Revue électronique d'Études Françaises

Carnets

Association Portugaise d'Études Françaises (APEF)

ISSN: 1646-7698
IIe série, n.º 6 spécial
Mois et année: janvier 2016

#spécial

EXOTOPIES DE BARTHES

Maria de Jesus Cabral
Andrea Del Lungo
Franc Schuerewegen

IIe série, numéro spécial, janvier 2016
Titre : *Exotopies de Barthes*

Comité de Direction

Directrice:
Maria de Jesus Cabral (Présidente de l'APEF)

Codirecteurs:
Ana Clara Santos (Vice-Présidente de l'APEF)
José Domingues de Almeida (Vice-Président de l'APEF)
Dominique Faria (Vice-Présidente de l'APEF)

Sous-directeurs:
Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)
João da Costa Domingues (Trésorier de l'APEF)

Comité éditorial

Ana Clara Santos (Univ. de l'Algarve)
Ana Isabel Moniz (Univ. de Madère)
Ana Maria Alves (ESE /Institut Polytechnique de Bragança)
Andrea Del Lungo (Univ. Lille 3)
Cristina Álvares (Univ. Minho)
Dominique Faria (Univ. des Açores)
Fernando Gomes (Univ. Évora)
Franc Schuerewegen (Univ. Anvers)
João da Costa Domingues (Univ. de Coimbra)
José Domingues de Almeida (Univ. de Porto)
Luís Carlos Pimenta Gonçalves (Univ. Aberta)
Margarida Reffóios (Univ. d'Évora)
Maria de Jesus Cabral (Univ. de Lisboa)
Maria Natália Pinheiro Amarante (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)

Comité scientifique

Alfonso Saura (Univ. de Murcia, Espagne)
Alicia Piquer Devaux (Univ.de Barcelone, Espagne)
Alicia Yllera (Univ. Nationale d'Education à Distance, Espagne)
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne, Portugal)
Ana Paula Coutinho (Univ. de Porto, Portugal)
Bruno Blanckeman (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, France)
Catherine Dumas (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, France)
Charmaine Anne Lee (Univ. de Salerne, Italie)
Clara Ferrão (Institut Polytechnique de Santarém, Portugal)
Christine Zurbach (Univ. d'Évora, Portugal)
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Daniel-Henri Pageaux (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Daniel Maggetti (Univ. de Lausanne, Suisse)
Encarnación Medina Arjona (Univ. de Jaén, Espagne)
Eric Fougère (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, France)
Florica Hrubaru (Univ. Ovidius, Constanta, Roumanie)
Francisco Lafarga (Univ. de Barcelone, Espagne)
Franc Schuerewegen (univ. d'Anvers, Belgique)

François Provenzano (Univ. de Liège, Belgique)
Georges Forestier (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Gérard Danou (Univ. Paris Diderot, Paris VII, France)
Helena Buescu (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Ignacio Ramos Gay (Univ. de Valence, Espagne)
Jacques Isolery (U. de Corse)
Jean-Louis Chiss (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Jean-Michel Adam (Univ. de Lausanne, Suisse)
JeanYves Guérin (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
José Oliver Frade (Univ. de la Lagune, Canaries)
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Lucie Lequin (Univ. Concordia, Montréal, Canada)
Manuel Bruña Cuevas (Univ. de Séville, Espagne)
Marc Fumaroli (Collège de France, Académie Française, France)
Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Belgique)
Maria Alzira Seixo (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria de Lourdes Câncio Martins (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Eduarda Keating (Univ. du Minho, Portugal)
Maria João Brilhante (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta, Portugal)
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial Poirson (Univ. Stendhal-Grenoble 3, France)
Michel Delon (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Ofélia Paiva Monteiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Pascal Durand (Univ. de Liège, Belgique)
Paul Aron (Univ. Libre de Bruxelles, Belgique)
Simon Gaunt (Univ. de Londres, Royaume-Uni)
Véronique Le Ru (Univ. de Reims, France)
Vincent Jouve (Univ. de Reims, France)
Wladimir Krysinski (Univ. de Montréal, Canada)

Avec la collaboration spéciale de :

Claude Coste (Université de Grenoble-Alpes)
Andrea Del Lungo (Université de Lille 3)

***Design* de la couverture:**
Rui Rica

Edition:
Maria de Jesus Cabral, Andrea Del Lungo, Franc Schuerewegen

Mise en page:
João Leite

Adresse web: http://ler.letras.up.pt/apef/carnets

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

©2016 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises

TABLE DES MATIERES

Introduction par **Franc Schuerewegen**..... 4

Isabel Fernandes
Du plaisir du texte à l'utilité de la littérature. *Dérive* des Humanités aujourd'hui à partir de Barthes..... 9

Marta Teixeira Anacleto
Sur Racine de Roland Barthes : le degré zéro de l'objet critique ?..... 17

Dominique Faria, João Domingues
Barthes sémiologue et écrivain traduit au Portugal (1973-2015)..... 28

Laura Brandini
Barthes au Brésil : auteur « difficile » et libertaire..... 45

Claude Coste
L'ellipse..... 55

Maria Hermínia Amado Laurel
Barthes en espace urbain..... 71

Thomas Vercruysse
Barthes Germinal..... 87

Vincent Jouve
La théorie comme art. Réflexion et métaphore chez Roland Barthes..... 95

Maria de Jesus Cabral
Du corps en état de langage. Barthes et le *tournant* narratif de la médecine.... 104

Alain Trouvé
Barthes et le lexique de la critique 116

Nathalie Roelens
L'envergure et l'avenir de l'*idiorrythmie*..... 130

Andrea Del Lungo
Éloge du lisible (Sur *S/Z*)..... 143

José Domingues de Almeida
Barthes dans la théorisation du renouveau romanesque 153

Emmanuel Bouju
Après quoi Rien à dire. Délibération de Barthes et réponse de Kafka..... 169

INTRODUCTION

FRANC SCHUEREWEGEN
Université d'Anvers
franc.schuerewegen@uantwerpen.be

On a vu paraître sur Barthes, en 2015, année de commémoration, une série de publications importantes ayant pour particularité d'être toutes parisiennes, et marquées d'une aura certaine de *parisianité*. Ce sont aussi, pour la plupart, des ouvrages écrits par des *amis*. Que l'on pense entre autres aux livres de Chantal Thomas (Thomas, 2015), de Philippe Sollers (Sollers, 2015), d'Antoine Compagnon (Compagnon, 2015), au numéro spécial de la revue *Critique* que nous devons à Philipe Roger (Roger, dir., 2015). Font exception à la règle, il est vrai, l'essai de Jean-Marie Schaeffer et la biographie de Tiphaine Samoyault. Le premier affirme dans sa *Lettre à Roland Barthes* : « Je n'ai en particulier pas été votre étudiant, ni votre disciple. Et je ne suis pas non plus devenu un barthésien, un spécialiste de votre œuvre » (Schaeffer, 2015 :14). La seconde prend soin de se démarquer d'à peu près la même manière : « Je ne suis pas contemporaine de Roland Barthes. J'avais onze ans quand il est mort et je n'ai entendu pour la première fois de son nom que six ans plus tard dans un cours de philosophie où l'on m'a invité à lire *Le Plaisir du texte* » (Samoyault, 2015 :44). Mais Jean-Marie Schaeffer est directeur d'études à l'EHESS où Barthes a lui-même enseigné et le chercheur fonctionne dans un milieu où les « barthésiens », ou ceux qui l'ont été à un certain moment de leur carrière, sont nombreux. Quant à Tiphaine Samoyault, si elle n'a pas « connu » Barthes, elle publie son livre au Seuil et elle a largement bénéficié dans son enquête – d'ailleurs elle n'en fait nullement un secret – d'informations provenant d'une série de témoins privilégiés. Peut être appelé un témoin privilégié en cette matière celui à qui, justement, on est en mesure d'attribuer un statut d'ami et de proche.

Bref, on dira avec Proust que les études barthésiennes ont aujourd'hui comme caractéristique principale – sans doute y a-t-il là quelque chose comme un effet *régressif* – d'aborder leur objet avec ce qu'il faudra donc appeler « la méthode de Sainte-Beuve ». Or Proust explique aussi fort bien pourquoi « la méthode de Sainte-

Beuve » n'est pas forcément la meilleure méthode quand on est en présence d'une œuvre littéraire. Barthes – faut-il le préciser ? – est pour nous l'auteur d'une œuvre littéraire. La démarche beuvienne part, je le rappelle à toutes fins utiles, de la connaissance de l'homme pour, ensuite, aller vers la connaissance de l'œuvre. Proust estime qu'il faut procéder en sens inverse. On sait le texte :

> Cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir (Proust, 1954: 127).

Proust a évidemment raison et il est frappant, et troublant, de constater qu'on trouve un écho de la position proustienne sous la plume d'Antoine Compagnon, à propos de Barthes cette fois : « Peut-être ne devrait-on pas écrire sur un écrivain que l'on a connu ». Plus loin, où les noms de Proust et de Barthes sont donc interchangeables : « On a commencé à dire des choses intéressantes sur Proust [Barthes] après la disparition des derniers témoins, une fois que l'écrivain fut libéré de ses ennemis et surtout de ses amis ». Et ceci encore : « Jusque-là, Proust [Barthes] avait été le prisonnier de ses moindres relations qui publiaient leurs maigres souvenirs sous prétexte qu'ils avaient reçu quelques lettres de lui » (Compagnon, 2015 :162).

Antoine Compagnon a parfaitement raison de nous mettre en garde, à la fois pour les deux auteurs concernés. Mais on voit aussi la difficulté qui apparaît. Le propos est contradictoire, et la contradiction, par ailleurs, est assumée : l'ami nous dit que les amis sont en général de piètres commentateurs, car il leur manque la distance. Leur propos risque d'être futile ; trop souvent, quand il sacrifie aux mondanités, il l'est. Mais s'il en va ainsi, à qui devrons-nous alors demander de nous parler de Barthes intelligemment *aujourd'hui* ? Quel casse-tête ! On ne donnera pas la parole aux ennemis car, tout d'abord, il n'y en a plus ou presque plus ; ensuite, s'il y en avait encore, hypothèse peu probable, la démarche ne serait pas non plus très utile car elle redoublerait négativement le discours des amis. Alors que faire ? A qui s'adresser ? Qui devra nous sauver ?

Nous proposons une solution dans le présent numéro de *Carnets* tout entièrement consacré à Roland Barthes : et si on laissait la parole aux *étrangers* ? Et s'il fallait entendre par ce terme tous ceux et toutes celles se montrant capables de se comporter, de se positionner, face à l'œuvre barthésienne, *comme s'ils étaient des*

étrangers, comme s'il y avait, dans leur rapport à l'œuvre, un nécessaire et constitutif manque de familiarité ?

Mais tout ceci peut se dire mieux. Mikhaïl Bakhtine appelle *exotopie* (*vnenakhodimost*) le fait de ne pas appartenir à une culture donnée et, aussi, d'être en mesure de pouvoir efficacement comprendre cette culture, justement parce qu'on arrive d'un horizon différent, et lointain. Tzvetan Todorov, qui propose de traduire le mot russe par un terme grec (*exo, topos*), explique dans *Les Morales de l'histoire* comment fonctionne *techniquement* la logique exotopique :

> Il ne suffit pas d'être autre pour voir : car, de son point de vue à lui, l'autre est un soi, et tous les autres sont des barbares. L'exotopie doit être vécue de l'intérieur ; elle consiste en la découverte, en son cœur même, de la différence entre ma culture et la culture, mes valeurs et les valeurs. (Todorov, 1999 :29)

On note que le même Todorov ne nous a pas donné, en l'année de commémoration 2015, *son* livre de souvenirs sur Barthes, alors que, vu le passé de l'auteur, vu son parcours, une telle chose eût été parfaitement possible. Il n'empêche qu'il n'y a pas de *Barthes par Todorov*. Pourquoi cette lacune ? Je risque l'hypothèse selon laquelle il s'agit peut-être chez l'ex-structuraliste d'un choix conscient, fait en fonction d'un raisonnement placé sous le signe de la *vnenakhodimost*. Todorov est lucide, et conséquent avec lui-même. Que dire d'utile sur Barthes quand on l'a bien connu, quand on l'a vu enseigner, quand des images existent de vous et de lui posant sur la même photographie ? Pour bien comprendre les choses, un peu de distance est nécessaire. On perçoit bien les contours d'un paysage quand on s'en éloigne. Le principe exotopique nous dit que débarquer comme un étranger, comme un *outsider* dans un champ auquel on n'appartient d'abord pas – car, par la suite, les choses risquent évidemment de bouger – peut, dans certains cas, être un garant de lucidité. *Je viens de loin, je ne parle pas votre langue. Mais je puis apprendre votre langue et, ensuite, avec les mots que j'ai appris de vous, vous dire qui vous êtes, comment vous pensez et fonctionnez.*

S'il fallait illustrer par une étude de cas (*case study*) la pertinence de la *méthode exotopique*, que nous opposerons donc dans les pages qui suivent à la *méthode de Sainte-Beuve*, le « Barthes portugais » serait à n'en pas douter un excellent exemple. Je précise qu'il ne faudra pas confondre ici la formule : « Barthes portugais » avec ce qu'un langage plus conventionnel appellerait *la réception de Barthes au Portugal*. Il ne s'agit pas tout à fait de la même chose. La réception est une posture passive et elle est,

en principe, à sens unique. Une œuvre est lue quelque part, dans tel ou tel pays, où elle s'impose et laisse des traces. Quand on *reçoit*, on subit. En revanche, quand nous disons « Barthes portugais » – une bonne part des contributions que l'on va lire peut recevoir cette étiquette –, nous visons un fonctionnement plus dynamique, interactif, donc, exotopique. Je rappelle encore une fois la phrase proustienne, sur le « moi profond » des écrivains : « Ce moi-là ... c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir ». Il s'agit donc ici de transposer et d'appliquer ce principe, ou cette loi, en terre barthésienne. Lire Barthes sous le signe de l'exotopie, c'est « recréer » Barthes, à partir de ce qui se trouve « au fond de nous-mêmes », en faisant jouer des différences de culture, de langue, de style, des idiosyncrasies.

Une anecdote, et un petit rappel d'histoire, afin de mettre les points sur les *i*. Barthes est reçu à l'université de Lisbonne en avril 1963, pour une unique conférence au pays. L'audience est composée d'une dizaine de personnes, c'est peu. Cela ne promet pas un avenir très glorieux. Il n'empêche que, par la suite, les choses vont changer, et changer drastiquement. On commence à traduire les livres de Barthes en langue portugaise à partir de 1973. Si l'université résiste, à ce moment encore, les journalistes et la presse « progressiste » ont un comportement différent, plus enthousiaste, pour des raisons d'exotopie également, donc, qui n'ont en principe rien à voir avec la France et avec Paris. On se rend compte, chose que personne n'avait vu dans le pays de Molière, que Barthes a un *côté Pessoa*. Roland et Fernando, même combat ! En outre, quand le gouvernement de Caetano est renversé en 1974, Barthes est lu, en langue française et en traduction, comme poussant ses lecteurs vers une pensée libertaire, une pensée-choc qui refuse tout langage présenté comme officiel, comme discours « de pouvoir ». Claudia Amigo Pino et Laura Taddei Brandini écrivent : « Roland Barthes fut tellement assimilé à la vie intellectuelle portugaise qu'il devint un œillet de la révolution » (Pino, Brandini, in Coste et Messager, 2015 : 24). A ce moment donc, l'université vire elle aussi de bord. A Lisbonne toujours, la faculté de lettres est perçue, pendant un certain temps, comme une institution « barthésienne », donc, subversive. Aujourd'hui, en milieu lettré, Barthes est omniprésent. Il a en ce sens accompagné de façon intense et intime une période de transition qui fut cruciale pour le pays et qui a fait le Portugal du XXI^{e} siècle. Or ce que Barthes a fait surgir dans les têtes pensantes portugaises depuis les années 1970 appartient aussi pour nous à l'œuvre de Barthes, à son texte, et on pourra donc le retrouver *dans les textes*. Une lecture qui part à la recherche de ces effets, de cet autre régime du sens est ce que nous appelons une lecture exotopique.

Une ultime précision encore, pour que les choses soient parfaitement claires : s'il est souvent question dans les articles que l'on va lire du thème « Barthes en terre lusitaine, portugaise et brésilienne » (Fernandes, Anacleto, Faria, Domingues, Brandini), ce n'est pourtant pas, comme on va voir, notre unique sujet. En réalité, le point de vue lusophone est un angle d'approche parmi d'autres et nous souhaitons explorer le dispositif de l'exotopie de bien d'autres manières encore. Ainsi, est-il question, notamment, du phrasé elliptique barthésien et son rapport à la musique (Coste), de Barthes dans son rapport à la ville (Laurel) au texte philosophique (Vercruysse), de la métaphore barthésienne comme outil théorique (Jouve), de Barthes lu comme « charnière » entre littérature et médecine (Cabral), du lexique critique barthésien (Trouvé), d'idiorrythmie (Roelens), du lisible et du scriptible (Del Lungo), de renouveau romanesque (Almeida) et de Kafka lu, *via* Barthes comme un autre Pessoa (Bouju).

Bref, mais on l'aura à présent bien compris, notre but a été d'éloigner Barthes, pour son bien, et pour le nôtre, de son clocher germanopratin. Il fallait le déraciner un peu, il en était temps.

Bibliographie

COMPAGNON, Antoine (2015). *L'Âge des lettres*, Paris : Gallimard.

AMIGO PINO, Claudia, BRANDINI, Laura (2015). « De l'incompréhension, de la création, des œillets: Barthes au Brésil et au Portugal », *in* COSTE Claude, MESSAGER Mathieu, (ed.). *Barthes à l'étranger, Revue Roland Barthes*, n° 2, octobre [http://www.roland-barthes.org/revue.html].

PROUST, Marcel (1954). *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, « Folio Essais ».

ROGER, Philippe (2015). *Une Année avec Roland Barthes*, *Critique*, n° 822.

SAMOYAULT, Tiphaine (2015). *Roland Barthes,* Paris : Seuil.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2015). *Lettre à Roland Barthes*, Paris : Editions Thierry Marchaisse.

SOLLERS, Philippe (2015). *L'Amitié de Roland Barthes,* Paris : Seuil.

THOMAS, Chantal (2015). *Pour Roland Barthes*, Paris : Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1999). *Les Morales de l'histoire,* Paris : Grasset.

DU PLAISIR DU TEXTE A L'UTILITÉ DE LA LITTÉRATURE

Dérive des Humanités aujourd'hui à partir de Barthes

ISABEL FERNANDES
ULICES – University of Lisbon Centre for English Studies
Université de Lisbonne
isacrfernandes@sapo.pt

Résumé : Dans mon article je propose de revenir à Barthes et de reprendre en particulier *Le Plaisir du Texte* (1973), qui marque un tournant épistémologique dans l'œuvre vers le poststructuralisme. Barthes y souligne l'importance de la matière signifiante et la dérive qu'elle permet ; il insiste aussi sur la position antisystème envers l'académie et la critique institutionnelle. Je rapproche les analyses barthésiennes de certaines prises de positions récentes dans le monde anglophone, notamment celles de M. H. Abrams (2012) et de Rita Felski (2008). Ces auteurs attirent à leur façon l'attention sur le(s) pouvoir(s) du texte littéraire et sa lecture. Je termine par quelques mots sur le projet en Médecine Narrative, que je placerai également sous l'égide barthésienne.
Mots-clés : Plaisir, Lecture, Médecine Narrative, M. H. Abrams, Rita Felski.

Abstract: In my article I propose to go back to Barthes and in particular to *Le Plaisir du Texte* (1973), which signals an epistemological turn towards post-structuralism in his work. Barthes emphasizes the impact of the text's formal/aural features and the digressions (*dérives*) these features enable; he insists also on his anti-system standing against academy and institutionalised criticism. I associate his approaches to literature with recent positions in the English-speaking world, namely by M. H. Abrams (2012) and Rita Felski (2008). In different ways both authors call attention to the power(s) of the literary text and its reading. I conclude with a few words on our interdisciplinary project in Narrative Medicine, which will be placed under the aegis of Roland Barthes.
Keywords: Delight, Reading, Narrative Medicine, M. H. Abrams, Rita Felski.

« Le livre fait le sens, le sens fait la vie. »
(Roland Barthes, 1973 : 51)

Mes propos d'aujourd'hui ne doivent pas être reçus comme ceux d'une spécialiste de l'œuvre de Barthes; ils sont plutôt l'expression d'une admiration et d'appréciation que je voue à cet auteur et à l'héritage qu'il nous a légué.

Le Barthes structuraliste a accompagné mes années d'études : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Mythologies* (1957) et *Critique et vérité* (1966). Ce n'est qu'à la fin de mon cursus universitaire et quand j'ai moi-même commencé à enseigner que j'ai découvert le Barthes dit « poststructuraliste » et que, par le biais de cette découverte, je me suis graduellement aperçue d'un tournant épistémologique qui, peu de temps après, me révélerait les écrits d'un Jacques Derrida, d'un Michel Foucault ou d'un Jacques Lacan. C'est à cette époque que j'ai lu « La mort de l'auteur » (1968), *Le Plaisir du texte* (1973), et *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Dans ces textes, se détachait clairement, au niveau du style, une fragmentation du discours révélatrice d'une écriture d'où se dégageait une respiration plus ample, une écriture plus liée au plaisir créatif de l'écrivain qu'à la performance docile de l'écrivant.

Dans ma thèse de doctorat, rédigée au cours des années 80, je commence par faire une citation de Barthes, prise justement dans *Le Plaisir du texte,* un de mes textes préférés:

> *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. (Barthes, 1973 : 100-101)

C'est par ce morceau que je voudrais commencer ses brèves remarques. Dans « La mort de l'auteur » on percevait déjà très clairement le début de ce que M. H. Abrams, remarquable intellectuel nord-américain récemment disparu, a appelé l'*âge de la lecture* (*Age of Reading*), une époque où l'attention était passée d'une approche du texte littéraire en tant que tel à l'importance accordée au rôle du lecteur (Abrams, 1989: 365-66).

Auparavant, époque qui coïncidait *grosso modo* avec la première moitié du XX^{e} siècle, Abrams a appelé l'*âge de la critique* (*Age of Criticism*), l'époque comprenant tant le Formalisme Russe que le *New Criticism* anglophone et le Structuralisme de base

française. La préoccupation avec les structures textuelles et les mécanismes qui régissent le fonctionnement interne du texte cède la place à la fuite vers l'extérieur à travers le lecteur et la lecture, selon un mouvement où l'on peut distinguer une volonté de se libérer d'une ambiance quelque peu claustrophobe. À mon avis, c'est dans *Le Plaisir du texte* bien plus clairement encore que dans « La mort de l'auteur » que devient visible le nouveau tournant : la disparition de la catégorie d'auteur en tant qu'institution et, surtout, la nouvelle centralité du lecteur et de la lecture, très visible dans l'extrait pris dans l'œuvre ultérieure, datée de 1973. Il reste très peu de l'« araignée-auteur » et c'est le lecteur, responsable souverain d'un « entrelacs perpétuel » à partir de la « toile-texte », qui prend le devant. Sa tâche ne consiste plus à découvrir le sens ou la vérité cachés dans le texte/produit fini mais plutôt à révéler les potentialités d'un déploiement infini, autrement dit, sa productivité même, puisque le lecteur est perçu comme un rêveur qui, en dérive incessante, procède à l'« exploration du mot », comme Barthes l'avait déjà reconnu quelques années avant, en *Critique et vérité* :

> [U]ne œuvre est 'éternelle', non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose.
> Tout le lecteur sait cela, s'il veut bien ne pas se laisser intimider par les censures de la lettre : ne sent-il pas qu'il reprend contact avec un certain *au-delà* du texte, comme si le langage premier de l'œuvre développait en lui d'autres mots et lui apprenait à parler une seconde langue ? C'est ce qu'on appelle *rêver*. Mais le rêve a ses avenues, selon le mot de Bachelard, et ce sont ces avenues qui sont tracées devant le mot par la seconde langue de l'œuvre. La littérature est exploration du mot. (Barthes, 1966 : 51-52)

J'ai l'habitude d'utiliser cet extrait pour sensibiliser mes étudiants de première année à l'importance des mécanismes connotatifs au niveau de la lecture – ce que Barthes appelle, dans le fragment cité, la « seconde langue de l'œuvre » : comment les dérives de sens auxquelles consentent les mots du texte sont fondamentales et comment c'est par ces dérives que le texte appartient non plus à l'auteur, mais au lecteur. La même idée aura été menée par Jorge Luís Borges si l'on considère ce qu'il désigne par une « œuvre qui perdure » comme : « un miroir qui dévoile les traits du lecteur » (Borges, 1998 : 772-774, ma traduction). Cette appropriation du texte par le lecteur nous intéresse non seulement parce qu'elle affranchit celui-ci de la critique établie mais surtout par l'envoûtement affectif et sensoriel qui naît entre lecteur et

texte. Or c'est justement un rapport de ce genre que Barthes explore dans *Le Plaisir du texte*, quand il dit : « Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi » (Barthes, 1973 : 30), déplaçant le plaisir au niveau de la physiologie, « d'une physiologie différente » (Barthes, 1973 : 49) et prenant le lecteur pour un « corps-sujet» (*Cf*. Merleau-Ponty Merleau-Ponty, 1998 : 114 et suiv.).

Les allusions à caractère sensoriel/sensuel et affectif employées pour caractériser la relation de désir qui relie le lecteur et le texte vus comme deux corps qui se cherchent mutuellement, se succèdent le long de l'ouvrage. Si l'auteur est quelqu'un qui joue avec le corps de la mère, son objet de plaisir étant la langue maternelle, ce même texte, venu de l'auteur, tel un objet fétiche, « choisit » le lecteur qui, de son côté, cherche l'auteur. Paradoxal ? Pas du tout. – « Comme institution, l'auteur est mort », réaffirme Barthes (1973 : 45). Il est maintenant dépossédé du formidable pouvoir autrefois conféré par l'histoire littéraire mais il se trouve, tout de même, disséminé dans le texte ou « perdu dans ce tissu » et il laisse entrevoir sa présence par intermittence, devenant irrésistible au lecteur.

Barthes rattache la séduction du texte à un vertigineux plaisir verbal qui oblige le lecteur à tituber. Cela se produit par une sorte de « franciscanisme », « tous les signifiants sont là et chacun fait mouche ; l'auteur (le lecteur) semble leur dire : *je vous aime tous* » (Barthes, 1973 : 17). Cette jubilation verbale suprême ne peut mener qu'à une évaluation solipsiste du texte qui empêche tout jugement critique – « pas de critique » (Barthes, 1973 : 24). Barthes déclare : « le texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça !* Et plus encore : *c'est ça pour moi !* » (*ibid*). L'allusion à « la voix qui chante », quoique parenthétique, n'est ni accidentelle ni négligeable, puisqu'elle se rapporte à l'importance des aspects sensoriels, du côté signifiant de la matière littéraire, dont on pourrait souligner la sonorité et son effet sur le lecteur. En perdant l'habitude de la lecture à haute-voix, on a perdu de vue une dimension cruciale du texte, plus précisément du poème, que le même Abrams désigne comme la quatrième dimension (Abrams, 2012). Selon lui, cette dimension se rapporte à la totalité des activités orales par lesquelles le poème se réalise quand il est récité, provoquant des sensations de mouvement, de forme, tactiles et autres encore[1] – une dimension d'importance majeure puisque, d'après Abrams :

[1] À ce propos voir Ted Hughes (1969 : 17-18).

> the oral actions that body forth the words of a poem, even when they remain below the level of awareness, may serve, in intricate and diverse ways, to interact with, confirm, and enhance the meanings and feelings that the words convey (Abrams, 2012 : 3)

C'est ce que le critique nomme avec justesse : « [to] reembody [the poem] » (*ibid*). Quand il commente un poème de 1936 du poète britannique W. H. Auden, « On this Island », Abrams remarque, par exemple, que le lecteur est contraint de s'arrêter sur ce morceau :

> – this island, now
> The leaping light for your delight discovers.

Et, magistralement, il observe :

> In representing the dazzle of the light (which seems to leap up from the moving waters that reflect it), Auden matches the delight he experiences in viewing the represented scene by the delight he evokes in our oral activities of verbalizing that representation – delight in the repeated utterance of the elastic *l*'s, and in the evolution of the speech units, from 'leaping' to 'light' to 'delight' to 'discovers' ('the leaping light for your delight discovers'). (Abrams, 2012 : 5)

Délectation (« delight ») est le mot-clé dans le poème et dans cet extrait, puisqu' il s'agit de l'irrépressible et inespéré plaisir qui se détache de la matérialité du texte sans que l'on ait toujours conscience qu'il vient de l'harmonie entre cette matière sensible et le sens qui la soutient et qui nous oblige à nous écrier : *c'est ça !* Ou, en une formulation analogue : impossible de le dire autrement ! Chez Abrams, comme chez Barthes, c'est la matière physique du texte qui supporte le plaisir[2], pouvant l'élever au seuil clandestin et imprévisible de la fruition, devenue réponse instable et indicible.

Mais si au centre de l'œuvre de Barthes se trouvent les notions interdépendantes de plaisir et jouissance, on y trouve simultanément un élan de démocratisation de la lecture paisible :

> Imaginer une esthétique (...) fondée jusqu'au bout (...) *sur le plaisir du consommateur*, quel qu'il soit, à quelque classe, à quelque groupe qu'il appartienne, sans acception de cultures et de langages : les conséquences seraient énormes, peut-être même déchirantes (...). (Barthes, 1973 : 94)

[2] Dans un autre passage Barthes évoque ce qu'il désigne comme « grain de la voix » et qui est en rapport avec ce qu'Abrams défend ci-dessus.

Je découvre dans une œuvre de 2008, *Uses of Literature*, de Rita Felski, une attitude également antisystème et anti-critique. Bien que sa pensée se trouve considérablement éloignée, du point de vue temporel et même théorique, de la position de Barthes (que, pourtant, elle évoque dans un des chapitres les plus intéressants de son travail, « Enchantement »), Felski prétend aussi libérer la littérature de la tutelle de la critique et de la théorie littéraires et la reconduire à une plus grande proximité avec le lectorat. S'inspirant surtout d'une attitude phénoménologique, comme celle adoptée par Paul Ricœur, l'auteur s'éloigne délibérément des théories de la lecture et autres modèles théorico-critiques proposés pendant les XX et XXI[e] siècles et prône :

> 'Back to the things themselves' – was phenomenology's famous rallying cry: the insistence that we need to learn to see – to really see – what lies right under our nose. We are called on, in other words, to do justice to how readers respond to the words they encounter, rather than relying on textbook theories or wishful speculations about what reading is supposed to be. (Felski, 2008 : 17)

Ce que l'auteur propose est de prendre au sérieux ce qu'un lecteur quelconque (qui ne serait pas un expert : critique ou universitaire) cherche dans la littérature. Et elle conclut qu'il s'agit ici d'aspects que les théories littéraires récentes ont curieusement négligés.

Felski nomme les quatre chapitres fondamentaux de son œuvre d'après les motifs qui, selon elle, poussent et attirent le lecteur vers la littérature – ce sont : Reconnaissance, Connaissance, Enchantement et Choc. Commençons par deux d'entre eux : Reconnaissance et Connaissance. Ce que l'auteur veut nous transmettre, dans le premier cas, – Reconnaissance, c'est l'idée selon laquelle « les mérites potentiels de la littérature comme guide pour l'autoanalyse et la connaissance de soi » [« literature's potential merits as a guide to self-interpretation and self-understanding » (Felski, 2008 : 83)] sont en jeu. En d'autres termes, les textes littéraires que nous lisons nous amènent à un jugement intra-subjectif, déclenché par la complexité des formes de vie représentées dans l'œuvre. Par Connaissance, d'un autre côté, l'auteur se réfère à : « ce que la littérature révèle sur le monde au-delà de l'individu » [« what literature discloses about the world beyond the self » (*ibid*)], poussant le lecteur à un examen extra-subjectif. Mais si, par ces deux catégories, Felski s'éloigne des idées barthésiennes, elle se rapproche de lui, en revanche, à propos de Choc et Enchantement. Par le premier terme, l'auteur désigne une réaction à ce qui est surprenant, douloureux ou terrible, ce qui constitue un coup pour notre conscience et qui brise les cadres de référence qui nous sont familiers (Felski, 2008 : 105). En ce qui concerne le second, – Enchantement

–, il concerne : « a sense of being so entirely caught up in an aesthetic object that nothing else seems to matter » (*ibid*. : 54). Il s'agirait d'un empoisonnement par lequel le lecteur cède au texte, en un abandon extatique, clairement marqué par l'érotisme (*ibid*. : 51).

Barthes, Abrams ou Felski nous font penser à ce que l'on pourrait sans doute appeler aussi le pouvoir de la littérature, de sa lecture et de son enseignement[3], un pouvoir qui, comme nous l'avons vu, est complexe et va très au-delà de la surface de ce qui est représenté en elle, touchant de façon subtile et subliminaire l'homme qui lit comme un ensemble : intellect, corps, affects, émotions.

Au XXI[e] siècle, où l'on a tant parlé de crise des Humanités[4], comment ne pas céder à la légitime tentation d'amplifier les formidables potentialités de la lecture des textes littéraires ? Réagissant à l'incitation de Jean Starobinski dans son texte « Plaidoyer pour des 'Humanités médicales' », nous osons utiliser la littérature dans le cadre de notre projet « Récit & Médecine », soit dans des cours de troisième cycle pour des étudiants en Médecine, soit en des groupes de lecture pour personnel médical et paramédical, étant donné que:

> (...) [L]' approche 'humaniste' n'est ni la concurrente ni le substitut de la médecine scientifique et des moyens que celle-ci détient. Elle n'est surtout pas l'alliée de l'antiscience et de la superstition.
> Les jeunes médecins ne gagneraient-ils pas quelques longueurs d'avance, si on leur mettait sous les yeux, au cours de leurs études, quelques pages de Balzac et Flaubert, de Manzoni et de Tolstoï, de Proust et de Virginia Woolf, ou encore de Tchékhov, Valéry, Kafka, Thomas Mann ? (Starobinski, 2001 : 7-8)

Nous sommes convaincus que la sorte de détournement des textes littéraires que nous nous sommes permis d'organiser en adoptant des textes littéraires dans l'enseignement de notre cours interdisciplinaire de Médecine Narrative est en rapport avec ce type de propos. Nous parvenons, nous semble-t-il, à dynamiser des groupes de lecteurs en utilisant l'œuvre d'auteurs comme celui que nous célébrons aujourd'hui. Cette *dérive* contribue, selon nous, à l'enrichissement personnel et humain de nos étudiants et des professionnels de santé avec qui nous travaillons, les aidant à affiner leur sensibilité, à partager la parole et la perspective d'autrui et, grâce à ceci, à humaniser leur rapport avec les patients.

[3] Geoffrey Galt Harpham affirme : « More so than any other subject, literature lends itself to powerful teaching » (2005 : 68-75).
[4] À propos de cette crise, voir Isabel Fernandes (2013).

Bibliographie

ABRAMS, M. H. (1989). *Doing Things with texts.* NY, London: W. W. Norton.

ABRAMS, M. H. (2012). *The Fourth Dimension of a poem*. NY, London : W. W. Norton.

BARTHES, Roland (1966). *Critique et vérité.* Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du texte.* Paris : Seuil.

BORGES, Jorge Luís ([1952] 1998). « O Primeiro Wells », *in* Jorge Luís Borges. *Obras completas 1952-1972*. Trad. José Colaço Barreiros. S. l. : Círculo de Leitores, vol. II, pp. 772-74.

FELSKI, Rita (2008). *Uses of literature.* Malden and Oxford : Blackwell Publishing.

FERNANDES, Isabel (2013). « Os Estudos Literários no séc. XXI : o passado próximo, a crise e o próximo futuro », *in* Júlio Carlos Viana (*et al*). *A Scholar for all seasons : volume de homenagem a João de Almeida Flor*. Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa/Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 349-366.

HARPHAM, Geoffrey Galt (2005). « Politics, professionalism, and the pleasures of reading », *Daedalus*, 134, 3, pp. 68-75 [on-line]. [disponible le 15-08-06] <URL : http://www.amacad.org/publications/summer2005/Harpham.pdf >.

HUGHES, Ted ([1967] 1969). *Poetry in the Making : an anthology of poems and programmes from « listening and writing »*. Londres, Boston : Faber & Faber.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1998). *Phénoménologie da la perception*. Paris : Gallimard.

STAROBINSKI, Jean (2001). « Plaidoyer pour des 'Humanités médicales' », *in* Gérard Danou (éd.). *Littérature et médecine, ou les pouvoirs du récit.* Paris : Bibliothèque publique d'information.

SUR RACINE DE ROLAND BARTHES : LE DEGRÉ ZÉRO DE L'OBJET CRITIQUE ?

MARTA TEIXEIRA ANACLETO
Centro de Literatura Portuguesa
Université de Coimbra
martateixeiraanacleto@gmail.com

Résumé : Cette étude part du polémique « Avant-propos » de *Sur Racine* (publié en avril 1963), où Roland Barthes considère Racine comme « le degré zéro de l'objet critique », l'expression se situant dans le cadre des multiples interrogations que l'auteur se posait au sujet des auteurs « classiques » du XVII[e] siècle. On essayera de démontrer comment ce postulat devient interrogation épistémique importante au cœur de la pensée barthésienne sur le langage et la littérature. Pour ce faire, on se demandera pourquoi Barthes rend *disponible* et le langage racinien et son univers tragique, à travers une « analyse volontairement close » des pièces du dramaturge et la reconstitution d'une anthropologie racinienne « à la fois structurale et analytique » (et psychanalytique). On aura comme fil conducteur de cette réflexion le dialogue théorique et critique que l'on peut, de nos jours, organiser entre le *Sur Racine* de Barthes, le tragique moderne de *Bérenice* et la représentation contemporaine de cette pièce conçue par le metteur en scène portugais Carlos Pimenta (2005).
Mots-clés : *Sur Racine*, tragique moderne, *Bérénice*, Carlos Pimenta.

Abstract : The starting point for this paper is Roland Barthes' polemical foreword to his *Sur Racine* (published in April 1963), in which Barthes views Racine as the « degree zero of the critical object » – an expression which should be placed in the context of his many interrogations regarding the « classical » authors of the 19th century.I will attempt to show how this postulate is transformed into a significant epistemic interrogation at the core of the Barthesian theory of language and literature. To achieve this, I will look into the reasons for Barthes' decision *to convey* the Racinian language and its tragic universe through a « deliberately closed analysis » of the dramatist's plays and the reconstitution of a Racinian anthropology, « both structural and analytical », as well as psychoanalitycal. This reflection will be based on the theoretical and critical dialogue which can nowadays be construed between *Sur Racine*, the modern tragic sense of *Berenice*, and the contemporary production of this play staged by the Portuguese director Carlos Pimenta (2005).
Keywords : *Sur Racine*, modern tragic condition, *Bérénice*, Carlos Pimenta.

Dans le célèbre et polémique « Avant-propos » de *Sur Racine* (publié en avril 1963), Barthes reproduisait la métaphore du « degré zéro » de l'écriture, en considérant Racine comme « le degré zéro de l'objet critique », la pleine cristallisation du mythe de la transparence classique. Il était néanmoins conscient de l'impossibilité d'échapper à l'ambiguïté du mythe, à une subjectivité fondatrice de la transparence qui interrogeait la dimension stricte du « degré zéro de la critique » appliqué aux auteurs du XVII^e^ siècle : « C'est donc, en définitif, sa transparence même qui fait de Racine un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide, mais éternellement offerte à la signification » (Barthes, 2002a : 11).

Racine faisait ainsi partie, avec La Bruyère et La Rochefoucauld, d'un ensemble d'auteurs qui nourrissaient le mythe personnel de Barthes du « degré zéro » de la critique, et qui postulaient son inquiétude permanente à l'égard des textes (le style) et des auteurs classiques[1] – le double miroir de sa pensée sur le langage et la littérature. Si le véritable écrivain était, pour Barthes, celui qui produisait une « écriture blanche », avant d'en faire une métaphore prête à dire beaucoup de choses[2], le *Sur Racine* vise, en quelque sorte, à délivrer l'auteur de *Bérénice* de l'institution scolaire qui lui est, au départ, attachée, – il est « le plus scolaire des auteurs » (*ibid.* : 399), voire le plus transparent –, pour rendre désormais *disponible* son langage et son univers tragique. Ceci même si le critique annonce une « analyse volontairement close » et la reconstitution d'une anthropologie racinienne « à la fois structurale et analytique » (Barthes, 2002a : 14) (et psychanalytique) qui lui a valu de nombreuses attaques, notamment celle de Raymond Picard[3].

Or c'est justement l'ambivalence ontologique de cette analyse (de la figure au sujet), sa discontinuité (et la discontinuité structurale des trois parties de l'essai) qui projette le texte racinien vers l'avenir, vers cette ouverture à la signification, et le *Sur Racine* vers l'interrogation latente de la critique moderne – Racine serait-t-il le « degré zéro de l'objet critique ? ». D'ailleurs, si Roland Barthes jugeait son essai comme un écrit mineur au sein de sa production, c'est qu'il avait, tout d'abord, conscience du caractère fragmentaire de son ouvrage regroupant une première étude, « L'Homme racinien », issue des préfaces écrites pour le *Théâtre de Racine,* publiée par le Club français du livre, un deuxième texte, « Dire Racine », reprenant le compte-rendu d'une

[1] À ce sujet, voir l'excellent article de Lise Forment où l'auteur réfléchit sur l'ambivalence de Roland Barthes « à l'égard du XVII^e^, des Classiques et du classicisme » (Lise Forment, 2014).
[2] Je cite Tiphaine Samoyault et sa toute récente biographie barthésienne où l'auteur analyse les écrits sur le théâtre de Barthes et son rapport aux « classiques » (Samoyault, Tiphaine, 2015 : 258).
[3] La querelle qui a opposé Raymond Picard (« historien littéraire du Classicisme ») à Barthes (détracteur de la vision scolaire de l'histoire littéraire) est analysée minutieusement, entre autres, par Florian Pennanech (Florian Pennanech, 2008), ainsi que par T. Samoyault (2015 : 400 ss).

représentation de *Phèdre* au Théâtre National Populaire, et une dernière réflexion critique sur « Histoire ou Littérature ? ». Il avait, en même temps, conscience de la discontinuité du langage racinien, c'est-à-dire de son ouverture irréversible à l'avenir de la critique. C'est d'ailleurs cet aspect polémique, voire actuel, de l'essai de Barthes et sa (con)fusion avec l'univers polémique et moderne (le tragique moderne) des figures de Racine qu'il m'intéresse développer dans cet article, cent ans après la naissance de Roland Barthes, un demi-siècle après la « querelle » autour du *Sur Racine*.

