

Barthes en mouvement

« Georg Büchner »/« Roland Barthes » *Europe*, n^{os} 952-953, août-septembre 2008, 380 p.

Arnaud Bernadet

Numéro 232, mai-juin 2010

Barthes écrivain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63321ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bernadet, A. (2010). Barthes en mouvement / « Georg Büchner »/« Roland Barthes » *Europe*, n^{os} 952-953, août-septembre 2008, 380 p. *Spirale*, (232), 40-42.

Barthes en mouvement

DOSSIER

PAR ARNAUD BERNADET

« Georg Büchner »/« Roland Barthes »
Europe, n^{os} 952-953, août-septembre 2008, 380 p.

Les textes réunis par Madeleine Renouard en 2008 pour les numéros 952-953 de la revue *Europe* sont issus d'un colloque « Barthes pour tous ? » organisé à l'Université de Londres en 2004. S'il est vrai que chaque lecture est marquée au coin de l'historicité, ce dossier qui rassemble une quinzaine de participants n'échappe pas à la règle. Il projette aussi bien un portrait original de Roland Barthes qu'il révèle le visage de notre époque s'efforçant de déchiffrer l'auteur et son œuvre. De fait, les contributions ne se limitent pas au sémiologue du *Système de la mode* ou au structuraliste de *S/Z*, sa figure la plus connue. Elles restituent au contraire un Barthes en mouvement, pour pasticher un titre que Jean Starobinski appliquait il y a quelques années à Michel de Montaigne. Elles font plus encore le pari de la multiplicité, révélant un écrivain derrière le théoricien de la littérature, observateur et critique de la culture contemporaine sous l'espèce du philosophe et du sociologue, amateur ou esthète ouvert à la diversité des activités artistiques : peinture, musique, cinéma, photographie. Ligne de fuite qui structure spécialement l'ouvrage.

Ne négligeant aucun aspect du corpus, que ce soit les articles, les essais mais aussi les manuscrits ou les séminaires donnés au Collège de France entre 1976 et 1980 (*Le neutre*, *La préparation du roman*, *Comment vivre ensemble*), le dossier s'attache à « poser des jalons permettant de mieux comprendre l'itinéraire de Barthes ». Il vise peut-être moins à établir une genèse de la pensée qu'à reconstituer sa cohérence à travers ses problématiques majeures. Ce faisant, il rend compte par delà ses allures éclectiques des changements de position qui la traversent, des discontinuités qui la caractérisent, et finalement de l'unité profonde qui leur est sous-jacente : « unité de ton » qui est en même temps unité épistémologique.

Sans doute un tel projet se traduit-il par des zones d'insistance, autour de *Mythologies*, *Le degré zéro de l'écriture*, *S/Z*, les chroniques théâtrales comme les textes para-biographiques, *La chambre claire* et *Roland Barthes par Roland Barthes*, cible parodique ou réflexion autocritique. Ainsi s'explique que certains textes aient été en retour laissés aux marges comme *Michelet*, *La Tour Eiffel*, *Sollers écrivain*, dans une moindre mesure *Sade*, *Fourier*, *Loyola* ou *Fragments d'un discours amoureux*, moins directement abordés. Il n'empêche que le désir de multiplicité ne se confond pas avec l'illusion d'exhaustivité. Tel

qu'il est exposé ici, le parcours intellectuel de Barthes contribue à brouiller efficacement la chronologie des trois manières théoriques que l'historiographie critique lui a reconnues au point de l'installer en véritable cliché : le marxiste auquel aurait succédé le sémioticien avant que celui-ci n'amorce un tournant esthétique dans *Le plaisir du texte*.

LECTURES ANTI-SYSTÉMATIQUES

La multiplicité interne à l'œuvre de Barthes est sans aucun doute le signe d'une instabilité conceptuelle, c'est-à-dire d'une pensée qui se cherche, inaccomplie et fragmentaire, jusque dans la contradiction, l'impasse, le doute ou la perplexité. Au lieu d'apparaître comme un handicap, cette instabilité donne positivement à l'œuvre le statut d'une « coopérative », elle en fait un espace « de rencontres et d'échanges ». Elle devient par conséquent la condition des réappropriations, à la fois imprévisibles, actives et démystificatrices de l'œuvre par les lecteurs et le public, manifestant de la sorte sa résonance politique. De façon implicite, le débat porte sur une démocratie de la pensée.

