

Roland Barthes

Fragments
d'un discours
amoureux

Éditions du Seuil

ISBN 978-2-02-124225-6

© Éditions du Seuil, 1977 et novembre 2002 pour la présente édition
tirée des *Œuvres complètes V*.

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

La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence.

Comment est fait ce livre

Tout est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le je, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé ; mais ce portrait n'est pas psychologique ; il est structural : il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas.

1. Figures

Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des « démarches », des « intrigues ». L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires.

On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique ; bref, au sens grec : σχῆμα, ce n'est pas le « schéma » ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail.

Les figures se découpent selon qu'on peut reconnaître, dans le

discours qui passe, quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé. La figure est cernée (comme un signe) et mémorable (comme une image ou un conte). Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire : « Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage. » Pour certaines opérations de leur art, les linguistes s'aident d'une chose vague : le sentiment linguistique ; pour constituer les figures, il ne faut ni plus ni moins que ce guide : le sentiment amoureux.

Peu importe, au fond, que la dispersion du texte soit riche ici et pauvre là ; il y a des temps morts, bien des figures tournent court ; certaines, étant des hypostases de tout le discours amoureux, ont la rareté même – la pauvreté – des essences : que dire de la Langueur, de l'Image, de la Lettre d'amour, puisque c'est tout le discours amoureux qui est tissé de désir, d'imaginaire et de déclarations ? Mais celui qui tient ce discours et en découpe les épisodes ne sait pas qu'on en fera un livre ; il ne sait pas encore qu'en bon sujet culturel il ne doit ni se répéter, ni se contredire, ni prendre le tout pour la partie ; il sait seulement que ce qui lui passe dans la tête à tel moment est marqué, comme l'empreinte d'un code (autrefois, c'eût été le code d'amour courtois, ou la carte du Tendre).

Ce code, chacun peut le remplir au gré de sa propre histoire ; maigre ou pas, il faut donc que la figure soit là, que la place (la case) en soit réservée. C'est comme s'il y avait une Topique amoureuse, dont la figure fût un lieu (topos). Or, le propre d'une Topique, c'est d'être un peu vide : une Topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective, parce que codée). Ce qu'on a pu dire ici de l'attente, de l'angoisse, du souvenir, n'est jamais qu'un supplément modeste, offert au lecteur pour qu'il s'en saisisse, y ajoute, en retranche et le passe à d'autres : autour de la figure, les joueurs font courir le furet ; parfois, par une dernière parenthèse, on retient l'anneau une seconde encore avant de le transmettre. (Le livre, idéalement, serait une coopérative : « Aux Lecteurs – aux Amoureux – Réunis. »)

Ce qui est lu en tête de chaque figure n'est pas sa définition, c'est son argument. Argumentum : « exposition, récit, sommaire, petit drame, histoire inventée » ; j'ajoute : instrument de distanciation, pancarte, à la Brecht. Cet argument ne réfère pas à ce qu'est le sujet amoureux (personne d'extérieur à ce sujet, pas de discours sur l'amour), mais à ce qu'il dit. S'il y a une figure « Angoisse », c'est parce que le sujet s'écrie parfois (sans se soucier du sens clinique du mot) : « Je suis angoissé ! » « Angoscia ! », chante quelque part la Callas. La figure est en quelque sorte un air d'opéra ; de

même que cet air est identifié, remémoré et manié à travers son incipit (« Je veux vivre ce rêve », « Pleurez, mes yeux », « Lucevan le stelle », « Piangerò la mia sorte »), de même la figure part d'un pli de langage (sorte de verset, de refrain, de cantilation) qui l'articule dans l'ombre.