Peut-être faudrait-il, tout d'abord, commencer par l'interrogation que Barthes formule dans l'« Avant-Propos », entre parenthèses, lorsqu'il essaie de situer l'actualité de Racine – « pourquoi parler de Racine aujourd'hui ? »[4] – et à propos de laquelle il évoque la critique sociologique de Lucien Goldmann (dont l'image du Dieu caché ne cesse de se croiser avec le *tenebroso* racinien[5]), la critique psychanalytique de Charles Mauron (qu'il suit de près), la critique biographique de Jean Pommier et de Raymond Picard, la critique psychologique de George Poulet et Jean Starobinski. C'est dans cette interrogation (reprise, en 2005, par Carlos Pimenta, metteur en scène portugais de *Bérénice* et lecteur privilégié de *Sur Racine* – on le verra par la suite) que se concentre le rapport ambivalent de Barthes au Classicisme et aux auteurs classiques[6], ce rapport étant essentiel pour saisir la définition barthésienne de littérature comme « sens posé et sens déçu » :

> Si la littérature est essentiellement, comme je le crois, à la fois sens posé et sens déçu, Racine est sans doute le plus grand écrivain français ; son génie ne serait alors situé spécialement dans aucune des vertus qui ont fait successivement sa fortune (car la définition éthique de Racine n'a cessé de varier), mais plutôt dans un art inégalé de la disponibilité, qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique. (Barthes, 2002a : 11)

L'art inégalé de la disponibilité serait, ainsi, l'opposé des vertus historiques ou de la « fortune » de Racine, vu comme un mythe classico-bourgeois par une *doxa* dont

[4] Voir Barthes, Roland, 2002a : 10.
[5] Dans « L'Homme racinien », Roland Barthes insiste sur l'opposition entre l'ombre et la lumière, le *tenebroso* étant le produit axiologique de cette inversion, le désir et l'impossibilité de voir le dieu caché : « l'état parfait du *tenebroso* racinien, ce sont des yeux en larmes et levés vers le ciel » (Barthes, 2002a : 33).
[6] Selon T. Samoyault, le *Sur Racine*, ainsi que la préface aux *Caractères* et celle aux *Maximes et sentences* de la Rochefoucauld permettent de mettre en évidence la double relation de Barthes aux classiques: d'une part, les notions « classiques » ou « classicisme » sont péjoratives lorsqu'ils renvoient aux institutions classiques ; d'autre part, ils sont mis en valeur lorsqu'ils laissent parler les œuvres aux lecteurs, sans l'obstacle de la critique traditionnelle. Racine, selon Barthes (et d'après Samoyault) est, en même temps, «le plus scolaire des auteurs », et un immense écrivain (Samoyault, 2015 : 399).

Barthes s'éloigne[7], cette disponibilité se jouant au niveau du sens et de la construction du sujet dans chaque tragédie analysée de façon isolée à la fin de l'étude sur « L'homme racinien ». Or, la méfiance de l'auteur à l'égard du pouvoir monarchique et aristocratique auquel est soumis le texte classique (et par le Grand Siècle et par l'histoire littéraire de son époque) ne s'inscrit, à mon avis, dans la modernité recherchée par Barthes que lorsqu'il « découvre » la structure de l'aporie implicite au texte classique lui-même. Il s'agit d'une structure qui s'institue, à la limite, au sein de la dimension théâtrale du récit classique, simultanément cachée et lumineuse, obscure et transparente, fragmentaire et totale.

C'est ainsi que Barthes considère *Bérénice* comme le modèle même de la dramaturgie racinienne (on pourrait peut-être dire, le modèle de la dramaturgie classique) : « l'action y tend à la nullité, au profit d'une parole démesurée. (...) La réalité fondamentale de la tragédie, c'est donc cette parole-action. » (Barthes, 2002a : 66-67). C'est de la même manière que Carlos Pimenta, en préparant sa mise en scène de *Bérénice*, lit Barthes jusqu'à l'exhaustion, pour montrer au spectateur portugais du début du XXIe siècle l'immobilité du « vide progressif de l'Orient » à travers un texte ici considéré comme « une des plus belles manifestations du classicisme français »[8]. C'est la modernité délicate du paradoxe structurant dix-septièmiste, décortiqué par Barthes, qui intéresse le même auteur – et qui m'intéresse comme argument.

En fait, le *rapport délicat*[9] que Barthes entretient avec le XVIIe siècle est vu, de nos jours, sous différents regards en quelque sorte métonymiques : le « fil antimoderne » de sa pensée dont parle Antoine Compagnon (2005), la hantise du siècle classique étudiée par Claude Coste (2000 : 374-494), le postclassicisme de sa pensée ou le désir d'un classique sans classicisme, décrit par Philippe Roger (2007 : 273-291). Ainsi est-il que ce rapport ambivalent au XVIIe naît aussi, comme le metteur en scène portugais l'a bien compris, de la nature même du langage de la tragédie racinienne (et du langage du texte moraliste de La Rochefoucauld et de La Bruyère), de sa soumission intrinsèque à la logique de la litote et, en même temps, à celle du spectacle. Le vide, le célèbre « rien » bérénicien, la litote par excellence, sont, d'ailleurs, signalés par Racine dans la Préface à sa tragédie :

[7] C'est Lise Forment qui fait allusion à cette lecture du XVIIe siècle proposée par Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* (Forment, 2014).

[8] Voir <URL : http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>, « Texte du metteur-en-scène » (accès le 10 mai 2015) – traduction personnelle.

[9] Expression utilisée par L. Forment, en analysant les lectures faites par Antoine Compagnon, Philippe Roger et Claude Coste à propos du rapport à établir entre Barthes et les auteurs « classiques » (Forment, 2014).

> Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande et que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. (Racine, 1997 : 48)

De même, ce « rien » bérénicien, lu par Barthes en tant qu'éloignement de la tragédie et exhibé par la temporalité en suspension du spectacle de Carlos Pimenta, est toujours invention du langage et des gestes, il est « tristesse majestueuse », ne serait-ce que parce qu'il agit sur les émotions du spectateur et provoque chez lui « le plaisir de la tragédie ».

On comprend, ainsi, que dans la première étude de *Sur Racine* – « L'homme racinien » – les *lieux* tragiques deviennent, déjà, des espaces, à la fois, du silence et de la parole, de l'immobilité et de l'action : l'Antichambre, lieu tragique par excellence, se confond avec la scène tout en étant l'espace du langage – l'espace de la récitation des émotions –, par opposition au silence insupportable de la chambre – l'espace immuable des larmes et du regard[10] ; de même, « la naissance de l'amour est rappelée comme une véritable 'scène' », une scène érotique, nous dit Barthes, associée à la construction de l'image, à l'hypotypose[11], l'aspect imagé – c'est-à-dire l'effet du spectacle – se mélangeant à la plasticité du langage, à la matérialité de l'alexandrin. En ce sens, Carlos Pimenta choisit justement Vasco Graça Moura, traducteur portugais de *Bérénice*, maître et poète de l'alexandrin, sensible à la cadence lente du vers racinien et à la plasticité de ses personnages, pour définir un spectacle où il révèle Racine à travers Barthes et Barthes à travers Racine :

> les personnages n'existent pas en pensant aux scènes mais en faisant les scènes et, dans ce cas, les mots sont l'action. Le texte imprime la formalité, le rythme du verbe détermine les mots à travers lesquels se disent le sang et la chair.[12]

[10] « La Chambre est contiguë au second lieu tragique qui est l'Anti-Chambre, espace éternel de toutes les sujétions puisque c'est là qu'on attend. L'Anti-Chambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission ; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'Évènement, du caché et de l'étendu ; saisie entre le monde, le lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, l'Anti-Chambre est l'espace du langage » (Barthes, 2002a : 16).

[11] « La naissance de l'amour est rappelée comme une véritable 'scène' (...) Phèdre s'émeut de retrouver dans Hippolyte l'image de Thésée. Il y a là comme une sorte de transe : le passé redevient présent sans cesser pourtant d'être organisé comme un souvenir. (...) un traité de l'époque dit que dans l'hypotypose, l'image tient lieu de la chose : on ne peut mieux définir le fantasme. Ces scènes érotiques sont des véritables fantasmes, rappelés pour alimenter le plaisir ou l'aigreur, et soumis à tout un protocole de répétition. Le théâtre racinien connaît d'ailleurs un état encore plus explicite du fantasme érotique, c'est le rêve. » (Barthes, 2002a : 29).

[12] <URL : http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>, « Texte du metteur-en-scène » (accès le 10 mai 2015) – traduction personnelle.

Pimenta reprend, ainsi, dans sa mise en scène, la « peur des signes » qui marque, selon Barthes, l'homme racinien : « la conduite du héros racinien – écrit Barthes – est essentiellement verbale » (Barthes, 2002a : 65), la parole n'est pas action mais réaction, « la réalité, c'est la parole ». Il s'inspire, pour devenir lecteur fidèle de *Sur Racine*, de la mise en scène de *Bérénice* présentée par Klauss Grüber, en 1984, à la Comédie Française, où les acteurs disent, immobiles, le texte sur le devant de la scène, pour créer un univers tragique moderne qui se nourrit de l'absurde d'une temporalité en suspension. Les acteurs portugais restent, eux-aussi, assis, à gauche, sur un long banc, attendant le moment de se lever, d'aller jusqu'au fond du théâtre pour se diriger, après, au-devant de la scène et réciter lentement les alexandrins, exhibant toute leur théâtralité/matérialité :

> cette attente de la parole – affirme Carlos Pimenta – fait de cette pièce une inquiétude sourde, une tragédie aux portes fermées dans laquelle on voit les larmes qui coulent et non le sang et dans laquelle le vers de Racine s'empare de nous comme un souffle sur une plaie. (*ibid.*)

La *disponibilité* du texte classique et de la tragédie racinienne, dite, à plusieurs reprises, dans le premier essai de *Sur Racine*, est donc transposée vers la scène portugaise par la théâtralisation du langage : Barthes, en analysant le « Trouble », considère justement que l'émoi le plus spectaculaire, le plus proche de la tragédie, est celui qui atteint l'homme racinien dans son centre vital – son langage : pour pouvoir rompre avec Bérénice, Titus se fait aphasique[13]. En fait, fuir la parole (comme le fait Bérénice en disant un dernier adieu à Titus), c'est, pour Barthes et pour Carlos Pimenta, fuir la tragédie, fuir la scène.

On comprend, de ce fait, que le passage du premier essai – « L'Homme Racinien » – au second – « Dire Racine » – dépasse la logique initiale de la superposition de fragments, pour se fixer sur une logique de l'énonciation, voire de la théâtralité (au sens de la *disponibilité* du texte classique). Dans « Dire Racine », Barthes montre justement, en parlant de la mise en scène de *Phèdre* au Théâtre National Populaire, comment l'oralité du discours, sa performance éminente, rejoint

[13] « L'émoi le plus spectaculaire, c'est-à-dire le mieux accordé à la tragédie, c'est celui qui atteint l'homme racinien dans son centre vital, dans son langage ; (...) pour pouvoir rompre avec Bérénice, Titus se fait aphasique ; fuir la parole c'est fuir la relation de force, c'est fuir la tragédie : seuls les héros extrêmes peuvent atteindre cette limite (Néron, Titus, Phèdre), d'où leur partenaire tragique les ramène aussi vite que possible, en les contraignant en quelque sorte à retrouver un langage (Agrippine, Bérénice, Oenone) » (Barthes, 2002a : 27).

l'essence tragique du sujet racinien. En effet, la « bonne distance » (voire l'ambivalence) à adopter face aux Classiques et à Racine, en particulier, celle qui correspond à la « distanciation » brechtienne qui éblouit Barthes et qui marque ses *Écrits sur le théâtre*, rédigés au cours des années 50[14], s'énonce, non seulement à travers les commentaires sur les représentations des textes du XVII^e^ conçues par Jean Vilar et Jean-Louis Barrault (tous deux considérés comme des interprètes et des *passeurs*[15]), mais aussi, dans *Sur Racine*, à travers cette conception de la tragédie comme *spectacle* – « Toutes choses ruinées, la tragédie reste un spectacle, c'est-à-dire un accord avec le monde. » (Barthes, 2002a : 68) – que Carlos Pimenta n'oublie pas d'introduire dans sa mise en scène.

D'ailleurs, Pimenta, lui aussi un *passeur* et de Racine et de Barthes, fait allusion à l'action intense présente dans la pièce malgré l'absence pragmatique d'action : l'Orient bérénicien, cette attente constante de la parole, doit mener le spectateur (en l'occurrence, le spectateur portugais, lui aussi lecteur de Barthes) à pressentir que beaucoup de choses se passent sans pour autant être dites (« Bérénice est renvoyée [par Titus] en Palestine, la fidélité [d'Antiochus] liquidée, sans qu'il y ait même risque de remords » – Barthes *dixit*, *ibid.* : 98). Les paroles, selon Pimenta, supportent le drame, la tension amoureuse et érotique, la souffrance, elles décrivent l'action et les actions des personnages : il n'y existe que ce qui est dit et ce qui est vécu à travers le dire (le dire racinien de Barthes), les acteurs attendant toujours sur le banc qui rallonge la scène, dans une suspension oiseuse du temps, jusqu'à ce que leur personnage existe à nouveau, pour dire le texte. Une fois de plus, Carlos Pimenta suit les indications données par Barthes à la fin du deuxième essai de son *Sur Racine* – il cherche l'étrangeté théâtrale de la tragédie, la distanciation, la disponibilité latente du langage racinien :

> Je ne sais s'il est possible de jouer Racine aujourd'hui. Peut-être, sur scène, ce théâtre est-il aux trois quarts morts. Mais si l'on essaye, il faut le faire sérieusement, il faut aller jusqu'au bout. La première ascèse ne peut être que de balayer le mythe Racine, son

[14] Voir, dans le volume des *Écrits* réunis et présentés par Jean-Loup Rivière (Barthes, 2002b, les textes suivants, entre autres : « La révolution brechtienne » (Barthes, 2002b : 134-136) ; « Pourquoi Brecht ? » (Barthes, 2002b : 162-165), « Les tâches de la critique brechtienne » (Barthes, 2002 : 206-211), « Brecht, Marx et l'Histoire » (Barthes, 2002b : 229-233) ; « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité » (Barthes, 2002b : 340-351).

[15] Le mot « passeur » est utilisé par Lise Forment à propos de Barthes et de son regard spécifique sur le théâtre : « au théâtre, cohabitent chez Barthes au moins deux regards : celui du mythologue, qui s'en prend aux ressorts idéologiques des spectacles 'classico-bourgeois', et celui du passeur, qui se préoccupe de ce qui est livré ou masqué aux yeux du public, de ce qui est montré ou caché d'un texte ou d'un personnage dits 'classique', comme le Cid, Dom Juan ou Figaro » (Forment, 2014).

> cortège allégorique (Simplicité, Poésie, Musique, Passion, etc.) ; la seconde, c'est de renoncer à nous chercher nous-mêmes dans ce théâtre : ce qui s'y trouve de nous n'est la meilleure partie, ni de Racine, ni de nous. Comme pour le théâtre antique, ce théâtre nous concerne bien plus et bien mieux par son étrangeté que par sa familiarité : son rapport à nous, c'est sa distance. Si nous voulons garder Racine, éloignons-le. (*ibid.* : 143)

Barthes pose, ainsi, la question moderne du sujet, renonçant à la notion traditionnelle de personnage pour atteindre celle de LA figure (il le dit dans l'« Avant-propos » en évoquant ce deuxième essai[16]), ce qui lui permet de clôturer, sans mettre en cause une pensée volontairement fragmentaire, *Sur Racine* par un troisième essai « Histoire ou Littérature ? ». La distance procurée, sur scène, pour faire signifier au XX^e^ siècle le théâtre de Racine légitime la séparation polémique entre l'historien universitaire de la littérature et le critique qui analyse la psychologie des textes, c'est d'autant plus le cas que Barthes veut analyser « un problème général de critique »[17] à partir du paradoxe classique, ou, du moins, du paradoxe racinien. Reconnaître l'impuissance à *dire vrai* sur Racine (vu que ses textes s'ouvrent à des lectures psychanalytiques, existentielles, tragiques, psychologiques et d'autres), c'est reconnaître le statut spécial de la littérature et, finalement, tenir au paradoxe. Barthes conclut :

> la littérature est cet ensemble d'objets et de règles, de techniques et d'œuvres, dont la fonction dans l'économie générale de notre société est précisément d'institutionnaliser la subjectivité. Pour suivre ce mouvement, le critique doit lui-même se faire paradoxal, afficher ce pari fatal qui lui fait parler Racine d'une façon et non d'une autre : lui aussi fait partie de la littérature. (*ibid.* : 166)

Faire parler Racine d'une façon et non d'une autre, c'est, pour Barthes (et pour Carlos Pimenta), le mettre en spectacle, l'intégrer dans une subjectivité instituée, partagée entre identification et distance – celle du critique et celle du metteur en scène. En ce sens, Carlos Pimenta *refait Racine d'après Barthes*, tout en décelant la

[16] « il semble toujours actuel de confronter le jeu psychologique et le jeu tragique, et d'apprécier de la sorte si l'on peut encore jouer Racine. (...) l'acteur racinien n'y est loué que dans la mesure où il renonce au prestige de la notion traditionnelle de personnage, pour atteindre celle de figure, c'est-à-dire de forme d'une fonction tragique » (*ibid.* : 10).

[17] En justifiant cette dernière étude consacrée, para la médiation de Racine, à un problème général de critique, Barthes souligne que sa réflexion « comporte un interlocuteur implicite l'historien de la littérature, de formation universitaire, à qui il est ici demandé, soit d'entreprendre une véritable histoire de l'institution littéraire (s'il se veut historien), soit d'assumer ouvertement la psychologie à laquelle il se réfère (s'il se veut critique) » (*ibid.* : 10).

modernité d'une « invention [qui] consiste à faire quelque chose de rien » (c'est Racine qui l'affirme dans la Préface de *Bérénice*)[18], c'est-à-dire la modernité du silence : la subjectivité dont parle Barthes s'institue sur la scène portugaise lorsque Pimenta fait correspondre l'éloignement de la tragédie sous-jacent au vide de l'Orient bérénicien à une « succession de tragédies intimes » où l'on écoute « la totalité du chant d'amour et de désespoir »[19]. De ce fait, à la fin du spectacle, lorsque Bérénice, abandonnée, depuis le début, par Titus, s'empare de la litote et dit « Adieu », désormais empêchée de comprendre le sens de l'abandon, les nuages projetés sur une toile disparaissent et il ne reste plus que le mur métallique traversé par les acteurs qui quittent la scène et, à la limite, le théâtre, la parole. La coïncidence formelle entre ce moment final de la représentation de 2005 et la lecture finale proposée par Barthes pour l'Orient bérénicien, est si frappante que l'on peut oser croiser les deux subjectivités :

> Bérénice sait que passée la tragédie, le temps n'est qu'une insignifiance infinie (...) rendue à la durée, la vie ne peut plus être un spectacle. Tel est en somme l'Orient bérénicien : la mort même du théâtre. Et sur les vaisseaux ancrés dans Ostie, avec Antiochus, c'est toute la tragédie que Titus envoie dans le néant oriental. (Barthes, 2002 : 99).

Il serait ainsi légitime, en observant ce croisement frappant de subjectivités, de repenser la question énoncée dans le titre de cet article – (*Sur Racine de Roland Barthes : le degré zéro de l'objet critique ?*). En fait, la disponibilité du texte racinien, voire sa modernité, qui l'éloigne d'un degré zéro de l'écriture et de lecture, correspondrait, aussi, à la disponibilité du texte de Barthes, alors même qu'il est récupéré/réhabilité dans un projet théâtral qui vise à expérimenter l'actualité des classiques, de Racine et, en particulier, de *Bérénice*, la non-tragédie racinienne considérée par Racine (et par Barthes) comme le modèle d'une dramaturgie de la parole et de la contention de la parole. Le malaise critique créé, au cours de la deuxième

[18] « Il n'y a que le vraisemblable qui touche la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines ? Il y en a qui pense que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. » (Racine, 1997 : 49).

[19] Carlos Pimenta se demande, justement, si « (...) ce n'est pas justement cette sobriété exquise qui nous permet d'écouter de façon subliminale la totalité du chant d'amour et de désespoir ? (...) Cette attente de la parole fait de cette pièce une inquiétude sourde, une tragédie aux portes fermées dans laquelle on voit les larmes qui coulent et non pas le sang et dans laquelle le vers de Racine s'empare de nous comme un souffle sur une plaie, d'après Klauss Grüber » – <URL : http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>, « Texte du metteur-en-scène » (accès le 10 mai 2015) – traduction personnelle.

moitié du XX^e^ siècle, par les fragments paradoxaux de *Sur Racine*, peut, en quelque sorte, être dépassé par « la bonne distance » introduite par Carlos Pimenta (et par d'autres *passeurs* actuels de Barthes) sur la scène. En comprenant la modernité frappante de la Préface racinienne de *Bérénice* – un texte sur le théâtre et sur la suspension du théâtre, sous forme de « tristesse majestueuse »[20] –, le metteur en scène portugais réussit, en 2005, à éloigner Racine et Barthes pour se fixer dans le spectacle du silence, de l'incomplétude, de l'incertitude et de la disponibilité qui justifie l'intérêt apparemment paradoxal de Barthes pour les Classiques du XVII^e^. L'entrée initiale des acteurs de Carlos Pimenta sur scène, excessivement lente, silencieuse et obscure, précède le moment où ils deviennent des personnages raciniens et barthésiens par la déclamation de parole, par le théâtre. Ainsi :

> la tragédie, c'est le mythe de l'échec du mythe : la tragédie tend finalement à une fonction dialectique : du spectacle de l'échec, elle croit pouvoir faire un dépassement de l'échec, et de la passion de l'immédiat une médiation. Toutes choses ruinées, la tragédie reste un spectacle, c'est-à-dire un accord avec le monde. (Barthes, 2002 : 68)

Il s'agit bien de la dernière phrase de « L'homme racinien » ; mais il s'agit, aussi, de la première image du spectacle de Carlos Pimenta.

Bibliographie

BARTHES, Roland (2002a). *Sur Racine*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002b). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil.

COMPAGNON, Antoine (2005). *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : NRF Gallimard, « Bibliothèque des Idées ».

COSTE, Claude (2000). « Roland Barthes ou la hantise du XVIIe siècle », *Elseneur*, n° 15-16 (« Postérités du Grand Siècle »). Presses universitaires de Caen, pp. 379-394.

FORMENT, Lise (2014). « Roland Barthes et l'actualité du théâtre 'classique'. La transhistoricité de la littérature mise en spectacle », *Revue Roland Barthes*, nº 1, juin 2014 [en ligne] [Site consulté le 22 septembre 2015]
<URL : http://www.roland-barthes.org/article_forment.html>.

[20] On pourrait, ici, faire part des commentaires Caúdia Galhós à propos de la suspension théâtrale qu'elle a soulevée lors des répétions de la pièce et le rapport immédiat à la filmographie de Rohmer : « Carlos Pimenta fait souvent la comparaison de sa mise-en-scène à un film : c'est comme un film d'Éric Rohmer où la passion reste en suspension dans le dialogue des personnages (…). Les acteurs sont dépassés par l'épaisseur de la tension des mots » (<URL : http://www.tnsj.pt/cinfo/index.asp>, Caúdia Galhós, «Reportage des répétitions » (accès le 10 mai 2015) – traduction personnelle.

PENNANECH, Florian (2008). « Poétique de l'anti-philologie dans Sur Racine », *Fabula-LhT*, n° 5, « Poétique de la philologie », novembre 2008 [consultée le 17 mai 2015] <URL : http://www.fabula.org/lht/5/pennanech.html>.

RACINE (1997). *Bérénice*. Paris : Garnier-Flammarion.

ROGER, Philippe (2007). « Barthes post-classique », *Revue d'Histoire littéraire de La France*, vol. 107 (« Le Classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e^ siècle »), 2007/2, pp. 273-291.

SAMOYAULT, Tiphaine (2015). *Roland Barthes : biographie*. Paris : Seuil.

BARTHES SEMIOLOGUE ET ECRIVAIN TRADUIT AU PORTUGAL (1973-2015)

DOMINIQUE FARIA
CEC- Univ. Lisbonne / Université des Azores
dominiquefaria@hotmail.com
JOÃO DOMINGUES
CLP – Université de Coimbra
jcosta@fl.uc.pt

Résumé : Le propos de cet article est de rendre compte de la réception de Roland Barthes au Portugal, entre 1973 – date de la première traduction de l'un de ses textes – et 2015. Une analyse des traductions de ses ouvrages et de leur parution à des moments charnière de la culture portugaise d'une part, et l'étude des textes critiques portant sur son œuvre de l'autre, nous permettront de dégager l'image que l'on a reçue, mais aussi celle que l'on a construite, de Roland Barthes au Portugal. Cette étude vise à montrer comment ses écrits et sa pensée furent perçus, comment il fut (re)présenté par traducteurs, éditeurs, critiques et enseignants au public portugais, plus nombreux et plus divers qu'on ne saurait le croire.
Mots-clés : traduction, critique, pensée barthésienne, réception.

Abstract: This article aims at studying the reception of Roland Barthes in Portugal, between 1973 – when one of his texts was first translated – and 2005. We will focus on the translations of his works and on how they were published at crucial moments for Portuguese culture, as well as study the critiques of his texts. This will uncover the image of Roland Barthes which was received from abroad but also constructed in Portugal. This study will show how Barthes' writings and thought were perceived, how they were (re)presented by translators, editors, critics and professors to the Portuguese public, which is wider and more diversified than one might imagine.
Keywords: translation, Barthesian thought, critique, reception.

Les œuvres et la pensée de Roland Barthes ne sauraient se confiner à l'hexagone ni au monde francophone. Par la traduction, elles ont traversé des frontières et intégré de nouveaux contextes de réception. Ainsi, dans la mesure où, pour citer Bakhtine, « une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une autre culture » (Bakhtine, 1984 : 348), faut-il donc, pour connaître complètement et profondément Roland Barthes, envisager les regards étrangers que l'on a portés sur son travail. Cette étude vise précisément à dégager la réception de Roland Barthes dans un de ces contextes étrangers, celui du Portugal.

Notre *corpus* sera constitué par les traductions des ouvrages dont Barthes est le seul auteur, ainsi que par des textes critiques portant sur son œuvre et publiés au Portugal. L'étude comprend la période qui va de 1973 – date de la première traduction de Barthes – à 2015. Notre propos est de saisir ce qu'on a lu de Barthes, comment il a été présenté au lecteur portugais, comment on a interprété ses enseignements, bref l'image que l'on a construite de Roland Barthes.

I. Les traductions de Barthes au Portugal

L'année 1973 constitue un des moments-charnières de l'introduction de Barthes au Portugal. Cette année-là, sont publiées pour la première fois les versions portugaises de *Mythologies* et *Le Degré zéro de l'écriture*, soit respectivement seize et vingt ans après la date de parution des versions françaises. Ce n'est sûrement pas une coïncidence que la Révolution des Œillets ait eu lieu un an plus tard. Auparavant, le Portugal vivait sous un régime politique dictatorial qui exerçait une censure extrême aux publications. Comme l'atteste la préface d'Eduardo Prado Coelho, dont nous parlerons plus en détail ci-dessous, la révolution du 25 avril 1974 apporta une liberté d'expression qui aura également un fort impact en ce qui concerne la traduction.

Cela ne veut pas dire que Barthes était un inconnu au Portugal avant 1973. Au long de cette étude nous évoquerons plusieurs textes critiques publiés par des intellectuels portugais, qui lisaient Barthes en français, bien avant sa parution en portugais. C'est le cas d'Eduardo Prado Coelho, de José Augusto Seabra et de Maria Alzira Seixo, entre autres. L'année 1973 est néanmoins décisive car la traduction a permis d'amplifier la résonance des textes de Barthes au Portugal, au-delà des cercles des intellectuels francophiles.

Connaître le délai entre la date de parution des textes et leur traduction nous permet de saisir combien le travail de l'auteur a attiré les Portugais. Or, précisément, ces deux premières versions portugaises déclenchent une succession de traductions qui

accompagnent de près la parution des livres en France. Ainsi, *Le Plaisir du texte* et *Barthes par Roland Barthes* sont publiés au Portugal en 1974 et en 1976 respectivement, un an seulement après leur première édition française. De même, *Leçon* et *Le Grain de la voix* sont traduits en 1979 et 1982, avec un retard de deux ans pour le premier et un an pour le second par rapport à leur parution en France. Ceci montre que l'on accompagnait de près le parcours de Barthes, et que l'on était avide d'en avoir accès en portugais. Les moyens éditoriaux étant moins développés à la fin des années 70 qu'ils ne le sont de nos jours, publier une traduction un an seulement après la première édition nous semble être assez symptomatique.

Le nombre de rééditions nous en dit également beaucoup sur l'intérêt que les écrits de Barthes ont suscité au Portugal, et ce même sans prendre en compte les chiffres des tirages. Jusqu'à présent, les livres qui ont été réédités le plus souvent sont *Mythologies* (9 éditions), *Le Plaisir du texte* (9 éditions), *Le Degré zéro de l'écriture* (7 éditions) et *Fragments d'un discours amoureux* (5 éditions). Remarquons aussi que c'est dans les années 70 et 80, une période d'espoir et d'enthousiasme, après la chute de la dictature, que se concentre le plus grand nombre de rééditions, ce qui montre, à nouveau, l'enthousiasme pour le travail de Barthes pendant ces années-là au Portugal. *Mythologies*, par exemple, a fait l'objet de neuf éditions (en 1973, 1976, 1979, 1984, 1987, 1988, 1997, 2007 et 2012) dont 6 datent des années 70 et 80.

En 1989, la plupart des ouvrages de Barthes qui sont traduits au Portugal l'étaient déjà (Maria Alzira Seixo disait, déjà en 1982, que « presque tout était traduit ; mal traduit pour la plupart »[1], mais traduit tout de même). Suit une période de 20 ans sans que de nouvelles traductions ne voient le jour, époque qui se termine en 2009 avec la publication posthume de *Journal de deuil* et de *Carnets du voyage en Chine* : le premier fut publié au Portugal l'année même de sa sortie en France et le second l'année suivante, en 2010.

Parmi les livres dont Barthes est le seul auteur, neuf n'ont toujours pas été traduits au Portugal : *Michelet* (1954), *Sur Racine* (1963), *La Tour Eiffel (*1964), *L'Empire des signes* (1970), *Sollers écrivain* (1979), *Incidents* (1987), *Le Neutre*

[1] « Mas índices de ordem vária existem disseminados pelo campo da cultura portuguesa actual que nos permitem supor uma acção, talvez difusa mas nem por isso menos insistente, dos escritos de Roland Barthes entre nós: num país onde a quase totalidade da sua obra se encontra traduzida (embora, é importante repeti-lo, em grande parte mal traduzida...), onde o seu nome ocorre constantemente em estudos e publicações diversas (...)» (Seixo, 1989 : 13). [Mais des indices de différents genres sont disséminés dans le champ de la culture portugaise contemporaine qui suggèrent une action, peut-être diffuse mais néanmoins insistante, des textes de Roland Barthes parmi nous : dans un pays où la presque totalité de son œuvre a été traduite (bien que, il faut le répéter, pour la plupart mal traduite...), où son nom surgit constamment dans des études et des publications diversifiées]

(2002), *Écrits sur le théâtre* (2002) et *Comment vivre ensemble* (2002). Une partie de ses écrits reste donc inaccessible au public portugais qui ne lit pas le français.

Pour mieux comprendre la réception des textes de Barthes au Portugal il faut également tenir compte de la maison d'édition qui s'en est chargée et des choix éditoriaux par lesquels elle les a présentés au public portugais. Les traductions des ouvrages de Roland Barthes ont été publiées dans une seule maison d'édition portugaise – Edições 70 –, créée aux débuts des années 70, sous la dictature de Salazar[2]. Lors des premières traductions de Barthes, Edições 70 était donc une très jeune maison d'édition qui visait à introduire des nouveautés dans l'espace éditorial portugais. Spécialisée dans des publications du domaine des sciences humaines, Edições 70 crée une collection appelée « Signos » [Signes], dans laquelle les textes de Barthes ont été inclus, et qui est présentée sur le site de la maison d'édition comme une collection pionnière dans la diffusion des textes des grands intellectuels dans le domaine des sciences du langage et de l'analyse littéraire[3]. Y ont été inclus également des ouvrages de Kristeva, Chomsky, Todorov et Foucault, entre autres.

En 2007, toutefois, les Edições 70 créent une collection exclusivement consacrée à cet auteur, appelée « Obras de Roland Barthes » [Œuvres de Roland Barthes], où les textes de Barthes sont réédités. Les couvertures en ont été remaniées, portant maintenant une seule photographie de Barthes, de couleur différente pour chaque ouvrage. Il s'agit d'une photo de l'auteur dans sa trentaine, ce qui, par contraste avec une photo prise après sa consécration, évoque plutôt l'irrévérence du jeune Barthes et le caractère innovant de sa réflexion. Ces couvertures remplacent les typiques images abstraites ou les détails de tableaux célèbres qui illustraient la plupart des couvertures des ouvrages de la collection « Signos » et qui s'adaptaient mieux au domaine de la linguistique et de la sémiotique.

Dans cette nouvelle collection, la majorité des textes sont classés dans trois catégories thématiques : la linguistique (qui regroupe la plupart des textes), l'essai littéraire et la philosophie. Les exceptions en sont *Critique et Vérité*, classé sous « Littérature » et *La Chambre claire* classé sous « photographie ». Ces modifications, qui ne sont pas seulement esthétiques, montrent comment plus récemment on a bien fini par reconnaître la singularité du travail de Barthes, sa multidisciplinarité et son importance. Barthes n'est plus perçu comme le représentant de la sémiologie ou comme linguiste, mais plutôt comme un auteur à part entière.

[2] L'exception en est *Incidents*, publié chez Quetzal, en 1987.
[3] Voir <URL : http://www.edicoes70.pt/site/node/3?col=33>.

Les textes de cette nouvelle collection ne semblent cependant pas avoir subi de rectifications importantes par rapport aux premières versions[4]. D'ailleurs, au Portugal, en général ces textes n'ont pas été retraduits ou revus, et les éditions portent rarement des préfaces écrites par des Portugais. Les ouvrages de Barthes surgissent donc généralement sans textes explicatifs (bien que quelques éditions soient précédées de la préface de l'éditeur français traduite). Même la présentation sur la quatrième de couverture n'est généralement qu'un extrait du livre ou alors, plus rarement, quelques phrases qui indiquent brièvement le sujet du texte.

Pour étudier la réception de Barthes au Portugal il faut également savoir qui ont été ses traducteurs. Or, nous constatons qu'il y a eu 15 traducteurs portugais. Certains étaient des intellectuels plus ou moins connus, soit des enseignants à l'université parmi lesquels on compte José Augusto Seabra et Maria de Santa Cruz, soit des écrivains comme Ana Mafalda Leite et Miguel Serras Pereira ou encore des journalistes comme Luis Filipe Sarmento et Tereza Coelho. D'autres étaient plutôt des traducteurs professionnels, comme Maria Margarida Barahona, Manuela Torres, Alexandre Melo ou António Gonçalves. Il n'y a donc point, au Portugal, un traducteur de Barthes spécialisé, sauf peut-être José Augusto Seabra, mais pour d'autres raisons, comme on le verra ci-dessous.

Ces traducteurs sont, pour reprendre la notion de Lawrence Venuti (1995), presque invisibles. En effet, dans ces éditions, nous ne trouvons que très rarement des commentaires sur la traduction et l'intervention du traducteur dans le texte passe plutôt inaperçue. Le seul traducteur portugais qui ait écrit une préface à sa traduction est José Augusto Seabra. Et même lui, il ne parle de traduction qu'une seule fois, dans une note de bas de page, pour justifier un de ses choix. Qui plus est, les traductions portugaises des textes de Barthes portent peu de notes du traducteur[5]. Celles-ci sont très brèves et indiquent souvent le mot utilisé dans la version française ou signalent une situation de double sens que la traduction ne reproduit point. Cette absence de problématisation semble emblématique du manque de sensibilité qui semble s'éterniser au Portugal pour les questions de la traduction. Par conséquent, et compte tenu des choix éditoriaux, le texte de Barthes est généralement présenté au lecteur sans aucune problématisation, sans aucune mise en contexte.

[4] Sauf de très rares exceptions, comme la nouvelle édition de *Le Plaisir du texte*, de 2009, à laquelle on a ajouté le texte « Variations sur l'écriture », ainsi qu'une préface de Carlos Ossola.

[5] L'exception en est la version portugaise de *Le système de la mode*, où abondent les notes sur la traduction. La traductrice a entrepris un travail de recherche dans les revues de mode portugaises pour retrouver les termes portugais correspondants.

II. Comment a-t-on parlé de Barthes au Portugal ?

1. Quelques références par ordre chronologique[6]

Lorsqu'en 1966, dans son article « Roland Barthes : Critique et vérité »[7], Eduardo Prado Coelho définit Barthes comme le représentant par excellence de la «nouvelle critique»[8], il rend compte, non seulement de l'intérêt que cette thématique a suscité au Portugal, mais aussi de la discussion qui s'est établie entre Barthes et Raymond Picard[9], l'auteur de *Nouvelle critique, nouvelle imposture* (1965). Cet article d'Eduardo Prado Coelho, à l'image d'autres qui en ont parlé mais qui n'ont pas fait les gros titres des journaux, montre à l'évidence que l'intérêt pour Barthes au Portugal date de bien avant ses premières traductions en portugais.

En effet, ce n'est qu'en 1973 que paraît *Mitologias*[10], la première traduction de Barthes. Dans sa Préface, José Augusto Seabra[11], grand disciple de Barthes, dessine la trajectoire de son maître ainsi que la circulation de ses textes dans l'espace littéraire contemporain[12]. L'année suivante (1974) à la veille de la Révolution, une autre

[6] Dans l'impossibilité de redire ici tout ce qui a été dit et écrit sur Barthes au Portugal, même en résumé, notre approche ne cible que les moments et les textes qui nous semblent les plus marquants de cette réception.

[7] Le titre en portugais est « Roland Barthes : crítica e verdade ». Cet article fut publié dans un journal portugais et repris plus tard dans un recueil de textes daté de 1972.

[8] Prado Coelho pensait certainement aux orientations novatrices et polémiques exposées dans l'essai de Roland Barthes *Sur Racine*, en 1963, où il tend à supplanter l'histoire littéraire comme méthode principale d'interprétation du texte littéraire par l'adoption de méthodes tirées du structuralisme, voulant affirmer que « le temps des œuvres » est indépendant du « temps de l'histoire ».

[9] Raymond Picard (1917-1975) s'est toujours opposé à Roland Barthes considérant la « nouvelle critique » comme « des impostures ». Il est notamment l'auteur d'un ouvrage intitulé *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, coll. « Libertés », J.-J. Pauvert, 1965. Barthes lui répondra l'année suivante avec *Critique et vérité* (1966).
Prado Coelho y fait aussi référence à un article de Jacqueline Piattier, publié dans *Le Monde*, et qui aurait été reproduit dans le journal portugais *Diário de Lisboa* ainsi qu'à un compte rendu d'Alexandre Pinheiro Torres publié dans *Seara Nova*.
Diário de Lisboa est un journal quotidien portugais publié entre le 7 avril 1921 et le 30 novembre 1990.
Seara Nova fut créé en 1921 par un ensemble d'intellectuels portugais qui voulaient en faire une publication doctrinaire et critique, voulant ainsi éviter l'isolement de l'élite intellectuelle portugaise. Le groupe de *Seara Nova*, sous la dictature de Salazar (depuis 1926) et malgré la censure et les difficultés financières, a été très actif dans le combat idéologique. Avec des interventions dans le domaine littéraire et dans l'éducation, *Seara Nova* est aussi devenue le plus important périodique d'opposition démocratique contre le régime d'Oliveira Salazar. Avec la rénovation politique et culturelle de la gauche portugaise, depuis les années soixante et jusqu'à la chute de la dictature et à la réorganisation de la vie politique et culturelle du pays, l'action de *Seara Nova* s'est révélée un des plus importants moteurs de consolidation de l'opposition démocratique au Portugal.

[10] La traduction a été faite à Paris.

[11] Il avait fait sa thèse de doctorat à Paris, sur Fernando Pessoa, sous l'orientation de Barthes.

[12] Ce texte a joué un rôle décisif dans la réception de Barthes au Portugal, car il était cité par quiconque parlait de lui au Portugal. Augusto Seabra y présente son auteur et livre au lecteur portugais les repères essentiels à la compréhension de la pensée barthésienne.

traduction de Barthes est publiée au Portugal, celle du *Plaisir du texte*, dont la préface[13] d'Eduardo Prado Coelho[14] évoque surtout la réception de Barthes au Portugal et établit, d'emblée, une distinction entre ce qu'il appelle le « premier Barthes», c'est-à-dire le théoricien, et le « second Barthes », celui du « plaisir du texte » (*Apud* Barthes, 1973 : 19). Cette distinction est consolidée en 1980, lorsqu'à nouveau José Augusto Seabra publie celle qui est, nous semble-t-il, l'étude la plus étendue sur Barthes au Portugal, à savoir *Poiética de Barthes* (1980). Seabra, tout en reconnaissant qu'au Portugal on considère Barthes comme un théoricien (linguiste ou sémiologue), estime que Barthes est plutôt un écrivain.

Par ailleurs, en 1982, deux ans après la mort de Barthes, un numéro de la revue *Nova Renascença* lui consacre toute une section, intitulée « Hommage à Roland Barthes », comprenant plusieurs textes en français[15] et deux en portugais : dans le premier, Norma Backes Tasca reprend et développe la sémiologie selon Roland Barthes ; dans le second, Seabra s'interroge sur le rôle du mythe d'Orphée chez Barthes et souligne l'existence d'un Barthes linguiste d'abord, puis d'un Barthes sémiologue, qui débouchent finalement sur un Barthes écrivain, pensée dorénavant récurrente à propos de Barthes. Douze ans plus tard (en 1994), cette même revue consacre un nouveau numéro entièrement à Barthes. Dans son introduction intitulée « Roland Barthes revisité »[16], on revient sur la réception de Barthes depuis sa mort, et on observe que, si dans les milieux universitaires on avait continué à étudier Barthes, certains intellectuels l'avaient déjà oublié, voire rejeté. On y signale cependant une « renaissance de Barthes » dès le début des années 90, notamment à l'occasion de l'édition des *Œuvres complètes de Roland Barthes*. Dans ce volume, on retiendra l'article de Alzira Seixo qui, tout en évoquant le grand intérêt que le travail de Barthes a suscité – au Portugal et ailleurs – dans les années 70, propose, avec cette distance, de le repenser en termes de promoteur de l'idée d'une science de la littérature, étant donné ses apports à l'étude de ce domaine.

Plus de quinze ans plus tard, en 2009, dans la revue *Colóquio Letras*, Jean-Claude Pinson – en traduction portugaise – fusionne les différentes approches et convoque la figure emblématique de l'écrivant-penseur qui se révèle dans les « Leçons

[13] Cette préface a la particularité d'avoir été écrite 14 jours après la révolution portugaise de 1974. Il s'agit donc d'un texte très daté où Prado Coelho, visiblement bouleversé par les événements tout récents, parle surtout de l'importance du langage, de l'interdiction d'utiliser certains mots pendant le régime dictatorial et du plaisir de pouvoir enfin les prononcer librement, et les écrire.
[14] Il n'en est pas le traducteur.
[15] Ces textes sont de François Wahl et de Julia Kristeva, portant surtout sur l'amitié et la douleur de la mort et de la perte.
[16] L'introduction est signée par « l'équipe de rédaction » de la revue.

» au Collège de France, et qui n'est plus (seulement) le théoricien des *Essais critiques*. Dans ses « Leçons », Barthes serait dans un *ailleurs*, en train d'inventer une nouvelle image de l'écrivain, dans « l'arrière-garde de l'avant-garde », comme il aimait à se définir, d'un écrivain des frontières, des territoires limitrophes où les identités s'échangent, où se mêlent les genres. Pour Barthes, selon Pinson, l'idéal serait de créer un texte qui ne serait qu'une partition musicale de mots et de phrases (Pinson, 2009 : 18), et la nouvelle *Science de la littérature* devrait désormais prendre « pour objet, non pas les sens pleins de l'œuvre, mais plutôt le sens vide qui les supporte tous ». (*apud* Júdice, 2009 : 29).

