

## VAN FRASE TOT FANTASMA: ROLAND BARTHES EN DE KENNIS VAN DE VERBEELDING<sup>1</sup>

Kris Pint

Watertorenstraat, 16, B-1600 Sint-Pieters-Leeuw  
Tel.: ++/32/(0)2 378 25 68, kris.pint@UGent.be

**Samenvatting:** De verschillende benaderingswijzen van literatuur binnen de literatuurwetenschap zijn vaak te herleiden tot de vier fundamentele discoursen die Lacan ons aanreikt. In zijn latere werk onderzoekt Roland Barthes echter de mogelijkheden van een alternatief vertoog, namelijk dat van de verliefde. In dit discours speelt het imaginaire een centrale rol. Dit imaginaire krijgt bij Barthes een functie die bij de interpretatie creërend en actief is, in de Nietzscheaanse zin van het woord. Belangrijk hierbij is de frase, een literaire zin die het vertoog van de Ander ons aanreikt om op bijna "magische" wijze iets van ons verlangen te benoemen. Bij Barthes is de frase ook nauw verbonden aan zijn interpretatie van het fantasma als de motor van onze lectuur. Literatuur dwingt zo de subjecten van verlangen die wij allen zijn, tot de confrontatie met het gedeconstrueerde, maar onvernietigbare *sinthome* van die liefde, dat verlangen: ons ego.

**Sleutelwoorden:** Literatuur, Fantasma, Sinthome, Imaginaire, Roland Barthes.

**Ontvangen:** 10 augustus 2004; **Aanvaard:** 18 oktober 2004.

*"A ce niveau, vivre, au sens le plus actif, le plus spontané, le plus sincère, et je dirai le plus sauvage, c'est recevoir les formes de la vie des phrases qui nous pré-existent – de la Phrase absolue qui est en nous et nous fait."*  
(Barthes, 2003: 149)

### *Tussen verbeelding en kennis: een jeugdherinnering*

Sommige citaten vallen ons op een bepaald moment toe en klitten al snel vast aan de rest van het verhaal dat zich rondom ons ontspint: ze laten zich niet vergeten en zo nu en dan duiken ze opnieuw op in

---

1. Dit artikel is de uitgebreide versie van een lezing gegeven op de studiedag *Toegepaste psychoanalyse* aan de Hogeschool West-Vlaanderen – Departement Vesalius-HISS te Oostende, op 5 mei 2004.

ons spreken. Een van die citaten stond op een boekentas die ik als scholier gekregen had. Het was van Einstein en luidde: "Imagination is more important than knowledge". Ik herinner me nog dat ik het niet zo een leuk cadeau vond, juist vanwege dat citaat. Het voelde namelijk niet aangenaam dat dingen die ik droeg voortdurend iets hadden te zeggen en ik, zolang ik met die boekentas zeulde, eigenlijk nooit kon zwijgen. Op een dag liep ik door de gangen van het college toen op eens achter me de magere, lange gestalte van mijn toenmalige leraar Engels opdook die mij, met de hem kenmerkende spot in zijn stem, meedeelde dat hij niet had gedacht dat een vlijtige en toegewijde student als ik zich achter een dergelijke uitspraak schaarde. Hoewel zijn opmerking waarschijnlijk niet echt kwaad bedoeld was, voelde ik me er toch bijzonder ongemakkelijk bij. Ten eerste natuurlijk omdat hij veronderstelde dat het opschrift van een boekentas die ik niet eens zelf had gekozen mijn diepste persoonlijke opvattingen representeerde en ten tweede omdat ik, ondanks alles, dat citaat van Einstein wel degelijk onderschreef. Want hoewel ik inderdaad een goede student wou zijn, was ik daarnaast ook voortdurend tragisch verliefd, een situatie waar je achteraf met een mengeling van schaamte, nostalgie en onbegrip op terugkijkt, maar die toen toch een zaak van leven of dood leek – wat het misschien op sommige momenten ook wel was. Het citaat van Einstein sloot in die context mooi aan bij een bekend bijbelvers van Paulus: "Al heb ik de gave der profetie, al ken ik alle geheimen en alle wetenschap [...]: als ik de liefde niet heb, ben ik niets" (Paulus, 1 Kor. 13,2). Liefde, net als verbeelding, was belangrijker dan kennis – het was immers enkel de verbeelding die me ter hulp kwam in mijn verliefde verwarring: de hoofse en mystieke literatuur uit de lessen Nederlands, Dante uit de lessen geschiedenis en Sappho uit de lessen Grieks gaven me het idee dat over datgene wat ik voelde wel degelijk ergens gesproken werd en dat die plaats literatuur heette. Zo kon het citaat van Einstein, denk ik nu, beter ingekort worden tot: "Imagination is more knowledge".

Deze anekdote valt me vaak in als iemand vraagt wat ik nu precies doe. Ik bespeur, tot mijn grote ergernis, een gevoel van schaamte als ik dan moet bekennen dat ik me specialiseer in de literatuurwetenschap. Meestal luidt de repliek hierop al dan niet expliciet, al naargelang de beleefdheid van de vraagsteller, iets in de aard van: wat ben jij, wat zijn wij daar nu mee, wat lever je in ruil voor het geld dat men je geeft? Op zulke momenten drukt de term literatuurwetenschap me tamelijk zwaar op de schouders, als een boekentas met een boodschap die ik, ondanks alles, niet afvallig wil zijn. Maar is het dan geen

*contradictio in terminis*, die wetenschap van de literatuur, die *knowledge of the imagination*? En als ons antwoord nee is, hoe kunnen we die stelling dan verdedigen en zelfs met enige overmoed tot de aanval overgaan door te claimen dat literatuur de belangrijkste kennisbron is voor onze subjectiviteit? Het is die vraag die ik vandaag tot uitgangspunt neem van mijn betoog.

*Hoe vol te spreken over literatuur: op zoek naar een discours*

Als we stellen dat literatuur een wijze van kennen is, volgt daaruit de vraag hoe we ons tot die kennis kunnen verhouden. Lacan reikt ons in zijn zeventiende seminarie, *L'envers de la psychanalyse* (1969-1970), alvast vier fundamentele vertogen aan: het meester-, het universitaire, het hysterische en het analytische vertoog. In *The plague of fantasies* legt Slavoj Žižek, met de hem typerende gave van de onmogelijke vergelijking, deze lacaniaanse vierdeling uit aan de hand van het genre van de pornofilm. In de streng gecodeerde gelaatsuitdrukkingen van de actrice herkent hij immers de verschillende posities van waaruit kan worden gesproken. Ofwel neemt de actrice de meesterpositie in en staart ze, schijnbaar zonder enig verlangen, hooghartig in de verte. Ofwel neemt ze de universitaire houding aan: haar blik is dan geconcentreerd, alsof ze een technisch hoogstandje aan het uitvoeren is dat al haar aandacht, veeleer dan haar plezier, verdient. Soms gedraagt ze zich als een hysterica en daagt haar onbevredigbare blik de ander uit: kan je niet beter, harder, langer? Tot slot kan ze ook de analytische positie innemen, waarbij ze samenvalt met het object van verlangen, en haar wegdraaiende ogen haar een onzichtbaar, mysterieus en alomvattend genot te zien geven, dat haar lichaam doorstroomt (zie Žižek, 1997: 177). Maar welke van deze vier vertogen de pornoactrice voor de voyeuristische camera ook inneemt, ze blijft gebonden aan de strenge genrecodes die porno zo oninteressant en voorspelbaar maken. Dezelfde verveling die Žižek hier beschrijft, overvalt mij soms als ik literatuurwetenschappelijke teksten lees. Ook deze teksten zien zich fataal gedwongen om voor één van die vier vertogen te kiezen om hun verhouding tot de literatuur uit te drukken. Als voorbeeld neem ik, gezien het kader van deze studiedag, de toegepaste psychoanalyse als hulpwetenschap binnen de literatuurwetenschap – wat uiteraard niet wil zeggen dat we in de meeste andere subdisciplines van de literaire theorie deze vier vormen niet zouden kunnen terugvinden. Als eerste verschijnt dan het discours van de meester, dat de literatuur enkel nodig heeft als ondersteuning van zijn particuliere waarheid.