On dit que seuls les mots ont des emplois, non les phrases ; mais au fond de chaque figure gît une phrase, souvent inconnue (inconsciente ?), qui a son emploi dans l'économie signifiante du sujet amoureux. Cette phrase mère (ici seulement postulée) n'est pas une phrase pleine, ce n'est pas un message achevé. Son principe actif n'est pas ce qu'elle dit, mais ce qu'elle articule : elle n'est, à tout prendre, qu'un « air syntaxique », un « mode de construction ». Par exemple, si le sujet attend l'objet aimé à un rendez-vous, un air de phrase vient à ressassement dans sa tête : « Tout de même, ce n'est pas chic... » ; « il/elle aurait bien pu... » ; « il/elle sait bien pourtant... » : pouvoir, savoir quoi ? Peu importe, la figure « Attente » est déjà formée. Ces phrases sont des matrices de figures, précisément parce qu'elles restent suspendues : elles disent l'affect, puis s'arrêtent, leur rôle est rempli. Les mots ne sont jamais fous (tout au plus pervers), c'est la syntaxe qui est folle : n'est-ce pas au niveau de la phrase que le sujet cherche sa place – et ne la trouve pas – ou trouve une place fausse qui lui est imposée par la langue ? Au fond de la figure, il y a quelque chose de l'« hallucination verbale » (Freud, Lacan) : phrase tronquée qui se limite le plus souvent à sa partie syntaxique (« Bien que tu sois... », « Si tu devais encore... »). Ainsi naît l'émoi de toute figure : même la plus douce porte en elle la frayeur d'un suspense : j'entends en elle le quos ego... neptunien, orageux.

2. Ordre

Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre, car elles dépendent chaque fois d'un hasard (intérieur ou extérieur). A chacun de ces incidents (ce qui lui « tombe » dessus), l'amoureux puise dans la réserve (le trésor ?) des figures, selon les besoins, les injonctions ou les plaisirs de son imaginaire. Chaque figure éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie – ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Erinyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apai-

sent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le discours amoureux n'est pas dialectique; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective (dans l'amoureux, quelque chose de Bouvard et Pécuchet).

En termes linguistiques, on dirait que les figures sont distributionnelles, mais qu'elles ne sont pas intégratives; elles restent toujours au même niveau: l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une œuvre; c'est un discours horizontal: aucune transcendance, aucun salut, aucun roman (mais beaucoup de romanesque). Tout épisode amoureux peut être, certes, doté d'un sens: il naît, se développe et meurt, il suit un chemin qu'il est toujours possible d'interpréter selon une causalité ou une finalité, au besoin, même, de moraliser (« J'étais fou, je suis guéri », « L'amour est un leurre dont il faudra désormais se méfier », etc.): c'est là l'histoire d'amour, asservie au grand Autre narratif, à l'opinion générale qui déprécie toute force excessive et veut que le sujet réduise lui-même le grand ruissellement imaginaire dont il est traversé sans ordre et sans fin, à une crise douloureuse, morbide, dont il faut guérir (« Ça naît, ça monte, ça fait souffrir, ça passe », tout comme une maladie hippocratique): l'histoire d'amour (l'« aventure ») est le tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui.

Tout autre est le discours, le soliloque, l'a parte, qui accompagne cette histoire, sans jamais la connaître. C'est le principe même de ce discours (et du texte qui le représente) que ses figures ne peuvent se ranger: s'ordonner, cheminer, concourir à une fin (à un établissement): il n'y en a pas de premières ni de dernières. Pour faire entendre qu'il ne s'agissait pas ici d'une histoire d'amour (ou de l'histoire d'un amour), pour décourager la tentation du sens, il était nécessaire de choisir un ordre absolument insignifiant. On a donc soumis la suite des figures (inévitables puisque le livre est astreint, par statut, au cheminement) à deux arbitraires conjugués: celui de la nomination et celui de l'alphabet. Chacun de ces arbitraires est cependant tempéré: l'un par la raison sémantique (parmi tous les noms du dictionnaire, une figure ne peut en recevoir que deux ou trois), l'autre par la convention millénaire qui règle l'ordre de notre alphabet. On a évité ainsi les ruses du hasard pur, qui aurait bien pu produire des séquences logiques; car il ne faut pas, dit un mathématicien, « sous-estimer la puissance du hasard à engendrer des monstres »; le monstre, en l'occurrence, eût été, sortant d'un certain ordre des figures, une « philosophie de l'amour », là où il ne faut attendre que son affirmation.