Avec sa part de risques. D'un côté, si elle cultive les vertus de la pédagogie, l'écriture de Barthes achoppe parfois au critère de la communicabilité, par son opacité, certains traits maniérés et pédants. De l'autre, sa lisibilité reste amplement commandée par les besoins de la théorie et de la théorisation (dans sa version formaliste propre aux années soixante), et c'est là que réside avant tout son potentiel d'action et de transmission collectives. Ce qui n'exclut pas l'incompréhension, les contresens, les rejets au même titre que les stratégies d'assimilation ou d'annexion. Un exemple, qui fait pourtant largement autorité en France, tant il mêle les revendications de l'héritier à la voix de l'institution, en serait Antoine Compagnon. Le révisionnisme de la théorie, pratiqué sous le nom du « démon de la théorie », y prépare la relecture réactionnaire de Barthes dans *Les antimodernes*.

Une des idées dominantes qui traversent néanmoins plusieurs contributions est que le Barthes multiple qui devient aujourd'hui lisible, et qui se réalise comme instance « ironique », décentrée ou « carnavalesque » dans ses propres textes, procède fondamentalement des « failles »

de la « *structure* ». Celui qui réhabilite en pleine ère des combinatoires et des formes la place du sujet, l'implication du corps (Claude Coste), au double plan de la vision et de l'audition (Patrick Quillier), ainsi que le processus créateur de la lecture (Nathalie Piégay-Gros) et, pour finir, sous l'espèce du plaisir une méthode intime de connaissance et d'existence (Éric Marty), appartient au Barthes asystématique, voire antisystématique. Il permet de reconsidérer « *le dispositif de la signifiante* » inhérent à l'écriture en fonction de la « *symbiose* » qui s'y déploie entre « *le signe* » et « *l'affect* », à travers l'entrelacement des sens et du sens, redonnant droit à l'émotion et au ressenti.

L'ÉCRIVAIN UTOPIQUE

Dans *Yann Andréa Steiner* (1992), Marguerite Duras réduisait avec ironie Barthes à un « brillant auteur » qui se serait fourvoyé toute sa carrière dans « *le faux de l'écrit* » et en serait même mort, ce qui revenait aussitôt à le transformer en personnage de fiction... Il est difficile de savoir ce qu'il faut entendre par le faux de l'écrit : une forme d'inauthenticité ? Une rhétorique en trompe-l'œil ? L'absence d'une éthique réelle d'auteur ?

On peut lui opposer la vision de Susan Sontag pour qui Barthes réalisait au contraire *l'écriture même*, suivant le titre de l'essai qu'elle lui consacrait en 1982. La proposition selon laquelle l'œuvre de Barthes serait « *peut-être avant tout littéraire* », c'est-à-dire irréductible au « *seul champ conceptuel* », dans une perpétuelle tension vers une forme irréalisable et fantasmée, semble d'ailleurs partagée par une majorité des contributeurs du volume. Yves Jouan parle à ce sujet d'un « *chef-d'œuvre invisible* ». Mais il ne dépasse guère le stade de la métaphore quand il suggère une « *dramaturgie polyphonique* », et s'en tient finalement à des catégories approximatives, voire des poncifs : « *la richesse et la précision du vocabulaire* », « *une construction syntaxique souvent classique* », etc. Le problème des rapports entre l'écriture et le concept, d'une écriture du concept, demeure entier.

