnage). Davantage: ici le héros de l'esprit résiste à toute approche, parce que le corps devient une sorte de bien commun, de *chair anonyme.* Le corps de Teste n'est jamais sa propriété parce que, pour qui s'est barricadé dans la pensée pure, *il n'y a pas de sphère privée du sujet, pas plus qu'il n'y a de propriété privée de l'intelligence.* De la sorte, le corps se donne comme ce qui ne peut pas s'apprivoiser, sorte d'étant à l'état sauvage de possibilité ou d'impossibilité: la pensée.

Ce qui disparaît donc, dans la sémiotique du héros cérébral de Valéry, c'est le portrait. Pas plus qu'il n'y a d'individualité de la pensée, il n'y a pas davantage de "qualité" (au sens musilien) du corps. Au plus, des accidents, comme tels négligeables, ou des attributs, supprimables. "Il n'y a pas d'image certaine de M. Teste", écrit le narrateur, car, ajoute-t-il plus loin, "tous les portraits diffèrent les uns des autres". La pensée a bloqué la représentation, au sens où l'on peut dire que l'infini empêche le fini, ou que le possible annule le réel. On pourrait donc trouver du Teste dans quelques personnages absolus (comme Faust, dont Valéry a fait une pièce) ou ayant réellement existé (comme Léonard de Vinci, Descartes ou Mallarmé, les trois grands modèles du poète); mais là n'est pas l'essentiel. "Mystique sans Dieu", ou homme sans corps, Teste évacue de l'être tout ce qui fait son fondement ontologique, pour ne plus considérer que ce qui fait son possible. Aussi ne fait-il jamais jouer son intellect sur les notions de bien ou de mal (comment d'ailleurs un corps ni beau ni laid le pourrait-il?), mais seulement sur celles de possible et d'impossible. Sa question n'est pas, par conséquent, une question existentielle ("Qu'est-ce que l'homme?"), mais un pur exercice, comme tel toujours mouvant et à recommencer ("Que *peut* un homme?").

En somme, ce qui vaut pour les structures de la poétique de Valéry s'applique tout aussi bien aux structures intellectuelles de son héros, à savoir que ce qu'une oeuvre a de plus substantiel, de plus profond, c'est l'agencement de sa *forme*, de même que, selon la formule célèbre du poète, "ce que l'homme a de plus profond, c'est la *peau*". La forme est au langage poétique, chez Valéry, ce que la peau est au corps: non pas son ornement, son extériorité, son accident, mais sa seule possibilité d'être: son origine et sa fin tout ensemble.

Ainsi parle M. Teste: "Au bout de l'esprit, le corps. Mais au bout du corps, l'esprit". Ce refus conjoint du corps comme avoir et comme profondeur ne se justifie que si l'on admet que seul l'esprit échappe à la surface. Bref, Teste délivre le corps de son intériorité: rien n'est plus corporel que *l'extérieur* , et le "fond" n'existe pas. Sinon, à quoi bon la littérature?

Ce qu'il y a par conséquent de plus remarquable dans cette perception du corps du héros cérébral, c'est que ce dernier n'a plus besoin de souffrir. Alors que la coutume assignait à l'esprit triomphant la tâche d'asservir ou même de supplicier le corps, Valéry met un terme à la sacralisation dialectique du corps meurtri au nom de l'idéal. Nous ne sommes plus, en d'autres termes, dans une *mythologie* – une mythologie qui faisait du corps le lieu du sacré en négatif, comme une christologie de la souffrance, une mythologie nécessairement doloriste ou sacrificielle telle qu'on la trouve par exemple, à la même époque, chez les écorchés d'Artaud et les lépreux de Claudel. Et sans douleur, pas de martyre: l'intelligence peut facilement se passer d'éthique et de théologie.