3. Références

Pour composer ce sujet amoureux, on a « monté » des morceaux d'origine diverse. Il y a ce qui vient d'une lecture régulière, celle du Werther de Goethe. Il y a ce qui vient de lectures insistantes (Le Banquet de Platon, le Zen, la psychanalyse, certains Mystiques, Nietzsche, les lieder allemands). Il y a ce qui vient de lectures occasionnelles. Il y a ce qui vient de conversations d'amis. Il y a enfin ce qui vient de ma propre vie.

Ce qui vient des livres et des amis fait parfois apparition dans la marge du texte, sous forme de noms pour les livres et d'initiales pour les amis. Les références qui sont ainsi données ne sont pas d'autorité, mais d'amitié : je n'invoque pas des garanties, je rappelle seulement, par une sorte de salut donné en passant, ce qui a séduit, convaincu, ce qui a donné un instant la jouissance de comprendre (d'être compris ?). On a donc laissé ces rappels de lecture, d'écoute, dans l'état souvent incertain, inachevé, qui convient à un discours dont l'instance n'est rien d'autre que la mémoire des lieux (livres, rencontres) où telle chose a été lue, dite, écoutée. Car, si l'auteur prête ici au sujet amoureux sa « culture », en échange, le sujet amoureux lui passe l'innocence de son imaginaire, indifférent aux bons usages du savoir.

*C'est donc
un amoureux
qui parle
et qui dit :*

« *Je m'abîme, je succombe...* »

S'ABÎMER. *Bouffée d'anéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement.*

Werther

1. Soit blessure, soit bonheur, il me prend parfois l'envie de *m'abîmer*.

Ce matin (à la campagne), il fait gris et doux. Je souffre (de je ne sais quel incident). Une idée de suicide se présente, pure de tout ressentiment (aucun chantage à personne); c'est une idée fade; elle ne rompt rien (elle ne « casse » rien), s'accorde à la couleur (au silence, à l'abandon) de cette matinée.

Un autre jour, sous la pluie, nous attendons le bateau au bord d'un lac; de bonheur, cette fois-ci, la même bouffée d'anéantissement me vient. Ainsi, parfois, le malheur ou la joie tombent sur moi, sans qu'il s'en suive aucun tumulte: plus aucun pathos: je suis dissous, non dépiécé; je tombe, je coule, je fonds. Cette pensée frôlée, tentée, tâtée (comme on tâte l'eau du pied) peut revenir. Elle n'a rien de solennel. Ceci est très exactement la *douceur*.

WERTHER: « En ces pensées, je m'abîme, je succombe, sous la puissance de ces magnifiques visions » (4). « Je la verrai [...] Tout, oui, tout, comme englouti par un abîme, disparaît devant cette perspective » (45).

2. La bouffée d'abîme peut venir d'une blessure, mais aussi d'une fusion : nous mourons ensemble de nous aimer : mort ouverte, par dilution dans l'éther, mort close du tombeau commun.
- Tristan
Baudelaire
- L'abîme est un moment d'hypnose. Une suggestion agit, qui me commande de m'évanouir sans me tuer. De là, peut-être, la douceur de l'abîme : je n'y ai aucune responsabilité, l'acte (de mourir) ne m'incombe pas : je me confie, je me transfère (à qui ? à Dieu, à la Nature, à tout, sauf à l'autre).
- Rusbrock

3. Lorsque ainsi il m'arrive de m'abîmer, c'est qu'il n'y a plus de place pour moi nulle part, même pas dans la mort. L'image de l'autre – à quoi je collais, de quoi je vivais – n'est plus ; tantôt c'est une catastrophe (futile) qui semble l'éloigner à jamais, tantôt c'est un bonheur excessif qui me la fait rejoindre ; de toute manière, séparé ou dissous, je ne suis recueilli nulle part ; en face, ni moi, ni toi, ni mort, plus rien à *qui parler*.