Éric Marty postule quant à lui une « *poéticité propre au monde* » chez Barthes, là où le réel résisterait (réservait un sens) malgré les codes et les idéologies qui habituellement le surchargent. Dans cette optique, certaines mythologies s'apparenteraient à de « *quasi-poèmes* » mais ce serait « *à l'extrême de la poésie* » qui prendrait alors « *la forme d'une anti-poésie* » et se développerait par la suite « *dans l'œuvre sous une forme fragmentaire — tels de minuscules poèmes en prose* » et dont le premier exemple en date serait *L'empire des signes*. Les incertitudes terminologiques (anti-poésie, quasi-poèmes, poèmes en prose) semblent témoigner en faveur du caractère inclassable de ce discours. En vérité, elles contribuent à entretenir une confusion. Ces quasi-poèmes ne sont-ils pas plutôt des simili-poèmes ? Car la poétisation n'est justement pas la poésie mais son contraire : le « *sens inaliénable* » des choses qu'elle aspire à saisir consacre plutôt une extension du *Texte* (comme métaphorique généralisée) en dehors de la littérature vers le tout de l'Être.

Le narratif paraît dans l'immédiat un critère plus convaincant, tant il est vrai qu'aux yeux de Barthes « *être écrivain, c'est être romancier* », comme le rappelle Annette Lavers. Dans cette perspective, Sally Welbourn revient au dialogue étroit que l'essayiste a noué avec Robbe-Grillet, soulignant les convergences autour de la littérature objective mais également les lignes de fracture apparues à partir de *La jalousie* du fait de préoccupations plus résolument humanistes chez le romancier. À l'inverse, elle reconnaît la fonction séminale, inspiratrice de la théorie au cœur de la création, *Glissements progressifs du plaisir* (1974) étant par exemple conçu comme l'adaptation de *La sorcière* de Michelet lu par Barthes. Revenant à la distinction entre le roman et le romanesque, Nathalie Piégay-Gros souligne, quant à elle, le *continuum* qui unit l'écriture et son commentaire, neutralisant à terme l'antinomie des genres. L'essai serait ainsi pratiquement assimilable à un roman, « *sans noms propres* », cette œuvre toujours dérobée mais sans cesse rouverte par Barthes.

DU TEXTE AUX ARTS : FRAGMENTS D'ESTHÉTIQUE

L'intérêt pour la photographie n'échappe pas à ce questionnement. À revers du discontinu linguistique, caractéristique du texte, ce médium est l'expression d'un continu narratif. Et Michelle Ribière relève combien l'impression de « *filé* », de « *lié* » dans *La chambre claire*, en apparence si étrangère au goût de l'auteur, assure une conversion du modèle jusque-là dominant du fragment. Sheila Macleod agence, quant à elle, une autre analyse de la photographie sous l'angle du tragique, réactivant les catégories aristotéliennes de la *péripétie*, de l'*anagnorisis* et de la *catharsis*. C'est dire aussi combien la dimension artistique est capitale.

À vrai dire, l'enjeu concerne peut-être moins l'art comme problématique de la spécificité, toujours à construire dans son double rapport au langage et au texte, que les *arts* envisagés positivement comme des *objets* et définis par les modalités techniques dont ils disposent. Dans ce cadre, Charlotte Garson observe la difficulté qu'éprouve Barthes à appliquer la méthode sémio-linguistique au cinéma par exemple. Le regard qu'il porte par ailleurs sur le photogramme le conduit à se demander ce qui le distingue ontologiquement de la communauté des images. Ce primat de l'image, dont Barthes s'attache régulièrement à saisir l'articulation avec l'écriture, légitime une approche phénoménologique et, en conséquence, le rôle de la perception. Elle contribue cependant à effacer l'œuvre comme singularité artistique puisque, au pire, elle n'est pas discriminante mais englobante, en ce qu'elle concerne indifféremment la pluralité des matériaux visuels existants, et au mieux, elle ouvre sur une typologie de ces productions eu égard aux *genres* d'images (picturale, cinématographique, photographique, etc.) qui les démarquent.