Pour la première fois probablement, donc, le corps (comme l'écriture telle que Valéry la conçoit) est pure immanence et présence-à-soi, c'est-à-dire tout le contraire d'un *symbole* et d'un *spectacle*, parce que le corps, comme l'écriture, n'a plus besoin de signifier pour autre chose que lui-même, rendu à son autonomie, et que Valéry nomme sa "pureté". Si tout est "peau", sans en-dessous ni au-delà, si le corps peut faire l'économie de l'image, c'est bien que nous trouvons à présent un corps *sans mythe:* peut-être le plus discrètement spectaculaire de tous.

III. Barthes, ou le corps de l'éthique amoureuse.

Il y a une façon de lire le *Roland Barthes par Roland Barthes* que l'auteur a lui-même suggérée à l'ouverture de son essai, en dépit de l'aspect éminemment théorique qu'il offre au lecteur le moins averti, c'est-à-dire à la manière d'un récit. "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de

roman". D'emblée donc, c'est le corps du critique-écrivain qui s'évanouit, au profit d'un autre corps, éloigné, qui n'est plus le sien, mais celui d'un personnage fictif, fait de mots et de mots seuls (comme les personnages proustiens) et non plus (comme le voudrait le pacte autobiographique) en chair et en os. Cet effet de distanciation du corps de l'écrivain par rapport à son texte, si l'on peut employer ici ce vocable brechtien, est lourd de sens: *quiconque écrit* – savant, critique, romancier – *perd son corps.* Voici sans doute le stade ultime de la réflexion sur le corps du héros cérébral: le corps de l'écrivain passe *à l'autre, au texte:* et voilà ce qui fait en même temps, chez Barthes, le don et l'aliénation de l'écriture.

Barthes n'est pourtant pas avare de portraits, dans sa pseudo-autobiographie, qui présente une vingtaine environ de photos de lui à différents âges de sa vie. Mais c'est précisément que ces photos ne sont pas interprétées comme des représentations du corps, mais comme leur transfiguration en Autre, c'est-à-dire en objet. Barthes écrit en ce sens, lorsqu'il commente certains de ses portraits: "– Mais je n'ai jamais ressemblé à cela! – Comment le savez-vous? Qu'est-ce que ce 'vous' auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas? Où le prendre? A quel étalon morphologique ou expressif? Où est votre *corps de vérité?* Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image. Même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire".

D'où ceci: que pour le héros cérébral, il n'y a pas, il n'y a jamais eu de "corps de vérité", mais seulement un "corps imaginaire". Ou, pour le dire autrement, *le corps de l'écrivain est la seule chose qui ne puisse pas lui appartenir.* On comprend, dans ces conditions, que l'image du corps ait davantage fait sens pour Barthes que le corps lui-même. Puisqu'un corps n'est jamais qu'un paraître, gracieux ou disgracieux, il n'est comme tel qu'un système de signes; et, puisqu'un corps n'est jamais qu'un codage de l'imaginaire, attaché à telle ou telle fonction de signification, il n'est qu'un langage. Sans intention de parodier Lacan, on pourrait avancer que le corps barthésien est structuré comme un langage ou, mieux, qu'il est *le signifiant en personne.* A défaut d'*être* quelque chose (la chose elle-même, le référent), le corps au moins *signifie*

quelque chose (le "corps-signifiant"). Il n'est donc pas un être, mais une intention de sens, exactement comme un *texte*.

Or, que dit ce "texte" imaginaire du corps? Si Barthes a parlé du texte littéraire comme personne d'autre ne l'avait fait avant lui, c'est parce qu'il en a parlé comme on parle habituellement d'un *corps humain*. Le style, par exemple, a-t-il dit, est une "anatomie"; le texte, par ailleurs, est producteur de "plaisir"; toutes les figures de rhétorique, enfin, sont à apprécier comme autant de "jouissances". Et justement, à mesure que le texte devenait un corps, pour Barthes, le corps devient, inversement, un texte à écrire et à déchiffrer. Texte-corps-signifiant. Il n'y a pas de construction du corps, il n'y en a qu'une *interprétation*.