Literatuur produceert hier betekenissen al naargelang de context waarin de meester haar wil interpreteren, op dezelfde wijze als een hysterica haar symptomen aanpast aan het heersende meesterdiscours. De literatuur dient dan hooguit als een triomfantelijk bewijs van de door de meester aangedragen analytische ontdekkingen en theorieën. Daarnaast duikt het steriele universitaire discours op, waarbij allerlei theorieën slaafs worden toegepast op literaire teksten, waarbij men de richtlijnen van de meester die op dat moment in de mode is, trouw volgt. Daarvan onderscheidt zich dan weer het uitdagende discours van de hysterische literatuurwetenschapper die zich met psychoanalyse inlaat. De theorie van het onbewuste wordt op deze manier gebruikt als een vorm van ideologiekritiek: welke racistische, patriarchaal-seksistische onbewuste motieven vormen de werkelijke, obscene drijfveer van al die zogenaamd hoogstaande werken die onrecht zo lang in de kijker hebben gestaan? Deze teksten hebben zich op onrechtmatige wijze de fallus toegeëigend en het genot dat ze eruit putten is onrechtvaardig, want gestolen van hen die geen stem kregen: dat lijkt de grondstelling te zijn van een dergelijk hysterisch discours, dat zich ten slotte ook tegen zijn eigen grondtheorie moet keren, omdat ook de psychoanalyse zelf misschien onrechtmatig tot de canon is gaan behoren, zo getekend door patriarchalisme en zogenaamd "fallogocentrisme".

Waarmee we uiteraard niet willen beweren dat een dergelijke "hysterische" literatuurwetenschap geen belangrijk punt kan maken en dat kritische vragen bij een door blanke, bij voorkeur dode, Europese mannen beheerste literaire en theoretische canon, niet terecht zouden zijn; wel maken dit soort onderzoekers vaak de typische vergissing dat er een Ander is die de gestolen *jouissance* effectief zou bezitten en die zelf niet onderhevig is aan het tekort. De canon is namelijk ook zelf reeds vervreemd van de stem waarmee hij andere groepen zo lang het zwijgen heeft opgelegd.

Als laatste is er dan nog het analytische discours, dat hermetische, sterk gestileerde teksten produceert die haast samenvallen met de literatuur zelf die ze bespreken. Dit discours geeft de lezer niet wat hij verwacht, namelijk een antwoord op de vraag van zijn verlangen die luidt: "welk verloren object zoek ik te vinden in een literaire tekst die me capteert, wat is dat *agalma* dat ik in de tekst hoop te vinden?". Hierdoor moet de lezer zelf, vanuit zijn eigen subjectiviteit, ontdekken wat hem bij zijn lectuur dreef, zonder zich te laten (mis)leiden door een literatuurcriticus die verondersteld-wordt-te-weten. Vele van Lacans teksten over literatuur, zoals bijvoorbeeld zijn "Joyce le

Symptôme" (Lacan, 2001: 565-570), spreken vanuit dit analytische discours. Het probleem is dat dit discours vaak leidt tot een steriel epigonisme bij minder begaafde leerlingen, of erger nog: tot een orthodoxe exegese die deze vanuit de analytische positie geschreven teksten het statuut van een meesterdiscours wil geven en iedere niet-ingewijde die er een nieuwe interpretatie aan probeert te geven, als een ketter of een afvallige uitstoot.

Met de voorgaande kritische opsomming van de invulling die de literatuurwetenschap geeft aan de vier discoursen, heb ik niet in de val willen trappen die ons doet geloven dat er meteen een geldig alternatief klaarstaat. De vlucht voorwaarts uit het ene discours betekent de onvermijdelijke intrede langs de achterdeur van het andere. Bovendien ben ik ervan overtuigd dat elk van die vier vertogen onmisbaar is en een eigen functionaliteit te vervullen heeft. Maar zoals ik al zei, af en toe wekken die literatuurwetenschappelijke teksten bij mij een gevoel op van intense verveling, waarover ik me – gezien het feit dat ik betaald word om ze te verwerken – uiteraard een beetje schuldig voel.

Ik was dan ook bijzonder opgelucht toen ik een zelfde afkeer bespeurde bij de centrale figuur van mijn uiteenzetting vandaag, de Franse literatuurwetenschapper Roland Barthes. Het is die verveling die hem er in de loop van de jaren zeventig toe aanzette om een ander discours te bedenken om over literatuur te spreken. Tot dan toe was Barthes vooral bekend als een theoreticus van de avant-garde rond het invloedrijke tijdschrift *Tel Quel* en was hij één van de peetvaders van het structuralisme. Met die meesterpositie kon hij niet goed overweg, en al evenmin met de groeiende universitaire, steriele trekjes die het eens zo rebelse structuralisme begon te krijgen. Ook van het revolutionaire discours van mei '68, dat Lacan ontmaskerde als een hysterische roep om een nieuwe meester, hield hij zich ver.<sup>2</sup> Tenslotte begon hij ook steeds meer reserves te koesteren tegen een vermeende analytische positie. Het verwijt onleesbaar te zijn, dat vele avant-gardeschrijvers, maar ook theoretici als Derrida of Lacan trof, werd oorspronkelijk door hem omgedraaid. Hij hield een pleidooi voor teksten die *scriptible* waren, juist omdat je ze niet zomaar kon lezen en je gedwongen werd om zelf aan het schrijven te gaan, zoals in de kuur de positie van de analyticus de analysant vanuit diens eigen subjectiviteit

---

2. Cf. Lacans beruchte uitval voor een rumoerig publiek in Vincennes: "je vous dirais que l'aspiration révolutionnaire, ça n'a qu'une chance, d'aboutir, toujours, au discours du maître. [...] Ce à quoi vous aspirez comme révolutionnaires, c'est à une maître. Vous l'aurez" (Lacan, 1969-1970: 239).

tot spreken dwingt. Dit standpunt maakt bij de latere Barthes plaats voor een opvallende herwaardering van het *lisible*: "Cependant, peu à peu, en moi, s'affirme un désir croissant de lisibilité" (Barthes, 2002e: 514). De uitgespuwde klassiekers (Proust, maar ook Tolstoj, Chateaubriand, Goethe,...) werden een steeds belangrijkere inspiratiebron, terwijl de avant-gardeteksten die op dat moment *en vogue* waren, hem vaker irriteerden dan inspireerden. Een passage uit postuum gepubliceerde dagboeknotities geeft dat mooi weer: "Toujours cette pensée: et si les Modernes se trompaient? S'ils n'avaient pas de talent?" (*Ibid.*: 980).