Pour conclure cet aperçu de l'introduction de Barthes parmi nous, nous mettrions en exergue ce que disait, déjà en 1982, Maria Alzira Seixo, lorsqu'elle affirmait que Barthes était très présent dans la culture portugaise[17] et que son œuvre était vue comme inspiratrice de découvertes, source d'émerveillements et d'hypothèses de développements à la fois littéraires et spéculatifs d'un certain parcours spirituel, ainsi que d'un goût pour la lecture qui va de la nouvelle critique à la sémiologie et du structuralisme à la théorie du texte (*cf*. Seixo, 1982 : 14). Cette réflexion montre, s'il le fallait, que Barthes s'inscrit d'emblée au Portugal dans une lecture/réception protéiforme.

2. Mais qu'avait-on lu de Barthes, vraiment ? Et qu'avait-on retenu de sa pensée ?

2.1. Un premier élément de réponse nous est fourni dans la préface de la traduction de *Mythologies*, où Seabra présente, en 1973, le travail de Barthes de la manière suivante :

a) Son œuvre est d'abord un *work in progress* autour de la notion théorique et critique de l'écriture qui est elle-même avant tout une pratique de l'écriture [18].

b) Ensuite, dans *Mythologies*, précise-t-il, il est surtout question de la notion de *signification* et de la valeur connotative de la littérature : *le discours de*

[17] Il y avait donc une présence et une action, bien qu'indirectes, des écrits de cet auteur parmi nous : à cette date, non seulement son œuvre était presque toute traduite en portugais, mais son nom revenait en permanence dans les études et les publications, jusque dans le domaine du journalisme.

[18] Et il explique que, dès 1953, avec *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes introduit en plein centre de la problématique littéraire la notion « d'écriture ». L'écriture à l'état pur, le degré zéro de l'écriture, serait innocente, purement indicative ; par cette écriture, l'auteur serait libéré des idéologies. Mais ce n'est qu'une utopie cette littérature faite d'un « langage rêvé dont la fraîcheur (…) figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné » (Barthes, 1953 : 126).

l'écrivain dit ce qu'il dit, mais il dit aussi que c'est littérature. Chez Barthes, l'écriture se trouve interpénétrée de deux formes de langage, au sein desquelles il se déplace : le métalangage (du critique littéraire) et le langage-objet (langage littéraire, de l'écrivain) qui est un langage de connotation (*cf. Mitologias*, 1973 : XVI)[19].

c) Mais avec sa défense du théâtre de Brecht — qui se présente comme une *anti-physis*, une antinature —, il revient, tout formaliste qu'il est, à la dimension idéologique et politique de la littérature : une littérature qui produit un message de signification, à savoir « un procès qui produit le sens et non le sens lui-même» (Barthes, 1981 : 260)[20].

d) Enfin, Seabra y réitère l'idée d'un Barthes écrivain avant tout. Il reconnaît que « [j]usqu'à présent et par contagion d'importation, ce qui compte parmi nous c'est le théoricien (le linguiste, le sémiologue) ou Barthes critique », mais il ajoute : pour moi, « les deux se fondent dans Barthes écrivain » (*in Mitologias*, 1973 : XI).

À l'image de Seabra, d'autres tiennent Barthes pour la « figure majeure de la contemporanéité », « grand interpellateur de notre temps », grand « éveilleur de consciences », «Barthes destructeur de mythes», enfin « iconoclaste ». C'est ainsi du moins qu'il a été évoqué dans l'ouverture du Colloque de Lisbonne en 1982 où l'on a affirmé :

> Barthes représente un antidote actuel et actif, toujours nécessaire à la culture officielle porteuse de stratification (...), antidote qui n'a jamais cessé d'exister à travers les temps, s'opposant à l'université, que ces interpellateurs s'appellent Abélard, Rabelais, Montaigne Rousseau, Verney (...) (AAVV, 1982 : 23)

En somme, force est de constater que, depuis les essais sémiologiques jusqu'aux théorisations du « plaisir du texte », dans la provocation et l'irrévérence par rapport à

[19] Dans *Michelet par lui-même*, Barthes essaie une méthode d'analyse thématique, synchronique, structurale : trouver la structure d'une existence, une thématique.
Avec l'éloge à Robbe-Grillet, il met en relief cette écriture dite « objective », sans épaisseur et qui ne suppose pas de dimension profonde. Une écriture littérale, libérée du réel, qui crée quelque chose qui se donne, l'être là, un peu comme le *dasein* heideggérien.

[20] Quoi qu'il en soit, *Mythologies*, c'est Barthes qui le dit ouvertement, est une critique idéologique des mythes de la vie quotidienne française, et tout particulièrement de cette « espèce de monstre » qui est, pour lui, la petite bourgeoisie : son but était de « rendre compte des subterfuges et de dénoncer la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle ». (Interview à *Tel Quel*, 1947 : 96).

la culture établie, la remise en question du langage, de la littérature, de la signification, voire de tous les acquis, Barthes a toujours trouvé parmi nous son public[21].

2.2. Un deuxième élément de réponse nous est livré par Maria Alzira Seixo, dans la préface de *Leituras de Roland Barthes* (1982). Tout en présentant les réflexions faites lors du colloque réalisé la même année à Lisbonne, elle y affirme que ce volume veut juger de l'importance de Roland Barthes pour le public portugais, et faire le point sur la compréhension, l'assimilation ou la perception de Barthes par ses lecteurs/critiques[22]. Une lecture, même superficielle, nous permet de détacher quelques exemples de noms et d'interprétations très significatifs :

a) Pour Crabbé Rocha (1982 : 25-26), Barthes transforme son métalangage en langage tout en lui conférant en permanence une touche de créativité, il se fait l'héritier d'une longue tradition, mais ose la rénover au lieu de la stratifier[23]. Mais, si pour Crabbé Rocha on est en face d'un « démiurge recréateur », d'autres mettent déjà l'accent sur une pensée « in-classifiable, aérienne, fluide » qui passera toujours à travers les maillons de tout filet où l'on voudrait l'enfermer[24]. D'autres encore, se rappelant la conférence du Maître à Lisbonne en 1963, se souviennent du critique littéraire pour qui « l'œuvre littéraire serait comme un vaisseau porté par la mer,

[21] Bien qu'en simple note de bas de page, Maria Alzira Seixo ne remarque pas moins en 1982 que la commission du Colloque sur Barthes à Lisbonne cette année-là avait reçu des lettres qui sollicitaient la réalisation de ce même colloque dans d'autres endroits au Portugal, notamment dans le Nord et en Algarve (*cf.* 1982 : 12, note 1). Sur l'importance de Barthes au Portugal, Maria Alzira Seixo, toujours dans la même préface, le considère dès 1982 comme « une figure vraiment riche de la pensée littéraire et sociale, un écrivain aimé et un orienteur fécond » (Seixo, 1982 : 13), ayant orienté plusieurs thèses de chercheurs portugais qui avaient suivi ses cours à Paris, parmi lesquels J. A. Seabra qui fut peut-être son plus grand disciple au Portugal.

[22] Le public de ce colloque, dit Maria Alzira Seixo, était composé surtout d'étudiants universitaires de philosophie et de lettres ; mais il y avait aussi dans la salle « des professeurs du secondaire, fonctionnaires, psychologues, bibliothécaires, designers, journalistes, acteurs, écrivains, ingénieurs et traducteurs. Quant aux conférenciers, ils étaient presque tous des universitaires. » (*in Leituras de R. Barthes*, 1982 : 11-12)
Outre les thèses, les colloques et les publications, d'autres indices nous permettent de croire que, aussi bien dans le domaine de la philosophie et des Lettres que dans la culture portugaise en général, une infiltration féconde de sa pensée s'est produite, et très concrètement dans le domaine de l'utilisation d'un vocabulaire sémiologique barthésien.

[23] Elle parle d'un Barthes héritier d'une culture philosophique, littéraire et artistique consacrée, qu'il ne renie pas, mais qui, « comme en contrepoint, prête une attention critique permanente à des faits qui remplissent notre quotidien » (1982 : 26) : qu'il parle du tour de France, de la mode, de la photographie des détergents ou de la politique, dit-elle, c'est dans ce pouvoir d'appropriation personnelle d'une culture inter-textuellement sédimentée que réside la force active de la présence barthésienne.

[24] « Une œuvre et une pensée qui a des ruptures, des hiatus, volontairement éparpillées, disjointes, pour éviter toute tentation de construction d'un appareil – encore un – linguistique, sociologique ou politique. Toute son œuvre ne sert qu'à contrarier les évidences. C'est une pensée qui, selon Jacques Verclytte, insiste à refuser les clivages opérés en occident 'qui ont placé à l'opposé l'un de l'autre l'esprit et la lettre, la forme et le fond, la raison et le produit des sens'. » (1982 : 28).

l'histoire » et la littérature un système de significations où le signifiant serait très fort et les signifiés très mobiles.

b) Pour Ofélia Paiva Monteiro, la meilleure définition de la place occupée par le critique-écrivain et grand prêcheur du principe du « plaisir du texte », est celle de « lecteur »[25], alors que, pour Carlos Reis, c'est plutôt la question de l'intertextualité et du discours de l'idéologie qui est au cœur de la pensée barthésienne. Il précise notamment que cette intertextualité fait que l'acte d'écrire est énoncé chez lui, dès ses premiers écrits, comme un processus dynamique et intertextuel, et non comme un monologue, et que la pression de l'Histoire et de la Tradition, dont parlait Barthes lui-même, serait en quelque sorte présente dans la spécificité du discours littéraire[26] (*cf.* 1982 : 50).

c) Luís Miguel Nava, en se proposant de parler de Barthes romancier, touche à un autre volet de l'œuvre de Barthes et réfléchit, en se référant au scepticisme de Barthes, sur l'existence possible d'une science de la littérature[27]. Il revient notamment sur la tentation barthésienne « d'écrire quelque chose qui pourrait s'apparenter au roman »[28], révélant que l'auteur lui-même nous dévoile, assez explicitement d'ailleurs, son envie, dans cette nouvelle phase de son travail, « *d'essayer* des formes

[25] En effet, précise Ofélia Monteiro, il a su comme personne développer cette activité dynamique d'écoute du jeu des signes que construit une œuvre littéraire. Barthes, respectant toujours la configuration historique des textes classiques français, dit-elle, et sans supprimer de sa réflexion critique une perspective historico-idéologique, nous les a pourtant réaccordés à notre langage, tout en nous séduisant par ce trait singulier qui consiste à unir la dimension métalinguistique propre à toutes les études critiques, avec la dimension connotative du discours d'un « moi-artiste ». (*cf.* Monteiro, 1982 : 254)

[26] Et de son écriture même, ne dit-il pas avoir « (...) pilé, pressé ensemble des idées venues de [sa] culture, c'est-à-dire du discours des autres » et avoir « continument pris appui sur ce qui s'énonçait autour de lui » ? (Barthes, 1970, dans la quatrième de couverture) Or cela veut dire aussi, remarque Carlos Reis, qu'il n'y a pas de production de discours séparé de la dialectique qui s'établit entre le livre arbitre du sujet écrivant et sa soumission à tout ce qui est au-delà du texte et qui le domine ; le texte le respecte et le dépasse à la fois, car « la littérature n'est pas un objet intemporel, mais un ensemble de pratiques et de valeurs situés dans une certaine société » (Barthes *et alii*, *Escrever... Para quê ? Para quem ?* , ed. 70, 1975 : 10, *apud* Carlos Reis, *in* Barthes, 1982 : 52) et par conséquent aussi marquée, articulée avec le système idéologique dans lequel elle a été créée.

[27] Pour Barthes, le problème essentiel, jamais résolu, est le discours de la science qui pour lui ne serait qu'un, à savoir le discours algorithmique ; d'où la tentation de mettre le texte littéraire en équations logiques, de recourir à des formulations, exprimant de pures relations. Mais dès qu'on utilise un idiome, on ne peut échapper à la dimension culturelle, aux connotations, aux sens multiples et dès lors il s'avère nécessaire revendiquer en faveur d'une certaine subjectivité : Barthes parle de « théoriser l'affect comme moteur de la critique » et d'instituer «une sorte d'isomorphisme entre la langue de la littérature et le discours sur la littérature ». « (...) j'ai abandonné radicalement, dit-il dès 1970 (*S/Z*), le discours dit critique pour entrer dans un discours de la lecture, une écriture-lecture. » (cit. por Nava, *in* Barthes, 1982 : 191-192).

[28] R. Barthes avoue en avoir envie « pour accéder à un genre d'écriture qui ne soit plus fragmentaire » (cit. par Nava, *in* Barthes, 1982 : 199). Et Robbe-Grillet reconnaît que Barthes « commençait à se parler, lui, d'une façon non pas rigoureuse, (...), mais flottante, et que le romancier Barthes commençait déjà à se développer dans ses textes » (cit. par Nava, *in* Barthes, 1982 : 201-202).

romanesques, dont aucune ne prendrait le nom de 'roman', mais dont chacune garderait, si possible en le renouvelant, celui d''essai'» (cit. par Nava, *in* 1982 : 202), se métamorphosant ainsi en essayiste-écrivain.

d) Dans le même sillage, Cristina Almeida Ribeiro[29] (*cf.* 1982 : 267-272) se demande si Barthes pouvait aussi être considéré comme un La Bruyère du XX[e] siècle. En effet, en lecteur très attentif de La Bruyère, Barthes pratique l'écriture brève, concise, voire fragmentaire, dont le plaisir émerge de l'éternel recommencement et dont l'idéal consiste – c'est Barthes qui le dit – dans la grande condensation, non de pensée, de sagesse ou de vérité, mais de musique[30]. (*cf. Mitologias,* 1976 : 112-115)

e) Par ailleurs, dans le domaine des idées, et dans une tentative de définition de l'esprit de Barthes, Pierre Jourdan observe que Barthes est « l'envers de M. Teste, de Paul Valéry »[31]. De fait, pour le grand public des étudiants français des années 68, quand il était « interdit d'interdire », Mr. Teste ressemblerait à une métaphore du pouvoir fasciste, au moment même où Barthes apprenait, à l'école des Hautes Études à déchiffrer le langage de l'ordre, certes, mais pour s'en libérer. (*cf.* 1982 : 273-278)

f) Enfin nous détacherons une dernière idée concernant une éventuelle pensée philosophique chez Barthes, développée par José Andrade. Selon ce dernier, Barthes érige sa pensée contre la domination du sens, et surgit comme le penseur de la *suspension* ; c'est la victoire du lecteur contre le texte qu'il reprend selon son propre rythme, ses envies et sa méthode. Il ne s'agit donc pas de savoir ce que le texte ou son auteur veulent dire, de chercher un sens intrinsèque au texte, mais de savoir plutôt ce que moi, lecteur, je peux échanger avec cet objet insolite irrécupérable. (*cf.* José Andrade, *in* 1982 : 218) Or, en philosophie, on ne produit des mots que dans la mesure où ils sont indissociables de leur rôle de signification ; c'est pourquoi le texte

[29] Parler des *Mythologies* de Barthes quand on sait que son auteur a entrepris après des chemins si divers, semblerait insister sur une image dépassée de l'auteur et par conséquent inutile. Et pourtant, il faut remarquer que, avec *Le Degré zéro de l'écriture,* ce texte a marqué le premier parcours barthésien qui mérite toute notre attention.

[30] Pour Barthes, le texte est un exercice de style ; « (...) le seul *pouvoir* de l'histoire sur le 'cœur humain', c'est de varier le langage qui le parle. *Tout est dit depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent* : oui, sans doute ; mais on ne vient jamais trop tard pour inventer de nouveaux langages. » (Barthes, 1981 : 226).
Barthes moraliste comme La Bruyère car voulant comprendre le comportement collectif, et cherchant à découvrir les raisons cachées, inavouées, il pénètre dans l'univers du mythe ; et pour le mythologue sa plus grande sociabilité réside dans sa plus grande moralité. Sa liaison avec le monde est de l'ordre sarcastique (*cf. Mitologias*, 1973a : 222). C'est cette rupture qui lui permet de regarder à distance et d'ébranler les structures ; de ne pas se contenter de décrire et vérifier comme La Bruyère, mais d'analyser et de dénoncer l'obédience inconsciemment assumée par le collectif à cet ennemi capital, la Norme bourgeoise. (*cf. Mitologias*, 1973a : 3).

[31] M. Teste, le représentant de l'intellectualisme, du rigorisme, du puritanisme jusqu'à l'hyperbole, jusqu'au monstrueux ; il est celui qui ne connais le corps que dans la souffrance, qui refuse tous les plaisirs, notamment celui du texte, qui ne lit ni n'écrit. (*cf.* 1982 : 274).

philosophique fuit l'inadéquation du langage au réel. Par conséquent, lire le tissu philosophique à travers le prisme de Barthes serait un acte de perversion.

Conclusion

Les traductions de Barthes au Portugal n'ont pas été immédiates ; elles commencent avec un recul d'une vingtaine d'années par rapport aux parutions françaises, précisément à la veille de la Révolution de 1974, qui met fin à un régime dictatorial au Portugal. L'enthousiasme qui s'empare alors de ceux qui avaient subi la censure de Salazar a sûrement contribué à ce que, à la fin des années 70, début des années 80, on assiste à un vif intérêt pour les enseignements de cet auteur au Portugal. Par conséquent, dès ces années-là les traductions se succèdent suivant de très près les dates de publication des versions françaises.

Les études critiques témoignent aussi de cet enthousiasme. Au début des années 80, après la mort de Barthes, des études cruciales sont publiées : *Poiética de Roland* Barthes (1980), *Leituras de Roland Barthes* (1982), le numéro de *Nova Renascença* « Hommage à Roland Barthes » (1982), ainsi que bon nombre de comptes rendus publiés dans des revues portugaises. Leurs auteurs sont unanimes lorsqu'ils attestent explicitement de l'attention portée sur le travail de Barthes au Portugal.

Après une période d'une certaine réduction du nombre de traductions, il semble qu'il y ait eu un renouveau dans cet intérêt pour Barthes entre 2007 et 2010. Les choix éditoriaux suggèrent d'ailleurs que, si entre les années soixante-dix et quatre-vingt, Barthes était perçu au Portugal comme un linguiste ou comme le représentant de la sémiologie, de nos jours il est plutôt perçu comme un auteur à part entière, avec une œuvre complexe et plurielle.

Les études critiques publiées au Portugal font souvent écho de cette conception. Les auteurs distinguent généralement un Barthes linguiste, un Barthes sémiologue et finalement un Barthes écrivain, dans lequel les autres se fondent. Parmi les critiques portugais, José Augusto Seabra a joué un rôle essentiel. Ancien disciple de Barthes, il s'attache à étudier et à faire connaître dans son pays l'œuvre de son maître et insiste sur cette idée que Barthes est avant tout – ou après tout – un écrivain.

La pensée de Barthes a été accueillie, refoulée, parfois peut-être maltraitée ou mal comprise ; mais qui pourrait en parler de façon assertive quand Barthes[32] lui-

[32] À propos d'une science de la littérature, Barthes ne dit-il pas qu'« elle n'interprétera pas les symboles, mais seulement leur polyvalence » ? et que, « en un mot, son objet ne sera plus les sens pleins de l'œuvre, mais au contraire le sens vide qui les supporte tous » ? (R. Barthes, 1966 : 57).

même assure que le texte, chaque texte, dit ce qu'il dit plus tout ce qu'entendent les lecteurs, qu'il n'y a pas de sens du texte, que le texte est plutôt le sens vide de tous les sens ?

De plus, il affirme que « [c]omme institution, l'auteur est mort », tout en ajoutant que « dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure » (Barthes, 1973b : 45-46). L'écrivant, critique et écrivain à la fois, on l'a admiré, suivi et perpétué dans des œuvres qui marquent, encore de nos jours, un versant significatif dans les études littéraires au Portugal. Toutes ses traductions et études critiques en disent ce qu'ils disent, mais aussi tout ce que pensent et parviendront à penser ceux qui les lisent ; car, en faisant de la critique, nous ne faisons pas de la traduction, mais juste de la périphrase (*cf.* Barthes, 1966 : 72) que l'on propose et dont chacun dorénavant dispose[33]. Et s'il nous faut un mot pour clore ce parcours sur Barthes au Portugal, que ce soit un mot de Barthes lui-même qui résume son chemin d'écrivant-écrivain, critique et créateur : il y a d'abord un âge où l'on enseigne ce que l'on sait ; puis un moment pour la recherche, et enfin une sorte de finition et de sédimentation des savoirs appelée *sapientia*, c'est-à-dire « aucun pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et un maximum de goût. » (*apud* Júdice, 2009 : 32)

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1954). *Michelet par lui-même*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1963). *Sur Racine*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1966). *Critique et vérité*. Paris : Seuil, « Le Point ».

BARTHES, Roland (1970). S/Z. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1981). *Essais critiques*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1982). *Critiques III*. Paris : Seuil.

<URL : http://www.edicoes70.pt/site/node/3?col=33>.

PICARD, Raymond (1965). *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*. Paris : J.-J. Pauvert, « Tel quel ».

[33] « L'œuvre propose, l'homme dispose. » (Barthes, 1966 : 52).

VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility*. Londres, Nova Iorque : Routledge.

1. Textes de Roland Barthes traduits en portugais, présentés par ordre chronologique de parution

(1973a) *Mitologias*. trad. et préface José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70 (réimpr. 1976, 1979, 1984, 1987 (ed. Círculo de leitores), 1988, 1997, 2007, 2012).

(1973b) *O Grau Zero da Escrita*. trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70 (réimpr. 1977, 1981 (*O Grau Zero da Escrita* et *Elementos de Semiologia*), 1984, 1989, 1997, 2006).

(1973c) *O Prazer do Texto*. trad. Maria Margarida Barahona et Préface de Eduardo Prado Coelho. Lisboa : Edições 70 (réimpr. 1974, 1976, 1980, 1983, 1988, 1997, 2001, 2009 (retraduction de M. M. Barahona et Luís Filipe Sarmento, avec en plus le texte *Variações sobre a escrita*).

(1975) *Barthes por Barthes*. trad. Jorge Constante Pereira et Isabel Gonçalves. Lisboa : Edições 70 (réimpr. 2009).

(1977) *Ensaios Críticos*. trad. António Massano et Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70 (réimpr. 2009).

(1978) *Crítica e Verdade*. trad. Madalena da Cruz Ferreira, Lisboa: Edições 70 (réimpres.1987, 1997, 2007).

(1979[a]) *Lição*. trad. Ana Mafalda Leite, Lisboa : Edições 70 (réimpr. 1988, 2007).

(1979[b]) *Sade, Fourier, Loyola*. trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa : Edições 70.

(1980) *S/Z*. trad. Maria de Santa Cruz, Ana Mafalda Leite, Lisboa : Edições 70 (réimp. 1999).

(1981a) *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. trad. Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70 (réimpr. 1982, 1987, 2006, 2010).

(1981b) *O sistema da moda*. trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70.

(1981c) *A Câmara Clara*. trad. Manuela Torres, Lisboa: Edições 70 (réimpr. 2006, 2010).

(1982) *Grão da Voz*. trad. Teresa Meneses, Alexandre Melo, Lisboa: Edições 70.

(1987) *Aventura Semiológica*. trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70.
(1987a) *O Rumor da Língua*. trad. António Gonçalves, Lisboa: Edições 70.
(1987b) *Incidentes*. trad. Tereza Coelho, Alexandre Melo, Lisboa: Edições Quetzal.
(1984) *Elementos da Semiologia*. trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70 (réimpr. 1989, 1997, 2007).
(2009a) *O óbvio e o obtuso*. trad. Isabel Pascoal, Lisboa : Edições 70 (réimpr. 2014, 2015).
(2009b) *Diário de luto: 26 de outubro de 1977-15 de setembro de 1979*. trad Miguel Serras Pereira, Lisboa: Edições 70.
(2010) *Cadernos da viagem à China*. trad. Luis Filipe Sarmento, Lisboa: Edições 70.

2. Quelques études sur Barthes présentées par ordre chronologique de publication au Portugal

(1973) CALVET, Louis-Jean (1973, 1996). *Roland Barthes: um olhar político sobre o signo*. trad. Adriano D. Rodrigues, Introd. Pirouz Eftekhari. Lisboa: Editorial Vega.
(1976) BRECHON, Robert (1976). «Barthes et son double», *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 32, 1976, pp. 26-30.
(1978) SEABRA, José Augusto (1978). «Nas margens de um discurso amoroso », *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 45, pp. 5-9.
(1978) LOSA, Margarida (1978). «A desumanização da arte e da crítica: extrapolações a partir de Ortega, Lukács, Barthes e Marcuse», *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 46, pp. 11-19.
(1980) SEIXO, Maria Alzira (1980). «À memória de Roland Barthes, projecção de um diálogo com a ausência », *Revista Colóquio/Letras*, Notas e Comentários, n.º 55, pp. 63-64.
(1980) SEABRA, José Augusto (1980). *Poiética de Barthes*. Porto: Brasília.
(1982) AAVV (1982). *Leituras de Roland Barthes, Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes – Fac. de Letras de Lisboa, 18 e 19 de março de 1982*. Lisboa: Edições Dom Quixote.

(1982) *Nova Renascença*, nº6 – vol II, Inverno 1982, « Homenagem a Roland Barthes ».

(1982) SEIXO, Maria Alzira (1982). «Recensão crítica a *Poiética de Barthes*, de José Augusto Seabra », *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 67, pp. 100-101.

(1988) SOTO, Luís G. (1988). *Outramente Barthes*. Introd. José Augusto Seabra. Porto: Edições Nova Renascença.

(1994) *Nova Renascença*, Porto : Associação Cultural Nova Renascença (ce volume est entièrement consacré à R. Barthes).

(2009) JÚDICE, Nuno (2009). «Barthes e o mundo como texto », *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 172, pp. 25-32.

(2009) MARQUES, Ricardo (2009). «La Mort(e) c'est moi (Sobre 'Journal de deuil' de Roland Barthes) », *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 172, pp. 33-37.

(2009) PINSON, Jean-Claude (2009). «Barthes 'po-eta' », *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 172, pp. 13-24.

BARTHES AU BRESIL : AUTEUR « DIFFICILE » ET LIBERTAIRE

Laura Brandini
Université de Londrina
laura@uel.br

Résumé : Pour Roland Barthes, les pensées théorique et critique et l'écriture littéraire n'ont jamais été dissociées; sa pratique fait preuve de cette alliance et la réception aux œuvres barthésiennes au Brésil a bien accusé ce caractère double: Barthes y est considéré à la fois un auteur « difficile » et une inspiration pour les jeunes et les moins jeunes. D'une part, le souvenir des années structuralistes est bien présent; néanmoins, aujourd'hui les minuties des formules structuralistes semblent « difficiles » à ceux qui s'y initient. D'autre part, la grande presse et les essais académiques rendent hommage à l'auteur des livres plus personnels, dès *Le Plaisir du texte*, soit par la transformation de Barthes en argument d'autorité, soit par la production d'essais fortement inspirés de l'écriture, ce qui met en relief son côté subversif et libre des doxas. Barthes, l'auteur « difficile », et Barthes, l'écrivain libertaire, coexistent au Brésil et constituent le sujet de cet article.
Mots-clés : Roland Barthes ; Études de Réception ; Relations Brésil-France ; Critique ; Littérature Comparée

Abstract : For Roland Barthes, the theoretical and critical thinking and literary writing were never dissociated; his practice is evidence of that alliance and reception to Barthesians works in Brazil has accused this double character: Barthes is considered both a « difficult » writer and an inspiration for young and old. On one hand, the memory of structuralist years is very present; however, today the details of the structuralist formulas seem « difficult » to those who initiate in it. On the other hand, the popular press and academic essays pay tribute to the author of the personal books, since *The Pleasure of the Text*, either by transforming Barthes in an argument from authority, or by the production of essays highly inspired by writing, which highlights its subversive and free side. Barthes, the « difficult » author, and Barthes, the libertarian writer, coexist in Brazil and are the subject of this article.
Keywords : Roland Barthes ; Reception Studies; Brazil-France Relations; Criticism ; Comparative Literature

Dans une année où l'on fête partout le centenaire de naissance de Roland Barthes, rien de plus approprié que de s'interroger sur les usages les plus différents dont son œuvre a fait objet, dans un passé récent, et fait objet, au présent. Antoine Compagnon, dans son article « Lequel est le bon ? », s'occupe de la pluralité des Barthes dont l'œuvre barthésienne est faite, chaque nouveau projet d'écriture conduisant l'écrivain dans une direction distincte de celle prise auparavant, ce qui naturellement déroutait ses disciples. La question de Compagnon – qui est celle des admirateurs de Barthes – peut être adaptée au but de mon article : Barthes, lequel est le bon, au Brésil ? Autrement dit, quel Barthes a été intériorisé dans ce pays où il n'a jamais été ?

La réponse peut être retrouvée dans les pages des journaux : pour occasion du centenaire de parution du *Degré zéro de l'écriture*, une grande exposition consacrée à Barthes a eu lieu au Centre Georges Pompidou, à Paris, entre 2002 et 2003. L'évènement a entraîné la publication de plusieurs articles dans le journal brésilien *O Estado de S. Paulo*, le plus grand du pays en numéro d'exemplaires et en temps de circulation. Gilles Lapouge, collaborateur hebdomadaire du journal depuis 1951, a écrit, à l'époque, à propos de Barthes revisité par l'exposition :

> A mon avis, cette exposition dissipe un formidable malentendu qui a été créé autour de Barthes pendant son existence : très tôt flatté et admiré, professeur charmant, d'une belle et douce voix, il a été « congelé » dans le rôle de « théoricien », de « sémiologue ». On a fait de lui – lui-même l'a fait de soi – un théoricien rigoureux, austère, un homme de la « structure » ou du « syntagme », le grand amateur des néologismes ou des citations grecques et du jargon; en somme, un pédant séducteur.
>
> Des générations d'étudiants se sont évanouies en face de ses études stylistiques ou structurelles. Aujourd'hui, lorsqu'on relit ces études, ces lourdes « leçons doublées de châtiment » nous tombent des mains : une étude comme *Le Système de la mode* est lancinante, dépourvue de tout intérêt, aussi bien que mal conduite dans le plan de la théorie.
>
> Mais le vrai Barthes était bien différent. (...)
>
> Très heureusement, c'est l'autre Barthes – un Barthes libre, joyeux, plaisant et insolent, jovial et intrépide, passionnément libre de toute théorie, amateur du monde et des gens – que l'exposition a décidé d'exalter, non pas le Barthes enseveli par Marx et, surtout, par Saussure, ou par la théorie structuraliste. (2003 : D1, je traduis)

Suite à la visite de l'exposition, Lapouge distingue deux Barthes : celui du structuralisme qui terrorisait les étudiants, et l'écrivain « libre de toute théorie » ; donc

deux auteurs posés dans des pôles contraires, l'un étant le faux, l'autre, « le vrai », l'un, l'auteur « difficile », l'autre, le « libertaire ».

Pour plus superficielle et forcée qu'elle puisse l'être, cette dichotomie résume bien les points de vue sur Barthes, au Brésil, aussi bien que dans d'autres pays[1] : un auteur de lecture difficile – surtout à cause des œuvres issues d'un structuralisme dur, comme *Éléments de sémiologie* (1965), « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), *Le Système de la mode* (1967) –, aussi bien qu'un écrivain inspiré et inspirateur – je pense notamment au *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), à *Fragments d'un discours amoureux* (1977) et à *Leçon* (1978).

Or, plus de vingt ans auparavant, la perception de l'œuvre de Barthes n'était pas la même : le jeudi 27 mars 1980, le journal affiche à la Une sa disparition. Une page regroupe sous le titre « Os Símbolos perdem Roland Barthes » [Les Symboles perdent Roland Barthes], une brève présentation de Barthes et un reportage sur sa mort. Trois professeurs universitaires brésiliens témoignent de l'importance de son œuvre. Ce qui en ressort est l'image du grand sémiologue structuraliste ; une œuvre est citée deux fois : *Éléments de sémiologie*.

A ce moment-là, le Barthes qui circulait au Brésil était toujours l'auteur structuraliste, grâce aux traductions de ses œuvres des années 50 et 60, parues depuis 1970. Dans cette décennie sont traduits : un recueil des *Essais critiques* publié avec *Critique et vérité* (1970), traduit par initiative de l'introductrice de Barthes au Brésil, Leyla Perrone-Moisés, *Le Degré zéro de l'écriture*, *Éléments de sémiologie* et « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1971), *Mythologies* (1972), *Le Plaisir du texte* et *Roland Barthes par Roland Barthes* (1977) et *Le Système de la mode* (1979). Exceptés *Le Plaisir du texte* et *Roland Barthes par Roland Barthes*, tous ces livres témoignent de l'enthousiasme de Barthes pour la linguistique, soit dans sa forme saussurienne (*Le Degré zéro*, *Mythologies*), sémiologique (*Éléments de sémiologie*) ou tout simplement structuraliste (« Introduction à l'analyse structurale des récits », *Le Système de la mode*).

[1] Toujours dans "Lequel est le bon?", Antoine Compagnon souligne, à propos de cette division de l'œuvre barthésienne en deux moments : « Tel est plus ou moins le schéma que les commentateurs américains reprirent pour distinguer, chez Barthes ou chez Foucault, une rupture – dont personne n'avait jamais entendu parler en France – entre le structuralisme et le post-structuralisme » (2002 : 17). Le point de vue des critiques étasuniens se fonde sur des caractéristiques acquises par les œuvres des auteurs jadis « structuralistes » afin de nommer tout un nouveau tournant de la pensée théorique française, la *French Theory* décrite par François Cusset (2005), moins préoccupée avec une analyse orthodoxe de ses objets, qu'intéressée à faire les Textes signifier autrement – personnellement, lira-t-on surtout. Cette distinction entre structuralisme et post-structuralisme, ou post-modernité, a été adoptée au Brésil, comme les articles sur Barthes en font preuve.

En consonance avec les débats français et, surtout, à cause des choix de traduction – qui, à leur tour, suivent les exigences du système culturel cible –, l'écrivain, dans les années 70, est inséparable du structuralisme et, d'après son mot, il est « l'*imago* de la sémiologie » (Barthes, 2002, v. 4 : 522).

Cette *imago* qui a représenté Barthes tant en France qu'au Brésil, a été le sujet de nombreuses polémiques et la cible des attaques des intellectuels contraires au structuralisme, dont le plus éminent est José Guilherme Merquior. Celui-ci présente dans son essai « O Estruturalismo dos pobres » [« Le structuralisme des pauvres »] les critiques les plus importantes que cette « activité » a reçu de la part des intellectuels brésiliens. Le paragraphe d'introduction de son essai donne le ton :

> Si vous voulez poursuivre des études universitaires en lettres, préparez-vous : quelle idée vous vous faites, pas encore du métalangage, mais du moins de la grammaire générative du code poétique ? Quelle est votre opinion sur les résultats, dans la tâche de mettre en équation la littérarité du poématique, des microscopies montées sur la formule poésie de la grammaire/ grammaire de la poésie ? Combien d'actants vous êtes capable de distinguer dans la textualité des romans que vous avez probablement (re-)lu ? Et qu'est-ce que vous me dites du « pluriel du texte » de Barthes – est-il possible de l'assimiler au génotexte de la fameuse Kristeva ? Vous vous considérez en condition de discerner le travail signifiant dans le *nouveau roman*, par exemple, par le moyen d'une « décodification » « sémanalytique » de bases glossématiques ? Ou bien préférez-vous poursuivre la « signifiance », assujettie à quelques coupures épistémologiques, dans le terrain de la forclusion, si clairement exposée dans l'archipédant séminaire de Lacan ? (Merquior, 1975 : 07)

L'auteur établit d'emblée un dialogue avec un futur étudiant hypothétique tout en versant sur lui un torrent de termes, expressions et concepts créés ou divulgués à l'époque par les courants structuralistes. Presque tout y est, ni Barthes n'y échappe, avec une allusion à *S/Z*, où il défend sa compréhension du texte littéraire en tant qu'une « galaxie de signifiants » (2002, v. 3 : 123). Face à la complexité des questions posées, l'étudiant, étourdi, ne peut qu'abandonner ses aspirations aux études des lettres...

L'effet comique, obtenu par l'entassement de vocabulaire technique, a pour but d'attaquer le structuralisme dans ce qu'il prise le plus dans ses objets: le langage. L'essai poursuit les attaques par la critique au langage structuraliste dans tous ses aspects, à savoir, la variété des courants théoriques, chacune imposant son vocabulaire particulier – le courant ethnographique de Lévi-Strauss, marxiste d'Althusser ou psychanalytique de

Lacan, par exemple –, la pluralité des conceptions du terme structure, les traductions du concept d'*écriture* – en portugais du Brésil, « escrita » ou « escritura » ? –, concluant ses arguments avec ce qu'il considère la caractéristique principale du structuralisme : le « terrorisme terminologique » (1975 : 08)

Barthes, grand représentant du structuralisme, n'a pas échappé aux attaques au langage, très communs dans la presse brésilienne, adressés plutôt à une science alors nouvelle, peu connue et incomprise. A cet égard, l'article de Maria Thereza Fraga Rocco, « Linguística : ciência e deslumbramento » [Linguistique: science et éblouissement], paru dans le journal *O Estado de S. Paulo* en 1977, offre une réflexion importante sur le panorama des études linguistiques au Brésil. Son texte s'occupe, d'une part, des projets touchant l'enseignement de la langue portugaise dans les écoles, et d'autre part, de manière plus prononcée, des problèmes créés par le rôle de plus en plus important de la linguistique face les autres sciences humaines. Dans les mots de l'auteur,

> Je crois que l'un des problèmes essentiels [de la linguistique brésilienne], c'est-à-dire celui qui se réfère à un excès de complexité, a pour origine l'*éblouissement* causé par une science nouvelle ayant la prétention d'être en avance par rapport aux autres et qui finit par devenir objet de foi, même pour ceux qui ne connaissent guère le credo. (Rocco, 1977 : 4, je traduis)

Par « excès de complexité » Rocco comprend le jargon développé par les théories linguistiques afin de défendre leurs arguments et de formuler leurs concepts. L'« éblouissement » auquel l'auteur fait référence est l'effet provoqué par l'ascension de la science linguistique au niveau d'une religion, dans une union pour le moins inattendue. La linguistique, science de base du structuralisme, était elle aussi accusée de « terrorisme terminologique », mais dans des termes plus subtils :

> Trop préoccupés de l'emploi d'une nomenclature inaccessible et avec la prétention de voir les faits transformés en *science* rien qu'avec ce geste, ces groupes [d'intellectuels structuralistes] finissent par divorcer entièrement du réel, du possible, lorsqu'ils deviennent des blocs froids, hermétiques, identifiables uniquement par la terminologie complexe, indéchiffrable et parfois inappropriée (même si les phénomènes auxquels ils font appel traitent du même *homme* qui pense et parle de façon organisée) (*ibid.*: 4)

L'auteur suggère que la linguistique, élevée à la condition d'une science à la mode, provoque un « éblouissement » capable d'aveugler beaucoup d'intellectuels. Ceux-ci, dans

l'élan de mettre en pratique de nouvelles théories, avec le but de montrer qu'ils sont à la page et bien informés dans leurs domaines d'études, appliquent souvent le jargon linguistique et ses modèles analytiques de manière tout à fait aliénée par rapport aux particularités de leurs objets. De ce processus vite conduit, dont les résultats intéressent moins que la démonstration technique, Rocco souligne son côté le plus visible : le langage codé qui permet seulement à de très peu élus l'accès aux nouvelles théories linguistiques.

Une telle perception était récurrente en France aussi, Barthes en étant également la cible, par exemple, en 1978, dans le *Roland Barthes sans peine*, de Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud. Dans ce livre les auteurs font un pastiche du langage de l'écrivain et le nomment « Roland-Barthes » :

> Le R.B. (en Roland-Barthes, Roland Barthes se dit R.B.) apparut sous sa forme archaïque voilà vingt-cinq ans, dans l'ouvrage intitulé **Le degré zéro de l'écriture**. Depuis, il s'est peu à peu détaché du français dont il est partiellement issu, se constituant comme langage autonome avec sa grammaire et son vocabulaire propres. (Burnier, Rambaud, 1978 : 07)

Face une langue étrangère, les auteurs offrent des exemples de phrases employées dans des situations de dialogue, tout comme dans un guide pratique de conversation :

> 1 – "Salut! Salut!" **Tel est, irrépressible, rabâché, le** salve **qui suture notre distance logosphérique.**
> Français: Bonjour, cher ami, comment ça va?
>
> 2 – "**J'intériorise votre apostrophage** (*le* mangeur d'apostrophes?) **en (l'in)versant dans le positif.**
> Français: Ça va bien, merci.
>
> 3 – **Le** sereno coelo, **c'est la réification actuelle d'un** il-fait-drôlement-bon, **"comme si de rien n'était".**
> Français: Quel beau temps!
>
> 4 – **La libido phoebale se théorise/ rentabilise irréductiblement sous forme jubilatoire.**
> Français: Oui, le soleil est vraiment splendide. (Burnier, Rambaud, 1978 : 19, les auteurs soulignent)

Le contraste entre l'obscurité du « Roland-Barthes » et la frugalité de la langue française fait rire. Cependant, pratiquer une langue propre n'est pas le privilège de Barthes, selon les auteurs qui, dans l'introduction du livre, s'excusent de ne pas s'occuper des autres langues structuralistes :

> P.S. Nous ne traiterons pas des idiomes proches du R.B., le **Jacques-Derrida**, le **Philippe-Sollers**, le **Lacan**, plus sévères et moins riches. Nous négligerons également les patois comme le **Guattaro-Deleuzisme**, le **Ricardou** et le **Cixous**. Enfin nous n'entrerons pas dans la polémique sur les influences réciproques de ces divers idiomes. (Burnier, Rambaud 1978 : 13, les auteurs soulignent)

Même si ce livre n'ait pas été noté dans la presse brésilienne, les critiques au langage structuraliste faites en France arrivaient au Brésil. Et les œuvres de Barthes, dans les années 70, alors connues, étaient discutées – quand elles n'étaient pas carrément démolies – en tant que des écrits appartenant à une école critique: moins par leurs qualités et défauts, ou par les particularités de son structuralisme, classé comme « ondoyant et subtile » par François Dosse (Dosse, 2007, v.1 : 117), que par ses points communs avec un certain structuralisme, de langage inaccessible. Quoique cité indirectement, comme par Merquior et beaucoup d'autres, l'écrivain a survécu à la vague d'attaques des années 70 et est arrivé aux décennies suivantes, lorsqu'une nouvelle image s'est imposée.

La post-modernité instituée par les années 80-90 a connu un tout autre Barthes. Une fois guérie la « fièvre structuraliste » et grâce aux traductions brésiliennes des livres comme *Leçon* (1980), *Fragments d'un discours amoureux* (1981), *La Chambre claire* (1984) et les œuvres parues au Brésil à la fin des années 70, *Le Plaisir du texte* et *Roland Barthes par Roland Barthes*, les animosités contre l'écrivain ont cessé ; surtout, après sa mort, en 1980, Barthes a été canonisé. Sa conférence au Collège de France s'est transformée en libelle de lutte contre tous les types d'imposition et les autres livres des années 70 ont été lus en tant que des cris de liberté justement contre l'orthodoxie structuraliste, des autorisations à l'abandon des manuels d'analyse littéraire au profit de l'expansion du désir hédoniste du lecteur.