Un passage capital du *Roland Barthes par Roland Barthes* est à ce sujet tout à fait éclairant, lorsqu'il explique que, de l'adolescence à l'âge adulte, le corps (le sien) a subi une soudaine transformation, dans le sens d'une mise-en-signifiant de lui-même ou, si l'on préfère, d'une prise de conscience que le corps raconte, *nolens volens*, une histoire. "Mutation brusque du corps, à la sortie du sanatorium: il passe, ou croit passer, de la maigreur à l'embonpoint. Depuis, débat perpétuel avec ce corps pour lui rendre sa maigreur essentielle. Imaginaire d'intellectuel: maigrir est l'acte naïf du vouloir-être-intelligent". Le corps de l'intellectuel *doit* (code ou éthique) être maigre, non pas naturellement chétif ou débile, mais à la fragilité travaillée et recherchée, on dira: *écrite*. Le "vouloir-être-maigre" barthésien s'inscrit dans le sillage du "vouloir-vivre" schopenhauérien, c'est-à-dire à la façon d'un impératif éthique. Pourquoi? Parce qu'ici le corps coïncide avec *l'espace du désir*, c'est-à-dire avec *le lieu de l'Autre*. Seul autrui a un corps: "je" n'ai pas de corps, parce que l'objet du désir est toujours extérieur au sujet qui désire.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Barthes ait été aussi sensible à l'aspect tactile, palpable, corporel, de la littérature dans ce qu'elle a de plus physique et de plus matériel (c'est-à-dire de plus désirable), à savoir le signifiant. Rien d'étonnant non plus, inversement, à ce qu'il ait autant insisté, dans les années soixante, sur la "mort de l'écrivain" comme personne vivante et pensante. Tout ceci revient au même et dit que l'herméneute, le critique, lui, doit respecter que le corps de

l'Autre (l'Œuvre) le prive de son corps à lui. La fin du *Roland Barthes par Roland Barthes* se demande, pour cette raison, comment "écrire le corps": "ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste: un *ça* balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la houppelande d'un clown". Rien d'ascétique, par conséquent, à cette dernière métamorphose du corps du héros cérébral, mais rien d'autre qu'une *éthique amoureuse*, qui est l'autre nom de la lecture: écrire, c'est finalement accepter de se perdre pour mieux désirer le corps de l'autre.

S'il y a quelque légitimité à parler du corps moderne, chez tous les héros de l'esprit, c'est en tant qu'il est un *corps malheureux*. Mallarmé écrivait, dans le premier vers de "Brise marine": "La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres". Dans cet alexandrin célèbre, la conjonction de coordination se rapproche beaucoup de la parataxe: la chair est triste, hélas, *parce que* j'ai lu tous les livres. C'est donnant, donnant. A qui s'est fait, bon gré mal gré, le champion de l'intellect, nécessité est apparue de voir son corps se dissoudre – en ange comme chez Balzac, en peau comme chez Valéry, ou en signifiant comme chez Barthes. Peu importe en quoi, en fin de compte: c'est toujours l'absolu qui s'érige en contrepartie du corps perdu. Ceci montre au moins que le corps savant, tout au long de notre modernité, a été figuré comme un corps minimal – estropié, difforme ou mutilé. Les aveugles de Maeterlinck et les blessés de Hofmannsthal sont aux côtés des silhouettes filiformes de Giacometti et des figures spectrales de Pessoa, de Bacon et de Beckett. Un mythe, en tout état de cause, ne pourra plus être ressuscité en littérature, un mythe pourtant vivant, de Homère à Rabelais et à Swift: celui du géant.

Abstract

Ein neuer Typ des Helden taucht in der literarischen Moderne auf: der zerebrale Held, der seine Intellektualität mit dem Schwinden seines Körpers bezahlt. Drei Modelle eines reziproken Verhältnisses von Geist und Körper werden diskutiert: Der vergeistigte Körper von Louis Lambert aus Balzacs gleichnamigem Roman, der bilderlose, nur approximative Körper des Monsieur Teste von Valéry sowie schliesslich ein virtueller, zum personifizierten Signifikanten des Textes gewandelter Körper, wie ihn Roland Barthes in seiner Pseudo-Autobiographie imaginiert. Die Lektüre solcher Textkörper erfordert einen ethischen Eros.