Binnen de theoretische literatuurwetenschap is er echter relatief weinig oog voor deze "latere" Barthes die ver lijkt af te staan van de postmoderne poëtica waarmee hij doorgaans in verband wordt gebracht. De focus ligt hoofdzakelijk op zijn baanbrekende werk uit de hoogdagen van het structuralisme. Over het algemeen ziet men zijn boeken en teksten uit die latere periode als te hedonistisch, te literair, te persoonlijk om ook methodologisch bruikbaar te zijn. Toch is het net wanneer de aandacht voor zijn literatuurwetenschappelijke theorievorming afneemt, dat Barthes wel degelijk nog een belangrijke bijdrage levert aan de methodologie, juist omdat hij zoekt naar aan een ander discours om over literatuur te spreken. Dat discours introduceert hij in een seminarie dat hij van 1974 tot 1976 gaf aan de *École pratique des hautes études*. Het is een discours dat volledig ontbreekt in het pornoggenre dat Žižek als illustratie van Lacans vier vertogen aanhaalde, een discours dat volgens Barthes echter nog veel obscener is en nog met veel meer taboes en spot is overladen: het discours van de verliefde. Of zoals hij het in het voorwoord van *Fragments d'un discours amoureux* (1977), een boek gebaseerd op dat seminarie, formuleert: "le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets [...], mais il n'est soutenu par personne; il est complètement abandonné des langages environnants: ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux" (Barthes, 2002e: 27, oorspronkelijke cursivering). Vanuit deze eenzame positie, waar geen nieuwe taal hem nog wordt aangereikt, is de verliefde bij Barthes iemand die in de belendende percelen van de cultuur alsnog op zoek gaat naar een taal die hij kan stelen. Als dief houdt de verliefde geen rekening met de rechtmatige eigenaar van de fragmenten, met de oorspronkelijke betekenis. Hij is wars van hiërarchie en zijn gestolen vertoog is een samenweefsel van teksten uit uiteenlopende gebieden, een mengeling van conversaties met vrienden, romantische literatuur, filosofie, opera, mystiek en psychoanalytische inzichten, die Barthes zonder veel wetenschappelijk respect aan Freud, Lacan,

Winnicott ontleende, "un peu comme les éléments d'une fiction, qui n'est pas forcément crédible" (*Ibid.*: 403). Zo hanteert hij het imaginaire, dat volgens hem binnen de psychoanalyse wat stiefmoederlijk wordt behandeld, als essentieel begrip, maar hij zet het wel eerst naar zijn hand, waardoor het sterk afwijkt van de lacaniaanse theorie. Daar wordt het immers steevast gelinkt aan de vervreemding van het spiegelstadium en de mimetische, agressieve concurrentie met de ander. Het imaginaire is ook de orde van de *méconnaissance*, de miskennis, omdat het tekort hier niet geassumeerd is. Lacans relatief argwanende houding tegenover het imaginaire kent vele oorzaken. Philippe Van Haute haalt in zijn studie naar *Het imaginaire en het symbolische in het werk van Jacques Lacan* de beslissende invloed van de Hegelcolleges van Kojève aan (Van Haute, 1989: 26 e.v.), terwijl Evans in zijn *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* vooral wijst op Lacans cartesiaans geïnspireerde rationalisme, in oppositie met het Angelsaksische empirisme (Evans, 2001: 83). Verder kan ook de indirecte invloed van Freuds joodse achtergrond een rol hebben gespeeld: in tegenstelling tot het katholicisme nam het jodendom, net als de islam, het tweede van de tien geboden zeer ernstig: "Gij zult geen godenbeelden maken, geen afbeelding van enig wezen boven in de hemel, beneden op de aarde of in de wateren onder de aarde" (Exodus, 20,4). Het is niet uitgesloten dat deze beeldloze cultuur zijn sporen naliet bij Freuds benadering van het onbewuste, die veeleer via het woord verliep dan via het beeld, in tegenstelling tot Jung met zijn beruchte archetypes. Deze nadruk op de betekenaar werd bij Lacan nog versterkt door de impact van de taaltheorieën van de Saussure op het Parijse structuralisme. Naast deze theoretische premissen speelt in Lacans houding ten opzichte van het imaginaire ook zijn verzet mee tegen de zogenaamde Angelsaksische *ego-psychology*, dat de nadruk legt op de versterking van het immer imaginaire *ego* in de plaats van zijn deconstructie ten voordele van het symbolische subject, zoals Lacan dat vooropstelde. Wanneer we hiermee Barthes' invulling van het imaginaire vergelijken, moeten we vaststellen dat hij dichter aanleunt bij de *imagination* van Einstein, dat juist als een bron van kennis kan gebruikt worden en juist helpt om een bepaalde vervreemding te overwinnen. Het is deze specifieke invulling van het imaginaire bij Barthes die we nu verder onder de loep zullen nemen.

*De hoeksteen van het Barthesiaanse imaginaire: de frase*

Belangrijk om de term "imaginaire" bij Barthes te begrijpen, is zijn nadruk op de *frase*, de literaire zin die fungeert als een soort van spiegel die de welwillende Ander ons aanreikt en waarin we ons kunnen herkennen. Deze frases vormen een echo van wat Julia Kristeva in haar *La révolution du langage poétique* de zogenaamde thetische fase noemt. De lichamelijke pulsies die zich bij het kind ontladen in klanken en ritmes, door haar het *semiotische* genoemd, krijgen op dat moment een eerste verankering in een soort van primitieve taaluiting, de zogenaamde holofrase, die tegen het eind van het spiegelstadium verschijnt: "Les premières énonciations de l'enfant qu'on appelle 'holophrastiques', et qui englobent le geste, l'objet et une émission de voix, ne sont peut-être pas encore des phrases [...] mais elle sont déjà *thétiques* en ce qu'elles séparent du sujet un objet, et lui attribuent un fragment sémiotique, devenu par cette attribution même un signifiant" (Kristeva, 1985: 42, oorspronkelijke cursivering).