Barthes, donc, n'était plus critiqué, car ceux qui écrivaient dans les journaux, depuis les années 80, les journalistes culturels et non plus les critiques, puisaient leur formation aux cours universitaires de journalisme qui avaient, à la base, la lecture de ses textes, présents dans les bibliographies universitaires depuis la décennie précédente.

L'écrivain, donc, acquiert une image de libérateur de la pensée contre la prison structuraliste et en tant que tel il est reconnu par la post-modernité, qui voit dans la pluralité des sens du Texte, écrit avec un « t » majuscule, déclarée en 1968 avec « La Mort de l'auteur », la porte d'entrée pour le questionnement de toute sorte d'autoritarisme – discursif et social, avec l'institution des *Cultural Studies*.

Dans la presse, depuis lors, Barthes est souvent cité par la critique culturelle comme une référence, quand il s'agit d'ajouter au texte une certaine valeur de contemporanéité et de culture. Un exemple parlant de cette fonction référentielle est l'usage que fait de Barthes le critique de musique érudite du journal *O Estado de S. Paulo*, João Marcos Coelho. Dans un article sur l'exécution de la Quatrième Symphonie de Mahler par le maestro Justin Brown, lors d'un concert de l'Orchestre Symphonique de São Paulo, le critique cite l'écrivain au premier paragraphe :

> Aucune musique sur la Terre ne peut être comparée à la nôtre, chante le soprano lors du dernier mouvement de la Quatrième Symphonie de Mahler. En fait, tout comme les cantates de Bach et les symphonies de Beethoven, à partir de l'*Eroica* les vastes fresques symphoniques de Mahler invitent non seulement à la participation à un rituel virtuellement communautaire, aussi bien qu'elles nous avertissent, comme a dit Roland Barthes : « Écoutez, je vais jouer quelque chose que vous n'avez jamais entendu auparavant » (Coelho, 2010 : D5)

Le texte suit sans aucune autre mention à Barthes ou au contexte dans lequel il dit la phrase citée. Banale, dépourvue de concept ou d'une réflexion élaborée, « Écoutez, je vais jouer quelque chose que vous n'avez jamais entendu auparavant » aurait pu être dite pour n'importe qui, capable de jouer de la musique. Mais l'auteur prétend qu'il s'agisse d'une phrase de Barthes. Comme il se passe dans la majorité des critiques journalistiques depuis les années 1990, le fait d'insérer le nom de l'écrivain dans le texte semble être plus important que de citer son œuvre. Ou, pire encore, ce geste a plus de valeur que ce qui est cité. La fonction de la citation est alors inversée et devient un prétexte pour la présence du nom: Barthes.

Après une longue période marquée par l'incompréhension, au début, dans les années 50 et 60, lors de la toute première réception ; cessées les attaques au structuralisme, dans les années 80, une nouvelle ère a commencé, et qui dure jusqu'au présent, où Barthes est une référence, un argument d'autorité. En tant que tel, l'écrivain est

devenu un auteur qu'on ne discute plus dans la grande presse, c'est-à-dire un écrivain cristallisé, certes, dans une image positive, mais qui l'immobilise, tout au contraire de ce qu'il a toujours désiré. À l'heure de son centenaire de naissance, la panoplie d'évènements qui fêtent son œuvre se montre l'occasion de faire renaître les discussions autour de l'œuvre de Barthes, afin d'essayer de répondre à la question : Barthes est-il toujours un « auteur difficile » ou bien l'image de l'écrivain libertaire occupe toute la scène ? Il y aurait-elle une troisième image à l'horizon ? Laquelle est la bonne ?

Peut-être la réponse est sous la plume d'Antoine Compagnon, qui écrit, dans son article déjà cité : « Il n'y a pas de premier ni de second Barthes, celui du système et celui du plaisir, parce que *Sur Racine*, par exemple, et la sémiologie n'incarnent pas du tout le même système : il y a autant de Barthes que de projets dans lesquels il s'est investi, chacun menant au suivant. » (Compagnon, 2002 : 17) En somme, il y a autant de Barthes que des « intériorisations de Barthes ».

Bibliographie

BARTHES, Roland (2002). *Oeuvres complètes*. Édition d'Éric Marty. Paris: Seuil, 5v.

BRANDINI, Laura (2013). *Imagens de Roland Barthes no Brasil*. São Paulo/ Genebra: Universidade de São Paulo/ Universidade de Genebra (tese de doutorado).

BURNIER, Michel Antoine & RAMBAUD, Patrick (1978). *Roland Barthes sans peine*. Paris : Balland.

COELHO, João Marcos (22/03/2010). « A Paixão encantatória de Mahler », *in O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, « Música. Erudito », p. D5.

COMPAGNON, Antoine (2002). « Lequel est le bon? », *in* Marielle Macé, Alexandre Gefen (org.). *Barthes, au lieu du roman*. Paris : Éditions Desjonquières/ Éditions Nota Bene.

CUSSET, François (2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris : La Découverte/ Poche.

DOSSE, François (2007). *História do estruturalismo*. Traduction de Álvaro Cabral, révision de Márcia Mansor D'Alessio. Bauru (SP): Edusc, 2v.

LAPOUGE, Gilles (02/02/2003). « O Melhor Barthes ficou fora da sala de aula », *in O Estado de S. Paulo*, Caderno 2/ Cultura, p. D1.

MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri (1988). *Da Literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70.

MERQUIOR, José Guilherme (1975). *O Estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

MILLIET, Sérgio (17/11/1953). « O Grau zero da escrita », *in O Estado de S. Paulo*, Primeiro Caderno, p. 08.

_____. *Diário crítico* (1981-1982). São Paulo: Martins/ Editora da Universidade de São Paulo, 10v.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2005). *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes.

ROCCO, Maria Thereza Fraga (30/01/1977). « Linguística : ciência e deslumbramento », *in O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultural, p. 4.

L'ELLIPSE

CLAUDE COSTE
Université de Grenoble-Alpes
coste.claude@wanadoo.fr

Résumé : Comment trouver un équilibre, quand on écrit, entre le « trop » et le « pas assez» ? La réponse pour Barthes passe par son amour de la phrase et de la musique.
Mots-clés : Classicisme, ellipse, phrase, musique.

Abstract: How does a writer keep the balance between the « too much » and the « not enough? The answer, according to Barthes, is linked to his love for the sentence and for the music.
Keywords: Classicism, ellipsis, music, sentence.

Dans la préface de *De L'Esprit des lois*, Montesquieu mesure toute la difficulté d'écrire et de penser : « Ici, bien des vérités ne se feront sentir qu'après qu'on aura vu la chaine qui les lie à d'autres. Plus on réfléchira sur les détails, plus on sentira la certitude des principes. Ces détails même, je ne les ai pas tous données ; car qui pourrait dire tout sans un mortel ennui ! » Pour le philosophe qui, à la fois, présente son livre et donne une portée générale à sa réflexion, il s'agit de trouver le bon équilibre entre le « trop » et le « pas assez » : dire trop, c'est ennuyer, estomper les lignes forces du raisonnement ; ne pas dire assez, c'est compromettre l'intelligibilité du texte et du monde.

Deux cents ans plus tard, Roland Barthes pratique une forme d'essayisme qui repose sur le même principe d'équilibre entre réduction et expansion. Consultant à la Bibliothèque Nationale les manuscrits de Proust en compagnie de Jean Montalbetti[1], il classe fugitivement les écrivains en deux catégories : ceux qui retranchent et ceux qui ajoutent sur le manuscrit ou sur les épreuves (comme Proust ou Montaigne). De manière récurrente dans son œuvre, Barthes oppose les arts « *via di levare* » et les arts « *via di porre* » : à la sculpture qui procède en creusant la matière, à la psychanalyse qui défait peu à peu dénis et interdits, s'oppose le travail du peintre qui ajoute formes et couleurs sur la toile[2]. Dans sa propre pratique d'écriture, Barthes penche plutôt du côté de la soustraction, comme l'indique l'examen de ses manuscrits de travail, mais il convient d'éviter toutes conclusions hâtives : l'ajout a naturellement sa place dans la rédaction et, une fois encore, c'est vers le point d'équilibre entre le « trop » et le « pas assez » que tend tout l'effort de création.

Pratiquant une écriture « *via di levare* », Barthes accorde ainsi une place importante à l'ellipse, tant sur le plan pratique que sur le plan théorique. C'est d'abord au sens grammatical qu'il faut entendre le mot, qui désigne l'omission d'un élément de la phrase à des fins souvent expressives et esthétiques. Au-delà du vocabulaire technique, « ellipse » renvoie également chez Barthes à toutes formes de réduction, de condensation, d'implicite... On trouve ainsi chez lui plusieurs éloges de l'ellipse, dans son acception la plus large, qu'il considère comme le signe même de l'art. Ainsi dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (« L'ellipse ») : « Quelqu'un l'interroge : 'Vous avez écrit que *l'écriture passe par le corps :* pouvez-vous vous en expliquer ?'/Il

[1] Les 20 et 27 octobre, le 3 novembre 1978, France Culture diffuse l'émission intitulée « Un homme, une ville : Marcel Proust à Paris ». En compagnie du journaliste Jean Montalbetti, Barthes visite et commente les lieux proustiens de la capitale.

[2] Sur cette opposition, voir en particulier de Roland Barthes, *Leçon*, *Œuvres complètes*, tome V, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty (Barthes, 2002 : 445). Toutes les références de l'article seront données dans cette édition (désormais abrégé *OC*, suivi de la tomaison en chiffre romain et du numéro de page en chiffre arabe).

s'aperçoit alors combien de tels énoncés, si clairs pour lui, sont obscurs pour beaucoup. Pourtant, la phrase n'est pas insensée, mais seulement elliptique : c'est l'ellipse qui n'est pas supportée. » (*OC*, IV : 657) La même admiration et le même malaise se retrouvent dans le séminaire sur *Bouvard et Pécuchet* donné en 1975, dont un large extrait vient d'être publié : « L'ellipse n'est pas scientifique : être elliptique, ça ne fait pas bien. L'ellipse suppose qu'on a choisi un autre système de valeurs – l'art. En art, l'*implicite* est (du moins dans l'art classique, *était)* une valeur »[3].

« *J'écris classique* »

Cet art de l'équilibre que chaque époque réactualise selon ses propres voies renvoie à un moment privilégié de l'imaginaire français : le classicisme, comme art de la concision et souvenir du latin. « Rien de trop » (c'est le titre d'une fable de La Fontaine), « *Ne quid nimis* » comme le rappellera Gide : de telles formules défendent un idéal d'écriture fondé sur la densité de pensée, opposée à une prolifération associée au baroque, à la préciosité, à toutes les formes de bavardage esthétique ou de dépense inutile. Dans « Plaisir aux classiques », article publié dans la revue *Existences*, en 1944, le jeune Barthes proche encore de sa formation scolaire se lance dans un éloge dont la conclusion surprendra un peu : en lisant les classiques, on « apprend à retenir l'expression plutôt qu'à la forcer, à vider l'image plutôt qu'à la bonder, à ordonner la pensée à la cadence d'un long souffle plutôt qu'à la morceler en notations brusques. Il ne peut sortir que du grand d'un travail qui châtie. » (*OC*, I : 61) Si le dernier verbe (« châtier ») ne correspond guère à l'image que construira *Le Plaisir du texte*, cet éloge du classicisme renvoie à l'importance du mouvement dans la culture française, en particulier scolaire, et à l'admiration de Barthes pour Pascal, Bossuet, pour toutes les écritures clairement codées. Rien d'étonnant donc à cette affirmation, que chacun entendra comme il le souhaite : « *j'écris classique* », donnée en conclusion du fragment « Forgeries » dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC*, IV : 669).

Une telle poétique de la concision repose sur l'articulation de la clôture et de l'ouverture. Exemplifié par la maxime, forme très ramassée ouvrant sur la signification la plus large, c'est tout le classicisme qui propose un équilibre paradoxal entre l'économie de la forme et la profusion du sens :

[3] Roland Barthes, « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet », édité par Claude Coste, 2015. Désormais abrégé BP, suivi du numéro de page.

> Ma recherche sera d'autant plus heureuse que les Classiques étant très concis, sont très obscurs ; comme les divinités – qui ne parlent jamais, et pour cause, – ils prêtent à beaucoup d'interprétations, donc à beaucoup d'adorations (...) Enfermées dans les limites de la perfection, les œuvres classiques sont des objets finis, complexes et admirables ; mais elles sont aussi des trames, des ébauches, des espoirs où l'on peut indéfiniment ajouter (Barthes, « Plaisir aux Classiques », *OC*, I : 57-60).

Mais si Barthes dialogue avec les lieux communs du classicisme, c'est pour les aborder d'une manière résolument « moderne » – c'est-à-dire pleinement actualisée. Son La Rochefoucauld (et la morale déceptive du *ne que*) est mis en relation avec la « mort du sujet » (Barthes, « La Rochefoucauld : Réflexions ou sentences et maximes », *Nouveaux Essais critiques*, *OC*, IV : 40), l'obscure clarté des Classiques doit autant à « l'ère du désenchantement » qu'au siècle de Louis XIV. Dans le fragment « L'ellipse », Barthes évoque l'« effroyable liberté du langage » (*OC*, IV : 669). Loin d'être toujours positif, le mot « liberté » renvoie ici à une forme de malaise (rien n'arrête la parole). Le langage ne peut jamais dire le réel et le réel ne vient jamais garantir le langage, le locuteur étant pris dans une spirale de mots sans commencement ni fin.

Mais tout est bien sûr plus complexe. Barthes oscille sans cesse entre une appréhension positive et une appréhension négative de la prolifération. S'il manifeste souvent un goût pour la formule, pour la petite forme (comme la maxime ou le fragment), c'est tantôt pour contrer le supplément, le « en plus », tantôt pour le favoriser. D'un côté, principalement dans les années 50 et 60, la tâche de l'intellectuel ou de l'écrivain consiste à se débarrasser des enduits idéologiques : c'est la quête du « degré zéro », c'est la « sémioclastie » des *Mythologies*, cette sémiologie de combat qui lève les faux-semblants du « cela-va-de-soi », de l'histoire grimée en nature. À l'inverse, dans le souvenir de « Plaisir aux classiques », le Barthes des années 60 et 70 se montre sensible à la « signifiance » qui, rappelons-le, n'est pas le règne du pur signifiant, mais le déplacement incessant du signifié, le glissement du sens de signifié en signifié. Une notion, découverte dans Hjelmslev, symbolise l'hésitation de Barthes ou plutôt le refus de s'enfermer dans un choix définitif. Présentée de façon négative dans les années 50, quand elle parasite le sens, la « connotation » retrouve une valeur positive quand elle ouvre le champ du symbolique. Le début de *S/Z* (« La dénotation : contre », puis « La dénotation : pour », *OC*, III : 122-123) fait clairement le point sur la diversité des approches et l'ambivalence des concepts. Une fois encore, il s'agit pour l'écrivain de chercher le bon équilibre entre le « trop » et le « pas assez », d'imposer une forme à la profusion des mots.

La phrase

Pour créer, pour écrire, pour faire parler le monde, la première opération consiste à délimiter un champ. On pense, chez Barthes, à l'aruspice qui de son bâton dessine dans le ciel un espace arbitraire pour y déchiffrer les signes[4] ; on pense, dans *Fragments d'un discours amoureux*, au cadre de la porte qui révèle Charlotte en train de donner leur goûter aux enfants (*OC*, V : 237) ; on pense également à l'importance du tableau dans la peinture, de la scène au théâtre, de l'écran au cinéma comme espace de définition à partir duquel surgit un monde, se développent une histoire ou une pensée[5]. Parmi toutes ces formules fondatrices, la phrase occupe une place essentielle, à la fois par nécessité (Barthes est un homme des mots) et par goût, voire par amour (« j'idolâtre la phrase » [Roland Barthes, « Délibération », *OC*, V : 670] même si elle se compromet souvent avec le pouvoir[6]. Dans toute son œuvre, Barthes ne cesse de rappeler sa fascination pour la phrase, objet à la fois de pratique et de réflexion, comme en témoignent un célèbre article des *Nouveaux Essais critiques*, « Flaubert ou la phrase » (1968), ou l'une des chroniques données au *Nouvel Observateur* en 1978 : « Tant que la langue vivra... »[7].

La phrase offre un espace balisé (par la majuscule et le point[8]), clos sur lui-même, semblable au cadre dessiné par l'aruspice ou par la porte dans *Werther*. L'acte qui consiste à finir ses phrases devient le geste fondamental par lequel l'oral devient écrit, le locuteur écrivain. « Est-ce que nous parlons par phrase ? » se demande Barthes dans sa « chronique ». « Rien n'est moins sûr », confirme-t-il. Et de poursuivre : « Écoutez une conversation : ça commence, ça bifurque, ça se perd, ça se chevauche, bref, ça ne finit pas, et ne pas finir une phrase, c'est en tuer l'idée même. » (*OC*, V : 643-644) Mais s'il n'est pas difficile de poser un majuscule introductive et un point final, tout l'effort de l'écrivain consistera à trouver la bonne structure interne, c'est-à-dire à choisir les bons constituants syntaxiques, à définir une nécessité qui mette fin à la gratuité des mots. D'un côté, le risque, c'est d'enlever trop de mots, de pratiquer une ellipse excessive qui compromette l'intelligibilité et la réussite esthétique du texte. Dans « Délibération » (1979), c'était à propos de la syntaxe que s'exprimait toute la

[4] A ce propos, voir en particulier de Roland Barthes « Le geste de l'aruspice », *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC*, IV : 627).
[5] Voir en particulier « Diderot, Brecht, Eisenstein » (Barthes, *OC*, IV : 338).
[6] Voir en particulier de Roland Barthes « Phrase », *Le Plaisir du texte* (*OC*, IV : 249).
[7] « La chronique » a paru chaque semaine dans *Le Nouvel Observateur* du 18 décembre 1978 au 26 mars 1979 (*OC*, V : 643 pour « Tant que la langue vivra ».). On citera également la conférence « Phrase – Modernités » donnée au printemps 1975 ; le texte est reproduit en juin 2010 dans la revue *Genesis*, présenté par Éric Marty et transcrit par Arlette Attali.
[8] Dans « Sept phrases de Bouvard et Pécuchet », Barthes commente souvent un groupe de phrases...

déceptivité du journal intime, condamné pour son abus des constructions nominales, des ellipses du verbe et du sujet :

> Très vite, avançant dans ma relecture, j'en ai assez de ces phrase sans verbes ('Nuit d'insomnie. Déjà la troisième d'affilée, etc.') ou dont le verbe est négligemment raccourci ('Croisé deux jeunes filles sur la place St-S.') – et j'aurais beau rétablir la décence d'une forme complète ('J'ai croisé, j'ai eu une nuit d'insomnie'), la matrice de tout journal, à savoir la réduction du verbe, persiste dans mon oreille et m'agace comme une rengaine. » (*OC*, V : 668)

Face aux risques de désintégration, le journal ne trouvera sa survie, selon Barthes, qu'en devenant un « atelier de phrases » (*OC*, V : 670), c'est-à-dire un espace d'expérimentation pour une langue et une écriture réinventées. À l'inverse, se pose la question de la « catalyse » – terme que Barthes découvre en lisant Chomsky (Barthes, *BP*, 2015 : 262) c'est-à-dire l'extension infinie de la phrase. Ne peut-on pas toujours ajouter des mots aux mots entre la majuscule et le point final ? Même si l'usage s'y oppose, rien n'empêche d'imaginer une phrase qui s'étendrait sur un volume entier. Quand une phrase est-elle légitimement finie ? Comment lui donner forme, entre le « trop » et le « pas assez » ? Pour La Rochefoucauld (selon la lecture de Barthes [*OC*, IV : 27-28]), pour Flaubert (quand il cherche à réinventer une prose littéraire), le grand modèle reste la métrique. De la maxime à *Salammbô*, c'est le vers qui impose son idéal de plénitude heureuse, à la fois comme modèle (il faut retrouver la nécessité de l'alexandrin) et contre-modèle (la phrase ne doit pas céder à la tentation du vers blanc). Rien de plus facile que d'écrire un vers et d'accentuer les syllabes qui le composent. Mais écrire une bonne phrase, c'est avancer sans boussole, lutter à la fois contre la « mauvaise ellipse du journal intime et le bavardage infini de la catalyse.

De tous les modèles que se donne Barthes dans ses lectures, Proust occupe une place essentielle. Pour ne retenir qu'un seul exemple, on citera la longue phrase, tirée *d'À L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, qu'il étudie avec ses étudiants marocains à Rabat, en 1969 :

> Sous la profusion des porte-bonheur en saphir, des trèfles à quatre feuilles d'émail, des médailles d'argent, des médaillons d'or, des amulettes de turquoise, des chaînettes de rubis, des châtaignes de topaze, il y avait dans la robe elle-même tel dessin colorié poursuivant sur un empiècement rapporté son existence antérieure, telle rangée de petits boutons de satin qui ne boutonnaient rien et ne pouvaient pas se déboutonner, une soutache cherchant à faire plaisir avec la minutie, la discrétion d'un rappel délicat, lesquels, tout autant que les bijoux, avaient l'air — n'ayant sans cela aucune justification

> possible — de déceler une intention, d'être un gage de tendresse, de retenir une confidence, de répondre à une superstition, de garder le souvenir d'une guérison, d'un vu, d'un amour ou d'une philippine (Coste, 2013 : 13).

Manifestement fasciné par cette phrase, comble de l'écrit et de l'art par rapport aux usages de la conversation ordinaire, Barthes renonce à toute ambition explicative. Dessinant au tableau le schéma de sa structure arborescente, il se contente de suivre les nervures de la construction syntaxique, de reproduire par la main le texte original, pour en sentir le dynamisme créateur. Très timide sur le plan interprétatif, Barthes se lance dans un simple descriptif grammatical, tel qu'on le pratiquait dans les écoles françaises. En se confrontant à la lettre du texte, il habite peu à peu la logique de la construction proustienne, comme pour percevoir les secrets d'une phrase qui sait inscrire la prolifération dans les limites de la forme, plier la catalyse aux besoins de l'écriture. Quand et pourquoi Proust a-t-il eu le sentiment que la phrase était terminée ? Quand et pourquoi a-t-il cessé d'ajouter ou de retrancher ? Barthes, naturellement, ne donne pas la réponse.

Et si le secours venait de la fin, non pas du point qui se contente de clore, mais de la « pointe », comme si la nécessité de la phrase dépendait de sa chute ? C'est l'hypothèse qui se donne à lire dans l'article que Barthes consacre à La Rochefoucauld. En subordonnant le « discours » à une « pointe », la maxime vectorise la syntaxe et réussit à donner forme à l'informe. Mais quel qu'en soit le plaisir, la pointe ne va pas sans violence : sa fonction n'est-elle pas de piquer ? Le galbe rassurant de la maxime se paie ainsi d'un excès de fermeture, la « fermeture de la maxime » renvoyant, comme le rappelle Barthes, à une « fermeture du cœur » (*OC*, IV : 26). Sans renoncer tout à fait à la maxime, la réponse appartient plutôt à Flaubert. Cette fois-ci encore, on se contentera d'un seul exemple, tiré du séminaire sur *Bouvard et Pécuchet*. Reprenant en 1975 ses notes de 1971, Barthes ajoute une pièce maîtresse à son premier travail, le commentaire de sept phrases choisies pour la forte impression qu'elles ont produit sur lui.

Tout le monde se souvient du célèbre incipit : « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. » Dépliant peu à peu la richesse de style et de pensée contenue dans cette phrase isolée de son contexte, Barthes oppose Flaubert à Balzac, c'est-à-dire, d'un côté, l'écrivain de l'ellipse et, de l'autre, le romancier de la catalyse. Barthes commence par citer Proust, présent cette fois-ci comme théoricien et non comme romancier :

> Lisons ce qu'il dit de la phrase de Balzac – dont il a bien vu qu'elle transgressait l'être de la phrase – et ensuite nous comparerons *a contrario* avec notre phrase de Flaubert : 'Ne concevant pas la phrase comme *faite d'une substance spéciale* où doit s'éliminer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fit l'objet de la conversation, du savoir, etc., il ajoute à chaque mot la notion qu'il en a, la réflexion qu'elle lui inspire. S'il parle d'un artiste, immédiatement il dit ce qu'il en sait, par simple apposition...' Autrement dit, Balzac *catalyse* : il sature (alors que la phrase – nous le savons par Chomsky – n'est pas saturable) (*BP* : 262).

Poursuivant le parallèle, Barthes décrit alors la poétique de Flaubert :

> Il n'appose pas. Il fait dominer la causalité (...) dont il fait l'armature même de la phrase (conformément à l'idéologie de la ratio). Pour lui, la phrase est comme un objet, un microsystème ayant sa hiérarchie interne (en opposition avec Balzac, qui accumule un pluriel d'*incidents*) (...) (*BP* : 262).

En opposant Flaubert à Balzac sous l'œil de Proust, Barthes valorise les esthétiques qui reposent sur la concision, même si cette concision n'a plus de rapport direct avec le siècle classique. Reste alors à trouver la logique syntaxique qui assurera la cohérence sémantique et le galbe formel de la structure. Souvent présenté comme le « spectacle même du sens »[9], l'antithèse ou le binarisme se présentent comme les moyens le plus sûrs pour fonder une structure aussi nécessaire à la phrase que les douze syllabes à l'alexandrin. Or c'est bien à une coupe binaire particulièrement insistante qu'obéit l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* :

> -On note une coupe binaire avec deux membres bien séparés, presque aussi longs que l'autre ; nous avons presque une organisation métrique. /-La coupe est renforcée par l'opposition phonétique é/è./-Il s'agit d'une coupe 'logique' (au sens classique du mot dans les traités de rhétorique) : avec une subordonnée et une principale. (...) Ici, on note une relation logique par excellence : la causalité (*comme*). La cause et son effet créent une *saturation* logique, un 'sens complet et fini[1]', selon la définition canonique de la phrase (...) (*BP* : 261).

D'une certaine manière, ce qui se joue dans cette phrase à propos du binarisme, c'est le passage du structuralisme au poststructuralisme ou plutôt la coexistence des deux systèmes de pensée chez un romancier que les « modernes » considèrent volontiers comme un précurseur. Tout binarisme risquant de figer la pensée, il convient d'aérer la structure, de lui imposer une dynamique, un tremblement, une dimension

[9] Voir en particulier de Roland Barthes « L'antithèse », *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC*, IV : 712).

ironique, c'est-à-dire une mise à distance. Ainsi la phrase de Flaubert met du jeu dans la rigueur du binarisme, imposant sournoisement à la structure symétrique plusieurs anacoluthes – une forme d'anacoluthe particulière, moins syntaxique que sémantique[10]. On relèvera d'abord une première tension, liée à la parodie. Se souvenant du patron de la maxime, la phrase de Flaubert, telle que la lit Barthes, s'amuse de l'héritage classique :

> La phrase de Flaubert est éminemment déconnectable, sans être pour autant gnomique, lapidaire. Son statut est subtil, dans un entre-deux subtil et ferme : elle n'est ni maxime, ni prise dans une tissu inextricable d'autres phrases. Elle est *extricable*, extractile. Elle a comme un parfum de maxime (mais seulement le parfum). Cette phrase est *l'insignifiance promue au rang de pseudo-maxime*. (*BP* : 261)

Davantage qu'un simple événement romanesque, bien en deçà d'un savoir généralisable, la phrase hésite entre la notation plate (le boulevard Bourdon est vide à cause de la chaleur) et la maxime impossible (qui oserait écrire : « De tous temps, l'homme a craint la chaleur » ?).

Une autre forme d'anacoluthe sémantique, extraordinairement condensée cette fois-ci, se donne à lire dans la simple mention du degré de température (33 degrés). Sous la binarité traditionnelle (qui repose sur des parallélismes de construction syntaxique), Barthes met en lumière une forme de distorsion qu'une lecture trop rapide laisserait passer :

> (...) on relève une rupture de construction, une *anacoluthe* entre deux types, (deux registres) de vérité : 1) une vérité physique, thermométrique (33 degrés), 2) une vérité phénoménologique qui correspond à ce que voit le sujet («complètement désert»). (...) On pose le fait, on pose la cause, on joue à la vérité. Mais le déboitement (le parodique) vient d'un accident de dénivellation. Il y a chute de la cause noble, pure, *mesurée* par l'abstraction éternelle de la phrase à la platitude de l'effet. Pas besoin de mesurer en degrés (33° et non 30° ou 35°) pour comprendre qu'il fait trop chaud pour que les gens sortent ! On peut imaginer le gag : consultation solennelle d'un thermomètre et découverte que le boulevard Bourdon est désert ! (*BP* : 263)

Ce sont Bouvard et Pécuchet, leur scientisme maniaque, qui s'expriment dans cette précision chiffrée, comme si leur voix se mêlait déjà à celle du narrateur, inaugurant un roman où la bêtise circule d'une énonciation à l'autre, sans jamais laisser personne à l'abri.

[10] Sur l'anacoluthe dans le discours, voir « La vie de Rancé », *Nouveaux Essais critiques* (*OC*, IV).

Continu et discontinu

Comme réponse lointaine à Montesquieu, la poétique de l'ellipse se précise (dans le champ étroit de la phrase, au moins). Il s'agira donc de délimiter un ensemble, de lui donner forme nécessaire et de dynamiser le binarisme grâce à l'ironie et à l'anacoluthe. Les notes de cours ou de séminaire (*Bouvard et Pécuchet* à Pari, Proust au Maroc) révèlent comment Barthes lit la phrase des autres écrivains. Ces mêmes notes, parce qu'elles nous font entrer dans la fabrique de l'œuvre, témoignent également de la manière dont il essaie ses phrases, s'essaie à la phrase, tente d'apprivoiser cette structure fondamentale qui le fascine chez La Rochefoucauld, Proust et Flaubert. Le souci de constituer un « atelier de phrases », à propos du journal, correspond tout à fait aux notes de cours, que l'on peut analyser, le cas échéant, comme un brouillon, un champ d'expérimentation syntaxique, un texte en devenir, où luttent la phrase et la non-phrase, où de temps en temps une phrase achevée émerge du chaos pré-syntaxique. Comment Barthes entend-il trouver l'équilibre entre ellipse et catalyse, binarisme et anacoluthe ? Comme on va le voir, la réponse passe une aspiration contradictoire entre continu et discontinu.

Une étude stylistique de la phrase barthésienne reste à faire. On se contentera dans cette étude aux ambitions limitées d'esquisser quelques remarques portant sur l'usage des deux points (:) et de la flèche (→). Les exemples suivants, pris à différents moments du séminaire sur *Le Discours amoureux*, ne manquent pas de surprendre par un usage qui semble aberrant des signes para-verbaux :

- « Cette typologie : s'est sclérosée... »
- « Les figures : ne participent en rien à... »
- « Le mot, l'image → déclenchent un incendie. »
- « → D'où... »
- « → C'est pourquoi... »

Avec la parenthèse, l'usage des deux points (:) se signale comme un des traits les plus saillants de la stylistique barthésienne. Ce qui frappe dans les exemples ci-dessus, c'est le caractère parfaitement superfétatoire de ces signes : leur suppression, imposée par la grammaire, n'affecterait en rien le sens et Barthes les aurait éliminés s'il avait conduit jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la publication, la rédaction de ces phrases. Leur présence dans le manuscrit n'en est que plus révélatrice d'un imaginaire d'écriture. Les deux points et la flèche renvoient indifféremment à des phénomènes de liaison ou de déliaison, de continu et de discontinu. Les deux points séparent le sujet et

son verbe, introduisant une fracture au moins visuelle qui ne correspond guère aux usages de la langue moderne. En même temps, cette distinction opérée entre le thème et le prédicat, entre les deux composantes essentielles de la phrase française témoigne clairement du fonctionnement de la pensée. On (Barthes, tout locuteur...) commence par poser une notion (la « typologie », les « figures »), avant de l'insérer dans un développement intellectuel et syntaxique. Paradoxale selon les règles grammaticales, l'intrusion des deux points révèle en fait la part essentielle qu'occupe le discontinu dans l'élaboration de la pensée, tout particulièrement chez un écrivain comme Barthes qui en fait l'instrument privilégié pour lutter contre l'empoissement des formes et la tyrannie des systèmes. Inversement, l'œuvre et la pensée de Barthes n'ont jamais renoncé à lier, enchaîner, fluidifier les différentes composantes de la structure. Les flèches, parfaitement inutiles quand elles précèdent des mots qui impliquent en eux-mêmes une forme d'enchaînement, comme « D'où » ou « C'est pourquoi », trahissent un fort désir de ravauder, de construire, de faire tenir ensemble les fragments de langue et de monde prélevés par l'écrivain. Tantôt positifs, tantôt négatifs, le nappé, le lié, l'emportement, la tension figurent comme l'autre obsession de l'écriture barthésienne.

De cette ambiguïté, les signes para-verbaux, comme les deux points et la flèche, expriment toute la réalité. En effet, s'ils séparent, les deux points également ouvrent sur une suite, créent le suspens d'une signification qui se révèle progressivement. Inversement, la flèche, comme signe même de l'emportement, comme symbole de la vectorisation intellectuelle, interrompt l'enchaînement purement verbal des signes linguistiques. Comme « atelier », au même titre que le journal, les notes de cours témoignent avant les corrections nécessaires imposées par la grammaire et la publication, des tensions intellectuelles et stylistiques qui travaillent la pensée et l'écriture de Barthes, écartelé entre continu et discontinu, liaison et déliaison, entre l'oral comme ivresse de l'enchaînement et l'écrit comme art de l'interstice. À mi-chemin de ces deux aspirations contradictoires, la phrase apparaît comme le point d'équilibre idéal. C'est elle qui installe le continu grammatical sans exclure le discontinu rhétorique, c'est elle qui devenant formule permet de donner vie à la double passion de la fragmentation et de la totalité. Tout l'art d'écrire suppose donc une articulation étroite entre ce qui est et de ce qui sera, entre le moment que l'on goûte et l'emportement de la lecture. La tension entre le continu et le discontinu renvoie à la nécessité générale de mettre l'écriture sous tension, c'est-à-dire, non plus seulement de faire avancer le texte, mais de créer dans chaque unité ou étape du texte une forme d'anacoluthe qui au sein de la clôture phrastique en dit toujours plus que ce qui est dit.

Qu'il lise ou qu'il écrive, Barthes ne cesse de chercher « la *substance spéciale* de la phrase » (*BP* : 262).

Alla prima

Chef d'œuvre de l'ellipse, la phrase de Faubert s'impose comme modèle dominé par la puissance de l'ironie. Cette ironie comme distance, mais aussi comme antiphrase, est mise au service d'une lutte contre la bêtise, contre la doxa, contre tous les discours de pouvoir que nous subissons et véhiculons sans toujours de le savoir. À côté de cet engagement dans la logosphère, l'œuvre de Barthes rêve d'une autre forme d'équilibre entre le « trop » et le « pas assez », plus irénique, moins marquée par les grincements et les tensions de la culture occidentale. Mais pour cela, il faut quitter, au moins stratégiquement l'Europe et se déporter loin d'ici, loin de la vie intellectuelle occidentale, c'est-à-dire vers le Japon ou vers un art non verbal comme la musique. Entre exotisme et utopie, le détour par l'Orient ou par un art faiblement sémantique ouvre sur de nouvelles pratiques qu'il appartient à l'essayiste de transposer dans son monde et dans ses mots.

On connaît la fascination de Barthes pour le Japon et pour le haïku. Pourtant, tout n'allait pas de soi comme on peut lire dans *L'Empire des signes* :

> Le haïku fait envie : combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main, notant ici et là des 'impressions', dont la brièveté garantirait la profondeur (en vertu d'un double mythe, l'un classique, qui fait de la concision une preuve d'art, l'autre romantique, qui attribue une prime de vérité à l'improvisation (*OC*, IV : 403).

En renvoyant dos à dos classicisme et romantisme, Barthes donne l'impression de condamner à la fois le haïku et l'ellipse. Mais la suite du texte montre clairement qu'il n'en est rien. En effet, le haïku renouvelle le désir de « degré zéro » en renouant avec une forme d'immanence : grâce au choix d'une forme brève, mesurée, le créateur de haïku contrôle la prolifération du sens, c'est-à-dire qu'une fois encore il réussit à pratiquer une forme d'ellipse (au sens très général du terme), capable de décaper les enduits de l'idéologie : « contraint au classement par excellence, celui du langage, le haïku opère du moins en vue d'obtenir un langage plat, que rien n'assied (comme c'est immanquable dans notre poésie) sur des couches superposées de sens, ce que l'on

pourrait appeler le « feuilleté » des symboles. » (*OC*, IV : 407)[11]. L' « exemption du sens », cette retenue des signifiés, joue un rôle important, en complément plus qu'en opposition avec la signifiance qui est, on s'en souvient, dérive perpétuelle du sens. Mais la réduction du pluriel n'est sans doute qu'une apparence. En effet, comme le reconnaît Barthes, le haïku n'existe pas seul :

> (...) le corps collectif des haïku est un réseau de joyaux, dans lequel chaque joyau reflète toute les autres et ainsi de suite, à l'infini, sans qu'il y ait jamais à saisir un centre, un noyau premier d'irradiation (pour nous l'image la plus juste de ce rebondissement sans moteur et sans butée, de ce jeu d'éclats sans origine, serait celle du dictionnaire, dans lequel le mot ne peut se définir que par d'autres mots) (*OC*, IV : 410).

Entre une immanence qui évite la profusion et le « corps collectif des haïku » qui ouvre sur la pluralité, le poème japonais donne l'exemple d'un équilibre parfait entre retenue et profusion, brièveté et pluralité, clôture et fermeture.

De Flaubert au haïku, la grande différence ne réside pas là où l'on croit (la Normandie et le Japon). Toute l'opposition renvoie d'un côté à l' « artisanat du style »[12], au travail acharné, à l' « atelier de phrases », de l'autre à la magie d'une improvisation réussie. Qu'importe que dans la réalité le haïku soit l'aboutissement d'un long travail créateur, Barthes préfère rêver le bonheur d'une forme sans effort :

> le spectacle de la rue japonaise (ou plutôt généralement du lieu public), excitant comme le produit d'une esthétique séculaire, d'où toute vulgarité s'est décantées, ne dépend jamais d'une théâtralité (d'une hystérie) des corps, mais, une fois de plus, de cette écriture *alla prima* où l'esquisse et le regret, la manœuvre et la correction sont également impossibles, parce que le trait, libéré de l'image avantageuse que le scripteur voudrait donner de lui-même, n'exprime pas, mais simplement faut exister. (*OC*, IV : 412)

Jusqu'à présent, le créateur avait le choix entre une pratique *via di levare* (qui ôte et qui retranche) et une pratique *via di porre* (qui ajoute et enrichit). Grâce au détour par le haïku – et grâce à l'italien une fois encore –, Barthes fantasme une

[11] « La brièveté du haïku n'est pas formelle : le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste. La mesure du langage est ce à quoi l'Occidental est le plus impropre ; ce n'est pas qu'il fasse trop long ou trop court, mais toute sa rhétorique lui fait un devoir de disproportionner le signifiant et le signifié, soit en ″délayant″, le second sous les flots bavards du premier, soit en ″approfondissant″ la forme vers les régions implicites du contenu. », (*OC*, IV : 409).

[12] Dans « L'artisanat du style », Roland Barthes décrit le travail acharné de Flaubert (cf. *Le Degré zéro de l'écriture*).

écriture de l'immédiateté, de la coïncidence heureuse, sans avoir même à passer par l'ellipse.

Pourtant, tout se complique quand l'écrivain occidental souhaite passer de l'admiration à la création, du modèle à la pratique, comme si le beau rêve japonais ne pouvait se transplanter en français. Voulant s'essayer lui-même aux haïkus dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes (ou son narrateur) mesure l'échec de ses tentatives dont il livre quelques exemples peu réussis à son goût :

> D'un côté, c'est ne rien dire, de l'autre, c'est dire trop ; impossible d'ajuster. Mes envies d'expression oscillent entre le haïku très mat, résumant une énorme situation, et un grand charroi de banalités. Je suis à la fis trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis à côté d'elle, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite (OC, V : 130).

Alors, renoncer au rêve d'une écriture *alla prima* qui trouverait d'emblée l'équilibre entre le « trop » et le « pas assez » ? Revenir sagement à sa table de travail, acceptant de tâtonner entre la *via di porre* et la *via di levare* ?

C'est alors que la musique entre en scène. Est-ce un hasard ? Souvent, quand Barthes parle de musique, on remarque une quasi-coïncidence entre les notes de cours et le texte publié, comme si entre la phrase et la musique une relation secrète et immédiate s'instaurait. Quand il écrit sur la musique, Barthes trouve tout de suite, ou presque, la bonne phrase, la phrase juste – c'est-à-dire bien ajustée à l'affect – qui passera presque sans retouches des notes manuscrites au texte imprimé. Dans le séminaire sur *Le Discours amoureux* comme dans le livre qui suivra, le monde musical de Barthes est partagé entre les Romantiques allemands et la musique française du début du XX^{e} siècle. Aux premiers de manifester le lyrisme solitaire du sujet amoureux, à Debussy dans le duo d'amour de *Pelléas et Mélisande*, à Ravel dans les « Entretiens de la Belle et de la Bête », tirés de *Ma Mère l'Oye*, le soin d'exprimer l'union entre les êtres et les voix.

On comparera les deux versions, quasi similaires, que le cours puis *Fragments d'un discours amoureux* donnent de la métamorphose de la Bête :

> *Entretiens de la Belle et de la Bête* : la Bête – tenue enchantée dans sa laideur – aime la Belle ; la Belle, évidemment, n'aime pas la Bête ; mais, à la fin, vaincue (peu importe par quoi : disons : les *entretiens* qu'elle a avec la bête), elle lui dit le mot magique (et quêté) : « Je vous aime, la Bête » ; et aussitôt, dans la déchirure soyeuse et somptueuse d'un grand trait de harpe, la Bête quitte sa peau et c'est un beau seigneur qui apparaît (Barthes, 2007 : 411).

> La Bête – retenue enchantée dans sa laideur – aime la Belle ; la Belle, évidemment, n'aime pas la Bête, mais, à la fin, vaincue (peu importe par quoi ; disons : par les *entretiens* qu'elle a avec la Bête), elle lui dit le mot magique : « Je vous aime, la Bête » ; et aussitôt, à travers la déchirure somptueuse d'un trait de harpe, un nouveau sujet apparaît. (*OC*, V : 192-193)

Le livre ne reproduit pas simplement les notes de cours, la conscience créatrice s'approfondissant d'étape en étape. Ainsi la suppression des mots jugés redondants ou inutiles (« et quêté », « soyeuse ») cohabite avec le souci d'élargir la signification au moment même où la phrase se raréfie. Préférer le simple « un nouveau sujet apparaît » à la première version (« la Bête quitte sa peau et c'est un beau seigneur qui apparaît ») ne renvoie pas seulement au désir de pratiquer une écriture classique qui craint la graisse et le surpoids. Les modifications de sens cherchent également à sortir l'anecdote d'elle-même. Quand le prince charmant limitait le propos au monde enchanté des contes de fées, le « nouveau sujet », sans renier le « beau seigneur », élargit les perspectives. La métamorphose du texte trahit l'espoir de voir l'amour servir de modèle à une nouvelle manière d'être au monde. En devenant le moyen par excellence de sortir de la grégarité, l'amour vaut comme affirmation de l'individualité contre la doxa et les systèmes. Mais si la pensée s'approfondit des notes au livre, la coïncidence de la phrase et de la musique est là, d'emblée. Il s'agit toujours pour Barthes, non pas de rédiger la phrase courte ou la phrase économique, mais de trouver la bonne formule, la formule qui, répondant aux exigences minimales de la syntaxe française, trouvera le bon équilibre entre signifiant et signifié, définira une totalité autonome, indépassable, indivisible.