(Bizarrement, c'est dans l'acte extrême de l'Imaginaire amoureux – s'anéantir pour avoir été chassé de l'image ou s'y être confondu – que s'accomplit une chute de cet Imaginaire : le temps bref d'un vacillement, je perds ma structure d'amoureux : c'est un deuil factice, sans travail : quelque chose comme un non-lieu.)

4. Amoureux de la mort ? C'est trop dire d'une moitié ; *half in love with easeful death* (Keats) : la mort libé-

TRISTAN : « Dans le gouffre béni de l'éther infini, dans ton âme sublime, immense immensité, je me plonge et m'abîme, sans conscience, ô volupté ! » (Mort d'Isolde).

BAUDELAIRE : « Un soir fait de rose et de bleu mystique, Nous échangerons un éclair unique, Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux » (*La Mort des amants*).

RUSBROCK : « ... le repos de l'abîme » (40).

rée du mourir. J'ai alors ce fantasme : une hémorragie douce qui ne coulerait d'aucun point de mon corps, une consommation *presque* immédiate, calculée pour que j'aie le temps de désouffrir sans avoir encore disparu. Je m'installe furtivement dans une pensée fausse de la mort (fausse comme une clef faussée) : je pense la mort à côté : je la pense selon une logique impensée, je dérive hors du couple fatal qui lie la mort et la vie en les opposant.

Sartre

5. L'abîme n'est-il qu'un anéantissement opportun ? Il ne me serait pas difficile de lire en lui non un repos, mais une *émotion*. Je masque mon deuil sous une fuite ; je me dilue, je m'évanouis pour échapper à cette compacité, à cet engorgement, qui fait de moi un sujet *responsable* : je sors : c'est l'extase.

Rue du Cherche-Midi, après une soirée difficile, X... m'expliquait très bien, d'une voix précise, aux phrases formées, éloignées de tout indicible, qu'il souhaitait parfois s'évanouir ; il regrettait de ne pouvoir jamais disparaître à volonté.

Ses paroles disaient qu'il entendait alors succomber à sa faiblesse, ne pas résister aux blessures que lui fait le monde ; mais, en même temps, il substituait à cette force défaillante une autre force, une autre affirmation : *j'assume envers et contre tout un déni de courage, donc un déni de morale* : c'est ce que disait la voix de X...

SARTRE : sur l'évanouissement et la colère comme fuites, *Esquisse d'une théorie des émotions*.

L'absent

ABSENCE. *Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon.*

Werther

1. Beaucoup de lieder, de mélodies, de chansons sur l'absence amoureuse. Et, cependant, cette figure classique, dans *Werther*, on ne la trouve pas. La raison en est simple : ici, l'objet aimé (Charlotte) ne bouge pas ; c'est le sujet amoureux (Werther) qui, à un certain moment, s'éloigne. Or, il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage ; il est, par vocation, migrateur, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part : *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent. Dire l'absence, c'est d'emblée poser que la place du sujet et la place de l'autre ne peuvent permuter ; c'est dire : « Je suis moins aimé que je n'aime. »

Hugo

2. Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est

HUGO : « Femme, qui pleures-tu ? – L'absent » (*L'Absent*, poème mis en musique par Fauré).

chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux. (Mythe et utopie : l'origine a appartenu, l'avenir appartiendra aux sujets *en qui il y a du féminin*.)