Het plezier dat die eerste holofrases bij het kind opwekken, valt te vergelijken met het plezier het spiegelbeeld te ontdekken. Het kind spiegelt zich in de thetische fase dus zowel aan het beeld als aan de taal, en dit imaginaire veld maakt zo een eerste, stabiele identificatie mogelijk. In haar *Sens et non-sens de la révolte* gaat Kristeva hier wat dieper op in: "La première variante de l'identification – dite par Freud 'primaire' – s'opère avec un *schème imaginaire*, avec 'le père de la pré-histoire individuelle' [...] Il s'agit d'une étape très archaïque du développement du futur être parlant, mise en œuvre avec un schème que Freud désigne comme une occurrence archaïque de la paternité. Celui-ci n'a rien à voir avec le père ultérieur qui interdit: avec le père oedipien, père de la loi. 'Directe et immédiate' cette *identification primaire* – Freud parle d'une *Einfühlung* – est une sorte de fulgurance qui n'est pas sans rappeler l'hypothèse de l'irruption du langage dans l'histoire de l'humanité" (Kristeva, 1996: 84, oorspronkelijke cursivering).

Hierbij merkt ze ook op dat we dit fenomeen ook terugvinden in "l'idéalisation amoureuse dans le discours amoureux" (*Ibid.*: 84), een bedenking die ons terugvoert naar het verliefde discours van Roland Barthes. Het is deze ontmoeting met de welwillende Ander, die ons liefheeft en die onze wederliefde, of prozaïscher uitgedrukt, onze primaire identificatie opwekt, die volgens Barthes herhaald wordt in onze ontmoeting met de literatuur: "On ne dira jamais assez quel amour (pour l'autre, le lecteur) il y a dans le travail de la phrase" (Barthes,



2002e: 514). Het is het gevoel dat we ervaren, telkens als we in een roman of in een gedicht een zin tegenkomen die we dankbaar herkennen, die we net leken nodig te hebben om iets van wat ons op dat moment drijft te verwoorden, alsof de auteur ons ter hulp komt. In de inleiding op zijn *Fragments d'un discours amoureux* heeft Barthes het in dat verband over figuren, elementen in het discours van de Ander waarin het verliefde subject zich kan spiegelen: "*une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire: 'Comme c'est vrai, ça! Je reconnais cette scène de langage'*" (*Ibid.*: 30, oorspronkelijke cursivering).

Het thetische karakter van de frase fungeert hier als bescherming tegen wat Kristeva de hevigste pulsie van allemaal noemt: de doodsdrift (Kristeva, 1999: 156), de verleidelijke sirenenzang die de grondtoon vormt van ons verlangen. Via de teksten die een verliefde onder ogen komt, kan hij de afstand opnieuw instellen: de frases waarin hij zich spiegelt fungeren als bliksemafleiders, die hem over zijn object vertellen, zodat hij er niet door opgeslokt wordt. Het is juist die beschermende werking van het imaginaire die Barthes groeiende afkeer van avant-gardeliteratuur (waarvan hij toch jarenlang de theoretische spreekbuis was) begrijpelijk maakt. Volgens Barthes heeft die identificatie met de frase, met de figuren die de literatuur ons aanreikt, een positief effect. Hij verzet zich dan ook tegen de antispiegel die de avant-garde hem voorschotelt, een literatuur die elke identificatie met personages of situaties wil vernietigen – een vernietiging die zich tenslotte ook op het niveau van de frase doorzet met de afbraak van grammaticale, stilistische en lexicale regels. Deze teksten mogen dan de onderliggende driften van de auteur vrij spel laten, niet langer geremd door de symbolische "regels van de kunst", ze bevatten nog maar weinig van wat Barthes de "Charité du Thétique, *Agapé* de la syntaxe" noemt (*Ibid.*: 514, oorspronkelijke cursivering). Die welwillendheid maakt plaats voor een morbide genot dat in de tekst lijkt te woeden, ten koste van het lezende subject, dat dreigt opgeslokt te worden in een draaikolk van betekenaars die hem verzwelgt en nergens houvast biedt. Het is deze onthutsende leeservaring die beschreven wordt in Blanchots *Thomas, l'obscur*, waarbij het hoofdpersonage, Thomas, in zijn kamer een boek leest en door zijn lectuur in contact komt met die *jouissance de l'Autre*: "Bij ieder teken verkeerde hij in de situatie waarin de bidsprinkhaan zich bevindt wanneer het wijfje hem gaat verslinden" (Blanchot, 1996: 25). Thomas ervaart hierbij ook "hoe de woorden zich al van hem meester maakten en begonnen hém te lezen. Hij werd door intelligibele handen gegrepen, gekneed, door een tand vol sap gebeten; met zijn levende lichaam verdween hij

in de naamloze vormen der woorden, schonk hun zijn substantie" (*Ibid.*: 27). In deze hallucinante passages is de constitutie van het woord, door Lacan in de *Écrits* beschouwd als de moord op het Ding (Lacan, 1966: 319), mislukt. Het Ding schemert door de muur van woorden heen – de ondraaglijke nabijheid van de *jouissance* van een pre-oedipaal lichaam dat geen kans ziet een zelfbeeld te ontstelen aan een spiegel, die breekt onder de druk van de driften, zodat het lichaam in scherven uiteenvalt. Aan de andere kant heeft de identificatie die klassieke romans te bieden hebben, soms even destructieve gevolgen. *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) van Goethe, een roman die Barthes in zijn *Fragments* voortdurend aanhaalt, eindigt met de zelfmoord van de tragische verliefde hoofdpersoon. Vele lezers bootsten hun idool Werther na – de zogenaamde *Wertherfieber* – tot en met de zelfdoding van de held. Een ander bekend voorbeeld is Flauberts *Madame Bovary* (1857), waarin de vrouw van een plattelandsdokter zodanig in de ban raakt van haar romantische lectuur dat ze zichzelf in de vernieling stort: "Le prototype du Personnage dont la vie, au sens le plus brûlant, le plus dévastateur, est *formée, façonnée* (téléguidée) par la Phrase (littéraire): Mme Bovary; ses amours, ses dégoûts sont venus des Phrases [...] Nous sommes beaucoup – sinon tous – des *Bovary*: la Phrase nous conduit comme un fantasme (et souvent un leurre)" (Barthes, 2003: 149, oorspronkelijke cursivering). Dat Barthes hier de link legt tussen de frase en het fantasma is niet verwonderlijk. En misschien biedt een onderzoek van dat fantasma wel een uitweg uit dat ambigue imaginaire, dat ons tegelijk beschermt en misleidt en ons als lezers voor de onmogelijke keuze lijkt te stellen tussen het lot van Thomas en dat van Emma Bovary.

#### *Van frase naar fantasma*

Het fantasma markeert in de analytische theorie het grensgebied tussen de driften en het symbolische: "Ce sont des organismes de passage, des constructions hybrides entre deux structures psychiques – entre le conscient et l'inconscient – jouant à la fois avec le refoulement et avec le retour du refoulé. La pression des pulsions sexuelles leur assure *une base biologique*, pré-psychique; mais ils se manifestent en tant que *narration* – avec syntaxe, grammaire, construction logique et tout un déploiement narratif" (Kristeva, 1997: 104, oorspronkelijke cursivering).