Petit homéostat de bonheur, la phrase n'est pas loin de la magie : ce n'est pas un hasard si, dans l'exemple ravélien, l'imaginaire de la phrase coïncide avec une situation de conte qui chante précisément la concision et le pouvoir de la formule (« Je vous aime la bête »). Quand la phrase du conte retrouve toutes les vertus du « langage-objet » (elle change le monde alors que le métalangage se contente de le chanter et de l'orner d'une belle doublure verbale), les phrases de la vie et surtout celles plus accomplies de la littérature apportent au moins le pouvoir consolateur du recul et de l'esthétisation. Chef-d'œuvre de la conscience créatrice, la phrase en tenant le pathos à distance crée le petit miracle d'une catharsis éphémère. Cette écriture *alla prima* si rare, semblable au premier vers donné par les dieux, retrouve chez Barthes les

fonctions de l'utopie : stimuler l'écriture et la pensée, créer cette énergie qui permet de faire son chemin entre le « trop » et le « pas assez ».

Bibliographie

BARTHES, Roland (2002). «Plaisir aux Classiques», *Œuvres complètes* I. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « La Rochefoucauld : Réflexions ou Sentences et maximes », *Nouveaux Essais critiques*, *Œuvres complètes* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « La vie de Rancé », *Nouveaux Essais critiques*, *Œuvres complètes* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Œuvres complètes* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « Le geste de l'aruspice », *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « L'antithèse », *Roland Barthes par Roland Barthes*. *Œuvres complètes* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). *L'Empire des signes*, *Œuvres complètes* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). «Leçon», *Œuvres complètes* V. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « Délibération », *Œuvres complètes* V. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « Tant que la langue vivra », *Œuvres complètes* V. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). « Inexprimable amour - Fragments d'un discours amoureux, *Œuvres complètes* V. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2015). « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet », édité par Claude Coste, in *Album*, édition établie et présentée par Éric Marty. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2010). « Phrase – Modernités », revue *Genesis* n° 30 (présenté par Éric Marty), Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

BARTHES, Roland (2007). *Le Discours amoureux, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976 suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, présentation et édition de Claude Coste, « traces écrites ». Paris : Seuil.

COSTE, Claude (2013). « Notes de cours pour le Maroc », *Roland Barthes au Maroc*, textes recueillis par Ridha Boulaabi, Claude Coste, Mohamed Lehdahda. Meknès : Presses universitaires de Meknès.

BARTHES EN ESPACE URBAIN[1]

MARIA HERMINIA A. LAUREL
Université de Aveiro
hlaurel@ua.pt

Résumé : Lire Barthes aujourd'hui c'est aussi écouter la voix des héritiers, et essayer de dépasser la canonisation dont l'œuvre a fait l'objet (Compagnon, 1998). C'est aussi lire Barthes dans le texte, en essayant de retrouver la profonde cohérence de sa pensée (Jouve, 1986). Nous nous proposons de réfléchir sur la possibilité que Barthes entrevoit d'une *sémiologie urbaine*, à partir du discours de plusieurs « spécialistes de signes ». Cette approche devient autrement signifiante à un moment où un retour au réel intéresse la théorie littéraire contemporaine (Roelens, 2014).
Mots-clés : Roland Barthes ; sémiologie urbaine ; retour au réel.

Abstract: Reading Barthes today implies a reader's response: looking for its "effects", his reception, hearing from him through those who have come after him, trying to go beyond his canonization (Compagnon, 1998). It also means to read his original texts looking for the coherence of his ideas (Jouve, 1986). In this article, we intend to reflect on the possibility of an urban semiology conjectured by Barthes, to which he invites the discourse of several "sign specialists". This approach is meaningful today when literary theory reconsiders the "referent" (Roelens, 2014).
Keywords: Roland Barthes; urban semiology; referent.

[1] Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique UID/ELT/00500/2013 (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculté des Lettres de l'Université de Porto).

> Un beau texte est comme une eau marine ; sa couleur vient du reflet de son fond sur sa surface, et c'est là qu'il faut se promener, et non dans le ciel ou dans les abîmes. (Roland Barthes, « Réflexion sur le style de *L'Etranger*, de Camus », 1944).

Intellectuel sensible aux tendances de la contemporanéité, sinon les déterminant lui-même, Roland Barthes a participé à la réflexion sur le phénomène urbain qui faisait se rejoindre architectes, historiens de la ville et d'autres penseurs, à partir de la décennie de 1960. La conférence qu'il donne en 1967 sous le titre « Sémiologie et urbanisme »[2] en témoigne. Travailler sur Barthes en espace urbain m'a ainsi semblé intéressant, dans la mesure où cela constituait une invitation à des sentiers éventuellement moins diffusés de la réflexion barthésienne. Devant la richesse des aspects évoqués par Barthes dans l'article qui donna lieu A la conférence citée, et face à l'intertexte que cet article interpelle « Barthes en espace urbain » me suggère à son tour plusieurs voies de recherche, que plusieurs sous-titres auraient pu indiquer. Ce sont bien souvent les sous-titres qui orientent les choix de lecture. LA pensée de Barthes est une « pensée ouverte »

Les sous-titres que nous allons proposer essayeront de rendre compte de ces possibilités de lecture, de cette ouverture.

Ainsi, un premier sous-titre nous permettrait de considérer Roland Barthes comme lecteur de la ville en sémiologue, en « amateur de signes » et de la ville, selon ses propres mots. Un second, comme lecteur de la ville en poète[3], déçu, selon A. Compagnon qui le présente en antimoderne, se tournant dans son dernier cours au Collège de France « de plus en plus vers la poésie comme seule chance de sauver la littérature dans un monde qui ne l'aime plus (...) qui l'ignore de plus en plus » (Compagnon, 2005 : 404 ; 436) ; Barthes, pour qui « seul le poème [pouvait] encore racheter la littérature, lui rendre vie et sauver le monde » (*ibid.* : 436). Un poète qui, dans *Leçon*, célébrait la « *littérature* » comme « langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage » (Barthes, 1978 : 804) ; un poète que Michel Butor dévoile sous ce que le même auteur n'hésite pas à appeler un

[2] Conférence organisée par l'Institut français de l'Institut d'histoire et d'architecture de l'université de Naples (Barthes, 1967: 446).

[3] Antoine Compagnon, sur Barthes dans « son dernier cours au Collège de France de 1978 à 1980, *La préparation du roman* » : « Barthes s'y tourne de plus en plus vers la poésie comme seule chance de sauver la littérature dans un monde qui ne l'aime plus. Barthes antimoderne, c'est aussi un Barthes poète » (Compagnon, 2005 : 404).

dogmatisme[4], comme un contradicteur volontaire, comme celui qui a pleine conscience de ce qui ne peut passer dans l'objet écrit : ses silences ; un poète qui conçoit l'acte d'écrire (et je cite encore Butor) comme celui de « remettre aux autres de fermer eux-mêmes [sa] propre parole, et l'écriture n'[étant] qu'une proposition dont on ne connaît jamais la réponse » (Butor, 1974 : 376).

Un troisième sous-titre nous permettrait de le situer, en tant que lecteur de la ville, « entre acte d'écrire et pratique sociale »[5], y assumant le rôle de « logothète » (Barthes, 1974a : 72), d'intellectuel – « être de langage » –, dans la *civitas* (au sens propre de « corps social de la cité »), les citoyens ; une sociabilité qui a aussi une dimension érotique pour Barthes, la ville étant le « lieu de rencontre avec l'autre ». Il emploie d'ailleurs dans cet article les expressions « érotique » et « socialité » « indifféremment » (Barthes, 1967 : 445), assumant dans la ville le rôle *d'écrivain*, l'écrivain étant le « sujet d'une pratique » (Barthes, 1978 : 807) et « l'activité écrivante [s'insérant] parmi les autres activités sociales »[6] (Barthes, 1974 : 69) : l'écrivain étant celui qui prend parfois la liberté « de créer des néologismes »[7] (Barthes, 1974a : 73). Butor le considérera « le plus fécond forgeur de mots (...) l'un des plus grands de toute notre littérature» (Butor, 1974 : 383), celui qui *déplace* le langage, « guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines »[8]. En position *triviale* comme Baudelaire, à ce carrefour de Paris où il perdra son auréole..., l'écrivain pour qui 'lire c'est écrire', pour qui « rendre la lisibilité au texte c'est écrire sur ce texte, ou bien le récrire, en faire parfois une *lecture irrespectueuse*, annonçant ainsi, peut-être, une posture postextualiste[9] à son insu.

[4] Pour Butor, Barthes a une « pensée fondamentalement ouverte », mais qui « s'exprime néanmoins sur un ton remarquablement dogmatique auquel elle doit certainement une part de son pouvoir de persuasion » (Butor, 1974 : 375).

[5] Expression empruntée au texte d'introduction aux propos recueillis par Claude Jannoud, dans son interview à Roland Barthes, « Roland Barthes contre les idées reçues », publiée dans *Le Figaro*, 27 juillet 1974 (Barthes, 1974a :70).

[6] Tel que Barthes le soutient lors de son « dialogue avec Maurice Nadeau dans l'émission 'Dialogues', France-Culture, 13 mars 1974 » (Barthes, 1974 : 57-69).

[7] Faisant référence à l'appellation de « logothète » que lui décerne Louis Calvet, dans l'article inséré dans le numéro 56 de la revue *L'Arc* qui lui est consacré en 1974 (un numéro réédité par ailleurs en 2007), Barthes soutient que « l'appréciation généreuse de Calvet se référait [...] à la liberté qu['il prend] parfois [...] de créer des néologismes » (Barthes, 1974 : 73).

[8] Barthes précise l'étymologie latine de l'expression, la confluence de trois voies à l'origine : « *trivialis*, c'est l'attribut étymologique de la prostituée qui attend à l'intersection de trois voies » (Barthes, 1978 : 807).

[9] A ce propos, cf. Schuerewegen, Franc, *Introduction à la méthode postextuelle. L'exemple proustien*, Paris : Classiques Garnier,"Théorie de la littérature", 2012. Et aussi, l'entretien avec Frank Wagner, publié le 1er février 2013 : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchuerewegen.html (consulté le 10 juin 2015).

Un quatrième sous-titre nous permettrait de le situer en quête du référent qu'il a banni lui-même de la théorie dans les années 1960-1970[10], mais auquel la littérature ne saurait que très difficilement renoncer, sous peine de perdre sa consistance (sinon ses lecteurs), un sous-titre qui nous permettrait d'ouvrir la notion de *logothète* – qu'il ne conçoit pas comme « un écrivain qui invente des mots [mais comme] quelqu'un qui sait voir dans le monde, dans son monde (...) des éléments, des traits, des 'unités' (...) qu'il combine et agence d'une façon originale, comme s'il s'agissait d'une langue nouvelle dont il produirait le premier texte » (Barthes, 1974a : 73), allant finalement au-delà de ses perspectives strictement linguistiques, que les tendances du « retour au réel » contemporain de la théorie et de la littérature, nous invitent à nous interroger devant les *nouveaux réalismes* qui la caractérisent. La littérature peut-elle dire le monde ? Comment peut-elle le faire ? Ce sont des questionnements ouverts par le structuralisme, mais que la tendance du « retour au réel » contemporain, réactualise. Importants dans le cadre d'une réflexion sur la pensée de Barthes au sujet de la ville comme langue, comme espace sémiologique , le concept de « paysage de ville », ou celui de « paysage urbain » ont été travaillés, entre autres, par Françoise Chenet-Faugeras, pour qui « la ville et ses paysages constituent le vrai sujet du roman du vingtième siècle » (Chenet-Faugeras, 2007 : 38)[11], ou par Pascal Sanson[12], qui considère ce dernier comme un « concept polysémique, aux dimensions plurielles, [qui] procède d'une redécouverte des dimensions signifiantes des espaces habités », des « multiples sémioses » qui jouent lors de l'appréhension d'un paysage (Sanson, 2007). Pour Michel Collot, se rapportant à la phénoménologie, et, en particulier à celle de Merleau-Ponty, qui lui permet de réunir « le sensible et l'intelligible » (Collot, 2011 : 19), la collaboration entre littéraires, urbanistes, architectes, 'jardiniers' de la ville, les réunit autour d'une *pensée-paysage* qui inscrit la ville dans une logique de la géographie humaine, aux tonalités écologiques, mais aussi éthiques, qui créent de nouvelles urbanités. Le paysage est, pour Michel Collot « le produit de la rencontre

[10] Sous-titre possible : « à la recherche du référent égaré ». La question référentielle constitue l'une des préoccupations majeures de Barthes, cette question étant au centre de la réflexion de la théorie de la littérature française des années 1960-1970, qui incide surtout sur la problématique de la *mimésis* dans le roman réaliste français; rappelons-nous ce recueil d'hommages qu'a été *Littérature et réalité*, publié en 1982 (Barthes étant décédé deux années auparavant), vrai florilège sur « l'effet de réel » (reprise de l'article de Barthes, 1968) « réaliste »; et sur l' « illusion référentielle » - , pour reprendre le titre de Michel Riffaterre (1978) qui y est republié, concernant la problématique plus vaste de la représentation du monde par la littérature (plus précisément par le poème, dans le cas de cet essai de Riffaterre) .

[11] V. aussi Françoise Chenet-Faugeras, « L'invention du paysage urbain », *Romantisme*, « La ville et son paysage », nº 83, 1994 : 27-37. Françoise Chenet-Faugeras (Univ. de Grenoble), est membre fondatrice de l'association « Horizon paysage ».

[12] Architecte, actuellement professeur émérite à l'université de Tours. Maison des Sciences de l'Homme Val de Loire (MSH VdL) ; CItés, TERritoires, Environnement, Sociétés (CITERES).

entre le monde et un point de vue » (Collot, 2011 : 18) : il devient par là un « enjeu stratégique » ; pour Pascal Sanson, le concept de paysage urbain institue la ville comme un espace interdisciplinaire, l'inscrivant « dans une logique de la forme [pour] que la ville ait un sens pour ceux qui l'habitent et pour ceux qui la regardent» (Sanson, 2007 : 6). Voilà, me semble-t-il, ample matière à réflexion dans ce domaine, concevant des systèmes de signes que l'urbaniste se doit d'interpréter en vue de leur *signification* (et *actualisant*, pour employer l'expression d'Yves Citton (Citton: 2007), le souhait premier de Barthes dans l'article de référence, la *possibilité* d'une sémiologie urbaine.

Lire Barthes aujourd'hui nécessite qu'on soit attentif à cela à quoi a donné lieu la pensée barthésienne; selon une posture réceptionnelle donc : par les *effets*, les prolongements, par la voix des héritiers, et en essayant de dépasser la canonisation dont l'oeuvre a fait l'objet (Compagnon, 1998 : 12), de dépasser la *seconde main* dont il joue les offices dans tout article littéraire qui se doit. C'est aussi le lire dans ses textes originaux, en essayant de l'écouter dans le dialogue qu'il a pu entretenir avec lui-même, avec son œuvre et dans le dialogue que son œuvre a pu entretenir avec lui, et avec elle-même.

Or, lire Barthes en ce moment, c'est aussi situer notre lecture de Barthes à un moment où « un débat théorique est (...) en cours entre les tenants du retour au référent et les tenants de la littérarité » (Roelens, 2014 : 59).

La réflexion de Barthes s'inscrit en plein *tournant linguistique*, sa conférence datant de 1967, tournant marqué par les travaux de Saussure, en France, comme fondement de la théorie littéraire (Compagnon, 2005). Ses recherches s'insèrent à l'époque dans le cadre du *structuralisme* qu'il définit en ces termes, lors d'un entretien à la suite de la publication de *Système de la Mode*, la même année : « il s'agit d'un mouvement de pensée et d'analyse qui s'efforce de retrouver, par certaines méthodes extrêmement précises, la structure des objets sociaux, des images culturelles, ses stéréotypes, aussi bien dans les sociétés archaïques que dans nos sociétés modernes techniciennes » (Barthes, 1967a : 465)[13].

Si les questions d'urbanisme ne semblent pas occuper une place considérable dans les articles de Barthes[14], il faudra les situer dans le cadre de recherche décrit, et non comme des épisodes autonomes. Justement, sa réflexion sur le langage, sur les

[13] Le lien entre ce mouvement et la pensée de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss est souligné par Barthes, entre autres textes, dans l'article « Qu'est-ce que la critique ? » donné au *Times Literary Supplement* en 1963, inséré plus tard dans *Essais critiques* : « on sait l'importance, on pourrait dire la vogue, de ce mouvement en France, depuis que Claude Lévi-Strauss lui a ouvert les sciences sociales et la réflexion philosophique » (Barthes, 1964 : 1357).

[14] Nous citerions cependant, parmi ses essais, *L'Empire des signes* (1970), suscité par ses voyages au Japon, et *Mythologies* (1957).

langages, qui l'a occupé toute sa vie durant, répond à cette quête de « méthodes extrêmement précises » que l'analyse structuraliste demandait et à laquelle la linguistique semblait être en mesure de fournir les instruments opératoires nécessaires. Pour sa part, et en toute cohérence dans ce cadre, il « s'est penché sur ces phénomènes de notre société qui sont (...) des ensembles d'objets utilitaires : les aliments, s'il s'agit de nous nourrir, les maisons, s'il s'agit de nous loger, les rues des villes, s'il s'agit de circuler, et la mode, s'il s'agit de nous vêtir » (Barthes, 1967a : 465). Barthes s'est ainsi particulièrement intéressé dans cet article aux langages qui déploient le tissu de la ville – qui devient un *tissu* textuel[15] – depuis ce « vêtement sans fin » qu'il aurait imaginé envelopper le corps féminin (Barthes, 1967 : 170)[16] – , à ces mots que Butor, à son tour, entend jaillir de partout, sous la forme orale ou écrite, qui justifient le titre de son article de 1982, «La ville comme texte ». L'« accumulation » de textes qui accompagnent Butor lors de son arrivée à « une ville étrangère » , en l'occurrence , la ville de Tokyo, fait se rassembler dans l'espace de son voyage les livres lus/écrits, en train d'être lus/écrits, ou qui le seront (Butor, 1982 : 33), le « texte manifeste » et le « texte profond, celui qui dort entre les feuilles d'un livre pas encore ouvert, aux souterrains des réserves (...)» (Butor, 1982 : 36), ces textes, finalement, qui évacuent le référent et instituent un *arrière-texte* fécond (Gladieu *et al.*, 2013). Celui-ci interpelle des connexions intertextuelles qui élargissent la conception de J. Kristeva de *texte* comme le résultat de la lecture d'autres textes, de la citation d'autres textes : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (citée par Compagnon, 1998 : 117).

Au sémiologue de la mode s'offre un modèle de travail similaire à celui du sémiologue urbain : « Ce vêtement total, il faut l'organiser, c'est-à-dire, découper en lui des unités signifiantes, afin de pouvoir les comparer entre elles et reconstituer ainsi la signification générale de la mode. Ce vêtement sans fin a une double dimension : d'une part, il s'approfondit le long des différents systèmes qui composent son énoncé ; d'autre part, il s'étend, comme tout discours, le long de la chaîne des mots ; il est donc fait, ici, de blocs superposés (ce sont les systèmes ou codes), là de segments juxtaposés (ce sont

[15] La métaphore du texte comme tissu est récurrente dans l'œuvre de R. Barthes. Citons à propos ce passage de « Leçon » : « J'entends par littérature, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre [...] Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte » (Barthes, 1978 : 804).

[16] Expression retirée du chap. 4 "Vêtement sans fin", de *Système de la mode*. Au sémiologue de la mode s'offre un modèle de travail similaire à celui du sémiologue urbain : « Ce vêtement total, il faut l'organiser, c'est-à-dire, découper en lui des unités signifiantes, afin de pouvoir les comparer entre elles et reconstituer ainsi la signification générale de la Mode » (Barthes, 1967 : 170).

les signifiants et les signifiés et leur union, c'est-à-dire, les signes) (Barthes, 1967 : 170). De même que ce « vêtement sans fin » qui « se donne à travers un texte sans fin » comme le texte de la ville, de même conviendrait-il, pour Barthes, d'identifier les « unités signifiantes » de la ville, afin d'en esquisser leur « signification générale ». Effectivement, tel que l'a vu Butor, « ce n'est pas la mode elle-même qui l'intéresse, ce sont ses mots (...) Pour lui la mode est en quelque sorte toujours 'revêtue' d'un langage » (Butor, 1974 : 384), « le vêtement est un langage » (*ibid.*, 385), de même que la ville est, pour Barthes, un langage, peut-être mieux, le carrefour de plusieurs langages : «celui qui voudrait esquisser une sémiotique de la cité devrait être à la fois sémiologue (spécialiste des signes), géographe, historien, urbaniste, architecte et probablement psychanalyste » (Barthes, 1967 : 439). « Spécialiste des signes », Barthes avoue ne l´être qu' « à peine » : « En fait, je ne suis rien de tout cela si ce n'est, et encore à peine, sémiologue » (*ibid.*). Sa vision de la ville sera *superficielle*, celle de la « surface », celle d'un « amateur », « au sens étymologique de ce mot : amateur de signes, celui qui aime les signes, amateur de villes, celui qui aime la ville » (*ibid.*) ; mais elle sera attentive à tous les signes dont se compose ce *reflet* du fond du texte/ville sur sa surface : les mots du livre/les signes de la ville[17].

Entre 1966 et 1968, Barthes effectue plusieurs voyages au Japon[18], notamment à Tokyo ; ces voyages, il a pleine conscience de les faire en tant que lecteur : « je suis là-bas lecteur, non visiteur », fasciné par le langage de la ville (Barthes, 1970 : 44). Comme le souligne Bertrand Westphal, Barthes inaugure avec *L'Empire des signes*, « un des grands chantiers de la théorie littéraire des années soixante-dix: la lecture de la ville » (Westphal, 2007 : 257).

Or Barthes écrit dans son article le manque d'attention, chez les urbanistes, aux espaces urbains comme étant des espaces de signification. Se rapportant aux villes de la Grèce ancienne, Roland Barthes précise qu'« à cette époque, on avait une conception de la ville exclusivement signifiante, car la conception utilitaire d'une distribution urbaine basée sur des fonctions et des emplois, qui prévaut incontestablement de nos jours, apparaîtra plus tardivement ». Il considère par la suite qu' « il est étrange que, parallèlement à ces conceptions fortement signifiantes de l'espace habité, les élaborations théoriques des urbanistes n'aient accordé jusqu'à présent (...) qu'une place réduite aux problèmes de signification » (Barthes, 1967 : 440). Cependant lui-même se limite, à cet égard, à signaler en note de bas de page à peine, la publication en 1965 de

[17] Je renvoie à l'épigraphe placée en tête de cet article.
[18] Cf. *L'Empire des signes*, Paris Flammarion, 1970.

l'anthologie critique sur l'urbanisme contemporain, *L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, par Françoise Choay, architecte, théoricienne de l'urbanisme, de son histoire et de l'histoire du patrimoine; publication très récente par rapport à sa conférence, mais d'une importance décisive dans ce domaine d'études.

Barthes aurait voulu contribuer à l'élaboration d'un modèle sémiotique pour penser l'urbanisme, en invitant les urbanistes à penser les significations de la ville. Les urbanistes, architectes, et autres professionnels devraient y répondre au tournant du XXI[e] siècle par une *multifocalisation* que la géocritique allait introduire comme socle de son analyse de l'espace, en littérature.

La sémiologie, conçue par Barthes comme méthode pour l'urbaniste, devrait effectuer le passage de la cité comme discours, au discours comme langage. Pour cela elle devrait effacer les traces de la métaphore « langage de la ville » (Barthes, 1967 : 442) (utilisée aussi pour le « langage » des fleurs, du cinéma, etc.), elle devrait passer de la métaphore à l'analyse, « de la métaphore à la description de la signification », elle devrait effectuer le passage de l'analyse des microstructures de la ville à la description de ses macrostructures. Il lui faudrait, finalement, reconnaître qu'il existe un « rythme » propre à la ville « du moment qu'elle est habitée par l'homme, et faite par lui », parallèlement au « rythme fondamental de la signification qui est l'opposition, l'alternance et la juxtaposition d'éléments marqués et d'éléments non marqués ». Cependant, la fin de cet article interroge, en quelque sorte, les certitudes de cette méthode.

Pour Barthes, « l'espace humain en général (et non seulement l'espace urbain) a toujours été signifiant » (Barthes, 1967 : 439); des obstacles se dressent contre ce projet, que l'auteur identifie en termes de conflits, tout d'abord entre signification et réalité, celle de la « géographie objective, celle des cartes », dans le contexte de l'espace humain conçu comme espace géographique, pour conclure que « la signification est vécue en opposition complète aux données objectives » (Barthes, 1967 : 441). Dans *Leçon*, il reviendra sur la question de la représentation du réel par la littérature, qu'il désigne par sa « force de représentation » en soulignant l' « inadéquation fondamentale du langage et du réel », ce réel qui « n'est pas représentable – mais seulement démontrable », par les mots (Barthes, 1978: 806).

S'intéressant à la notion de *centre*, qu'il envisage d'un point de vue historique à partir de la notion classique d'« Isonomie » (privilégier le centre), Barthes conclut sur l'existence d'un deuxième conflit, « entre la signification et la fonction » : la constatation par les urbanistes du « conflit entre le fonctionnalisme d'une partie de la

cité, disons d'un quartier, et ce que j'appellerai son contenu sémantique (sa puissance sémantique)» (Barthes, 1967 : 441).

Un troisième conflit émerge, pour Barthes, entre « la signification et la raison (...) entre la signification et cette raison calculatrice qui voudrait que tous les éléments d'une cité soient uniformément récupérés par la planification » des urbanistes (Barthes, 1967 : 441).

Barthes fait appel aux facteurs de lisibilité de la ville, à partir d'une *pratique* de la ville, la ville étant habitée par l'homme tout autant que faite par lui.

L'élaboration d'une sémiologie urbaine consistera donc pour lui à « déchiffrer la ville » à partir d' « un rapport personnel », d'« une certaine ingénuité du lecteur » (Barthes, 1967 : 446). La multiplication des lectures de la ville aboutira à ce que Barthes appelle « la langue de la ville », et nous permettrait d'établir un parallèle éventuel avec ce qui allait devenir le projet d'une *géopoétique* de la ville : la quête de la langue d'une ville. Pour Michel Collot, ce néologisme, « inventé et revendiqué en France dans les années 1960 et 1970 par deux poètes » (Collot, 2014 : 105), Michel Deguy et Kenneth White, « réunit deux ordres de réalités (...) : en traçant un trait d'union entre l'activité de l'esprit humain et l'espace, il remet en cause la distinction cartésienne entre la chose pensante et la chose étendue; et il enfreint les principes, structuralistes, de l'arbitraire du signe et de la clôture du texte, en supposant une certaine continuité entre l'expérience du monde et celle du langage » (*ibid.*: 105-106).

Bien que refusant la référentialité du langage, Barthes envisage à la même période la ville comme « structure mais qu'il ne faut jamais chercher/vouloir à remplir» (Barthes, 1967 : 446). La ville est donc pour lui un poème. Pas la ville classique organisée en conformité avec le concept grec d'« Isonomie » , puisqu'il n'y a plus de centre aux villes modernes faites de décentrements ; ceux-ci configurent la ville comme espace de *l'imagination créatrice*, espace qui se cherche une forme, qui *change* et demeurera toujours incomplet, au rythme de notre regard de *flâneurs* que nous sommes tous, tel que le reconnaît Bertrand Westphal : « we only can catch a glimpse of reality, for a short while, modestly, as the *flâneurs* we all are, *volens nolens*, whether we like it or not » (Lévy & Westphal, 2014 : 188).

L'interrogation sur le référent est fondamentale en plein *tournant linguistique*, *tournant textuel.* Or Barthes nous invite à penser la ville comme une structure ouverte, dont les formes successives sont dictées par des facteurs extérieurs à la ville (ces référents que la sémiotique peircienne désignera par les *representamen* (cité par Roelens, 2014 : 58), par ces regards portés sur la ville par ses passants/lecteurs – écrivains. Barthes estime que la meilleure méthodologie pour connaître les villes c'est

de les voir par les yeux des écrivains : « le plus important n'est pas tant de multiplier les enquêtes ou les études fonctionnelles de la ville que de multiplier les lectures de la ville, dont, malheureusement, jusqu'à présent, seuls les écrivains nous ont donné quelques exemples » ; ces lectures permettraient de reconstituer une « langue », un « code » de la ville , tel qu'il le souhaitait Hugo comme l'un des premiers lecteurs de la ville. Ces regards deviendront à l'ère de la mondialisation et du *tournant spatial* les regards multiples, pluridisciplinaires (*multifocalisés*) que la *géocritique* mobilisera dans son étude des espaces littéraires.

Les « structures » seraient-elles déjà, avec Barthes, sur le point de « descendre dans la rue » ?

L'article de Barthes poursuit la recherche d'un modèle linguistique qui s'applique à d'autres disciplines, notamment les disciplines modernes sur la ville, comme l'urbanisme. Pour Barthes, sémiologue, il faut rester près du texte, considérer la ville comme texte ; mais comme texte *à lire* : donc le besoin d'un lecteur, non pas celui dont Umberto Eco présentait une typologie dans *Lector in fabula* (1979)[19], ni celui que l'esthétique de la réception (que Hans-Robert Jauss développa en Allemagne dans ces mêmes années de 1960-1970) envisageait en termes sociologiques, mais d'un lecteur qui y lise les *signes* du modèle, qui y lise l'opacité du réel, l'*effet de réel*, l'*illusion référentielle*.

La langue émanant de cette analyse – la *langue de la ville* - était censée fournir un modèle valable pour le linguiste, pour le littéraire, pour l'urbaniste – unis dans un projet sémiologique commun, celui de rendre la ville lisible.

Le débat sur le référent n'est pas fini, et il redevient actuel, dans le contexte d'un « retour au réel » qui justifie la popularité de perspectives interdisciplinaires qui font appel à la contribution d'autres savoirs. Ceux-ci redécouvrent l'intérêt de la littérature pour la connaissance des êtres humains, de leurs modes de vie, de leur vision du monde , ou bien pour la connaissance des habitats humains comme la géographie (on parle, dans cet encadrement, d'un *tournant cartographique*, d'un *tournant spatial*, de méthodes critiques géocentrées – comme la géocritique inaugurée par les travaux de Bertrand Westphal –, ou l'architecture et l'urbanisme, ou la philosophie (qui interroge des *cartes incertaines* (avec Alain Milon, 2011), l'écologie (avec Alain Suberchicot, 2012, ou Pierre Schoentjes, 2015[20]), l'écologie qui ne saurait être isolée de soucis

[19] *L'Œuvre ouverte* datait déjà de 1962.
[20] Nous tenons à remercier notre collègue Maria de Jesus Cabral pour nous avoir signalé cette publication récente.

éthiques concernant le rapport des êtres humains au monde, leur responsabilité et la manière dont la littérature dit ce rapport.

Pendant les années 1980, « la réflexion sur la référence littéraire a été rouverte dans le cadre de la sémantique des mondes possibles ou fictionnels » (Compagnon, 1998 : 142). Ce n'est plus que le monde fictionnel soit la copie du monde réel, mais que les mondes possibles « soient *compatibles* avec le monde réel » (*ibid.*, 143). Et Compagnon insiste sur le besoin de dépasser « cette violente logique binaire, terroriste, manichéenne, si chère aux littéraires - fond ou forme, description ou narration, représentation ou signification » comblée par le couple mimétisme/antimimétisme, «alors que la littérature est le lieu même de l'entre-deux, du passe-muraille » (*ibid.* : 145).

Un autre sous-titre donne une pertinence à cette réflexion, « Barthes en espace urbain » : « lire Barthes après le retour du référent », en parallèle à sa croyance « peut-être avec quelque présomption, en la possibilité d'une sémiotique de la cité » (Barthes, 1967 : 439). La référence à l'espace urbain n'est peut-être chez lui qu'une provocation, étant donné sa référentialité immédiatement reconnaissable : un espace concret, la ville, et que Barthes rejette « toute hypothèse référentielle dans la relation de la littérature et du monde, ou même du langage et du monde » (Compagnon, 1998 : 115-116).

Pour Bertrand Westphal, « la quête de la lisibilité urbaine et spatiale n'est pas la marque d'une nouvelle forme d'exotisme paradoxale et postmoderne, vouée à la lecture de l'illisible » (Westphal, 2007 : 257). La lisibilité de l'espace, inaugurée par Barthes, ne s'arrête pas aux discours que le livre tient sur la ville : « Ce n'est plus le livre et le discours par lui véhiculé qui viennent conforter l'examen de la ville perçue, mais au contraire la ville qui est coulée dans un discours qui tient lieu de matérialité, qui *tient lieu*, qui *fait* le lieu » (Westphal, 2007 : 258).

Actuellement, et il faudrait citer ici le livre d'Edward Soja, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996), le rapport entre le texte et la ville, entre le texte-ville et le réel se conjuguent selon une poétique autre : « la déconstruction du concept traditionnel d'espace urbain, voire de lieu, entraîne une relation éminemment problématique entre ce qu'on qualifie de 'réel' et la discursivité. Elle consacre le statut de simulacre de certains espaces dans lesquels, comme a essayé de montrer Jean Baudrillard, le réel est supplanté par un hyperréel déréalisant » ; la terminologie typologique des villes change, et Westphal en dresse la liste : « les *Outer Cities*, les *Edge Cities*, les *Technopoles*, les *Technoburbs*, les *Silicon Landscapes*, les *Postsuburbia* ou encore les *Metroplex* (...) autant de vocables alimentant une poétique

postmoderne (post-humaine ?) de l'urbanité des marges» (Westphal, 2007 : 259). Des espaces « anti-anthropomorphiques », comme ceux qui caractérisent les sociétés urbaines déshumanisées dans le récit *Ano 1993*, de Saramago, à la merci de la « singularité » technologique, de la robotisation, du clonage, peuplées par des êtres mi-humains, mi-mécaniques, soumis à des phénomènes d'auto-replication. Des espaces sans doute anticipés par le déphasage entre la carte et la géographie du souvenir dans le conte de Michel Tournier, *La Fin de Robinson Crusoé*, la carte et le territoire de Houellebecq, certainement par les conflits que Barthes décrivait comme des *obstacles* au travail du sémiologue, lecteur de la ville.

A l'époque où Barthes intervient sur ces questions, la critique met en cause toute une tradition de la « représentation » littéraire. Or l'auteur attire l'attention, dans « Sémiologie et urbanisme », sur la « prise de conscience croissante des fonctions des symboles dans l'espace urbain » (Barthes, 1967 : 440). Il cite le conflit entre la « signification et la réalité », c'est-à-dire, entre le langage et le réel, le conflit entre la « signification et la fonction » comme un des principaux problèmes des urbanistes contemporains (*ibid.*, 441), et donne comme exemple la ville de Rome, marquée par le conflit entre « les nécessités fonctionnelles de la vie moderne et la charge sémantique qui lui est communiquée par son histoire » ; le conflit « entre la signification et la raison » constitue un autre obstacle au travail de l'urbaniste, c'est-à-dire, entre la signification et la programmation des planificateurs de l'espace urbain, qui tendent à annuler les différences, à uniformiser. Barthes attire l'attention sur la nature inégale des villes : « une ville est un tissu formé non pas d'éléments égaux dont on peut inventorier les fonctions, mais d'éléments forts et d'éléments neutres, ou bien, comme disent les linguistes, d'éléments marqués et d'éléments non marqués (on sait que l'opposition entre le signe et l'absence de signe, entre le degré plein et le degré zéro, constitue un des grands processus de l'élaboration de la signification) » (Barthes, 1967 : 441).

Le *rythme* de la ville provient à son tour pour Barthes du « rythme fondamental de la signification qui est l'opposition, l'alternance et la juxtaposition d'éléments marqués et d'éléments non marqués », comme dans une phrase, comme dans la langue. Pour lui, « la cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant » (Barthes, 1967 : 441). Barthes en espace urbain, c'est aussi l'homme des foules : c'est aussi celui qui jette son auréole, qui *dérive*, cet antimoderne qui est « sans cesse à la recherche d'une 'tierce forme' inclassable », celui qui « réussit à imposer son ambiguïté, son 'atopie' »

(Compagnon, 2005 :447). Celui qui cherche son *thirdspace*, sans doute, celui qui cherche sa place dans la ville, espace de toutes les expériences de la modernité et de la postmodernité, la ville où il part à la recherche de la lisibilité du poème, réduit à l'essentiel, le *haïku*, forme suprême d'exigence envers la langue, et la poésie, pour sauver le langage et le monde. Forme la plus belle d'engagement politique, d'intervention dans la *polis* – conçue comme *civitas* - , pour donner un sens à l'action humaine, dans ce qu'elle a d'essentiel, le langage, dans sa pureté, expurgé de l'allégorie (qu'il critiquait dans *La Peste*, de Camus). Barthes en espace urbain est aussi celui qui pressent, au long de ses dialogues avec Maurice Nadeau ou avec Claude Jannoud, déjà cités, que la littérature « va à sa perte », qu'il sait que le public est « fragile », et que « la culture de masse (...) n'est pas littéraire » ; celui qui est nostalgique face à la disparition du « mythe de l'écrivain », des grands écrivains, des « grands mainteneurs de littérature », comme Valéry, Gide, Claudel, Malraux ; celui qui fait référence aux choix passéistes du Prix Nobel[21] (Barthes, 1974 : 64-72) . Intéressante pour notre propos s'avère, la conscience de Roland Barthes sur le lien intrinsèque entre les formes littéraires et la vie des sociétés, qui changent et ce changement peut entraîner, du côté de la littérature, le changement des « conditions de production, de consommation et d'écriture ». Pour Barthes, « une société sans littérature est parfaitement concevable » (Barthes, 1974 : 72). Jules Verne l'avait prévu, dans son roman d'anticipation *Paris au XXIe siècle*[22], une ville où les bibliothèques littéraires auraient été remplacées par des bibliothèques scientifiques, techniques...

Pour Westphal, l'espace urbain devient « intertexture » : « Calvino fait Paris, Butor fait Tokyo qui fait Butor, Borges fait Buenos Aires, *et cætera*, à l'infini » (Westphal, 2007 : 264). Face à la contemporanéité postmoderne, Westphal fait appel à une nouvelle dialectique entre l'espace et le réel. En effet, des « logiques communes », qui ne sont pourtant pas « identiques », mais « analogues », régissent les récits contemporains et les « espaces humains » : le récit ne progresse plus linéairement ; les espaces humains ne se définissent plus en termes d'opposition entre « centre » et « périphéries ». Tous deux se complexifient et se diversifient. Baudrillard parlait de « simulacre », Steiner de la société du spectacle et de l'image pour dire le contemporain, Saramago construisait des clones, faisait référence aux formes artificielles de reproduction des humains. Et Westphal de conclure : « la déréalisation de l'espace entraîne sa fictionnalisation » (Westphal, 2007 : 264). A son tour, le récit

[21] Claude Simon se verrait accorder le Prix Nobel cinq années révolues sur la mort de Roland Barthes, en 1985.
[22] Probablement écrit vers 1863, resté inédit jusqu'en 1994.

offre de « nouvelles approches » du réalisme, bien éloignées du réalisme balzacien ou zolien : les nouveaux réalismes sont à saisir dans « la fictionnalisation généralisée [qui] introduit nécessairement la littérature et les autres arts mimétiques dans un ordre original, qui suppose une nouvelle approche du réalisme » (*ibid.*: 264) : les frontières entre le réel et la fiction s'affaiblissent.

Comment caractériser ce nouveau réalisme ? Pour Westphal, « le réalisme postmoderne est tout entier dans la représentation d'un monde qui se caractérise par une déterritorialisation accélérée, un monde éminemment 'transgressif' » (*ibid.*: 264). Une réalité de plus en plus proche de l'univers fictionnel. Peut-être pourrions-nous conclure notre lecture de l'article « Sémiologie et urbanisme » en considérant la possibilité, chez Barthes, d'une sémiologie fondée sur l'affectivité qui le lie aux espaces de la ville : Barthes aime la ville, il aime les signes. Marcel Roncayolo, spécialiste des études urbaines, rappelle l'étymologie du mot urbanité : pour lui « ce ne sont pas les choses qui sont dotées d'urbanité mais la conduite des hommes entre eux ». Une étymologie dont le sens est attesté depuis le XVe siècle dans le *Trésor de la Langue Française*, où « le mot s'attache aux 'relations sociales entre habitants d'une ville' » (Sanson, 2007 : 25). Le rapport social de Barthes à la ville est de l'ordre de l'affectivité (il aime les villes), et de l'érotisme (comme rapport de social : la socialité). Urbanité va de pair avec « civilité, courtoisie, politesse » (*ibid.*: 25). Le sens actuel d'urbanité, urbanisme – *formes de la ville* – est récent, tel que le souligne Roncayolo, mais il n'en exclut pas le sens classique.

Barthes en espace urbain c'est aussi celui qui, dans sa Leçon inaugurale au Collège de France (1977), dix ans après l'article « Sémiologie et urbanisme », avoue son désir d'écrire un roman, pour « *dire* ceux qu[' il] aime » (Barthes, 1978 : 835) . Or il a accepté de parler d'urbanisme en sémiologue parce qu'il aime les signes, il aime la ville ; alors que l'« instance [du roman] est la vérité des affects » (Barthes, 1978 : 835). On y lit la même posture qu'il avait adoptée pour dire la ville, en amateur ; il adopte la même « méthode »: « Je me mets (...) dans la position de celui qui fait quelque chose » (*ibid.*) – l'urbaniste ne fait-il pas la ville ? ; le sémiologue veut lui transmettre un modèle linguistique pour lire la ville, puis pour la faire – « et non plus de celui qui parle sur quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; j'abolis le discours sur le discours ; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture » (*ibid.*). Il s'agit d'écrire la ville, la ville comme texte, ajoute-t-il – «c'est-à-dire (...) une pratique » (*ibid.*). Barthes se situe donc « entre acte d'écrire et pratique sociale » – « je passe à un autre type de savoir (celui de l'Amateur) et c'est en cela que je suis méthodique » (*ibid.*).

Barthes ne manque pas de nous interpeller à l'heure actuelle : il nous invite à dire la ville sous plusieurs angles d'approche, ce que j'ai essayé de montrer ici par un florilège de sous-titres. Il faudra le lire en sémioticien *et* en poète *et* en critique en quête du référent perdu. Qu'est-ce que le paysage urbain ? Quel rapport entre l'architecte et l'urbaniste ? Quelle pensée du paysage ? Prendre en compte Barthes en espace urbain, c'est ouvrir d'autres perspectives sur la question de lecture de la ville, des villes, des ville d'aujourd'hui. Il y aurait, du reste, bien d'autres sous-titres à ajouter à ces propositions.

Bibliographie

BARTHES, Roland (1964). « Réflexion sur le style de *L'Etranger* », *in* (1993) *Roland Barthes, Œuvres complètes*, (1942-1965), Paris : Seuil, t. 1.