Loin que cette réflexion esthétique s'arrête à « *un régime purement visuel et textuel* », Pascal Quillier souligne chez Barthes une attention accrue à la musique, un sens original de l'écoute qui le rapproche de certains modernes tels

Vladimir Jankélévitch ou Gilles Deleuze. C'est même à ce niveau que pourrait s'établir une passerelle entre la faculté de voir et la faculté d'entendre. En effet, une obsession identique de l'évanescence et de la disparition s'observe dans la relation au cliché et à la voix. Chez Schumann, la critique se montre particulièrement sensible aux désarticulations sonores, à l'interruption des mouvements, à une forme de labilité. Il en va de même de la voix qui le retient par ses inflexions, son *fading*, autorisant par ce biais une double écoute. Dans la vive voix, « *son grain (acoustique)* » s'entend « *la voix disparue (acousmatique)* », et ce schéma doit servir idéalement de référent à la lecture dès lors qu'un texte donne à « *entendre toujours autre chose* » que ce qui s'appréhende à la surface des phrases.

CORPS ET POLITIQUE

L'esthétique de Barthes, si elle élargit la théorie du texte aux arts, ne se sépare pas des affects et des percepts : sous « *le nappage impersonnel* » du discours, comme le veut Dominique Noguez, surgit toujours « *un "je" réel, avec humeurs et répulsions* ». Ainsi le sensible met-il à l'épreuve les rigueurs de la sémiologie. Il traduit la préséance du corps et prend même, selon Coste, la forme d'une véritable « *physiographie* ». À ceci près que le corps du dire excède le plan somatique. Or, en l'associant à l'unité signe, trop souvent Barthes en restreint la présence au lexique et à (de) l'énoncé. Il reste que le corps est bien chez lui le nom d'une

éthique : anatomie érotique et digestive, il convertit le texte en excréation, déjouant ainsi la tradition qui voyait dans le geste littéraire un acte d'innutrition.

Le théâtre que Barthes a inscrit au carrefour de son œuvre ne déroge pas à ce principe, puisqu'il redéploie l'affect au cœur de la rationalité. En effet, pour Martin Mégevand, la scène partage le sujet entre le fantasme et la réalité, de sorte que le spectateur s'y invente à la fois comme instance critique, apte au jugement, soumise entre autres au motif brechtien de la distanciation, et comme instance passionnelle, toujours en quête de satisfaction érotique. Barthes a-t-il jamais franchi ce dualisme ? C'est en tout cas à cette double condition que se rattache pour lui le théâtre, sa dimension « *trans-individuelle* » sous l'espèce d'un non-lieu où s'élabore le « *devenir de la collectivité* ». L'esthétique doit se concevoir ici comme politique.

L'étude de Martin Mégevand sur le théâtre constitue sans nul doute l'une des mises au point les plus suggestives du volume, et contraste d'autant avec les pages anecdotiques, para-biographiques, de Dominique Noguez, fondées sur du mime, une imitation pauvre de la rhétorique du fragment. De tels écarts sont inévitables dans un ouvrage collectif qui reste cependant de bonne tenue en faisant le pari de la diversité. Cette diversité, c'est avant tout ce qui distingue l'itinéraire de Barthes, une pensée en mouvement.

Barthes en avant

DOSSIER

PAR PHILIPPE FOREST

ROLAND BARTHES EN COURS, 1977-1980 : UN STYLE DE VIE

Sous la direction de Sémir Badir et Dominique Ducard. Éditions universitaires de Dijon, 208 p.

EMPREINTES DE ROLAND BARTHES

Sous la direction de Daniel Bournoux. Éditions Cécile Défaut / INA, 228 p.

Il semble que l'on n'en ait pas fini avec Barthes. Paradoxalement, au lieu de marquer le moment d'une totalisation en fixant la forme et en arrêtant le mouvement, la parution des *Œuvres complètes* a donné comme le signal d'une vague nouvelle de publications posthumes qui non seulement prolongent celles-ci mais obligent également à en reconsidérer le sens et à en

réévaluer la portée. Les cours professés au Collège de France de 1976 à 1980 (*Comment vivre ensemble ?*, *Le neutre*, *La préparation du roman*) ont été récemment offerts au lecteur dans la collection « Traces écrites » (IMEC / Seuil) qui, désormais, accueille à leur suite les séminaires antérieurs de l'École pratique des hautes études, commençant par celui consacré au « Discours amoureux » et