Het fantasma biedt het subject een dubbele bescherming. Enerzijds omdat het subject op veilige afstand wordt gehouden van het reële dat

verbonden is aan dat fantasma en anderzijds zorgt het fantasma er ook voor dat het subject zichzelf niet volledig verliest in het symbolische en volledig verdwijnt in de voortdurende verschuiving van de betekenaars. "Het fantasma is wat van het spiegelbeeld overblijft zodra het subject zich symbolisch heeft geconstitueerd. Het fantasma staat dus voor een reeks betekenaars die, binnen het betekenaarsuniversum waarin het subject zich symbolisch geconstitueerd heeft, aan dat subject een laatste, imaginaire consistentie geeft" (De Kesel, 2002: 45, noot 49).

Dat fantasma is dus onze hoogstpersoonlijke formule waarmee we onze luthuishouding regelen – en juist omdat die huishouding zo particulier is, verzet Kristeva zich tegen de mythe die wil dat we in onze toch zo op het verlangen van de consument gerichte samenleving zonder meer onze fantasma's kunnen uitleven. "La société dite du spectacle est paradoxalement peu propice à l'analyse des fantasmes et même à leur formation. [...] Nous sommes abreuvés d'images dont certaines entrent en résonance avec nos fantasmes et nous apaisent, mais qui, faute de paroles interprétatives, ne nous en libèrent pas. De surcroît, la stéréotypie de ces images nous prive de la possibilité de créer nos propres imageries, nos propres scénarios imaginaires" (Kristeva, 1997: 107).

Terwijl voor Lacan het fantasma in de eerste plaats verbonden is aan het symbolische (zie Roudinesco, 2000: 303), volgt Kristeva duidelijk de Kleiniaanse interpretatie die vooral het imaginaire aspect benadrukt en hekelt ze de orthodoxe klinici die "en dévalorisant l'imaginaire, qui ne serait qu'une méconnaissance – se condamnent à ne pas écouter le matériel inconscient qui n'a d'autre moyen de se livrer que par le fantasme; au mieux, ils l'écoutent dans leur clinique, mais s'en défendent par leur théories religieusement purifiées. Force est de reconnaître que, dans le débat sur ce thème, ce sont des femmes [...] qui ont pris le risque de revendiquer le rôle du fantasme dans le processus de connaissance, laissant à des hommes comme Bion, Winnicott et, d'une autre façon, Lacan, le soin de freiner l'imaginaire par le symbolique" (Kristeva, 2000: 242).

Het is volgens deze visie op het fantasma als motor van de reparerende creatie, dat we ook Barthes' gebruik van het fantasma moeten interpreteren. Daarnaast is er nog een andere intertekst die ervoor zorgt dat het Barthesiaanse fantasma niet geheel overeenstemt met de lacaniaanse interpretatie. Barthes lijkt hier immers ook sterk beïnvloed door Klossowski, die de term fantasma gebruikt in zijn *Nietzsche et le cercle vicieux*. Het fantasma is bij Klossowski de creatieve kracht die het simulacre, dat wil zeggen de kopie zonder origineel, mogelijk

maakt, een idee die nauw aansluit bij Barthes. "L'impuissance à inventer des simulacres n'est donc un symptôme de dégénérescence: situation qui met au défi une force d'invention soutenue par une impulsion déterminée qui, non seulement, produise ses phantasmes, mais encore sache les interpréter. [...] Le simulacre n'est pas le produit du phantasme, mais sa reproduction savante, à partir duquel l'homme peut *se produire* lui-même, donc à partir des forces ainsi exorcisées et dominées de l'impulsion. Le *Trugbild* – le simulacre – devient, entre les mains du philosophe 'imposteur', la reproduction *voulue* de phantasmes non-voulus, nés de la vie impulsienne" (Klossowski, 1978: 196, oorspronkelijke cursivering).

Het is dus de taak van de filosoof-bedrieger, in het spoor van Nietzsche, om die waarheidsaanspraken te ontmaskeren, en tegelijk om nieuwe ficties te vormen, nieuwe illusies die helpen onszelf te realiseren. In die zin onderscheidt Nietzsche zich van de nihilist die geen enkele illusie erkent en dus geen simulacres wil ontwikkelen... maar zijn verzet is tevergeefs, want uit zijn afwijzende positie ontstaat immers vanzelf weer een nieuwe, nihilistische waarheid, die het product is van negatieve, reactieve krachten en dus nog steeds in de greep van het imaginaire dat hij cynisch dacht te hebben ontmaskerd. Verjaag het imaginaire met een hooivork, en het komt toch weer terug, om Horatius te parafraseren.

De ideale plaats om met die fantasma's aan de slag te gaan, om ze te interpreteren en ze actief en creatief te laten worden, is de kunst, "une suspension *ludique* du principe de réalité" (*Ibid.*: 196, oorspronkelijke cursivering). Een dergelijke opvatting vinden we ook terug bij Kristeva: "Le lieu favori, non pas d'une réalisation, mais d'une formulation des fantasmes, est la littérature et l'art" (Kristeva, 1997: 106). Een haast identieke boodschap draagt Barthes in 1976 uit bij zijn inaugurale rede aan het *Collège de France*, het prestigieuze instituut waar hij een leerstoel literaire semiotiek kreeg aangeboden. In plaats van de bescheiden seminaries zou hij nu een meer dan overvol auditorium voor zich krijgen waarbij hij, achter de kathedraal, in de klassieke meesterpositie werd gedwongen. Juist om die meesterpositie te omzeilen, benadrukt Barthes al vanaf het begin dat al zijn lessen gebaseerd zullen zijn op een fantasma: "Je crois sincèrement qu'à l'origine d'un enseignement comme celui-ci, il faut accepter de toujours placer un fantasme, qui peut varier d'année en année. Ceci, je le sens, peut paraître provocant: comment oser parler, dans le cadre d'une institution, si libre soit-elle, d'un enseignement fantasmatique?" (Barthes, 2002e: 445). Hoe provocerend Barthes' uitspraak in de context van het

*Collège de France* ook moge geweest zijn, in de evolutie van zijn oeuvre is ze dat allerminst. Ze vloeit rechtstreeks voort uit het discours dat hij ontwikkelde in zijn seminaries, een discours dat zich niet langer wou laten domineren door een theoretisch kader dat als een *Über-Ich* functioneerde. Hij droomde van een discours dat het verlangen volgde en niet meer de pretentie had de waarheid in pacht te hebben: het discours van de amateur, de liefhebber in beide betekenissen van het woord. Via de verbeelding, via de imaginaire schijnbeelden, via de literaire frases kunnen we de fantasma's, die ongewild ons imaginair leven vorm geven, ontdekken en interpreteren, waardoor hun onbewuste grip op ons leven vermindert, zonder dat we ze willen vernietigen. Dat laatste zou Nietzscheaans gesproken immers een vorm van ressentiment, van degeneratie zijn, omdat dezelfde fantasma's de noodzakelijke voorwaarde vormen van elke creatie.