BARTHES, Roland (1964). « Qu'est-ce que la critique ? », *in* (1993) *Roland Barthes, Œuvres complètes*, t. I (1942-1965). Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1967). « Sémiologie et urbanisme », *in* (1994) *Roland Barthes, Œuvres complètes*, t. II (1966-1973). Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1967a). *Système de la mode.* France-Forum, 5 juin 1967, propos recueillis par Cécile Delanghe, *in* (1994) *Roland Barthes, Œuvres complètes* t. 2 (1966-1973). Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1970). *L'Empire des signes*. Paris : Flammarion.

BARTHES, Roland (1974). « Où/ou va la littérature ? », dialogue avec Maurice Nadeau, *in* (1995) *Roland Barthes, Œuvres complètes*. (1974-1980), Paris : Seuil, t.3.

BARTHES, Roland (1974a.). « Roland Barthes contre les idées reçues », propos recueillis par Claude Jannoud, *in* (1995) *Roland Barthes, Œuvres complètes*, (1974-1980). Paris : Seuil, 1995, t.3

BARTHES, Roland [1978]. « Leçon », *in* (1995) *Roland Barthes, Œuvres complètes*, (1974-1980). Paris : Seuil, t.3.

BUTOR, Michel (1974). « La Fascinatrice », *Répertoire IV*. Paris : Les Éditions de Minuit.

BUTOR, Michel (1982). « La ville comme texte », *Répertoire V*. Paris : Les Éditions de Minuit.

CITTON, Yves (2007). *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*. Paris : Éditions Amsterdam.

CHENET-FAUGERAS, Françoise (2007). « Du paysage urbain », *in* Pascale SANSON, Pascal (dir.). *Le Paysage urbain : Représentations, Significations, Communication*. Paris : L'Harmattan.

COLLOT, Michel (2011). *La Pensée-paysage*. Paris : Actes Sud/ENSP.

COLLOT, Michel (2014). *Pour Une Géographie littéraire*. Paris : Éditions Corti.

COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil.

COMPAGNON, Antoine (2005). *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Seuil.

JOUVE, Vincent (1986). *La Littérature selon Roland Barthes*. Paris : Les Éditions de Minuit.

LÉVY, Clément, WESTPHAL, Bertrand (éds.) (2014). *La Géocritique : état des lieux / Geocriticism : a Survey*. Limoges : PULIM.

MILON, Alain (2012). *Cartes incertaines, Regard critique sur l'espace*. Paris : Encre marine.

ROELENS, Nathalie (2014). « La géocritique mise au pas : voyageurs, flâneurs, piétons », *in* LEVY, Clément, WESTPHAL, Bertrand, *Géocritique : état des lieux, Geocriticism: a Survey*. Limoges : PULIM.

RONCAYOLO, Marcel (1990). *La Ville et ses territoires*. Paris : Gallimard, « Folio».

SANSON, Pascal (dir.). (2007). *Le Paysage urbain : Représentations, Significations, Communication*. Paris : L'Harmattan.

SCHOENTJES, Pierre (2015). *Ce qui a lieu*. Marseille : Wildproject Editions, « Tête nue».

SOJA, Edward (1996). *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell .

SUBERCHICOT, Alain (2012). *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Paris : Champion, « Unichamp-Essentiel».

GLADIEU, Marie-Madeleine *et al.* (2013). *L'Arrière-texte : pour repenser le littéraire*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.

WESTPHAL, Bertrand (2007). *La Géocritique: réel, fiction espace*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Carnets : revue électronique d'études françaises. Série II, nº 6 spécial, janvier 2016, p.87-94

BARTHES GERMINAL[1]

THOMAS VERCRUYSSE
Université de Neuchâtel
thomas.vercruysse@free.fr

Résumé : Cette étude cherche à analyser comment la métaphore du vivant livre des enjeux cruciaux de la poétique de Barthes, le rapprochant des préoccupations les plus actuelles en herméneutique, qu'on songe à Stanley Fish, Marielle Macé mais aussi Heinz Wismann. L'avenir de la poétique consisterait alors à ne pas séparer l'art du vivant.
Mots-clés: Poétique – vivant – style – herméneutique – forme.

Abstract: This paper tries and examines how the metaphor of the living gives high stakes of Barthes' poetics, putting him together with the most current considerations in hermeneutics: one can think of Stanley Fish, Marielle Macé but also of Heinz Wismann. The future of poetics would consist of not separating art from the living.
Keywords: Poetics – living – hermeneutics – form.

[1] Les références aux œuvres de Barthes renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* réalisée par Éric Marty et publiée au Seuil en 2002. Elles sont présentées suivies du numéro du tome, en chiffres romains, puis des numéros de pages, en chiffres arabes.

Dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Barthes propose une triade célèbre, distinguant « langue », « style » et « écriture » : la langue comme dénominateur commun culturel, le « style », comme « poussée » « d'ordre germinatif» (*OC, I* : 177-182) et individuel, décrite en termes biologiques, et « l'écriture », comme responsabilité de l'écrivain engagé dans les formes. Cette triade sera délaissée dans les années 70 : la langue unifiée éclatera dans « la division des langages », le style référera à une réalité culturelle (et non plus individuelle) et l'écriture, réélaborée par les apports du poststructuralisme, deviendra « débordement, emportement du style vers d'autres régions du langage et du sujet, loin d'un code littéraire classé » (Barthes, « L'écriture commence par le style » (1975), *OC*, IV : 653).

Entre les deux triades, la dimension biologique du style semble avoir disparu. Je ne vais pas tenter de sonder les raisons de cet escamotage, et plutôt réfléchir à la façon dont la métaphore du vivant et son champ lexical persiste comme enjeu chez Barthes, et comment cette fidélité discrète voire inconsciente permet de relier Barthes à des préoccupations contemporaines constituant pour nous l'avenir de la poétique. Cet avenir se traduit par une herméneutique générale ne maintenant pas étanches ce que fait l'art et ce que fait la vie, et nous essaierons de montrer que Barthes n'est pas étranger à cette herméneutique, bien qu'il se méfie de l'herméneutique.

Reprenons le passage du *Degré zéro* dans lequel le style est décrit :

> La langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà (...). Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée non d'une intention, il est comme une destination verticale et solitaire de la pensée. (...) Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète ; il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée (...). Le style (...) n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière (...) (*OC, I* : 178).

Si on prend la métaphore du style comme « poussée » « d'ordre germinatif » au sérieux, on peut dire que Barthes se trouve à un point de bifurcation philosophique. D'un côté, on trouve l'esthétique de Kant, qui inclut les productions artistiques dans le paradigme englobant des productions de la nature qui constitueraient le modèle indépassable de l'art, de l'autre, celle de Hegel, qui les disjoint, car les productions

humaines seraient animées, selon lui, par la liberté, ce qui leur conférerait beaucoup plus de noblesse que les créations naturelles. Mais depuis, le philosophe Jacques Dewitte a, d'une certaine manière, dépassé cette opposition en nous peignant la liberté qui est celle de la vie par le biais de l'autoprésentation, [une autoprésentation « qui n'est pas le fait du hasard » et possède un « caractère intentionnel »] : « C'est ce que Portmann appelle *Selbstdarstellung*, l'autoprésentation ou la manifestation de soi, une dimension qui est présente à la fois chez l'homme, dans les phénomènes sociaux comme le rite ou la monumentalité, et dans la vie extra-humaine (et que Buytendijk appelait déjà "valeur démonstrative") (Dewitte, 2010 :12).

Barthes parlait, dans « Qu'est-ce que l'écriture » du style comme de la « part privée du rituel » (*OCI* : 177-182), « forme sans destination », « produit d'une poussée, non d'une intention » (*ibid.*). Quelle place alors pour la part publique du rituel ? La clé nous est peut-être donnée dans la Préface aux *Essais critiques*, publiée en 1964 : « (...) l'auteur ne produit jamais que des présomptions de sens, des formes, si l'on veut, et c'est le monde qui les remplit » (*OC, II* : 273). Apparemment, nous ne sommes plus dans la première triade, qui n'est pas convoquée : on pourrait bien imaginer que la langue est présupposée, que le style est en amont et que l'écriture informe le style en l'engageant dans le circuit social des valeurs. Cependant, quelque chose de nouveau est apparu, absent de la première triade : la dimension herméneutique assumée par le monde qui sature les sens et les formes offerts par l'écrivain. La réception est prise en compte, à côté de la production, et la complète. Plus loin dans la Préface intervient la métaphore décisive du thème et des variations, métaphore musicale dont j'aimerais montrer qu'elle n'est pas sans lien avec la métaphore biologique :

> L'écrivain est un expérimentateur public : il varie ce qu'il recommence ; obstiné et fidèle, il ne connaît qu'un art : celui du thème et des variations. Aux variations, les combats, les valeurs, les idéologies, le temps, l'avidité de vivre, de connaître, de participer, de parler, bref les contenus ; mais au thème l'obstination des formes, la grande fonction signifiante de l'imaginaire, c'est-à-dire l'intelligence même du monde. Seulement, à l'opposé de ce qui se passe en musique, chacune des variations de l'écrivain est prise elle-même pour un thème solide, dont le sens serait immédiat et définitif (*ibid.* : 274-275).

Il ne faudrait pas lire cette distinction thème – variations d'après la dichotomie fond-forme. Pas non plus d'après le schéma hylémorphique d'Aristote d'après lequel la matière aspire à une forme posée au préalable. Barthes énonce ainsi plus loin : « écrire, c'est ou bien projeter ou bien terminer, mais jamais "exprimer" ; entre le commencement et la fin, il manque un maillon (...) celui de l'œuvre elle-même ; on écrit

peut-être moins pour matérialiser une idée que pour épuiser une tâche qui porte en elle son propre bonheur » (*ibid*. : 257).

Je crois qu'on peut davantage lire le rapport entre l'écrivain et l'idée d'après le concept de modulation, désignant l'interaction entre force et matériaux, qu'on trouve développé dans la thèse de Simondon dont une partie, *L'individu et sa genèse physico-biologique* paraît la même année, en 1964. Ce livre sera chroniqué de manière enthousiaste par Deleuze. Simondon n'est pas cité dans la biographie de Tiphaine Samoyault (Samoyault, 2015). Je me livre donc ici à un rapprochement de type analogique, non historique (ce sera, par défaut, notre manière de ne pas céder à ce que Barthes appelait le « mythe de la filiation »). Le concept de modulation intervient chez Simondon à la fois au niveau non organique, mais aussi au niveau du vivant non humain puis humain pour expliquer l'individuation.

Une source en revanche directe pour Barthes, c'est Valéry, que Barthes cite régulièrement dans ses œuvres et qui apparaît en filigrane dans la suite du texte : « Il y a une sorte de vocation de l'écriture à la liquidation ; et bien que le monde lui renvoie toujours son œuvre comme un objet immobile, muni une fois pour toutes d'un sens stable, l'écrivain lui-même ne peut la vivre comme une fondation, mais plutôt comme un abandon nécessaire » (*OC, II* : 275.) On croirait lire ici Valéry, qui considérait qu'un poème n'était jamais achevé mais toujours abandonné, abandonné comme une araignée laisse un cocon ou un serpent sa mue (Morimoto, 2009). Or un des modèles de Valéry est Goethe, et, dans le discours qu'il lui consacre, Valéry propose justement un parallèle entre la maîtrise de la forme linguistique de nature poétique et la forme naturelle modelée par la plante : « [...] dans le poète ou dans la plante, c'est le même principe naturel : tous les êtres ont une aptitude à s'accommoder, et cette aptitude variable mesure leur aptitude à vivre, c'est-à-dire à demeurer ce qu'ils sont, en possédant plus d'une manière d'être ce qu'ils sont » (Valéry, 1957 : 538). Valéry rapproche ici le *conatus*, concept de Spinoza, première influence de Goethe, par lequel le poète et la plante persévèrent dans leur être (« demeurer ce qu'ils sont ») avec le potentiel transformateur (« possédant plus d'une manière d'être ce qu'ils sont »). Le lieu de leur articulation est le *kairos*, la circonstance (dont Barthes fait grand cas dans le cours sur *Le Neutre*), *circonstance* qui détermine les variations de l'être dont le devenir est une dimension, comme l'ont montré les philosophies de Simondon mais aussi de Nietzsche (qui considérait Spinoza comme un frère et que Barthes connaissait aussi via *Nietzsche et la philosophie* de Deleuze [Deleuze, 1962]).

On a retrouvé ici l'idée du thème et des variations, à partir, chez Goethe, de l'archétype de la plante originaire, l'*Urpflanze*, qui diffère en s'incarnant dans des

variations. Quel rapport avec Barthes ? Barthes appréciait Goethe, T. Samoyault le souligne, mais en mentionnant *Werther* (présent dans les *Fragments du discours amoureux*) non les écrits sur la Morphologie des plantes. Mais il hérite de Goethe cette idée du thème et des variations par un autre biais, celui des formalistes russes (qu'il cite plus loin dans la préface) en particulier de Propp et sa *Morphologie du conte* que Lévi-Strauss l'a incité à lire lors de leur fameuse rencontre de 1960, où Barthes lui demande de diriger sa thèse. Or la folkloristique de Propp correspond à une application de la morphologie goethéenne des sciences de la nature aux sciences de la culture, fidèle au geste des formalistes russes dépassant la division diltheyienne entre *Naturwissenschaften* et *Geisteswissenschaften*. Barthes confie avoir lu la *Morphologie du conte*, en anglais (Samoyault, 2015 :354). On sait que Lévi-Strauss refusera de diriger la thèse de Barthes et T. Samoyault est revenue sur les raisons de ce refus. Elle pointe notamment un désaccord scientifique : le statut de la structure. Parmi les différences évoquées, on relèvera celle-ci : « Différence dans le projet : dévoiler chez Barthes ; restituer les conditions d'exercice de la pensée symbolique chez Lévi-Strauss » (Samoyault, 2015 : 356).

On va essayer ici de déplacer cette différence. Si le dévoilement, propre à l'activité herméneutique, n'est pas conciliable avec la méthode structuraliste selon Lévi-Strauss (c'est la position qu'il défend face à Ricœur lors du débat organisé par la revue *Esprit* en 1963 [Dosse, 2012 :280]), Barthes, pour défendre « La Critique » dans *Critique et vérité*, en 1966, met l'accent, Claude Coste le souligne, sur « l'ensemble des contraintes qui s'imposent au critique et rendent sa parole recevable : prise en compte de la totalité des phénomènes, logique de la contrainte symbolique (Coste, 2010 : 179) [Coste, 2010 :159]) ». Cette logique de la contrainte symbolique est propre au structuralisme, dont Deleuze écrivait que son ambition n'était pas d'ordre quantitatif mais topologique et relationnel (Deleuze, 1979). Or la topologie, contrairement aux mathématiques de la quantité, fait droit aux processus de formation-déformation, ceux qu'observe D'Arcy Thompson dans l'évolution des formes animales et relatées dans *On Growth and Form* (D'Arcy Thompson, 2009). Lévi-Strauss affirmait que son idée de la transformation structurale lui serait venue principalement de la biologie de d'Arcy (Lévi-Strauss, 1988 : 158-159). D'Arcy disait lui-même s'être inspiré des recherches de Dürer sur l'anamorphose. Et, précisément, Barthes joue la carte de l'anamorphose contre l'herméneutique dans *Critique et vérité* pour définir l'activité critique : « Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu (...) que l'anamorphose (...) est une transformation surveillée, soumise à des contraintes optiques » (*OC, II* : 792-799). En cela, l'anamorphose est analogue à une opération de modulation chez

Simondon. Quand Barthes rejette l'herméneutique comme recherche du sens caché d'un texte, il en expose les raisons : « Le rapport de la critique à l'œuvre est celui d'un sens à une forme. Le critique ne peut prétendre "traduire" l'œuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus clair que l'œuvre. Ce qu'il peut c'est "engendrer" un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre. » (*ibid.*)

En fait, Barthes reste tributaire d'une conception de l'herméneutique gagée sur la clarté, issue de Parménide, propre à une sémiotique logico-grammaticale qui lui a été transmise par Hjelmslev. Cette tradition est animée par l'idée que le sens littéral est voilé et serait à restituer. Cette problématique de la clarté dépend « d'une théorie de la révélation au sens large » qui procéderait ou bien « de la bienveillance divine répandue sur l'écriture » ou bien, depuis les Lumières, bien nommées, la clarté serait le produit d'une représentation rationnelle de l'ordre naturel, l'obscurité ne représenterait qu'une difficulté provisoire procédant du préjugé et appelée à être levée par la connaissance (Rastier, 2001 :113).

Or Barthes aurait pu se reconnaître dans une herméneutique de la difficulté, issue d'Héraclite. On a affaire ici à un autre type de révélation, qui n'est pas fondé sur la vision immédiate, comme dans la problématique de la clarté, mais sur l'ouïe, ou plutôt l'entente. La pythie ou la Sybille s'expriment de manière oblique, le sens est, d'une certaine manière, anamorphosé : il n'est pas à restituer, mais à constituer : dans cette tradition, on peut ranger Heinz Wismann, Jean-Michel Salanskis, François Rastier et Stanley Fish. Le sens n'est pas immanent au texte mais à l'interprétation. On peut alors reprendre la citation qu'on a mentionnée plus haut : « le sens d'une œuvre ne peut se faire seul ; l'auteur ne produit jamais que des présomptions de sens, des formes si l'on veut, et c'est le monde qui les remplit ».

Ce n'est pas seulement le monde dans sa socialité qui remplit le sens. Barthes rappelle dans *Le Neutre* que « le langage est pour l'homme un véritable milieu biologique, ce dans quoi il vit et par quoi il vit, ce qui l'entoure » (Barthes, 2002 : 122-123) Barthes, implicitement, nous encourage à placer l'herméneutique textuelle, celle de la difficulté, en relation de continuité avec une herméneutique générale qui peut informer la question du vivant. Le sens dans la lecture participe des échanges gazeux et plus largement énergétiques avec le milieu, avec le système de circonstances. Le lecteur, comme l'auteur, sont inspirés, pour ce qu'ils respirent leur système de circonstances. La création dans la lecture comme dans l'écriture relève bien d'une métabolisation C'est pourquoi l'herméneutique « intégrée » de Marielle Macé, qu'on peut ranger parmi les spécialistes et les disciples de Barthes (Macé, Gefen, 2003) ne se sépare pas d'une philosophie de la vie qui lui a été transmise, pour une bonne part, par Simondon,

comme j'ai tenté de le montrer ailleurs (Vercruysse, 2015). De ce point de vue, Barthes et Simondon sont, dans son œuvre, présents et intériorisés, comme le monde, social et biologique, est pour le lecteur et l'auteur, tout à la fois présent et intériorisé. Le monde est devant nous et en nous, comme Barthes.

Bibliographie

BARTHES, Roland (2002). *Le Neutre, cours au collège de France, 1977-1978*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1953). « Le degré zéro de l'écriture » (2002), *Œuvres complètes* I. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1953). « Qu'est-ce que l'Ecriture ? ». (2002), *Œuvres complètes* I. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1964). « Préface, Essais critiques ». (2002), *Œuvres complètes* II. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. (2002), *Œuvres complètes* IV. Paris : Seuil.

COSTE, Claude (2010). *Barthes*. Paris : Seuil, « Bibliothèque ».

D'ARCY, Thompson (2009). *Forme et croissance*. trad. française D. Teyssié, Paris : Seuil.

DELEUZE, Gilles (1962). *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Puf.

DELEUZE, Gilles [1973] (1979). « À quoi reconnaît-on le structuralisme », *in* François Châtelet (dir.), *Histoire de la philosophie*. La Philosophie du XXe siècle, Paris : Hachette, t. 4.

DEWITTE, Jacques (2010). *La Manifestation de soi – éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*. Paris : La Découverte.

DOSSE, François [1991] (2012). *Histoire du structuralisme, Le champ du signe*. Paris : La Découverte, « Poche », t. 1.

LÉVI-STRAUSS, Claude, ÉRIBON Didier (1988). *De près et de loin*. Paris : Odile Jacob.

MACÉ, Marielle, Alexandre Gefen (dir.) (2003). *Barthes au lieu du roman*. Paris : Desjonquères.

MORIMOTO, Atsuo (2009). *L'Imaginaire et la genèse du sujet - Paul Valéry, de la psychologie à la poïétique*. Paris : Minard.

RASTIER, François (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris : Puf.

SAMOYAULT, Tiphaine (2015). *Roland Barthes*. Paris : Seuil.

VALERY, Paul (1957). « Discours sur Goethe », *in Œuvres complètes, I*. éd. Jean Hytier, Paris : Gallimard, « Pléiade ».

VERCRUYSSE, Thomas (2015). « Façons de lire, manières de devenir : la lecture comme occasion d'une éthopoétique »
[http://www.epistemocritique.org/spip.php?article403&lang=fr]

LA THEORIE COMME ART
Réflexion et métaphore chez Roland Barthes

VINCENT JOUVE
Université de Reims Champagne-Ardenne
vincent.jouve@univ-reims.fr

Résumé : Il s'agira, dans cet article, de s'interroger sur la fonction et les enjeux de la métaphore dans les écrits théoriques de Roland Barthes : pourquoi, alors que l'image est habituellement considérée comme un obstacle à toute activité intellectuelle rigoureuse, Barthes y a-t-il constamment recours ? On s'attardera, à titre d'exemple, sur l'usage qu'il fait du mot « corps ».
Mots-clés : Barthes, théorie, métaphore, corps, écriture.

Abstract: The purpose of this article is to question the function and the issues of metaphor in Roland Barthes' theoretical writings: if images are usually considered an obstacle to all accurate intellectual activity, why does Barthes constantly resort to them? To exemplify, special attention will be given to his use of the word « corps ».
Keywords: Barthes, theory, metaphor, body, writing.

La métaphore, encensée par les poètes, a plutôt mauvaise presse chez les théoriciens. Les reproches qui lui sont adressés sont connus : elle introduit un élément subjectif dans une démarche qui vise à l'objectivité ; elle contrecarre, par sa dimension matérielle, le travail d'abstraction du discours scientifique ; elle entraîne, en tant que déplacement, saisie du sens par analogie, une importante perte de précision. Aussi Bachelard, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, exclut-il le langage imagé des activités rationnelles pour le cantonner au domaine de l'art et de la rêverie. Pratique scientifique et pratique artistique n'ont en effet rien de commun : alors que l'une combat les projections imaginaires pour faire place à une mathématisation des choses, l'autre exploite à l'envi tout ce qu'un mot peut véhiculer de charge émotionnelle et affective. De fait, voir la Tour Eiffel comme une bergère veillant sur son troupeau nous en dit plus sur la sensibilité d'Apollinaire que sur le monument inauguré en 1889 pour l'exposition universelle. Pour une conscience scientifique, l'enjeu est donc de se libérer des images spontanées, de préserver le calcul rationnel des séductions trompeuses du langage symbolique.

Or, comme chaque lecteur peut le constater, les textes de Barthes sont truffés de métaphores[1]. L'auteur des *Essais critiques* le reconnaît sans ambages. A plusieurs reprises, il affirme son goût, en tant que théoricien, pour les mots-images. En témoignent ces passages, extraits du *Roland Barthes par lui-même* :

> Il ne sait pas bien *approfondir*. Un mot, une figure de pensée, une métaphore, bref une forme s'empare de lui pendant des années, il la répète, s'en sert partout (...), mais il n'essaye guère de réfléchir plus avant sur ce qu'il entend par ces mots ou ces figures (...). (Barthes, 1975 : 31)

> Le raisonnement est fait en somme d'un enchainement de métaphores (...) ce qui tient lieu d'argumentation, c'est le dépliement d'une image (...). (*ibid*. : 155)

> Dans le lexique d'un auteur, ne faut-il pas qu'il y ait toujours un mot-mana, un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout ? Ce mot n'est ni excentrique ni central ; il est immobile et porté, en dérive, jamais *casé*, toujours *atopique* (échappant à toute topique), à la fois reste et supplément, signifiant occupant la place de tout signifié. (*ibid*. : 133)

[1] Ce pourquoi certains, comme F. Rastier, font peu de cas de l'intérêt proprement scientifique de ses essais (Rastier, 1989 : 22).

Pour tenter de cerner ce rôle dévolu aux images, penchons-nous, à titre d'exemple, sur le mot « corps », récurrent dans la prose barthésienne des années 1970. A quoi renvoie-t-il ? Quel est son champ d'application ? Quels usages peut-on en faire ?

La métaphore du « corps »

Premier constat : le sens que Barthes donne au mot « corps » n'a qu'un rapport très lointain avec sa définition dans le dictionnaire. Si le mot est utilisé comme image, il ne reste pas grand-chose de sa signification originelle : le lien de contiguïté entre le corps barthésien et le corps physique n'a en effet rien d'évident. Si l'on fait le bilan de ses nombreuses occurrences, le terme semble désigner le sujet individuel, mais considéré, selon les textes, dans l'une ou l'autre de ses dimensions. Le corps, c'est d'abord, ce qui m'appartient en propre, ce par quoi je diffère des autres. Plus précisément, c'est ce grain personnel qui permet d'individualiser un comportement ou un discours : « Le corps, c'est la différence irréductible, et c'est en même temps le principe de toute structuration (puisque la structuration, c'est l'Unique de la structure) » (*ibid.* : 178). Barthes note ainsi que, si ses amis de Tel Quel parlent tous le même langage politique (le néo-maoïsme des années 1970), chacun le fait cependant avec son propre corps, c'est-à-dire d'une façon personnelle, intime, inimitable. Le corps, quel que soit le domaine considéré, est ce qui s'oppose à la généralité, à la répétition, à la *doxa*.

Le corps, c'est ensuite ce qui renvoie à l'intériorité. Le terme ne désigne pas la surface mais la profondeur ; il ne réfère pas au paraître mais à l'être : « en refusant à l'autre l'intérieur, on compromet peu son corps » (*ibid.* : 172). On peut donc, tel ce prostitué évoqué par le poète Al Tifachi dans les *Délices des cœurs*, monnayer son corps physique sans sacrifier son corps intérieur. Dans le *Roland Barthes par lui-même,* tout l'effort du scripteur sera précisément de parler de lui, autrement dit de « s'ex-poser », sans compromettre ce corps profond, dont l'autre nom est l'imaginaire : « Ce qui m'appartient en propre, c'est *mon* imaginaire, c'est *ma* fantasmatique » (*ibid.* : 155). Qu'est-ce qui me distingue des autres ? Les images personnelles dont j'habille ma vie intérieure.

Le corps, c'est aussi ce qu'il y a de spontané en moi, ce que je ne maîtrise pas. Le terme renvoie alors à ces émotions ou sensations immédiates qui précèdent la réflexion. C'est en ce sens qu'il faut comprendre des phrases *a priori* déroutantes comme « mon corps n'a pas les mêmes idées que moi » (Barthes, 1973 : 30). Il arrive en effet qu'on soit touché, séduit, attiré sans trop savoir pourquoi. Ainsi le mot

« excoriation » parle-t-il au corps de Barthes sans qu'il puisse en préciser la raison (saveur du terme technique ? musicalité du signifiant ? justesse du néologisme ?) mais au point de lui donner envie d'inventer une histoire : « Mon corps lui-même (et pas seulement mes idées) peut *se faire* aux mots, être créé par eux » (Barthes, 1975 : 155). Si mon propre corps réagit sur le mode de la spontanéité, symétriquement, il n'est pas rare que le corps des autres, échappant à leur contrôle, se donne immédiatement à lire. Ainsi de ces deux voisins de compartiment (elle : blonde aux ongles peints ; lui : jeune homme au pantalon moulant), affichant, sans le savoir, leur « sexualité de couple » (*ibid.* : 167).

Enfin, le corps, c'est ce qui a prioritairement à voir avec le désir. Si la répétition génère l'ennui – « la banalité, c'est le discours sans corps » (*ibid.* : 141) –, le corps, en tant que singularité, est lié au plaisir. La pratique métaphorique de Barthes trouve peut-être là sa meilleure explication : le recours à l'image lui permet d'énoncer, au sein même de l'argumentaire théorique, un désir personnel qu'il communique au lecteur.

Examinons, à présent, le champ d'application de ce mot-image. Autrement dit, quels sont les domaines où Barthes ressent le besoin d'utiliser le mot « corps » ?

Il y a d'abord le moi (envisagé comme la somme des différentes façons dont on « [s]'existe à [s]oi-même » (*ibid.* : 64). Le moi est en effet composé de plusieurs corps.

L'un des plus manifestes est le corps physiologique, tel qu'il se révèle à travers la digestion, la nausée, le frisson. Toute sensation exprime en effet le rapport, douloureux ou agréable, d'un sujet à son activité. Le travail, par exemple, peut provoquer la migraine comme le plaisir. Le corps physiologique permet ainsi au moi de s'appréhender de l'extérieur, comme objet matériel, concret.

Il y a ensuite le corps psychologique. Le moi est fait de goûts et de dégoûts, de préférences et de rejets, d'attirances et de répulsions. Le catalogue de ce qu'on aime et de ce qu'on n'aime pas[2] dessine toujours un sujet particulier.

Il existe également un corps linguistique : « on excluait son langage, c'est-à-dire son corps » (*ibid.* : 107*)*, commente Barthes lorsqu'on l'accuse de jargon intellectualiste. Notons que la langue natale, la langue ombilicale, est une partie du corps, même s'il faudra apprendre à s'en émanciper. L'écrivain est en effet celui qui joue avec la langue maternelle, c'est-à-dire avec « le corps de sa mère », « pour le glorifier, l'embellir ou pour le dépecer » (Barthes, 1973 : 60).

[2] Voir le fragment intitulé « J'aime, je n'aime pas » (*ibid.* : 120).

On pourrait citer nombre d'autres corps, dans un inventaire qui est tout sauf fermé. Ainsi des corps émotif, social, public ou géographique (ce dernier se décomposant en divers corps locaux, tels le corps parisien ou le corps campagnard).

Le corps est aussi utilisé pour parler du texte[3]. Il permet alors de désigner l'ensemble des valeurs associées à ce terme chez Barthes. Le corps textuel est ainsi envisagé, à l'image du corps humain, comme une réalité singulière (dont la différence est irréductible), ouverte sur l'intériorité et l'imaginaire, qui s'exprime de façon spontanée, et qui s'adresse à l'autre sur le mode du désir.

Le corps c'est en effet ce qui, dans le texte, relève de la différence, autrement dit ce qui s'oppose à la généralité, au consensus, à la répétition. Ainsi de ce grenadier de Bonaparte qui, rompant avec le stéréotype du grognard fort en gueule, se révèle une âme tourmentée qui se suicide par amour : « Parfois le stéréotype (l'écrivance) cède et l'écriture apparaît ; je suis sûr alors que ce bout d'énoncé a été produit par un corps » (Barthes, 1973 :93). Tout le tort de la sémiologie est d'avoir indifférencié le texte sans voir que sa valeur résidait précisément dans sa différence, autrement dit dans son corps.

Le corps, c'est aussi ce qui, dans le texte, témoigne d'un inconscient, d'une profondeur. Ainsi peut-on lire dans le *Plaisir du texte* que l'écriture laisse entendre « une stéréophonie de la chair profonde » (Barthes, 1973 :105). Il arrive en effet que le texte résonne d'une « écriture à haute voix », autrement dit d'une écriture musicale, sensuelle, visant moins la clarté du message que la patine du signifiant. Si l'on peut dire d'une telle forme qu'elle « passe par le corps » (Barthes, 1975 : 83), c'est qu'elle exprime l'imaginaire et la sensibilité d'un sujet.

Le corps du texte, c'est également ce qui n'est pas entièrement maîtrisé par l'auteur ; c'est ce que le texte dit malgré l'auteur. L'écriture est ainsi marquée par le corps quand quelque chose « saute hors du cadre » (Barthes, 1973 : 90), quand il se vit entre le texte et le lecteur une expérience insolite, non programmée.

Enfin le texte a un corps/est un corps, lorsqu'il ne renvoie pas seulement à une signification, mais exprime – et communique – un désir. Le corps se manifeste lorsqu'on ressent ce « bonheur continu, effusif, jubilatoire, de l'écriture » (Barthes, 1975 : 159) dont le modèle serait la sexualité heureuse. « Qu'est-ce que la signifiance ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* » (Barthes, 1973 : 97).

Si l'on s'intéresse à présent aux signaux, aux manifestations du corps dans le texte, il faut accorder une attention particulière au thème. Fait d'insistances et

[3] Si nous avons le mot « corpus », les érudits arabes évoquent « le corps certain » (*ibid* : 29).

d'obsessions, le thème est en effet « ce lieu du discours où le corps s'avance *sous sa propre responsabilité* » (Barthes, 1975 : 180). On pourrait s'étonner de la valorisation de la répétition qui, en général, a plutôt mauvaise presse chez Barthes. Mais si le thème est une bonne répétition, c'est précisément parce qu'il vient du corps ; la *doxa*, à l'inverse, est une « répétition morte, qui ne vient du corps de personne – sinon, peut-être, précisément, de celui des Morts » (*ibid.* : 75). Ainsi, chez Michelet, Barthes est-il particulièrement sensible aux thèmes charnels (café, sang, agave, blé). Le thème témoigne donc d'un sujet, l'auteur, mais éclaté en une myriade d'éléments qu'on peut désirer partiellement et de façon fugitive. Il ne dessine pas une figure cohérente, unifiée, mais une forme mouvante clivée en objets fétiches et lieux érotiques.

Il existe donc un corps du texte, qui peut appeler complicité ou irritation, ce qui nous conduit au troisième point. Outre le moi et l'écriture, le corps, en tant que mot-image, peut être utilisé pour parler de la lecture : il se présente alors comme un excellent instrument d'évaluation des textes. Je reconnais en effet un bon texte au sentiment qu'il fonctionne pour mon corps ; autrement dit, j'ai l'impression que le texte me décrit, que « ça colle » (*ibid.* : 147). Ce critère, personnel et subjectif, peut bien sûr fonctionner négativement. Ainsi, lisant Proust, Barthes constate : « Mon corps ne marche pas dans l'histoire de la madeleine, des pavés et des serviettes de Balbec. De ce qui ne reviendra plus, c'est l'odeur qui me revient » (*ibid.* : 139). Autrement dit, la mémoire involontaire passe chez lui par l'odorat plus que par le goût ou le toucher. Certaines expériences forcent ainsi le corps à céder, à recevoir en une seule bouffée la conscience de ce qu'il est. Pour sortir un instant du corpus barthésien, rappelons que c'est en lisant *Quo Vadis* à l'âge de neuf ans que Montherlant a eu la révélation de sa proximité avec les valeurs païennes et de son hostilité aux chrétiens en général et aux apôtres en particulier[4]. Lorsque mon corps réagit, autrement dit lorsque l'émotion prend le dessus, il me dévoile à moi-même. A la question « comment le mot [le texte] devient-il valeur ?, la réponse est « au niveau du corps », à travers « un frémissement physique » (Barthes, 1975 : 133). A partir de cette brève enquête, tentons, pour terminer, de dégager les fonctions de la métaphore dans le discours théorique de Roland Barthes.

[4] Lettre citée par Maria Kosko, 1960 : 130.

Les fonctions de l'image

La métaphore semble d'abord remplir chez Barthes une fonction rhétorique (ou séductive) : elle s'inscrit dans le rapport de conviction que le discours théorique entretient avec son lecteur. Un texte de réflexion, en effet, doit non seulement valider un contenu mais trouver des stratégies efficaces pour le transmettre à son destinataire. L'image a, de ce point de vue, un triple avantage : non seulement, elle appelle la complicité (elle s'adresse au lecteur sur le mode du rapport amoureux), mais elle produit un effet d'authenticité (l'auteur se montre de l'intérieur) et facilite la mémorisation (l'écriture est d'autant plus marquante qu'elle est charnelle).

L'image remplit ensuite une fonction didactique. Si la théorie a pour but de subsumer sous une loi l'apparente diversité du réel (il n'y a de science que du général), l'image se présente comme une étape intermédiaire dans ce passage du concret à l'abstrait. Ainsi, pour expliquer que, dans la lecture, le plaisir est lié à l'intermittence du sensuel et de l'intellectuel, Barthes part de l'image du baiser amoureux : à l'instar des amants qui ont cette capacité de pouvoir à la fois parler et s'embrasser, le texte, peut, dans un même mouvement, produire du sens et susciter du plaisir (*ibid.* : 144).

L'image assure également une fonction idéologique. Elle a d'abord une dimension critique. Penser par images, c'est dénoncer une certaine vision de la science et de la vérité, c'est mettre en question la rationalité classique en suggérant que l'idéal de la pensée claire, du concept défini, est peut-être hors d'atteinte. De fait, imaginer un discours sans investissement de celui qui parle (ce qu'est censé être le discours rationnel) ne relève-t-il pas de l'utopie ? En privilégiant la métaphore sur le concept, Barthes s'inscrit ici dans la lignée de Nietzsche (auteur de référence à partir du *Plaisir du texte*). Pour le philosophe du monde sensible, la métaphore est première en ce qu'elle témoigne de l'enracinement de la pensée dans le réel ; les concepts ne seraient que d'anciennes images sur lesquelles le temps a passé :

> Qu'est-ce que la vérité ? une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple, fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible (...) (Nietzsche, 1969 : 173)

Le recours à l'image permet également de faire passer un certain nombre de valeurs. Penser par métaphores, c'est montrer que le sens dénoté (ou objectif) n'est pas nécessairement plus informatif que le sens connoté (ou subjectif). Plus précisément, c'est cautionner obliquement toutes les valeurs associées à l'image : le désir, la différence, l'imaginaire, le propre. L'enjeu est de sortir de la relation de pouvoir inhérente aux discours de vérité : « Si vous aimez les mots au point d'y succomber, vous vous retirez de la loi du signifié, de l'écrivance » (Barthes, 1975 : 155).

La métaphore remplit enfin une fonction heuristique. Certaines images se présentent en effet comme une mise en forme de la pensée. Les images intellectuellement les plus stimulantes sont celles qui renvoient à des formes spatiales : le corps, comme on vient de le voir, mais aussi la ligne, le cercle, le triangle, la croix, l'arbre, le nœud, la balance, le fleuve. En nous apprenant des choses sur nous-mêmes, ou plus précisément sur nous-mêmes dans notre relation physique, affective et imaginaire au monde, elles se présentent comme une voie d'approche ontologique peut-être plus pertinente que la représentation scientifique. Ajoutons que ces images primordiales, archétypiques, ont souvent une valeur synthétique. Ainsi Barthes décompose-t-il le mot « corps » en sous thèmes (peau, grain, plis) ou décline-t-il le terme générique en différents types. Ce dépliement de la métaphore aboutit parfois à des hypothèses intéressantes : de même que, chez l'être humain, le corps érotique est irréductible au corps physiologique, de même le plaisir du texte est irréductible à son fonctionnement grammairien (Barthes, 1973 : 30). L'image n'est donc pas seulement utile à la connaissance ; elle lui est indispensable. Si le langage impose toujours une vision des choses (c'est le fameux « fascisme de la langue »), la seule manière d'exprimer une pensée inédite est le recours aux métaphores. Aussi n'a-t-on pas intérêt à les traduire : le faire, c'est renvoyer à un sens figé, réduit, phagocyté, autrement dit à du déjà pensé.

La pensée théorique serait donc, comme l'art, marquée par la subjectivité et l'imaginaire ; mais, surtout, elle serait moins une question de contenu que d'écriture. Dans sa genèse, elle partirait du signifiant[5] et se poserait, dans sa visée, la question du plaisir. En somme, et quel que soit le domaine considéré (portrait, journal intime, discours d'idées), Roland Barthes agirait toujours en écrivain, c'est-à-dire comme quelqu'un qui privilégie le côté charnel des signes et qui « sait bien que sa parole (...) inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, (...) qu'elle ne peut

[5] « On peut appeler poétique (...) tout discours dans lequel le mot conduit à l'idée » (Barthes, 1975 : 155).

avoir d'autre devise que le mot profond de Jacques Rigaut : *Et même quand j'affirme, j'interroge encore* » (Barthes, 1964 : 153).

Bibliographie

BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil, « Ecrivains et écrivants».

BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, « Points ».

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, « Ecrivains de toujours ».

KOSKO, Maria (1960). *Un Best-seller 1900 : Quo Vadis*. Paris : Corti.

NIETZSCHE, Friedrich (1979) [1873]. *Le Livre du philosophe*. trad. française A. K. Marietti, Paris : Aubier-Flammarion.

RASTIER, François (1989). *Sens et textualité*. Paris : Hachette.

DU CORPS EN L'ETAT DE LANGAGE
Barthes et le *tournant* narratif de la médecine

MARIA DE JESUS CABRAL
Université de Lisbonne
mjcabral@campus.ul.pt

Résumé : Majeures dans *Leçon*, les réflexions de Barthes sur le langage s'articulent à une vision de la littérature riche de perspectives pour d'autres sciences humaines qui centrent leurs enjeux et leurs démarches sur le partage sensible de l'homme et du langage. C'est le cas de la Médecine narrative (Charon, 2006) faisant converger des pratiques littéraires et médicales à notre époque où l'avancée biotechnique de la médecine est contrée par des approches (ré)investies d'une éthique relationnelle et de la prise en compte de la subjectivité.
Mots clés : Langage, subjectivité, sémiologie, interdisciplinarité, Médecine narrative.

Abstract: Most relevant in *Lesson*, Roland Barthes's reflexions on language rely on a conception of literature allowing for fruitful interactions with other human and social sciences which focus on the question of man and language today. This is the case of Narrative Medicine, linking literature and medicine practices in a time when the instrumental evolution of medicine calls for new approaches able to take into account the relational dimension and subjectivity.
Keywords: Language, Subjectivity, Semiology, Interdisciplinary, Narrative Medicine.

« À quoi sert l'utopie ? À faire du sens »

Roland Barthes par Roland Barthes

Nous commencerons notre article en rappelant la fin d'« Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966). Barthes y posait assez clairement la notion de récit au-delà de tout dispositif formel. Le potentiel infini du langage et, subséquemment, l'ouverture du sens, convoquent un *hasard* qui est aussi un *advenir* – c'est aussi l'origine arabe du mot *az-zahr*, « dé à jouer » –, échappant à toute codification. Ce que confirme le paradoxe du *rien*, emprunté à Mallarmé :

> 'ce qui se passe' dans le récit n'est du point de vue référentiel (réel), à la lettre *rien* ; ce qui arrive, c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée (Barthes, 1985 : 206).

Si la littérature décline la *mimésis*, principe bien mis en relief par le *Coup de dés* – « *Rien n'aura eu lieu / que le lieu* » – et, un demi-siècle auparavant, par Flaubert et l'idée du « livre sur rien, qui ne tiendrait que par la force interne de son style », Barthes la définit également et sans contresens comme un geste *transitif*, par sa dimension de *máthesis* – « un ordre, un système, un champ structuré du savoir », note-t-il dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes, 2002 : 122). L'idée dialogue étroitement avec *Leçon*, donc au moment capital du cours de sémiologie littéraire au Collège de France en janvier 1977. Barthes y opérait en effet un *déplacement avantageux* d'une sémiologie du système, pliée sur le texte (qui in/formait *S/Z* ou *Le Degré zéro de l'écriture*), vers sa variation plus *systémique*, sensible à une gamme d'interactions requérant l'homme et le langage, convoquant « l'intuition fondamentale » d'Émile Benveniste – qui avait dit que « nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage » (Benveniste, 1966 : 259) – et faisant émerger ce fondement où se reconnaîtront nombre de théories discursives «c'est dans le discours [...] que la langue se forme et se configure. Là commence le langage » (Benveniste, 1966 : 131) ». Barthes s'y concerte à sa façon, quand, définissant la *langue* comme un « code» et un « classement » il met en valeur la *substance* (plus que la forme) de la littérature qui « permet d'*entendre* la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du *langage* » (Barthes, 1978 : 16, je souligne). En écho avec la fin d'« analyse structurale du récit», Barthes pense sa sémiologie du point de vue « du corps en état de langage », et ce point

de vue est précieux pour les sciences humaines aujourd'hui, nouvellement retrempées du registre de la subjectivité. Il s'avère également riche d'implications pour la médecine narrative, mouvement par lequel littérature et médecine entrecroisent leurs discours pour poser, pour penser, ensemble, l'humain comme enjeu.