E. B.

3. Quelquefois, il m'arrive de bien supporter l'absence. Je suis alors « normal » : je m'aligne sur la façon de « tout le monde » supporte le départ d'une « personne chère » ; j'obéis avec compétence au dressage par lequel on m'a donné très tôt l'habitude d'être séparé de ma mère – ce qui ne laissa pas, pourtant, à l'origine, d'être douloureux (pour ne pas dire : affolant). J'agis en sujet bien sevré ; je sais me nourrir, *en attendant*, d'autres choses que du sein maternel.

Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que l'oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C'est la condition de ma survie ; car, si je n'oubliais pas, je mourrais. L'amoureux qui n'oublie pas *quelquefois*, meurt par excès, fatigue et tension de mémoire (tel Werther).

Werther

(Enfant, je n'oubliais pas : journées interminables, journées abandonnées, où la Mère travaillait loin ; j'allais, le soir, attendre son retour à l'arrêt de l'autobus U^{bis}, à Sèvres-Babylone ; les autobus passaient plusieurs fois de suite, elle n'était dans aucun.)

E.B. : lettre.

Rusbrock
Banquet
Diderot

4. De cet oubli, très vite, je me réveille. Hâtivement, je mets en place une mémoire, un désarroi. Un mot (classique) vient du corps, qui dit l'émotion d'absence : *soupirer* : « soupirer après la présence corporelle » : les deux moitiés de l'androgyné soupirent l'une après l'autre, comme si chaque souffle, incomplet, voulait se mêler à l'autre : image de l'embrasement, en tant qu'il fond les deux images en une seule : dans l'absence amoureuse, je suis, tristement, une *image décollée*, qui sèche, jaunit, se recroqueville.

Grec

(Quoi, le désir n'est-il pas toujours le même, que l'objet soit présent ou absent ? L'objet n'est-il pas *toujours* absent ? – Ce n'est pas la même langueur : il y a deux mots : *Pothos*, pour le désir de l'être absent, et *Himéros*, plus brûlant, pour le désir de l'être présent.)

5. Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence ; situation en somme inouïe ; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse. L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler* : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence : l'enfant s'est bricolé une bobine, la lance et la rattrape, mimant

DIDEROT : « Penche tes lèvres sur moi
Et qu'au sortir de ma bouche
Mon âme repasse en toi. »
(*Chanson dans le goût de la romance.*)

GREC : Détiéne, 168.

Winnicott

le départ et le retour de la mère : un paradigme est créé). L'absence devient une pratique active, un *affairement* (qui m'empêche de rien faire d'autre) ; il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies). Cette mise en scène langagière éloigne la mort de l'autre : un moment très bref, dit-on, sépare le temps où l'enfant croit encore sa mère absente et celui où il la croit déjà morte. Manipuler l'absence, c'est allonger ce moment, retarder aussi longtemps que possible l'instant où l'autre pourrait basculer sèchement de l'absence dans la mort.

6. La frustration aurait pour figure la Présence (je vois chaque jour l'autre, et pourtant je n'en suis pas comblé : l'objet est là, réellement, mais il continue à me manquer, imaginativement). La castration, elle, aurait pour figure l'Intermittence (j'accepte de quitter un peu l'autre, « sans pleurer », j'assume le deuil de la relation, je sais *oublier*). L'Absence est la figure de la privation ; tout à la fois, je désire et j'ai besoin. Le désir s'écrase sur le besoin : c'est là le fait obsédant du sentiment amoureux.

Rusbrock

(« Le désir est là, ardent, éternel : mais Dieu est plus haut que lui, et les bras levés du Désir n'atteignent jamais la plénitude adorée. » Le discours de l'Absence est un texte à deux idéogrammes : il y a *les bras levés du Désir*, et il y a *les bras tendus du Besoin*. J'oscille, je vacille entre l'image phallique des bras levés et l'image pouponnière des bras tendus.)

7. Je m'installe seul, dans un café ; on vient m'y saluer ; je me sens entouré, demandé, flatté. Mais l'autre est absent ; je le convoque en moi-même pour qu'il me

RUSBROCK, 44.

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