Een mooi voorbeeld van zo een creatief fantasma vormt het uitgangspunt van zijn eerste lessenreeks, dat pas enkele jaren geleden gepubliceerd werd onder de titel *Comment Vivre Ensemble*. Barthes kwam dit fantasma op het spoor door een woord dat hij naar aanleiding van een vrijblijvende lectuur tegenkwam in een boek over een gemeenschap van Griekse monniken op de berg Athos, namelijk *idioritmie* (zie Barthes, 2002f: 37). Het woord verwijst naar een ideale samenlevingsvorm waarbij elk individu in gemeenschapsverband toch op zijn eigen ritme leeft, en het was hierin dat Barthes zijn eigen fantasma over het samen-leven herkende. Hierbij wordt ook meteen duidelijk dat Barthes' latere fantasmatische lectuur zeker niet minder vrijblijvend is geworden dan zijn eerdere werk: veeleer maken zijn lessen aan het *Collège de France* duidelijk hoe ook vroeger al die fantasma's onbewust werkzaam waren, terwijl hij pas in die lessenreeks in staat is ze bewust te interpreteren. In één van zijn eerste teksten, een parodie op de *Kritoon* van Plato, geschreven in 1933 toen hij nog op het lyceum zat, vertelt hij hoe Socrates, ter dood veroordeeld, voor de verleiding bezwijkt om toch te vluchten uit de gevangenis en samen met enkele vrienden ver weg te kunnen leven en filosoferen (Barthes, 2002d: 497-501) en uit de programmatische tekst *Au séminaire* (*Ibid.*: 502-511) blijkt eveneens dat Barthes zijn seminaries wou organiseren volgens een principe dat hij later idioritmie zou noemen. Hetzelfde geldt voor de fantasma's die de uitgangspunten vormen van de andere lessenreeksen. Het verlangen om elk paradigma in de war te sturen en zo de arrogante, affirmerende kant aan elke taaluiting te omzeilen, dat aan de basis ligt van *Le Neutre* (2002g), vinden we reeds terug in zijn eerste boek *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in artikels zoals "Mas-

culin, féminin, neutre" uit 1967 (opgenomen in Barthes, 2002e: 1027-1043) en in zijn onwil al te duidelijke politieke standpunten in te nemen. Zo duikt de term "neutrum" op in "Alors, la Chine?" (Barthes, 2002d: 516-520), een tekst over een bezoek met prominente leden van *Tel Quel* aan maoïstisch China, waarin hij pertinent weigert om stelling te nemen pro of contra Mao. In de laatste lessenreeks, *La Préparation du Roman* (2003), gespreid over twee opeenvolgende academiejaren, onderzoekt Barthes een ander fantasma dat hem al heel zijn carrière achtervolgt, namelijk de verleiding om van de positie van theoreticus, van literatuurcriticus over te schakelen naar romancier en eindelijk eens een groot literair werk te schrijven, zonder wetenschappelijke pretenties.

Telkens opnieuw onderzoekt Barthes in zijn lessen specifieke teksten waarin hij de verbeelding van zijn respectievelijke fantasma's vindt, waarbij de historische, objectieve waarheid ondergeschikt wordt gemaakt aan de waarheid van zijn eigen verlangen. Dit levert vaak staaltjes op van schaamteloze imaginaire *méconnaissance*, iets waar Barthes zich van bewust is, maar dat hij eveneens noodzakelijk acht: "pour que l'œuvre de l'autre passe en moi, il faut que je la définisse en moi comme écrite *pour moi* et qu'en même temps je la déforme, que je la fasse *Autre* à force d'amour (défi à la vérité philologique)" (Barthes, 2003: 191, oorspronkelijke cursivering).

Het is in die confrontatie met de verschillende verbeeldingen van het fantasma, die hij bij andere schrijvers meent terug te vinden, dat de fundamentele onrealiseerbaarheid van zijn fantasma's zich toont. Nu ze niet langer onbewust zijn, wordt voor Barthes ook duidelijk dat de drijfveren van zijn oeuvre nooit kunnen uitmonden in een concrete realisatie: de roman blijft ongeschreven, het neutrum blijft een onmogelijke positie tussen affirmatie en negatie, de idioritmie blijft een onrealiseerbare, utopische samenlevingsvorm. Vandaar dat alle lessen die Barthes aan het *Collège* geeft, bewust op een *échec* uitdraaien. Literatuur is immers een vorm van het imaginaire dat zichzelf voortdurend als imaginair ontmaskert, een spel dat het ongefundeerde karakter van die fantasma's aantoont en het tekort blootlegt, maar op een zodanige manier dat we dit tekort paradoxaal genoeg tegelijk kunnen aanvaarden en miskennen.

En hier verleidt Barthes' interpretatie van het imaginaire ons tot de provocerende stelling dat het misschien wel net *via die imaginaire miskening* is dat het tekort kan worden aanvaard. Het is in die zin ook dat De Kesel de imaginaire impact van een tragedie als *Antigone*, dat de basis vormt van Lacans belangrijke zevende seminarie over de

ethiek van de psychoanalyse, interpreteert. "Alleen een beeld [...] kan een verlangend subject, dat naar dit toneel kijkt als naar zichzelf, confronteren met het feit dat het verlangen niet alles is, dat het eindig is en daarom zijn eigen tekort niet kan opheffen.[...] De taak om de openheid van de objectrelatie die de mens is te affirmeren, komt hier niet langer uitsluitend toe aan de symbolische logica waarvan de motor het tekort is, maar ook aan een imaginaire 'Gestalt' die deze logica doet stokken en haar op die manier met haar tekort confronteert" (De Kesel, 2002: 268). De imaginaire identificatie met Antigone, en in Barthes geval met een capterende frase, werkt zo als een soort van initiatie, dat volgens Barthes eerst het "Verlangen" en dan de "Nuance" aanleert (Barthes, 2003: 150). Verbeelding is kennis, ja, maar een kennis die ook een ethisch appèl inhoudt: "Ce que je cherche, dans la préparation du cours, c'est une introduction au vivre, un guide de vie (projet éthique): je veux vivre selon la nuance. Or il y a une maîtresse de nuances, la littérature: essayer de vivre selon les nuances que m'apprend la littérature" (Barthes, 2002g: 37).

Deze nadruk op het individu dat via de studie van literatuur tot een soort van zelfkennis komt, een levenskunst weet te scheppen, lijkt een vreemd eindpunt voor een denker die doorgaans zo sterk wordt geassocieerd met het antihumanistische structuralisme. Barthes verdedigt deze wending dan ook ten overstaan van zijn ongetwijfeld wat veraste publiek: "Je suis d'une génération qui a trop souffert de la censure du sujet [...] mieux valent les leurres de la subjectivité que les impostures de l'objectivité. Mieux vaut l'Imaginaire du Sujet que sa censure" (Barthes, 2003: 25). Het imaginaire van het subject, waar wij doorgaans het ego onder verstaan, dat wil zeggen het beeld dat het subject van zichzelf heeft, is natuurlijk niet het imaginaire van het klassieke, "gezonde" ego dat de ego-analyse bij zijn analysanten wil stichten. Het ego bij Barthes is in de eerste plaats veranderlijk en pluriform: "le sujet se prend *ailleurs*, et la 'subjectivité' peut revenir à une autre place de la spirale: déconstruite, désunie, déportée, sans ancrage: pourquoi ne parlerais-je pas de 'moi' puisque 'moi' n'est plus 'soi'?" (Barthes, 2002d: 740). Maar Barthes lijkt het ego ook anders te interpreteren dan Lacan, althans, dan de vroege Lacan. Die beschrijft het ego, het "ik" inderdaad als het symptoom bij uitstek, zoals blijkt uit Evans verwijzing naar het eerste seminarie van Lacan waarin deze stelt dat het ego de structuur heeft van een symptoom en dat het ego het menselijke symptoom bij uitstek is, de geestesziekte van de mens. (Lacan geciteerd in Evans, 2001: 51). Als we dat linken aan Lacans uitspraak uit de *Écrits* waar hij zegt dat "le symptôme se résout tout