L'*échappée* du langage

Consentir à l'ouverture du langage ne saurait résoudre l'aporie fondamentale du rapport entre le langage et la réalité. Mallarmé, « figure exacte » d'une modernité consacrant un « nouveau prophétisme, celui de l'écriture » (Barthes, 1978 : 23), l'avait bien vu, observant, lors du célèbre entretien– *Sur L'Evolution littéraire* (1891) – qu'on ne peut saisir *les* choses mais simplement *des* rapports (Mallarmé, 2003 : 697). Pour qu'il y ait *passage* entre l'homme et le monde, il faut qu'un universel soit partagé, et cet universel, nous le savons, est le langage articulé, pour les êtres humains. Cette faculté de langage qui nous rapproche a pourtant ceci de particulier qu'il est *dialogique*, pour emprunter une notion à Bakhtine, dès lors que nos énoncés engagent immédiatement celui des autres locuteurs, dans un sens toujours continué :

> Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbale. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée [...] : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux (Bakhtine, 1984 : 298).

Ceci implique trois conséquences majeures. Premièrement, que nous n'inventons guère – ou très peu – de mots. Ensuite, qu'une fois entrés dans la sphère du langage, nous laissons forcément les autres (êtres, langages) entrer en nous. Finalement, et découlant des aspects précédents, que la signification est un procès relationnel qui provient et revient au sujet, une *subjectivation* au sens de Gérard Dessons et Henri Meschonnic (Dessons, Meschonnic, 1998 : 43)

Barthes poursuit sa *Leçon*, postulant que de toutes les formes de connaissance, la littérature, justement parce qu'elle se dérobe à la fixité – de l'objet, de la méthode

> ... fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun ; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux... Parce qu'elle met en scène le savoir, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir (Barthes, 1978 : 18-19).

On peut penser à nouveau à Bakhtine : le savoir comme un enchaînement d'énoncés toujours relancés dans une dynamique d'échange, selon un processus dialogique. Sans contradiction, Barthes souligne que la valeur de connaissance qu'on attribue implicitement ou explicitement à la littérature découle de la posture de méconnaissance face au langage. Parce qu'elle est l'expression au plus proche du vécu, de la vie humaine, elle ne saurait être circonscrite à une logique théorique seule : « La littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes » (*ibid.* : 18-19).

Ce caractère provisoire et transitionnel peut pourtant, selon Barthes toujours, devenir un principe de *jouissance* et même être mis à profit d'une *sémiologie négative et active*. Ce concept permet à la fois de départager sémiologie et métalangage et de préciser la nature *tropique* de celle-là, qui recouvre le langage et en fait une ressource dynamique pour les autres savoirs :

> La sémiologie proposée ici est donc négative – ou mieux encore, quelle que soit la lourdeur du terme : *apophatique* : non en ce qu'elle nie le signe, mais en ce qu'elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels, bref : scientifiques.
>
> Cette sémiologie négative est une sémiologie active: elle *se déploie hors de la mort*. J'entends par là qu'elle ne repose pas sur une «sémiophysis», une *naturalité inerte du signe*, et qu'elle n'est pas non plus une « sémioclastie», une destruction du signe. Elle *en est captivée* et le reçoit, le traite et *au besoin l'imite*, *comme un spectacle imaginaire* (*ibid.* : 35)

Il faut reconnaître la pertinence de cette approche 'vivante' du signe, qui plus largement cherche un autre rapport entre langage et métalangage où celui-ci n'est pas inféodé à celui-là. Il s'instaure encore un *déplacement avantageux* pour reprendre le mot à Mallarmé par lequel le signe – à l'image de la fleur que le *dire* du poète projette vers d'autres horizons de sens (Cabral, 2012 : 148) – devient corps autant que langage, évoquant ici la notion barthésienne de théâtralité :

> ... une épaisseur de signes, de sensations qui s'édifie sur la scène (...) c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes, 1954 : 41)

Il s'agit, dans la perspective *sémiotropique* énoncée, d'affirmer le caractère mobile des signes, inséparables de leur incarnation, par la parole. Le sens ne saurait en effet être intrinsèque au mot, à la phrase, au texte ; il naît de leur rapport dynamique et cette opération relève du discours, soit « la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle » pour rappeler Benveniste (Benveniste, 1966 : 266). Sans la revendiquer explicitement, Barthes se rapproche encore d'une perspective discursive quand il pointe les limites d'une sémiologie essentialiste, vouée à « produire des déchiffrements et poser des résultats ». En effet, poursuit-il, « c'est précisément lorsque la sémiologie veut être une grille qu'elle ne soulève rien ». Nuancer le poids du métalangage invite à conduire la sémiologie littéraire à une dynamique relationnelle avec les autres sciences, par un « rapport ancillaire » (Barthes, 1978 : 37). Barthes affiche un désir de déjouer la logique du système, d'ouvrir au dehors des choses, par lesquelles l'homme et l'histoire ont transité, bref, d'ouvrir une place au culturel, à l'anthropologique, au social qui échappent à l'approche immanente seule. Comment, autrement saisir ces « choses qui jouent à la fois d'une apparence de vraisemblable et d'une incertitude de vérité » (*ibid.* : 39) que sont par excellence les « textes de l'imaginaire » ?

Entre l'enfermement dans le structuralisme et la tentation généraliste des *Cultural Studies*, il y a place pour des discours critiques se présentant comme *work in progress*, sans craindre un certain *discontinu* qui n'est autre que revendication de liberté à l'égard de tout ce que la société tend à figer et à institutionnaliser. Comme le souligne Tiphaine Samoyault dans sa récente biographie sur Barthes, « cela implique de quitter la logique des livres (...) pour entrer dans le temps de la pensée et des textes» (Samoyault, 2015 : 42).

Notre tradition critique n'a que trop tendance à privilégier la pensée dualiste, faite d'oppositions schématiques confortantes, permettant de valider l'idée d'unité supérieure ou transcendante, raison pour laquelle « l'éternel retour est la plus haute pensée», comme l'a bien observé Deleuze dans *Différence et répétition* (Deleuze, 1968 : 82). Pour le dire avec le néologisme de Pessoa, que Barthes a admiré, la pensée barthésienne est plutôt de l'ordre de l'*intranquillité*, mixte d'inquiétude et de créativité qui fait qu'elle a statut d'exercice en mouvement, jamais figé et toujours susceptible de variation et de métamorphose. Nous ne sommes pas très loin de la conception de fiction comme fondement méthodique chez Mallarmé, et passage crucial de ses « Notes sur le Langage » :

> Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage. Le langage se réfléchissant. Enfin, la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit

> humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté (Mallarmé, 1998 : 504).

C'est dans ce même horizon que se situe Barthes quand il pose le sémiologue comme un artiste qui «joue des signes comme d'un leurre conscient, dont il savoure, veut faire savourer et comprendre la fascination» ajoutant, ce qui est significatif :

> La sémiologie de celui qui parle ici n'est pas une herméneutique: elle peint, plutôt qu'elle ne fouille, (...) ses objets de prédilection, ce sont les textes de l'Imaginaire : les récits, les images, les portraits, les expressions, les idiolectes, les passions, les structures qui jouent à la fois d'une apparence de vraisemblable et d'une incertitude de vérité. J'appellerais volontiers « sémiologie » le cours des opérations le long duquel il est possible – voire escompté – de jouer du signe comme d'un voile peint, ou encore: d'une fiction. (Barthes, 1978 : 39-40)

Dans cette sémiologie alliant l'art et la science – le sémiologue « joue des signes comme d'un leurre conscient » la *Leçon* de Barthes fait de la littérature un « joker du savoir d'aujourd'hui » (*ibid*., 38) par lequel la pensée critique se nourrit du mystère du langage où résonne, *in fine*, la complexité de la nature humaine.

Pas de hors sujet

La littérature *engrène* aujourd'hui d'autres *savoirs* et affirme sa vitalité critique et créatrice. Face à des enjeux sociaux et éthiques nouveaux, les discours critiques, selon qu'ils se positionnent dans un champ strictement littéraire ou plus largement ouvert aux humanités (Jouve 2013, Citton, 2012) se concertent pour affirmer que la science et les arts sont deux faces inséparables de la même réalité – idée amorcée par la définition du Livre de Mallarmé « repris à sa source qu'est l'Art et à la Science» (Mallarmé, 2003 : 657) et donnent toute leur pertinence aux trois 'forces' dégagées plus haut, devenues autant de moyens pour l'accomplissement de soi et la construction du lien social à l'autre et au monde.

De tous les savoirs scientifiques la médecine est celui qui se rapproche le plus des sciences humaines et sociales (Canguilhem, 1988). Ainsi peut-on comprendre l'essor extraordinaire de la médecine narrative, mouvement né dans les années 1990 au croisement de la littérature et de la médecine et conceptualisé par Rita Charon, sa fondatrice, comme « une médecine pratiquée avec les compétences narratives suivantes: reconnaître, absorber, interpréter et être ému par les histoires de maladie », ajoutant « en tant que nouveau cadre de soin, la médecine narrative offre l'espoir que

notre système de santé, tellement endommagé, devienne plus efficace pour traiter les maladies en reconnaissant et en respectant ceux qui sont affligés et en enrichissant ceux qui les soignent » (Charon, 2015 : 30)[1].

Appuyée notamment sur la pensée de Paul Ricœur dont les travaux avaient conceptualisé la notion d'identité narrative (Ricœur, 1990), la médecine narrative ne désavoue pas le paradigme rationaliste dominant dans la recherche et la pratique médicale re/connu comme *Evidence-Based Medicine* ou médecine basée sur les preuves, mais propose de replacer la relation thérapeutique dans sa situation adéquate « dans un contexte particulier, au lieu d'un simple contexte de description systématique de la maladie et son étiologie » (Kalitzkus, 2009 : 84[2]).

La littérature, qui au dire de Barthes, est « incontestablement langage», offre un terrain particulièrement riche à la mise en scène de la subjectivité, réfléchissant (au double sens de refléter et discuter) l'homme dans le monde, et son rapport aux questions complexes de la vie, de la mort, de la maladie dans ses dimensions personnelle, collective ou symbolique. Elle constitue un réservoir de références « vivantes », propices à l'approche sensible des aspects physiques et psychiques, sociaux et langagiers liés aux maladies (Cabral, Danou, 2015), et d'outils opérants pour la formation médicale (Danou, 2007).

Il n'est pas besoin d'aller puiser dans les textes de l'imaginaire. Tous, d'une façon ou d'une autre avons certainement eu l'occasion de constater, à des degrés divers, l'évolution de la médecine et du soin à une dimension technique qui, très souvent, débouche sur l'ellipse de la personne éprouvée par la maladie. L'essor biotechnologique récent fait apparaître les enjeux tantôt positifs tantôt inquiétants dès lors que l'échange et le partage des données sont devenus centraux, mais la dimension humaine, interrelationnelle et symbolique tend à s'estomper. Ces préoccupations se retrouvent dans les discours socio-anthropologiques et même médicaux (Hervé *et al*, 2006) et s'articulent à la prise de conscience d'une perte généralisée du sujet dans la société contemporaine, où la notion d'action glisse vers celle d'usage et celle de dispositif tend à dépasser et à submerger celle de sujet, entrainant, pour le dire avec Agamben, des « processus de désubjectivation auxquels ne répond aucune subjectivation réelle » (Agamben, 2014 : 44). On peut revenir ici directement à la *Leçon* de Barthes, là où il dénonce le fascisme de la « langue » et plus généralement des systèmes clos : « [La

[1] Nous citons d'après la traduction récente en français de son ouvrage premier *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Oxford : Oxford University Press (2006).
[2] « in an individual context, instead of merely in a context of a systematic description of the disease and its etiology » (je traduis).

langue] est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire » (Barthes, 1978 : 14)

Si nous entendons dispositif au sens défini par Agamben à la suite de Foucault, soit comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des autres vivants » (Agamben, 2014 : 31), alors, à l'image d'autres secteurs de la société, la médecine porte les symptômes d'une déshumanisation incompatible avec la mission d'écoute et d'accompagnement qui est attendue d'elle et qui retentit dans les revendications des patients[3]. Le langage, le sens, la littérature avec leur « force aveugle » (Barthes, 1953 : 24), qui nous invitent toujours à repartir du *degré zéro* gagnent une efficience particulière de par la valorisation du relationnel et du singulier, contrariant les données *fixes et acontextuelles, en somme anhistoriques*.

« J'ai une maladie : je *vois* le langage » (Barthes, 2002 : 164), cette formule du *Roland Barthes par Roland Barthes* pro/pose ce rapport inattendu entre deux champs en apparence éloignés mais dont la cohérence est révélée un peu plus loin dans le même fragment. Évoquant les « sphères musicales du monde » du songe de Scipion, Barthes déconstruit l'autorité moderne accordée à l'immédiateté de l'image, pour mettre en valeur la vision interne qui seule peut opérer la continuité entre la singularité de l'intériorité humaine et celle du langage qui la relaie et la transcende. Par un paradoxal retournement de l'épistémè moderne, occidentale, l'écoute même « dérive en scopie du langage » et le discours rend *visionnaire* et *voyeur* celui qui le manie, y inclus ce « lecteur mobile et pluriel » (*ibid.)* invité à poursuivre le même cheminement. Car, on le lit aussi dans ses premières réflexions sur la photographie « la scène est *là*, captée mécaniquement, mais non humainement» (Barthes, 1964 : 46). Cette valorisation du naturel se trouve aussi dans le privilège critique accordé à l'écoute et à la voix « instrument commun à la musique et à la conversation », comme l'observe Claude Coste conférant à « la musique vocale la force d'une métaphore capable d'éclairer toutes les manifestations du sujet » (Coste, 1998 : 168-169).

La voix, qui atteste la singularité du sujet est créatrice du lien social et de la dynamique dialogique. Il faut donc écouter avec soin. Un exemple retiré de *Fragments d'un discours amoureux* peut l'illustrer de façon exemplaire. Avec comme référence les *Souffrances du Jeune* Werther de Goethe et le « désordre de langage qui passe dans la tête du sujet amoureux », Barthes s'intéresse linguistiquement à la figure du « Je-t-

[3] Voir par exemple le mouvement « *Speak Up* » dans http://www.jointcommission.org/facts_about_speak_up/.

aime», qui, selon son hypothèse, « ne se réfère pas à la déclaration d'amour, à l'aveu, mais à la profération répétée du cri d'amour ». L'analyse d'un célèbre échange dans *Pelléas et Mélisande* met au jour combien la « profération » du « Je t'aime » n'est pas dans la logique de la réponse mais dans la performativité de celui qui assume « de formuler, de proférer le je-t-aime que je lui tends : Je t'aime, dit Pelléas. – Je t'aime aussi, dit Mélisande. » (Barthes, 1977 :180). Effectivement, le sujet amoureux ne veut pas simplement être aimé en retour. Il demande de « se l'entendre dire, sous la forme aussi affirmative, aussi complète, aussi articulée que la sienne propre. » (*ibid.* : 181). Ainsi, dire « je t'aime aussi », m'inscrit dans un rapport intersubjectif et incluant avec l'autre. J'entre dans le langage de l'autre et l'autre entre dans notre langage. « Ce n'est pas un symptôme, c'est une action » conclue-t-il. L'exemple est révélateur de ce qu'on appelle dans le vocabulaire de Dominique Maingueneau une *scène d'énonciation*.

Comme le souligne Claude Coste, pour Barthes, la parole, parce qu'elle est « dépositaire de culture humaine (...) porte en elle l'ouverture au monde des hommes » et « appelle l'existence de l'autre» (Coste, 1998 : 54). C'est encore précieux pour le contexte de relation thérapeutique où la communication véritable défie à observer également *du dedans*, à faire bon usage de ce langage indirect dont Barthes n'a cessé de faire l'apologie.

Autrement dit, face à l'impact des dispositifs de catégorisation sur la médecine et le soin, il y a lieu d'être attentif au *discours* du patient comme *processus de subjectivation*, contribuant ainsi à retourner en activité la passivité dénoncée par G. Agamben – suivant le défi de « *profanation* des dispositifs » lancé à la fin de son ouvrage. Le discours, plus qu'un simple récit ou une reconstitution des faits, est la réalisation de la parole, contextuelle, situationnelle d'un sujet, qu'il constitue face à un interlocuteur. En tant qu'activité langagière, il invite donc à aller du *texte à l'action* (pour rappeler Paul Ricœur) qui se joue au-delà des dichotomies moi/l'autre, individu/société, santé/maladie, fait/sujet, concept/affect, et ce malgré la tentation moderne à séparer le discours porté par la parole et le discours de la science, comme le constatait Jean Starobinski dans son article « Langage poétique et langage scientifique » de 1977, alors que la quête du sens est *notre seul notre unique jardin* (Starobinski, 1977, 2011).

La littérature qui, pour en revenir à *Leçon*, « travaille dans les interstices de la science » « fait tourner les savoirs » « parce qu'elle met en scène le langage, au lieu de simplement l'utiliser » (Barthes, 1978 : 18-19), peut effectivement assumer cette fonction heuristique, de médiation qui déjoue les systèmes de pensée dualistes pour

envisager les *rapports* entre les choses, selon un mode systémique proche de ce qu'Edgar Morin désigne comme pensée *complexe* (Morin, 1990).

Dans « Sémiologie et médecine», Barthes posait justement l'hypothèse d'une sémiologie dynamique, intégrant du qualitatif, du subjectif et du relatif dans la description objectivante du corps. Il observe que « la maladie est le champ d'un véritable langage puisqu'il y a une substance, le symptôme, et une forme, le signe», y dégageant le principe d'une « combinatoire démultipliante : un signifié nominal comme dans les dictionnaires ; et une lecture, le diagnostic, qui est d'ailleurs, comme pour les langues, soumise à un apprentissage ». Une telle prémisse implique donc que le médecin, trop souvent captif de l'autorité du symptôme, des protocoles et autres procédés standardisés, devrait plutôt « transforme[r], par la *médiation du langage* (...) le symptôme en signe » (Barthes, 1985 : 282). Ceci demande d'accepter l'expérience de l'opacité du sens, propre au régime de la lecture, et un *examen* faisant interagir surface (extérieur) et profondeur (intérieur), spécifique au régime de la diction. Pour cette raison aussi, le modèle narratif *seul* ne peut, me semble-t-il, prendre en compte l'histoire du patient qui dépasse la reconstitution des événements. La médecine narrative qui pose comme priorité de renouer avec le patient – « *Ecoutez le patient* » conseillait le médecin William Osler à la fin du XIX^{e} siècle (Antunes, 2012 : 30) – doit poursuivre son développement dans le sens de la discursivité.

*

Si « Ecrire le corps [ne concerne] ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste » (Barthes, 2002 :182), c'est que, comme le langage, il se dérobe à l'ordre et au classement, il vaut par cette force de *transgression,* de *second degré* et de *connotation* qui trouve sa meilleure promesse dans la littérature. Pour cette raison, les œuvres d'art et de langage constituent une res/source majeure contre le schématisme ou l'apriorisme. Le langage fait tourner les savoirs, et ce mouvement indéterminé, non prédictible et non reproductible, *intranquille* comme dirait Pessoa, favorise et développe la recherche. L'« utopie » que Barthes déploie de manière toujours renouvelée dans ses écrits, où le questionnement et l'orientation vers le futur sont constants et constamment remis en jeu, *demeure* une voie propice pour réinventer la pensée critique, dans ses fondements et dans ses implications. La « réponse », pour *éphémère* qu'elle soit, « c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté » (Barthes, 1963 :11).

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot & Rivages.

ANTUNES, João Lobo (2012). *A Nova medicina*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées», trad. Alfreda Aucouturier.

BARTHES, Roland (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1954). «Le théâtre de Baudelaire», *in* (1964) *Essais Critiques*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1963). *Sur Racine*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1964). « Rhétorique de l'image », *Communications* nº1, volume 4, pp. 40-51. [disponible le 8 juin 2015] <URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027>

BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, « Tel Quel ».

BARTHES, Roland (1978). *Leçon*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1985). « Sémiologie en médecine », *in L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1984). *Le Bruissement de la langue. Essais critiques* IV. Paris : Seuil.

BENVENISTE, Emile (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines ».

CABRAL, Maria de Jesus (2014). «Dire de près pour lire le loin» *in* CABRAL, Maria de Jesus, SCHUEREWEGEN, Franc, LAUREL, Maria Hermínia, *Lire, de près, de loin. Close* vs *Distant Reading*, Paris : Classiques Garnier, « Théorie littéraire ».

CABRAL, Maria de Jesus, DANOU, Gérard (dir.) (2015). *Maux écrits, mots vécus. Traitements littéraires de la maladie*. Paris : Le Manuscrit, « Exotopies ».

CANGUILHEM, Georges (1988). « Le statut épistémologique de la médecine », *in* (1994)*Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris : Vrin, 7e éd.

CHARON, Rita (2015). *Médecine Narrative. Rendre hommage aux histoires de maladies*. Paris : Sipayat.

CITTON, Yves (2012). *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris : Armand Colin, « Le temps des idées ».

DANOU, Gérard (2007). *Langue, récit, littérature dans l'éducation médicale*. Limoges : Lambert-Lucas.

COSTE, Claude (1998). *Roland Barthes moraliste.* Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

DELEUZE, Gille (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris : Dunod : « Lettres Sup ».

HERVE, Christian, *et al.* (dir.) (2006). *Vers la fin de l'homme ?* Bruxelles : de boeck.

JOUVE, Vincent (dir.) (2013). *Nouveaux regards sur le texte littéraire.* Reims : Epure.

KALITZKUS, Vera, *et al.* (2009). «Narrative-Based Medicine: Potential, Pitfalls, and Practice», *Permanente Journal* 13, 1, pp. 80-86.

MALLARME, Stéphane (1998, 2003). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade», t. 1 et 2.

MORIN, Edgar (2010). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre.* Paris : Seuil.

SAMOYAULT, Tiphaine (2015). *Roland Barthes*. Paris : Seuil, « Fiction et Cie ».

STAROBINSKI, Jean (1977). «Langage poétique et langage scientifique», *Diogène*, nr 100.

STAROBINSKI, Jean (2011). *Notre seul, notre unique jardin*, Genève : Editions Zoé.

BARTHES ET LE LEXIQUE DE LA CRITIQUE

ALAIN TROUVE
Université de Reims Champagne-Ardenne
alain.trouve@wanadoo.fr

Résumé : Le lexique constitue dans l'œuvre de Barthes un point d'achoppement entre la prétention scientifique à l'objectivité et la mobilité du sens. Si Barthes a indéniablement enrichi le lexique de la critique, la contradiction est manifeste entre la conceptualisation catégorielle à l'œuvre dans l'article « (Théorie du) texte » rédigé pour l'*Encyclopédie Universalis* et la variabilité des acceptions liée aux contextes énonciatifs et socioculturels. La présente étude montre l'incidence contestable dans la critique universitaire d'un « pantextualisme », dérivé d'un usage abusif de l'intertextualité, notion centrale dans la « théorie du texte ». Le pantextualisme occulte la part de non-convertibilité entre texte et image ou la possible existence d'un hors-texte, alors même que la lecture du dernier Barthes corrige cette vision simplifiée. Il faut relire Barthes contre et avec lui.
Mots-clés : concept, notion, intertextualité, métalangage, contexte, image, hors-texte, science, roman

Abstract : In the works of Barthes, the vocabulary of criticism constitutes a stumbling block between the scientific pretention to the objectivity and the mobility of the meaning. While Barthes indeniably enriched the vocabulary of criticism, there is an obvious contradiction between the conceptualization in categories present in the article « (Theory of) the text », written for the *Encyclopédie Universalis* and the variability of the meanings linked to the enunciative and socio-cultural contexts. This study shows the debatable impact in the university criticism of a « pantextualism » derived from an inappropriate use of intertextuality, a central notion in the « (Theory of) the text ». The « pantextualism » masks the part of non-convertibility between text and image or the possible existence of an « hors-text », whereas the reading of the last works of Barthes corrects this simplified vision. It is necessary to re-read Barthes against and with him.
Keywords : Concept, notion, intertextuality, metalanguage, context, image, hors-text, science, novel.

Barthes et le lexique de la critique : à propos de l'article « (Théorie du) texte »

La préoccupation lexicale est ancienne dans l'œuvre de Barthes et remonte à sa rencontre dans les années 1950 avec Greimas, puis Georges Matoré, et à un projet de thèse en lexicologie structurale déposé en 1952, projet jamais mené à terme[1]. Cette prédilection pour le lexique va néanmoins irriguer toute l'écriture critique. On la retrouve sous la forme de nomenclatures qui, en lieu et place d'un plan raisonné, vont structurer de nombreux ouvrages, du *Michelet* (1954) aux *Fragments d'un discours amoureux* (1977), en passant par *S/Z* (1970), *L'Empire des signes* (1970) ou le *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), participant d'une recherche délibérée d'un étoilement du sens. Paradoxe d'une pensée hantée par le mouvement, le nom, gage en soi de stabilité, est toujours associé à des réseaux qui en font vaciller ou en complexifient le signifié, conformément au commentaire qui accompagne le projet de thèse initial : « mon répertoire (...) devrait permettre de voir le degré de mobilité d'articulation du lexique »[2]. Cette mobilité lexicale est aussi le propre de la création littéraire. En ce sens, un cours donnés à l'EHESS en 1973-1974 et lisible depuis sa publication en 2010 s'intitule « Le lexique de l'auteur » (Barthes, 2010).

Le lexique de la critique, symétriquement, vise essentiellement le commentaire de l'œuvre d'autrui. Que dit Barthes lui-même sur ce mot « critique » ? Dans un article de 1959 intitulé « Voies nouvelles de la critique littéraire en France », il distingue une « critique de lancée », (celle qui paraît dans les journaux et revues), critique porteuse d'un jugement, d'une évaluation et une « critique de structure » qui rattache l'œuvre à « un au-delà d'elle-même » (« Histoire ou Psyché »). Cette seconde critique est exposée à un double risque : ou bien la critique rend compte de l'Histoire, mais en idéologisant l'œuvre, elle l'irréalise ; ou bien elle rend compte de l'œuvre [sa dimension imaginaire], mais en la substantifiant, elle irréalise l'Histoire.[3] La conclusion de l'article souligne l'enjeu de la résolution de ce dilemme, appelant de ses vœux une « synthèse » qui puisse répondre « aux tâches actuelles de l'explication scientifique ». L'horizon de cette critique est une théorie de la littérature, comme l'indique la question posée en ouverture du même article : « *Qu'est-ce au fond que la littérature ?* »

[1] Thèse sous la direction de Charles Bruneau et intitulée « Le *Vocabulaire des rapports entre l'Etat, les patrons et les ouvriers de 1827 à 1834 d'après les textes législatifs, administratifs et académiques.* » (Tiphaine Samoyault, 2015 : 239).
[2] Dossier de carrière scientifique de Barthes, cité par Tiphaine Samoyault (2015 : 241).
[3] *Politica* (Barthes, 1959a : 979), désormais : *OC*.

Par cette réflexivité interrogative, la critique prend un sens philosophique, rejoignant la double visée cognitive et discriminante du criticisme kantien condensée dans la question : « Que puis-je savoir ? ». Réfléchir sur le lexique de la critique revient donc à examiner l'ambition de Barthes en matière de théorie littéraire, une ambition qui passe par la production de mots à valeur conceptuelle ou notionnelle. Quel est aujourd'hui le résidu actif de ce lexique revisité et élargi par Barthes ?

L'invention conceptuelle peut se traduire de deux façons : par le néologisme de sens ou le néologisme de forme, plus spectaculaire, dont relèvent avec plus ou moins d'efficacité des créations comme « l'écrivant », couplé avec l'écrivain, ou encore le « biographème », promis à un assez bel avenir dans les études universitaires, voire le « scriptible » opposé au « lisible ».

Avec le mot « texte » retenu ici, la création conceptuelle correspond plutôt à un réaménagement du sens. L'idée de « texte » occupe une place stratégique à la fois dans l'écriture critique de Barthes et dans l'impact universitaire de son œuvre. Il lui a donné une formulation à visée scientifique dans un article, « (Théorie du) texte », rédigé en 1973 pour l'*Encyclopédie Universalis*. Nous-même prendrons pour modèle d'exposition cet article et non le Barthes de *S/Z*. Ce qui revient à entériner le clivage entre un langage de communication, celui d'un colloque, et un langage censé mimer le processus infini d'engendrement du sens.

On ira ainsi de la théorie à l'article proprement dit, puis à ses correctifs en forme de contrepoints, liés à d'autres contextes éditoriaux, l'ensemble traçant les contours d'une pensée de la littérature toujours active.

Lexique et théorie

Le concept, seuil discriminant entre littérature et philosophie

Selon un point de vue philosophique assez généralement admis depuis Kant, le concept est un « objet de la pensée (idée), correspondant à une règle ou schème lui assurant une valeur générale et abstraite » (Rey, 2009 : 387). Cette pensée se nomme aussi « faculté de juger déterminante » dans la *Critique de la raison pure*. Dans sa troisième *Critique*, Kant (1995) la distingue de la « faculté de juger réfléchissante », d'où procède, entre autres, le jugement esthétique mettant en jeu le sujet. Autrement dit, il n'y a de concept généralisant que de l'objet, et si l'on veut aborder l'activité du sujet, il convient d'utiliser un autre mot.

Jean-Marie Schaeffer développe de façon similaire cette idée. Il oppose la connaissance scientifique (conceptuelle) qui subsume le particulier sous la catégorie du général et la connaissance esthétique, activité associative horizontale :

> On dira plutôt que c'est la différence entre activité cognitive *horizontale* (associative) d'un côté, activité cognitive *verticale* (généralisante ou particularisante) de l'autre, qui distingue la relation cognitive de niveau 1 [incluant la conduite esthétique] de la relation de niveau 2 [scientifique]. (Schaeffer, 1995 : 165-166)

Ce point de vue semble partagé par les poètes lorsqu'ils s'adonnent à la réflexivité. On peut en effet rapprocher le concept et le signifié dénoté ou définition des dictionnaires. Pour Yves Bonnefoy, par exemple, la poésie prend en défaut l'usage catégoriel du langage : J'appelle poésie ce qui, dans l'espace des mots, notre monde, a mémoire du surcroît de ce qui est sur ses représentations : mémoire des référents dans l'espace des signifiés. (Bonnefoy, 2002 : 8) On se souvient aussi de la critique adressée par Mallarmé au langage de communication, « l'universel reportage ». Sous une forme un peu plus polémique, Barthes dénonce dans un entretien de mai 1970 à propos de ses deux livres, S/Z et *L'Empire des signes* le « retour du signifié, de la théologie, du monothéisme, de la loi » (Barthes, 1970c : 668).

Pourtant, le glissement du sens scientifico-philosophique au sens lexical ne laisse pas de poser problème. Il supposerait que le sens d'un mot dans son usage de communication socialisée soit ramené à une seule définition. Or le signifié d'un mot est souvent ramifié en branches. C'est pourtant cette assimilation que semble reprendre Barthes quand il place l'usage communicationnel du langage sous le signe du paradigme pour lui opposer « le neutre » (Barthes, 2002). Le neutre selon Barthes est « ce qui déjoue le paradigme », mais en organisant un cours entier sur le neutre, il crée encore un paradigme... Une critique similaire avait été adressée à Derrida à propos de la déconstruction, terme destiné à montrer la déstabilisation potentielle de toute signification, mais qui en tant que terme fonde encore une catégorie linguistique.

L'une des réponses adressées à cette critique du concept a été donnée par Nietzsche qui a rapproché la philosophie du mythe et de la métaphore, empruntant à la littérature certaines de ses modalités expressives. Nietzsche, précisément, figure en bonne place dans le Panthéon de Barthes.

La stratégie (autocritique) de Barthes et le lexique

« La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe », affirme Barthes dans la *Leçon inaugurale* de 1977 (Barthes, 1978h : 434). Comprenons : la critique et la philosophie devraient pencher vers l'art pour se rapprocher de la vérité. En tant que critique, Barthes n'a pourtant pas renoncé à toute ambition de scientificité. « Science » est d'ailleurs statistiquement un mot assez présent dans son discours. Il s'agit plutôt de refonder cette ambition par une écriture nouvelle.

Deux caractéristiques de cette écriture tentent de concilier la rigueur de la science et la souplesse des lettres : la forme répertoire et l'échelonnement de la parole.

Toute parole critique est suspecte puisqu'elle porte en elle les marques de sa méconnaissance, historique et psychique. En adoptant la forme du répertoire, en multipliant les entrées, Barthes veut déjouer l'illusion d'un sujet maître du sens et montrer au contraire l'engendrement potentiel, à l'infini, du sens. C'est encore la méthode qui prévaut dans *S/Z* qui programme la progression dans la lecture de la nouvelle *Sarrazine* à partir de micro-unités textuelles et d'entrées lexicales non hiérarchisées : « XVI. La beauté » ; « XVII. Le camp de la castration » ; « XVIII. Postérité du castrat » ; « XIX. L'indice, le signe ; l'argent ». Barthes précise :

> Méthode de lecture qui amène à la pluralisation de la critique, à l'analyse structurale du récit, à la science du texte, à la fissuration du savoir dissertatif, l'ensemble de ces activités prenant place dans l'édification (collective) d'une théorie libératoire du Signifiant » (*S/Z*, 1970, Quatrième de couverture)

On relève au passage l'opposition entre la structuration par le lexique et « le savoir dissertatif ».

L'échelonnement de la parole est l'autre stratégie énonciative. À défaut de l'impossible objectivité, il s'agit d'assigner toute parole à son imaginaire en rendant le propos à son cadre énonciatif et en reconnaissant derrière les considérations savantes le désir du sujet parlant. On est frappé ainsi dans le cours *La Préparation du roman* (2003) par la place qu'occupe dans l'ensemble une rubrique comme le « désir de roman », avec tout ce qu'elle comporte d'implication personnelle. Dans cette forme limite qu'est le *Roland Barthes par Roland Barthes*, forme limite puisque l'écriture essayiste semble laisser place au projet autobiographique et donc à une écriture littéraire, Barthes conserve quelque chose de sa méthode scientifique. Il tente de

prendre à revers toute la tradition en posant la non-coïncidence du sujet écrit et du sujet écrivant, comme le suggère le titre dont la forme syntaxique marque la distinction entre l'objet et l'agent[4].

Le rôle du cadre énonciatif

On remarque aussi une certaine hétérogénéité du cadre institutionnel ou éditorial au sein duquel se déploie la parole. Quatre catégories peuvent être grossièrement distinguées.

1. Des articles sont publiés dans de très nombreuses revues représentant un large éventail du paysage idéologique. Certaines sont des revues d'avant-garde. Paradoxe : la parole dans une revue comme *Communication* s'attache à ruiner l'idée d'un langage de communication.
2. Les essais, le plus souvent publiés aux éditions du Seuil, qui s'intéressent aux travaux novateurs, jouent le jeu d'une certaine dissémination du sens afin de contourner la fausse objectivité des sciences humaines.
3. Les conférences et séminaires à l'EHESS puis au Collège de France sont affectés d'une ambivalence similaire : ces lieux mixtes, de savoir et de prestige, sont aussi des lieux de contre-pouvoir. La pensée critique qui s'y affirme va devenir néanmoins l'inspiratrice de nombreux travaux universitaires et fera ainsi retour dans le champ institutionnel.
4. Restent les lieux dépositaires d'un savoir scientifique à vocation large (universelle) que sont les encyclopédies. La commande implicite appelle l'exposition articulée (ordonnée selon un raisonnement) d'un contenu notionnel. Barthes s'y est adonné à quelques reprises, parmi lesquelles figurent notamment l'article « Ecoute » (*Encyclopédie Einaudi*, 1977[5]) et l'article qui nous intéresse.

« (Théorie du) texte » : forme et contenu, intérêt et difficultés

Dans l'article écrit pour l'*Encyclopédie Universalis* en 1973[6], la parenthèse « (Théorie du) » est importante : elle affirme une ambition que confirme aussi l'usage fréquent des mots « science » et « concept ».

Le sujet de l'énonciation se veut pluriel

[4] Dans le même esprit, le commentaire de ce livre donné par Barthes à Maurice Nadeau pour *La Quinzaine littéraire*, le 1er mars 1975, s'intitule « Barthes puissance trois » (1959c : 777).
[5] Barthes (1978 : 340-352).
[6] Article repris dans Barthes (1973e : 443-459).

Barthes s'appuie largement sur les travaux de Julia Kristeva et se réfère accessoirement à d'autres membres du groupe Tel Quel[7]. Celui qui rédige l'article est plus que le sujet Barthes, c'est le sujet collectif de la science (nouvelle).

Plan de l'article

Le texte s'organise en quatre parties – 1/ La crise du signe, 2/ La théorie du texte, 3/ Le texte et l'œuvre, 4/ La pratique textuelle – quatre parties dont le mouvement relève d'une écriture raisonnée, presque dialectique et pas du tout tabulaire.

L'introduction annonce une critique de la conception traditionnelle et phénoménale du texte comme garantie de stabilité et de légalité du sens.

La « crise du signe » (1) s'attaque à la vision du texte comme dépositaire d'une Vérité. La démonstration prend appui sur Nietzsche, sur le Cercle de Prague pour la linguistique, sur le marxisme, pour l'Histoire, et sur la psychanalyse. L'instabilité du signe renvoie la parole à ce qui est l'Autre du sujet.

La « théorie du texte » (2) emprunte à Kristeva plusieurs concepts : le couple *signifiance* (sens en mouvement) – *signification* (sens fixe), le couple *phéno-texte* (l'objet texte dans sa matérialité) – *géno-texte* (le sens en gestation). Le géno-texte est « un domaine hétérogène, à la fois verbal et pulsionnel ». Est également repris le concept d'intertextualité forgé par la même Kristeva dans *Séméiotikè* (1969). Le texte n'est plus voile du sens mais tissu d'énoncés venant d'horizons divers.

« Le texte et l'œuvre » (3) oppose l'œuvre « qui se tient dans la main » au texte situé « dans le langage ». L'une (l'œuvre) serait hétérogène aux pratiques sociales et éditoriales liées à la production de l'objet livre, l'autre (le texte) « homogène au langage ». Le texte est conçu dans son acception la plus large. Barthes intègre en effet dans la pratique textuelle la lecture, « nouvel objet épistémologique ». Il y inclut aussi des pratiques signifiantes non verbales : « La théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts » (1973e : 455).

« La pratique textuelle » (4) ou analyse textuelle semble se situer encore du côté du lecteur : elle emprunte à *Séméiotikè* un dernier concept, celui de *sémanalyse*, dont l'objet est le « *recoupement* du phéno-texte et du géno-texte » nommé « à la suite des postformalistes russes » et de Kristeva un « idéologème », « concept qui permet d'articuler le texte sur l'intertexte et de 'le penser dans les textes de la société et de l'histoire' » (*ibid.* : 457). Le devenir de cette théorie implique « *que le commentaire soit lui-même un texte* » (*ibid.* : 457) ; mais « *la seule pratique que fonde la théorie du*

[7] Dans la bibliographie, on trouve aussi les noms de Baudrillard, Derrida, Sollers, Todorov, entre autres, entourant les deux œuvres récentes de Barthes, *S/Z* et *Le Plaisir du texte*.

texte est le texte lui-même » (*ibid.* : 457). Cette seconde proposition réunit l'écrivain et le lecteur dans une seule et même entité, le texte, dont la pratique, assortie d'un évanouissement des frontières du sujet, serait garante de « jouissance » : on aura reconnu l'allusion au *Plaisir du texte*, très proche chronologiquement de la rédaction de cet article et seulement cité dans la bibliographie.

L'article présente donc une structure logique et réflexive. La première partie pose les fondements de la seconde, cœur de la définition, sur le mode de la causalité explicative. Les parties 3 et 4 tirent des conséquences de cette définition de façon actuelle (3) et prospective (4). La partie 4 se veut de surcroît une sorte de dépassement dialectique de la troisième. 3 : « Le texte est un concept scientifique (...) et en même temps une valeur critique » (*ibid.* : 455); 4 : « l'analyse textuelle tend à substituer [à une science positive] une science critique » (*ibid.* : 456). Cohérence et unité de la pensée barthesienne : on n'est pas loin des deux sens de la critique posés dans l'article de 1959.

Point clefs et problèmes :

Si l'on récapitule les enseignements de cet article, la « théorie du texte » désacralise le texte (il n'est plus voile du Sens) et procède à un double dépassement de son acception phénoménale comme objet imprimé et à lire. Dépassement extensif : toute pratique signifiante (linguistique ou iconographique) est susceptible d'être considérée comme texte. Dépassement intensif : Barthes risque le syntagme de « texte "textuel" » pour le dire. Il y aurait donc des textes non textuels.... De même le syntagme « écriture textuelle » suppose l'existence d'écritures non textuelles...

Ce renouvellement constitue une avancée problématique. Il invite au dépassement d'une illusion (clôture du sens) mais laisse coexister dans une même définition un concept (tendant vers l'objectivité) et une valeur qui permettrait d'identifier au sein d'un ensemble les productions dignes réellement d'être nommées textes. Il prend aussi en compte de façon novatrice l'activité du lecteur : Barthes a joué dans la deuxième moitié du vingtième siècle le rôle d'accélérateur/catalyseur des théories de la lecture. La non-distinction entre écrivain et lecteur interroge pourtant par la radicalité des conséquences auxquelles elle aboutit : au sein du nouveau texte engendré par le « texte textuel », « il n'y a plus de critique, seulement des écrivains » (*ibid.* : 457).

Mentionnons encore trois autres difficultés. L'indifférenciation des supports sémiotiques amène à ranger sans distinction dans la rubrique « texte » des productions linguistiques et des images. L'abolition des distinctions de genre et de niveau de

discours conduit à cette autre affirmation en forme de provocation : « il n'y a pas de métalangage » (*ibid.* : 456), formule en contradiction ou au moins en tension avec l'article dans lequel elle s'insère. Enfin la conception d'un texte « homogène au langage » (3ème partie) induit à contester l'idée que puisse exister un « hors-texte ». Derrida avait en 1967 lancé la formule : « Il n'y a pas de hors-texte ». Dix ans plus tard, dans sa « Leçon inaugurale au Collège de France », Barthes reprend en écho : « Le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos » (Barthes, 1978h : 432). L'un et l'autre ont varié dans leur discours à ce sujet.

Ce sont pourtant plusieurs de ces conséquences reprises sans examen critique suffisant que l'on retrouve dans de nombreux travaux inspirés de la théorie de Barthes. On peut en condenser l'idée sous le nom de pantextualisme : « tout est texte ».

La dérive pantextualiste et ses contrepoints barthesiens

Barthes est ici peut-être un meilleur critique de lui-même que certains de ses lecteurs.