entier dans une analyse de langage, parce qu'il est lui-même structuré comme un langage, qu'il est langage dont la parole doit être délivré" (Lacan, 1966: 269), zou dit *in extremis* betekenen dat het ego *idealiter* door de analytische kuur kan verdwijnen, die erop gericht zou zijn subjecten zonder ik te vormen. Van Haute reageert wat verbouwereerd op die radicaliteit van Lacan: "Maar wat is een 'subject zonder ik'? Is een dergelijk 'subject' niet zonder meer overgeleverd aan de autonomie van de betekenaars? Een dergelijk subject beschikt over geen vertrouwde en vertrouwenwekkende referentiepunten die het leven draaglijk, of zelfs gewoon mogelijk maken. Moet men hier niet op Lacan toepassen, wat hij zelf over de ego-psychologen schrijft: 'Dieu merci, l'expérience n'est jamais poussée jusqu'à son dernier terme, on ne fait pas ce que l'on dit que l'on fait, on reste très en deçà de ses buts. Dieu merci, on rate ses cures et c'est pourquoi le sujet en réchappe'" (Van Haute, 1989: 161).

Maar wat als we dit ego-symptoom nu eens interpreteren tegen de achtergrond van Lacans latere herziening van het symptoom, zoals in zijn bespreking van Joyce, waar hij het over het "sinthome" heeft? Lacans *retour à Joyce* maakt hier eigenlijk al duidelijk welke nieuwe invalshoek het symptoom krijgt: het is niet langer een te ontraadselen boodschap van het onbewuste, maar iets wat Žižek (1996: 167) als een "idioot genot" omschrijft, dat ontsnapt aan de symbolische orde en dus *niet* kan uitgewist worden door de taal. "The *sinthome* thus designates a signifying formulation beyond analysis, a kernel of enjoyment immune to the efficacy of the symbolic. Far from calling for some analytic 'dissolution', the *sinthome* is what 'allows one to live' by providing a unique organisation of *jouissance*. The task of analysis thus becomes, in one of Lacan's definitions of the end of analysis, to identify with the *sinthome*" (Thurston geciteerd in Evans, 2001: 189).

Mogen we die verschuiving van het symptoom naar het sinthome nu ook toepassen op het symptoom bij uitstek, het ego? En mogen we dan dat ego interpreteren als wat zowel Thurston en Van Haute hebben omschreven als datgene wat ons leven mogelijk maakt, doordat het onze *jouissance* organiseert? En zo ja, betekent het dan dat we Lacans doelstelling, de analysant in staat te stellen zich te identificeren met zijn *sinthome*, beschouwen als een oproep dat we ons moeten identificeren met... ons ego? Dat zou, om een geliefde vergelijking van Barthes te parafaseren, betekenen dat het "ego", eerder terecht verworpen op een lager niveau, op een hoger niveau van de spiraal opnieuw het recht heeft om terug te keren. Dit is in elk geval ook de interpretatie die Rabaté geeft aan die "laatste" Lacan, die volgens hem



Joyce als een soort van dubbelganger gebruikt "who allows him to make sense of his own opaque and baroque style, while permitting the return of the repressed 'ego'" (Rabaté, 2001: 174).

Een terugkeer dus van een "gedeconstrueerd" ego, doorprikt maar tegelijk verleidelijk en verleidend, zoals de Nietzscheaanse filosoof-bedrieger van Klossowski...

Keren we om dit te illustreren terug naar mijn oude boekentas, met daarop de betekenaar (het citaat van Einstein) dat mij op dat moment als subject voor een andere betekenaar, *in casu* de leraar Engels, representeerde – een subject dat op dat moment verliefd was en dus beter dan wie ook pijnlijk aanvoelde dat zijn object van verlangen buiten hem lag, *extiem* was en onbereikbaar, want niet volledig samenvallend met de geliefde in kwestie – een subject dat tegelijk beseftte dat de enige manier om zich te verhouden met dat onbereikbare object, de verbeelding was: "Alleen al omdat er per definitie geen symbolische verhouding met het 'ding' mogelijk is, lijkt een imaginaire verhouding de enige mogelijkheid die hem nog rest" (De Kesel, 2002: 269).

En het is dit weten dat de verliefde bezit: dat zijn verbeelding hem bedriegt, dat de symbolische orde niet in staat is hem volledig uit te drukken en dat er desondanks iets is dat er voor zorgt dat hij niet gek wordt en als psychoticus ondergaat in het reële, iets dat hem dwingt verliefd te zijn tegen beter weten in. Het is inderdaad een soort van idioot genot van daar-te-zijn, dat zich niet laat interpreteren – misschien hooguit laat schrijven. Het Engelse *I* van *I love you* vat die toestand goed samen: in die *I* klinkt het *ay* mee, de affirmatieve *Bejahung* van Nietzsche, zoals in "ay, ay, Sir" maar ook de *ai*, de kreet van pijn telkens als we geconfronteerd worden met de wonden die het verlangen onvermijdelijk slaat. Dat *I*, dat ego is hier niet langer een symptoom, de imaginaire constructie van een Narcissus die steeds weer verliefd wordt op zijn eigen spiegelbeeld, maar een *sinthome*, een effect van de schriftuur, het resultaat van een zelfcreatie door te schrijven. Deze interpretatie geeft een zoveelste extra betekenisdimensie aan het *sinthome*: "One of Lacan's puns, *synth-homme*, implies this kind of 'artificial' self-creation" (Thurston geciteerd in Evans, 2001: 189-190). Dit alles staat niet veraf van wat Klossowski zegt over de zelfcreatie vanuit het schijnbeeld, en iets dergelijks vinden we ook terug in Barthes fantasmatische lectuur: "Il y a une dialectique propre à la littérature (et je crois qu'elle est d'avenir) qui fait que le sujet peut être livré comme une création d'art; l'art peut se mettre dans la fabri-

cation même de l'individu; l'homme s'oppose moins à l'œuvre s'il fait de lui-même une œuvre" (Barthes, 2003: 229).

Maar in tegenstelling tot Lacan, die zich tot een "onleesbare" auteur als Joyce wendt, gebruikt Barthes klassieke teksten (zoals Dantes *Vita Nova* en Prousts *A la recherche du temps perdu*) als uitgangspunt van die zelfcreatie. Hierbij lijkt ook het vroegere onderscheid tussen *scriptible* en *lisible* zichzelf op te heffen. Het zijn net die teksten die *lisible* zijn en die de lezer liefdevol frases aanreiken waarin hij zich herkent en waarmee hij zijn eigen narratieve structuur kan vorm geven via het symbolische. Zo interpreteren we ook de definitie die Barthes geeft van schriftuur in een tekst over Stendhal – de laatste tekst trouwens die hij schreef, het tweede blad van de kopij stak bij zijn dood nog in zijn typemachine – in de eerste plaats op zichzelf van toepassing is: "L'écriture, c'est quoi? Une puissance, fruit probable d'une longue initiation, qui défait l'immobilité stérile de l'imaginaire amoureux et donne à son aventure une généralité symbolique" (Barthes, 2002e: 914).

Het is deze pathologische singulariteit van het sinthome-ego, gedeconstrueerd, onbepaalbaar en van vele illusies ontdaan, maar niettemin aanwezig en niet meer te verdringen, die we via het lezen en via het schrijven dat uit dit lezen voortvloeit, ontmoeten. Het is dit ego dat Barthes op het spoor komt in een citaat uit Rousseau, waar deze een avondwandeling beschrijft: "Voilà, d'un mot, un soir d'octobre [...], le sujet 'déconstruit' (comme on dit maintenant): l'ego est bien là, mais c'est pour mieux dire qu'il se quitte, s'expulse de la conscience pleine, se porte au bout de lui-même, là où il se dissout dans le moment" (Barthes, 2002e: 455, oorspronkelijke cursivering).

Barthes gaat zelf zo ver om te zeggen dat Rousseau in dit fragment een soort van "sur-avant-garde" vormt, en gebruikt hem als verzet tegen "le refoulement d'une valeur pourtant bien connue d'autres civilisations (je pense à l'Orient): l'existence minimale: car 'exister' ne se sent pas forcément dans la violence, mais aussi dans *ce peu* de ciel, d'étoiles, de verdure, qui permet à Rousseau de 'partir', c'est-à-dire de raconter" (Barthes, 2002e: 455, oorspronkelijke cursivering).

Het is dat inzicht – een onophefbare, idiote aanwezigheid die zich niet laat weg verklaren door filosofische, religieuze of zelf psychoanalytische illusies, dat de literatuur ons biedt: wat we lezen gaat in laatste instantie steeds over onszelf – *de te fabula narratur*. "Ik herken mezelf in een frase, dus ik moet zijn" zouden we misschien wel het ontologische fundament kunnen noemen van de latere Barthes. Het is een variant van het "'Je' est parce que j'aime" (Kristeva, 1999: 215) dat

Kristeva in haar *Histoires d'amour* als de ontologische definitie van het "ik" poneert. Het is vanuit deze liefdevolle herkenning dat in een volgende stap de zelfcreatie ontstaat: "ik schrijf deze frase, waarin ik mij herken: dus ik ben". De identiteit dus als een simulacre, want wie we zijn is niet verankerd in een buiten de taal aanwezige essentie: het ik als een kopie zonder origineel – maar onbetwistbaar een originele, unieke kopie: het is deze zijnservaring die de verliefde steeds weer heeft, bijvoorbeeld bij het schrijven van een liefdesbrief. Hoewel hij weet dat niets zijn liefde garandeert en door de literatuur beseft dat liefde niet iets is dat hem alleen overkomt en een symbolische generaliteit bezit, kan hij toch, ten overstaan van zijn geliefde, niets anders dan vanuit zijn eigen ik schrijven aan het verhaal van zijn verlangen: "Comment écrire sans *ego*? C'est ma main qui trace, non celle du voisin" (Barthes, 2002e: 455).

*From Phrase to Fantasy: Roland Barthes and the Knowledge of Imagination*

**Summary:** Different approaches to literature in literary theory can often be reduced to Lacan's four fundamental discourses. However, in his later work, Roland Barthes investigates the possibility of another, alternative discourse, namely that of the lover. In this discourse, the Imaginary plays a key role. The Barthesian Imaginary functions as an active (in the Nietzschean sense of the word) and creative hermeneutic tool. Important here is the Phrase, a literary sentence supplied by the discourse of the Other, that almost "magically" helps us to name something of our desire. Barthes also closely links this Phrase to his interpretation of the fantasy as the moving force behind our reading. In this way, literature forces us, as subjects of desire, into confrontation with the deconstructed, but indestructible, *sinthome* of our love, our desire: our ego.

**Key words:** Literature, Fantasy, Sinthome, Imaginary, Roland Barthes.

**Bibliografie**

- R. Barthes (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, du Seuil.
- R. Barthes (2002a-e), *Oeuvres complètes I-V*, Paris, du Seuil.
- R. Barthes (2002f), *Comment Vivre Ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, du Seuil.
- R. Barthes (2002g), *Le Neutre, Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Paris, du Seuil.
- R. Barthes (2003), *La Préparation du Roman. I & II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, du Seuil.
- M. Blanchot (1996), *Thomas de Duistere* [vert. P.I. Huigslot], Amsterdam, Hôlderlin.
- D. Evans (2001 [1996]), *An Introductory Dictionary of Lacanian psychoanalysis*, London, Routledge.
- Exodus, *Oude Testament* (Willibrordvertaling), 's Hertogenbosch, Katholieke Bijbelstichting, 1995, pp. 62-105.

- G. Flaubert (1979 [1857]), *Madame Bovary: mœurs de province*, préf. et notice de Maurice Nadeau, Paris, Gallimard.
- M. De Kesel (2002), *Eros & Ethiek. Een lectuur van Jacques Lacans Séminaire VII*, Leuven/Leusden, Acco.
- J.W. Goethe (2001 [1774]), *Die Leiden des jungen Werthers*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- P. Klossowski (1978), *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France.
- J. Kristeva (1985 [1974]), *La révolution du langage poétique*, Paris, du Seuil.
- J. Kristeva (1996), *Pouvoirs et limites de la psychanalyse I. Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard.
- J. Kristeva (1997), *Pouvoirs et limites de la psychanalyse II. La révolte intime*, Paris, Fayard.
- J. Kristeva (1999 [1983]), *Histoires d'amour*, Paris, Denoël.
- J. Kristeva (2000), *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots. Tome 2: Melanie Klein*, Paris, Fayard.
- J. Lacan (1966), "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", *Écrits*, Paris, du Seuil, pp. 237-322.
- J. Lacan (1991 [1969-1970]), *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, du Seuil.
- J. Lacan (2001), "Joyce le Symptôme", *Autres écrits*, Paris, du Seuil, pp. 565-570.
- Paulus, "De eerste brief aan de christenen van Korinte", *Nieuwe Testament* (Willibrord-vertaling), 's Hertogenbosch, Katholieke Bijbelstichting, 1995, pp. 1472-1486.
- J.-M. Rabaté (2001), *Jacques Lacan: psychoanalysis and the subject of literature*, Houndmills, Palgrave.
- E. Roudinesco & M. Plon (2000), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard.
- Ph. Van Haute (1989), *Het imaginaire en het symbolische in het werk van Jacques Lacan*, Leuven, Peeters.
- S. Žižek (1996), *Schuins beziend: Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur* [vert. Henk Moerdijk], Meppel, Boom.
- S. Žižek (1997), *The Plague of Fantasies*, London/New York, Verso.