Ambiguïtés et contradictions

Sur la question du statut conceptuel du texte, on relève la présence de propositions contradictoires en lien avec le contexte éditorial. Un article de 1972, presque contemporain de celui donné à l'*Encyclopédie Universalis* et paru dans la revue *Communications*[8], propose l'énoncé suivant : « Suivons un instant d'article en article la main commune qui, loin d'écrire la définition du Texte (il n'y en a pas : le Texte n'est pas un concept), *décrit* (dé-script) la pratique d'écriture. » (130-131). De son côté, l'article de 1973 dira : « le texte est un concept scientifique » (1973e : 453). Pas d'évolution explicable par une maturation temporelle, d'un énoncé à l'autre, mais une inflexion liée au contexte énonciatif. Pour une encyclopédie, on ne peut *décrire* un article...

L'acception intensive du texte est quasiment intenable : Barthes lui-même ne s'y tient pas, y compris dans son article : le syntagme amusant du *texte « textuel »* le dit à sa façon. Les lecteurs de Barthes oublieront ce sens intensif et prendront ou reprendront le texte dans son sens phénoménologique (= l'écrit manuscrit ou imprimé que je tiens dans la main) mais continueront à lui associer certaines des propriétés évoquées dans l'article. Il en va ainsi de la convertibilité des systèmes sémiotiques (image et texte) et de la confusion des écritures dans le texte commun.

[8] « Jeunes chercheurs », *Communications*, n° 19, 1972, article repris dans Barthes (1972d : 126-132).

La prépondérance de la sémiologie sur la sémiotique tend à homogénéiser les pratiques signifiantes[9]. Les grandes analyses sémiologiques de Barthes sur les mythes et la publicité n'ont pas peu contribué à instaurer ce glissement. La question est celle du statut des pratiques signifiantes, ouvertes ou non à de l'hétérogène. L'article de l'*EU* fait place à cette idée à deux reprises.

Le géno-texte emprunté à Kristeva est analysé comme « un domaine *hétérogène*, à la fois verbal et pulsionnel [*je souligne*]» (*ibid.* : 450). On est bien ici dans une approche sémiotique. Dans l'opposition entre l'œuvre et le texte, il était dit que « L'œuvre peut être définie en termes *hétérogènes* au langage (format, déterminations socio-historiques) » (*ibid.* : 452), contrairement au texte. La tension entre homogène et hétérogène se réduit avec la prépondérance du modèle sémiologique. La théorie de l'image comme texte aboutit à des expressions courantes dans les études universitaires comme « intertexte pictural », expressions qu'il conviendrait d'interroger. Surcroît de difficulté : Barthes rapporte l'hétérogénéité de l'œuvre aux « textes de la société et de l'histoire » (*ibid.* : 457). Il assimile ainsi le texte au sens phénoménologique et le code au sens large (ensemble des règles, lois, coutumes œuvrant dans l'implicite de la vie sociale et dépassant le cadre de textes législatifs déterminés). Prise dans sa globalité, la pensée de Barthes n'élimine pas la contradiction entre l'hétérogène et l'homogène sans doute nécessaire pour penser le rapport texte/image.

Il en va de même s'agissant de la confusion des niveaux de discours qui aboutit à l'affirmation selon laquelle tout est texte, rien que texte. Auteur et lecteur seraient ainsi des rôles interchangeables. Revenons à la phrase déjà commentée : « Le texte reste de part en part homogène au langage : il n'est que langage et ne peut exister qu'à travers *un autre* langage [*je souligne*] » (*ibid.* : 452). La conséquence recèle une idée féconde, celle d'une lecture créatrice et d'un tiers lecteur, distinct par son langage du sujet auteur[10]. Mais cette reconnaissance reste problématique dès lors que les deux sont invités plus loin à se rejoindre dans un travail sur le signe qui abolit les frontières entre sujets sous le signe de la jouissance.

[9] Dans son cours *La Préparation du roman*, Barthes se reconnaît d'abord sémiologue : « Paradoxalement, quoi que, en principe, 'sémiologue', j'entends 'sémiotique' dans un sens très irrégulier, proprement nietzschéen (*Ecce Homo*) : il parle de son rapport à Schopenhauer, il les a institués comme signes de lui-même » (Barthes, 2003 : 192).

[10] Nous-même avons avancé l'idée que la lecture, au sens actif du terme, implique de la part du lecteur la production de son propre énoncé métatextuel ou *texte de lecture* (voir à ce sujet, Trouvé, 2004).

Barthes corrigé ou complété par lui-même

Une lecture élargie de Barthes tend à rectifier le côté abrupt de certaines formulations. S'expliquant dans un journal culturel comme *Les Lettres françaises*, destiné à un large public, Barthes propose une distinction contraire à l'unification des discours. À propos de son livre *S/Z* qui instituait à partir de la nouvelle de Balzac *Sarrasine* un nouveau mode de lecture, il situe son discours par rapport à un « texte tuteur »[11]. Cette précision verbale très intéressante entérine la distinction entre texte d'écrivain et texte de lecteur. Autrement dit, il y a du métalangage. Dans son cours *La Préparation du roman*, Barthes pose encore le roman comme ce qui échappe au métalangage, ce qui revient à admettre le statut de métalangage de certains énoncés. Il note en ce sens : « il y a une poussée à l'indifférenciation des écrits, freinée par les catégories éditoriales » (Barthes, 2003 : 201).

Cette reconnaissance de deux niveaux ou modalités du discours se vérifie aussi par le désir de conversion qui pousse dans les dernières années Barthes à se projeter dans l'écriture de roman comme forme spécifique, curieusement articulée au Haïku, on va y revenir.

Deux livres admettent implicitement et conjointement l'existence du hors-texte et du métalangage : *L'Empire des signes* (1970) et *La Chambre claire* (1980)[12].

L'Empire des signes répond à une commande de l'éditeur suisse Skira invitant des artistes ou de grands spécialistes de l'art à dire comment ils conçoivent la création. L'édition prévoit de faire jouer le texte et l'image, chacun des contributeurs les associant à sa manière. Au moment de la rédaction du livre, Barthes ne parle pas la langue japonaise qu'il considère « comme une langue inconnue » (Barthes, 1970b : 352). Mais il intègre tout ce qu'il voit et perçoit du Japon – visages, configuration urbaine, cuisine, danse ou pratique sportive – dans un système de signes. Il dit de lui à la troisième personne que « le Japon l'a mis en situation d'écrire » (*ibid.*). Il décrit et analyse un repas japonais comme système signifiant. En un sens, *L'Empire des signes* relève encore d'une sémiologie omnipotente. Mais la convertibilité des systèmes symboliques trouve sa limite dans l'ancrage territorial qui leur assigne une part d'hétérogénéité : « Ce qui peut être visé dans la considération de l'Orient (...) c'est la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques » (*ibid.* : 351). Un en-deçà du texte, nous dirions volontiers un *arrière-texte*[13], vient en relativiser l'universelle traductibilité.

[11] Entretien avec Raymond Bellour (Barthes, 1970c : 666).
[12] Ouvrages repris respectivement dans les volumes III et V des *Œuvres complètes*.
[13] Voir à ce sujet, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (2013).

Barthes intègre à son livre une réflexion sur le haïku, version condensée du haïkaï relié à son soubassement Zen : « tout le Zen dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît comme une immense pratique destinée à arrêter le langage » (Barthes, 1970b : 408), comprenons : le sens. Il ne s'agit plus de mobilité comme dans la signifiance, mais de vide. Dans l'interview déjà citée, Barthes déclare avoir ainsi découvert « l'éthique du signe vide »[14]. Ce vide renvoie à la confrontation à un référent hors-langage de deux façons : 1/ en tant que produit de la culture zen, il est adossé à un espace géoculturel ; 2/les haïkus admirés, quant à eux, se contentent d'enregistrer les micro-événements d'une présence au monde par l'articulation élémentaire de quelques perceptions : « *Avec un taureau à bord / Un petit bateau traverse la rivière, / À travers la pluie du soir* » (Barthes, 1970b : 102). Barthes voit le haïku « articulé sur une métaphysique sans sujet et sans dieu » (*ibid.* : 410), disons un sujet minimal, s'effaçant devant la contemplation de ce qui est posé en face du langage comme l'extériorité du monde : « *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel* » (*ibid.* : 415).

Le « c'est cela » peut être relié au « ça a été », dont l'idée surgit de la contemplation de certaines photographies. *La Chambre claire* fonde la dialectique du *punctum* et du *studium*. Si le *studium* renvoie au savoir culturel, donc aux langages institués susceptibles de décoder l'image, le *punctum* saisit celui qui regarde la photographie en le renvoyant à une sorte de hors-texte existentiel qui le concerne de près ou de loin. S'opère ainsi un certain retour de la phénoménologie contre la Science que manifeste aussi la recherche du « noème de la photo » évoqué dans *La Préparation du roman* (Barthes, 2003 : 114).

Faire œuvre littéraire

Ce désir de faire œuvre, au plein sens du terme, apporte ainsi le correctif le plus net aux affirmations parfois tranchées du discours théorique et critique.

Dans *La Préparation du roman*, Barthes rêve sur quelques grands modèles – Proust, Tolstoï – leur accordant de fait une différence qualitative.

De façon plus originale, il lie ce désir de créer une nouvelle forme romanesque à un développement du haïku. La grande forme et la forme minimale se rejoignent sur un point : l'ancrage du littéraire dans un référent hors-langage : « Aucun haïku ne prend en charge une généralité » (Barthes, 2003 : 87).

[14] Entretien avec Rémi Bellour (Barthes, 1970c : 667).

Parce qu'elles sont toujours peu ou prou projections croisées de sujets, l'écriture et la lecture littéraires attestent un usage sémiotique de la langue contraire au pan-textualisme.

Que retenir de cette réflexion sur le discours critique associant en étoile l'article sur le texte et d'autres œuvres ? La critique contient en germes de la théorie. Cette théorie, puisqu'il s'agit de littérature, donc d'une relation artistique au langage, ne peut se penser sur le modèle des concepts scientifiques ou philosophiques, mais plutôt sur celui de la notion, ensemble de significations articulées. Ou si l'on tient à conserver le mot concept, sans doute faudrait-il envisager avec Robert Brandom (2009) une sorte de holisme conceptuel, fondé sur un ajustement permanent des signifiés.

Conformément à sa prédilection pour la mobilité du sens, la pensée théorique de Barthes, articulée sur un socle novateur de pratiques, semble à chercher dans l'ensemble de sa production textuelle, y compris dans les contradictions qu'elle n'a pas hésité à assumer.

On peut critiquer les défauts d'une mauvaise lecture de Barthes : pantextualisme, hégémonie sans partage de la théorie de l'intertextualité, voire, autoréférentialité de la littérature. Ce n'est sans doute que le fruit d'une réduction et d'une simplification. Il faut au contraire relire Barthes contre et avec lui.

Bibliographie

BARTHES, Roland (1959a). « Voies nouvelles de la critique en France » (2002), *Œuvres complètes I*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1970b). *L'Empire des signes* (2002), *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1970c). « Entretien avec Raymond Bellour » (2002), *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1972d). « Jeunes chercheurs » (2002), *Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1973e). « (Théorie du) texte » (2002), *Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1975f). « Barthes puissance trois » (2002), *Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1977g). « Écoute » (2002), *Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1978h). « Leçon » (2002), *Œuvres complètes* V. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002). *Le Neutre, cours au collège de France, 1977-1978*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2003). *La Préparation du roman I et II, cours et séminaires au Collège de France, 1978-1980*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2010). *Le Lexique de l'auteur, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*. Paris : Seuil.

BONNEFOY, Yves (2002). *Sous L'Horizon du langage*. Paris : Mercure de France.

BRANDOM, Robert ([2000] 2009). *L'Articulation des raisons, Introduction à l'inférentialisme*, trad. Claudine Tiercelin et Jean-Pierre Cometti. Paris : CERF.

DERRIDA, Jacques (1967). *De la Grammatologie*. Paris : Minuit.

GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVE, Alain (2013). *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*. Bruxelles : Peter Lang.

KANT, Emmanuel ([1750] 1995). *Critique de la faculté de juger*, traduction inédite d'Alain Renaut. Paris : Aubier.

REY, Alain (dir.) (2009). *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition, II. Paris : Le Robert, p. 387.

SAMOYAULT, Tiphaine (2015). *Roland Barthes*. Paris : Le Seuil.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *Les Célibataires de l'art*. Paris : Gallimard.

TROUVE, Alain (2004). *Le Roman de la lecture*. Liège : Mardaga.

Carnets : revue électronique d'études françaises. Série II, nº 6 spécial, janvier 2016, p.130-142

L'ENVERGURE ET L'AVENIR DE L'*IDIORRYTHMIE*

NATHALIE ROELENS
Université du Luxembourg
Nathalie.Roelens@uni.lu

Résumé : L'*idiorrythmie*, terme que Barthes emprunte au vocabulaire religieux des monastères et qui répond à son « fantasme d'une solitude collective », d'un compromis entre retrait et engagement, est, selon nous, en germe depuis les premiers travaux et sous-tend toute son écriture. Car, parmi le foisonnement de métaphores littéraires ou philosophiques mobilisées pour mener à bien son combat d'écrivain contre le mythe, l'arrogance, l'alibi, la mauvaise foi ou la doxa, l'*idiorrythmie* joue un rôle privilégié. En tant que dispositif critique elle rappellera à l'écriture, face et simultanément à la tentation de se réfugier dans le neutre ou le haïku, et souligne l'urgence de la praxis, « batailler, investir, *planter* » (Barthes, 2003 : 30), même et précisément au bord l'idiomatique, de la singularité, de la folie : comme assomption d'un style et d'une pensée de la part d'un Barthes ermite, idiot, jouisseur, philosophe, écrivain.
Mots-clés : idiorrythmie, métaphore, écriture, neutre, haïku.

Abstract: *Idiorrythmy*, term that Barthes borrows from the religious vocabulary of the monasteries and which meets his « fantasy of collective loneliness », of a compromise between retreat and involvement, is, in our view, in embryonic form from the first essays and underlies all Barthes' writings. Indeed, amongst the profusion of literary and philosophical metaphors recalled to fight against myth, arrogance, alibi and doxa, *idiorrythmy* plays a special part. As a critical instrument it spurs to writing, against and together with the tendency to take refuge in the neutral or the haiku, and underlines the urgency of praxis: « to battle, to invest, to plant » (Barthes, 2003 : 30), even and especially at the edge of idiomaticity, singularity, madness: as an assumption of a style and a thought by a Barthes as a hermit, an idiot, an epicure, a philosopher.
Keywords: idiorrythmy, metaphor, writing, neutrality, haiku.

1. Idiorythmie

Dans cet article nous nous proposons de démontrer que le concept d'*idiorrythmie*, présenté comme une découverte dans le cycle de *Cours au Collège de France* « Comment vivre ensemble », est déjà latent dans toute la démarche barthésienne, travaille en amont ses écrits, voire, vient rencontrer ce fantasme d'une solitude collective qu'il cherchait à assouvir depuis longtemps, répondant à un besoin à la fois de « déprise » et d'« emprise » sur l'altérité. L'*idiorythmie*, « mot formé à partir du grec *idios* (propre, particulier) et *rhuthmos* (rythme) » (Barthes, 2002a : 37, note)[1], désigne le *rythme de vie* de certains moines vivant à la fois isolés et en communauté : « Les moines y ont des cellules particulières, prennent leurs repas chez eux (à l'exception de certaines fêtes annuelles) et peuvent conserver leurs biens qu'ils possédaient au moment de leurs vœux. (...) Même les liturgies, en ces étranges communautés, restent facultatives, à l'exception de l'office de la nuit. » (Barthes, 2002a : 40). Roland Barthes est fasciné par cette organisation monacale à mi-chemin entre cénobitisme et érémitisme : « Le rêve de la vie à la fois solitaire et collective d'un *timing* heureux où s'harmonisent le rythme de l'individu et celui de la communauté » (Coste, 2008 : 72). Nous aimerions envisager l'idiorrythmie comme un « dispositif », d'une part, renouant avec l'origine primitive du mot « rythme » désignant une « forme » ou une « configuration » (Benveniste, 1976 : 329), d'autre part, au sens de Giorgio Agamben lequel élargit l'acception foucaldienne de dispositif pour en faire « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des autres vivants. Pas seulement les prisons donc, (...) mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie (...) » (Agamben, 2014 : 31). L'idiorrythmie, comme dispositif critique, désigne la procédure « idiomatique » de dé(sen)gagement à l'œuvre dans l'écriture barthésienne.

Corollairement, le primat donné à la pensée métaphorique inaugure déjà le désir de « littérature », d'« écriture », termes qu'il a toujours opposés à la science, à la doxa, à l'idéologie. L'écriture serait alors le dispositif idiorrythmique d'un Barthes à la fois anachorète (en porte-à-faux) et cénobite (appartenant à une communauté d'intellectuels), *acratique*, *para-doxal* par rapport au discours *encratique* « conforme à la *doxa*, soumis à des codes » (Barthes, 1973a : 129). Même si Nathalie Léger avoue que « c'est incontestablement la totalité de l'œuvre qui vient retentir dans la *Préparation*

[1] La notion a été repérée par hasard dans une lecture de Jacques Lacarrière (Lacarrière, 1976) qui traite du mont Athos.

du Roman » (Léger, 2003 : 17) et qu'elle situe l'événement déclencheur dans la mort de sa mère en octobre 1977, comme Barthes le fera d'ailleurs pour Proust avec l'année 1909 (*ibid.* : 27), elle ne précise pas quelle procédure aurait anticipé « la nouvelle pratique d'écriture » (*ibid.* : 29).

Les prémisses de cette *transformation* en écrivain remontent à 1967 lorsque, dans la « déprise » géographique d'un article pour le *Times Literary Supplement*, Barthes appelle de ses vœux une nouvelle façon de pratiquer la théorie : « Le prolongement logique du structuralisme ne peut être que de rejoindre la littérature non plus comme 'objet' d'analyse, mais comme activité d'écriture, d'abolir la distinction, issue de la logique, qui fait de l'œuvre un langage-objet et de la science un méta-langage (...). Il reste donc au structuraliste de se transformer en 'écrivain' (...) » (Barthes, 1967a : 15).

2. Idio*rr*yth**m**ie

Ce devenir-écrivain passe, nous semble-t-il, par la métaphore, notamment celle que Barthes qualifie d'« inoriginée » ou d'« inversée », à savoir sans terme fondateur : « l'*amadou* est une substance qui s'enflamme facilement, il tire son nom (provençal) de l'amoureux qui s'enflamme : c'est le 'sentimental' qui permet de nommer le 'matériel'. » (Barthes, 1971b : 88) On peut donc la considérer comme une catachrèse primesautière, fraîche (Barthes, 1972 : 13), encore vive. Les métaphores chez Barthes sont en effet dégagées, « désimpliquées »[2] de plusieurs univers sémantiques : le culinaire (*le nappé, la mayonnaise prend, les pelures d'oignon, le feuilleté* (Barthes, 1973c : 23)), le monde du textile (*tissu, tresse, texture, dentelles, pli, parfiler, cf. infra*), la physique et l'astronomie (*nébulosité* (Barthes, 1967c : 236) *évaporation, étoilement, séisme* (Barthes, 1970b : 20)) la médecine (*hémorragie* (Barthes, 1975a : 48), *balafre* (Barthes, 1970 : 56)), la psychologie *(folie* (Barthes, 1977 : 141), *hallucination* (Barthes, 1980 : 177)), le somatique ou l'érotique (*le vêtement bâille* (Barthes, 1973c : 19), *la peau du langage, la caresse, le frôlage* (Barthes, 1977 : 87), *la jouissance* (Barthes, 1973c : 26), *le désir* (Barthes, 1980 : 93), à leur tour nourries par des biographèmes, qui plongent dans la mythologie personnelle de l'auteur, empruntées à un corps et à un vécu, avant d'être transmuées en style, si tant est que « le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur » (Barthes, 1953 : 13). Ainsi, la lecture d'un texte est-elle comparée à une promenade dans un

[2] Nous empruntons ce terme à Paolo Fabbri.

paysage marocain et nous savons que, de 1969 à 1970, Barthes a enseigné à l'université de Rabat :

> le lecteur du Texte pourrait être comparé à un sujet désœuvré (qui aurait détendu en lui tout imaginaire) : ce sujet passablement vide se promène (c'est ce qui est arrivé à l'auteur de ces lignes, et c'est là qu'il a pris une idée vive du Texte) au flanc d'une vallée au bas de laquelle coule un oued (l'oued est mis là pour attester un certain dépaysement) ; ce qu'il perçoit est multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés : lumières, couleurs, végétations, chaleur, air, explosions ténues de bruits, minces cris d'oiseaux, voix d'enfants de l'autre côté de la vallée, passages, gestes, vêtements d'habitants tout près ou très loin ; tous ces incidents sont à demi identifiables : ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique, fonde la promenade, en différence qui ne pourra se répéter que comme différence. C'est ce qui se passe pour le Texte : il ne peut être lu que dans sa différence (ce qui ne veut pas dire son individualité) ; sa lecture est semelfactive (ce qui rend illusoire toute science inductive-déductive des textes : pas de 'grammaire' du texte, et cependant entièrement tissée de citations, de références, d'échos : langages culturels (quel langage ne le serait pas ?), antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie. (Barthes, 1971a : 75-76).

On le voit, les métaphores barthésiennes s'avèrent toujours dynamiques, germinatives, fluides, de nature coagulante ou disséminante (opérant par diffraction). En outre, leur *semelfactivité* empêche qu'elles ne se sédimentent en cliché.[3] Il incombe à cette métaphorique charnelle, jouissive, orientale, affectée à l'écriture (comme une ondulation de danse du ventre, aimerions-nous ajouter) de reconquérir le plaisir, l'éros du langage mais, en outre, d'assumer le scandaleux, le luxe, la catalyse, la rature.

Qui plus est, ces images sont à leur tour prises en écharpe par des métaphores surplombantes, conceptuelles, philosophiques. Le fait d'orthographier l'*idiorrythmie* avec deux *r* (ce que Barthes impute au *rhô* aspiré en grec) est en réalité une façon de s'approprier le terme, de le requalifier, de le transformer en concept, c'est-à-dire en outil créatif, artisanal, et dès lors philosophique, si l'on en croit Gilles Deleuze pour qui le concept « dégag[e] toujours un événement des choses et des êtres ». (Deleuze et Guattari, 1991 : 31). Dans ces conditions, et dès lors que « La philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts » (*ibid.* : 8), Barthes serait non seulement un écrivain en herbe mais un philosophe chevronné. En effet, toute une batterie de métaphores-concepts affluent pour marquer la non-saturation de l'écriture, son non-épuisement : *tremblement* (Barthes, 1963b : 245), *frisson* (Barthes, 1963a : 218),

[3] Qui n'a lieu qu'une seule fois (*semel* : une fois). En linguistique, se dit de l'aspect d'un verbe qui envisage l'action comme faite une seule fois.

déplétion, éréthisme, exemption, diathèse, ce dernier terme désignant une espèce de voix moyenne où le sujet du verbe est affecté par le procès, comme le verbe « sacrifier » (actif/passif) : « écrire, c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole, c'est effectuer l'écriture en s'affectant soi-même, c'est faire coïncider l'action et l'affection » (Barthes, 1966 : 29).

Toutes ces métaphores inversées ou métaphores-concepts, teintant l'écriture critique d'une aura littéraire ou philosophique, n'en sont pas moins une arme acérée contre tout système – et en ce sens elles entrent dans le dispositif de l'idiorrythmie –, un réveil, une désaliénation, geste phénoménologique amenant au déconditionnement mais en outre, comme on vient de le voir avec la « diathèse », à l'auto-déconditionnement. Aussi Barthes invite-t-il à analyser le discours encratique que perpétue le pouvoir et, dès lors, à nous analyser nous-mêmes en tant que nous parlons : « opération toujours risquée et que pour cela même il faudra entreprendre : que pensent le marxisme, ou le freudisme, ou le structuralisme, ou la science (celle des sciences dites humaines), (...) que pensent-ils de leurs propres discours ? » (Barthes, 1973a : 130). Ou encore, « où est donc le *travail* de la culture sur elle-même ? » (Barthes, 1971 c : 114).

Autrement dit, le retrait idiorrythmique est une déprise pour attaquer de plus belle, une passivité active, engendrant cette fois des métaphores monolithiques, virulentes, dysphoriques : *cadavre impérissable* (*ibid.* : 113), *intimidation feutrée* (Barthes, 1973a : 130), *poisseux*, *empoissement (ibid.*), *psychose* (Barthes, 1967b : 171), *fascisme* (Barthes, 1978 : 14), *vol :*

> Le mythe est toujours un vol de langage. Je vole le nègre qui salue, le chalet blanc et brun, la baisse saisonnière des fruits, non pour en faire des exemples ou des symboles, mais pour naturaliser, à travers eux, l'Empire, mon goût des choses basques, le Gouvernement. (Barthes, 1956 : 204-205)[4]

La cible du combat métaphorique mené par Barthes est, à son tour, multiple : il vise non seulement le mythe, mais en outre l'arrogance, l'alibi, la fiction, la mauvaise foi, l'arbitraire (Barthes, 1967c, 49), la culture, l'ennui, la vulgarité, la bêtise, la censure, les rubriques obligatoires : « seule l'écriture a la chance de lever la mauvaise foi qui s'attache à tout langage qui s'ignore » (Barthes, 1967a : 16), « seule l'écriture peut briser l'image théologique imposée par la science, refuser la terreur paternelle répandue par la

[4] Cette remarque est suscitée « chez le coiffeur », par la vue d'une photo en première page de Paris Match qui présente un soldat noir vêtu d'un uniforme français faisant le salut militaire sous le drapeau français. Le caractère construit de la pose est camouflé en nature, purifié, innocenté. (Cf. *ibid.*, p. 217)

'vérité' abusive des contenus et des raisonnements, ouvrir à la recherche l'espace complet du langage, avec ses subversions logiques, le brassages de ses codes, avec ses glissements, ses dialogues, ses parodies ; seule l'écriture peut opposer à l'assurance du savant – pour autant qu'il 'exprime' sa science – ce que Lautréamont appelait la 'modestie' de l'écrivain » (*ibid.* : 17). Or cette modestie permet pourtant de résister aux axiologies normatives, de bafouer tout système en place. La déprise s'avère un désengagement engagé, actif, loin du renoncement, un réel travail de l'écriture, par l'écriture, ou encore, pour prendre un concept de Michel Foucault que Barthes aurait affectionné s'il avait encore été en vie, une *parrêsia* (Foucault, 1983), le souci du dire-vrai politique, éthique, le « courage de la vérité » que Foucault avait lui aussi trouvé dans la pensée antique et dont il a fait l'objet de ses derniers cours de 1982-1983 : mot grec formé sur le pronom *pan* (tout) et le verbe *rein* (dire) et qu'on peut traduire par « dire-vrai » ou « franc-parler », ce courage supposant toujours une prise de risque et une mise en jeu de l'existence même du citoyen prenant la parole dans une assemblée publique et acceptant le débat contradictoire.

3. Idio+rythmie

Afin de mieux appréhender le mot-valise « idiorrythmie », scrutons enfin l'usage du signe de l'addition qui assemble les deux morphèmes : « Sur le mont Athos : des couvents cénobitiques + des moines à la fois isolés et reliés à l'intérieur d'une certaine structure = des agglomérats idiorrythmiques. Chaque sujet y a son rythme propre » (Barthes, 2002a : 37). Ce signe a déjà été mobilisé dans *Système de la mode*, selon un usage dichotomique, au sujet du classement des genres de vêtements, « Tronc = buste + bassin. – Buste = cou + corsage. – Corsage = dos + devant, etc. » (Barthes, 1967c : 113), ou combinatoire : « Structure du trait : Genre + un terme d'un variant possible / exemple : Cette année, triomphe de la ligne évasée » (*ibid*. 186). Le signe + évolue ensuite vers le court-circuit quasi surréaliste, à l'instar de la « lampe + ange » de Lautréamont ou les « yeux de fougères » chez Breton. Cette addition est également une manière de *parfiler* (Barthes, 2002b, 36), effiler une étoffe et séparer fil à fil, voire d'*effranger* (*verfransen*) selon le terme de Theodor Adorno (Adorno, 1966) pour qui l'imbrication disciplinaire était un signe de modernité et une façon d'échapper à l'emprise totalitaire des disciplines respectives.

L'addition dont est affectée l'idiorrythmie et qui incarne cette liaison entre le solitaire et le collectif, reflète la velléité d'opérer la relève des bipolarités usuelles qu'elles soient métaphysiques, politiques, éthiques ou linguistiques, de dépasser toute

logique binaire ou toute dialectique, comme le faisait déjà le Zen : « Le Zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens. On sait que le bouddhisme déjoue la voie fatale de toute assertion (ou de toute négation) en recommandant de n'être jamais pris dans les quatre propositions suivantes : *cela est A – cela n'est pas A – c'est à la fois A et non-A – ce n'est ni A ni non-A*. Or cette quadruple possibilité correspond au paradigme parfait, tel que l'a construit la linguistique structurale *(A – non-A – ni A, ni non-A (degré zéro) – A et non-A (degré complexe)* ; autrement dit, la voie bouddhiste est très précisément celle du sens obstrué : l'arcane même de la signification, à savoir le paradigme, est rendu *impossible* » (Barthes, 1970c : 99). À cet égard, René Schérer a magistralement montré que la perversion chez Sade, puisqu'elle privilégie les voies non naturelles, permet de dépasser les disjonctions établies à la fois par la nature et par la civilisation, en insistant sur la limitation de la première et le conventionnalisme de l'autre et, partant, de dissiper le battement entre possible et impossible : « Ainsi, on ne peut jouir, à la fois, en con, en cul, en bouche, en oreille, avec les mains, etc. Mais cet impossible devient une possibilité réelle si le corps est livré à de multiples jouisseurs. » (Schérer 2005 : 15) C'est aussi en dépassant le raisonnement disjonctif que Deleuze vient à parler de *pornologie (ibid.* : 176) chez Klossowski, qui serait la somme de *pornographie* + *théologie*. De même les « bayaders » ou « fés » masculins et les « faquires » féminines de Fourier qui remplacent leurs homologues habituels (*bayadères, fées, faquirs*) enchantent Barthes qui y voit la marque la plus décisive bouleversant les mœurs du langage (Barthes, 1971d : 124). Barthes aurait sans doute aussi été sensible aux pratiques virtuelles actuelles de *remixage* ou de *mash-up* : en l'occurrence le concours de montage : *Mondrian + Kandinsky = Mondrinsky !*[5] lancé à l'occasion de l'entrée dans de domaine public des œuvres de Mondrian et de Kandinsky, le 1er janvier 2015.

Toute la sémiologie barthésienne est d'ailleurs fondée sur le décrochage des plans, qui vient insinuer du jeu dans le système. La première occurrence de la formule « (ERC)RC » date de 1965 (Barthes, 1965 : 130) et se voit explicitée dans *S/Z* en 1970 : « Chez Hjelmslev, qui en a donné une définition, la connotation est un sens second, dont le signifiant est lui-même constitué par un signe ou un système de signification premier, qui est la dénotation : si E est l'expression, C le contenu et R la relation des

[5] Voir https://github.com/juliendorra/mondrinsky : *Mondrinsky Sprint Collage* .
En revanche, *When Pigasso mets Mootisse* de Nina Laden, qui imagine la rencontre entre Picasso et Matisse au-delà de leur querelle esthétique, relève d'une visée plus esthétique.

deux qui fonde le signe, la formule de la connotation est : (ERC)RC » (Barthes, 1970b : 13). Et c'est de ce débrayage que jaillira *l'obtusité* comme « troisième sens » mais aussi le *neutre* : « Le neutre n'est donc pas le troisième terme – le degré zéro – d'une opposition à la fois sémantique et conflictuelle : c'est, à un autre cran de la chaîne infinie du langage, le second terme d'un nouveau paradigme, dont la violence (le combat, la victoire, le théâtre, l'arrogance) est le terme plein. » (Barthes, 1975b : 136)

Or le « neutre » est lui-même une de ces métaphores-concepts dont les avatars migrent d'un texte à l'autre. Bien antérieur au *Cours*, il est attesté en 1962, au sujet de l'ordre alphabétique et donc neutre choisi par Michel Butor dans son recueil *Mobile* qui a « blessé » (Barthes, 1962 : 175) la critique[6] : « chez nous, il y a peu de considération pour le *neutre*, qui est toujours senti *moralement* comme une impuissance à être ou à détruire. On a pu cependant considérer la notion de *mana* comme un degré zéro de la signification, et c'est assez dire l'importance du *neutre* dans une partie de la pensée humaine » (*ibid.* : 179-180). Le concept couvre progressivement l'idée d'esquive et de non-usage (Longuet Marx, 1996 : 177) : esquiver les arrogances du conflit dans un champ nommé neutre ; en grammaire, est neutre ce qui n'est ni masculin ni féminin, ni actif, ni passif, intransitif, comme le verbe *mourir* ; en politique, le neutre se situe dans l'absence de parti pris : éviter le dialogue afin de ne courir aucun risque de feinte ou de parade ; en botanique, la fleur neutre avorte constamment ; en zoologie, les abeilles sont sans sexe et ne peuvent s'accoupler ; en chimie, les sels neutres ne sont ni acides ni basiques ; dans le champ éthique, l'attitude neutre prône l'ailleurs du choix. Barthes, comme l'homme sans qualités, parle du renoncement aux valeurs militaires d'héroïsme, de domination et de victoire. De sorte que ce désir ou cette nécessité du neutre, de la retraite, de l'abstinence, de la fatigue comme « vertu passive », d'un non-vouloir-répondre, de suspension et de fuite, quoique « socialement indéfendable », voire « invendable » (Barthes, 2002b : 39), devient l'antidote par excellence contre l'arrogance auto-suffisante qui régit les bipolarités usuelles, qu'elles soient métaphysiques, politiques, éthiques ou linguistiques, se mue en somme en geste éthique. Le neutre véhicule ce désir de suspension des ordres, des lois, des mises en demeure, de tout vouloir-saisir. La mère de Barthes semble illustrer cette veine neutre lorsque Barthes nous la présente en retrait rapport à son frère sur la photo du Jardin d'Hiver « On sentait que le photographe lui avait dit 'Avance un peu qu'on te voie'. » (Barthes, 1980 : 19)

[6] En réalité la présentation alphabétique des États de l'Union est loin d'être « neutre » car elle rappelle au lecteur la nature fédérale et donc arbitraire du pays décrit.

Mais le paradoxe principal de cette déprise, démission ou dérobade, qui caractérise le neutre est qu'il contraint à l'assertion, car l'écriture, dans la mesure où elle incarne la langue, est fondamentalement assertive. On peut toutefois y voir un gain qui relève de l'auto-déconditionnement évoqué précédemment. L'écrivain italien Italo Calvino, ami de Barthes, soulignait au lendemain de la mort de son ami ce que celui-ci avait enseigné de plus précieux, à savoir la science par objet ou *mathesis singularis* : « la science de l'unicité de chaque objet que Roland Barthes a continuellement effleurée avec les outils de la généralisation scientifique ainsi qu'avec la sensibilité poétique, le singulier et l'irrépétable. » Calvino, 1984 : 81, nous traduisons) Il y a pourtant un type d'écriture qui contourne ce paradoxe, à savoir le haïku. Le haïku, en tant qu'art contre-descriptif s'avère l'écriture idéale du neutre en ceci qu'il est aussi un contre-récit, « sorte de balafre dont est rayé le sens » (*cf. supra*), qui réalise l'exemption du sens si inédite aux yeux des Occidentaux, dont le visage de l'acteur de Bunraku au Japon forme l'emblème : « son visage est offert à la lecture des spectateurs ; mais ce qui est soigneusement, précieusement donné à lire, c'est qu'il n'y a rien à lire ; on retrouve ici cette exemption du sens, que nous pouvons à peine comprendre, puisque chez nous, attaquer le sens, c'est le cacher ou l'inverser, jamais l'absenter » (Barthes, 1970c : 85).

Que l'idiorrythmie (comme compromis entre le sujet et le collectif) puisse avoir un avenir est une évidence dans l'épistémè actuelle où *l'entre-deux* qui envahit les champs de l'urbanisme, de la réception esthétique ou de la politique a remplacé celle de la clôture qui lui précédait, de sorte que Daniel Sibony parle d'effet d'entre-deux (Sibony, 2003), de dynamique d'entre-deux. En urbanisme et en architecture, la « porosité » (Walter Benjamin) revient sur le devant de la scène avec ses lieux neutres, vestibules, kiosques, bazars, kraals, passages jadis investis par les surréalistes ou par Julien Gracq d'un imaginaire poétique et érotique ; le « tiers-paysage » de Gilles Clément, composé d'espaces en déprise (friches, lieux abandonnés, jachères, etc.), susceptibles de devenir un laboratoire de la diversité et de la génération du vivant ; le *third space* d'Edward Soja, etc. En pragmatique, le lecteur, tel un artisan doit moduler son attention sur la fibre du texte (au sens de corde sensible), adopter son rythme, s'accommoder à lui par congruence, tout en le refaçonnant à sa guise. Marielle Macé parle de « ressaisie intérieure » (Macé, 2011 : 29). On peut même en distiller une éthique de la lecture : non pas se synchroniser sur les pulsations collectives mais garder son autonomie, des îlots de privauté. À l'époque des réseaux et de l'invasion des flux dans nos domiciles, l'idiorrythmie garantirait un recoin privé. Ne pas se laisser envahir par les « tâches de gestion » aliénantes, technocratiques, « répondre à notre courrier, corriger des épreuves, promouvoir nos livres et prendre soin de nos multiples besoins

quotidiens », mais privilégier les « tâches de création » (Barthes, 2003 : 286) qui relèvent de l'œuvre d'écriture, essentiellement créative. Pascal Michon, dans *Les Rythmes du politique* (Michon, 2007) met en garde, enfin, contre *l'asthénie* rythmique faussement perçue comme *eurythmie*, imposée par une biopolitique qui s'inscrit directement dans les corps, le langage et le social pour en déterminer les rythmes. Des techniques rythmiques fluides affaiblissent les forces contestataires, diluent les résistances et multiplient les formes de vie tout en les vidant de leur puissance d'agir et d'exister. L'idiorrythmie pourrait alors pallier cette tendance même.

Car l'écriture est à son tour un dépassement du neutre, de la retraite comme « silence, repos, retrait », écrire est une praxis, « batailler, investir, *planter* » (Barthes, 2003 : 30), même et précisément au bord l'idiomatique, de la singularité, de la folie : « Je suis indéfectiblement moi-même, et c'est en cela que je suis fou : je suis fou parce que je *consiste*. » (Barthes, 1977 : 142) « Je suis fou : non que je sois original (ruse grossière de conformité), mais parce que je suis coupé de toute socialité. Si les autres hommes sont toujours, à des degrés divers, les militants de quelque chose, je ne suis moi, soldat de rien, pas même de ma propre folie : je ne socialise pas (...) » (*ibid.* : 143). Mais à la fois « est fou celui qui est pur de tout pouvoir » (*ibid.* : 142). Et nous imaginons bien Barthes comme ce vieux fou qui cueille en vain des fleurs pour Charlotte dans le *Werther* de Goethe, ou ce vieux moine occupé en pleine chaleur à faire sécher des champignons à qui l'on demande pourquoi il ne le fait pas faire par d'autres ? Sa réponse est délicieusement péremptoire « Un autre n'est pas moi, et je ne suis pas un autre » (*ibid.*). Le lecteur est d'ailleurs logé à la même enseigne. Il serait d'après Barthes une espèce de Monsieur Teste à l'envers qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, qui mélangerait tous les langages, comme dans une Babel heureuse, qui supporterait, muet toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité : « Cet homme serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir. » (Barthes, 1973c : 10) Cette singularité idiorrythmique de l'écrivain et du lecteur était déjà à l'honneur chez Montaigne : « O Dieu, que ces gaillardes escapades, que ceste variation a de beauté : et plus lors, que plus elle retire au nonchalant et fortuit ! C'est l'indiligent lecteur, qui perd mon subject ; non pas moy. Il s'en trouvera tousjours en un coing quelque mot, qui ne laisse pas d'estre bastant, quoy qu'il soit serré. » (Montaigne, 1588 : 439.)

Par « la conjugaison d'une parole solitaire et d'une écoute collective » (Coste, 2008 : 2004), le cours magistral incarne l'idiorrythmie en germe depuis les premiers

travaux, comme assomption d'une écriture, d'un style et d'une pensée de la part d'un Barthes ermite, fou, idiot, jouisseur, philosophe, écrivain.

Bibliographie

ADORNO, Theodor (1966). « L'art et les arts », (« Die Kunst und die Künste », conférence prononcée à l'Académie des arts de Berlin, le 23 juillet 1966, *Anmerkungen zur Zeit*, 12, Berlin 1967, Rennes : *Pratiques*, automne 1996).

AGAMBEN, Giorgio (2014) [2006]. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Paris : Payot & Rivages.

BARTHES, Roland 1972 [1953]. « Qu'est-ce que l'écriture ? », *in Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, « Points ».

BARTHES, Roland (1956). « Le mythe aujourd'hui », *in* (1957) *Mythologies*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1962). « Littérature et discontinu », *in* (1964) *Essais critiques I*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1963a). « L'activité structuraliste », *in* (1964) *Essais critiques I*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1963b). « La métaphore de l'œil », *in* (1964) *Essais critiques I*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1965). *Éléments de sémiologie*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1966), « Ecrire, verbe intransitif ? », *in* (1984) *Le Bruissement de la langue. Essais Critiques IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1967a). « De la science à la littérature », *in Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1967b). « Le discours de l'histoire », *in Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1967c). *Système de la mode*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1968). « L'effet de réel » (1968), *in Essais critiques* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1970a). « Le troisième sens », *in* (1982) *L'Obvie et l'obtus. Essais Critiques* III. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1970b). *S/Z*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1970c). *L'Empire des signes*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1971a). « De l'œuvre au texte », *in Essais critiques* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1971b). « Digressions », *in Essais critiques* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1971c). « La paix culturelle », *in Essais critiques* IV. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1971d). S*ade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1973a). « La division des langages », *in Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1973b). « La guerre des langues », *in Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1973c). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1975a). « Sur la lecture », *in Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1975b). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.

BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1978). *Leçon* (Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977). Paris : Seuil, « Points Essais ».

BARTHES, Roland (1980). *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil /Gallimard.

BARTHES, Roland (2002a). *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France* (1976-1977). Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002b). *Le Neutre : Cours au collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2003). *La Préparation du Roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil.

BENVENISTE Émile (1976) [1966]. « La notion de rythme dans son expression linguistique », *in Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, t1, « Tel »

CALVINO, Italo (1984). « In memoria Roland Barthes 1980 », in *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti.

COSTE, Claude (2008). « *Comment vivre ensemble* de Roland Barthes. Vie et mort d'un site littéraire », *in Recherches & Travaux*. Grenoble : UFR de lettres classiques et modernes, Université Stendhal-Grenoble 3.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris : Minuit.

FOUCAULT, Michel (1983). *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres*. II, Paris : Gallimard, Seuil.

LACARRIERE, Jacques (1976). *L'Été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*. Paris : Plon.

LÉGER, Nathalie (2003). «Préface », *in Roland Barthes, La Préparation du Roman I et II*. Paris : Seuil.

LONGUET MARX, Anne (1996). « Des paradoxes du neutre : de la déprise à la prise », *in Communications,* 63.

MACÉ Marielle (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard.

MICHON Pascal (2007). *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris : Kimé.

Mondrinsky Sprint Collage https://github.com/juliendorra/mondrinsky [disponible le 21/01/2016]

MONTAIGNE, Michel de (1595). « De la Vanité », *Essais III*, 9 (1588), édition P. Villey et Saulnier [disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Essais/Livre_III/Chapitre_9]

SCHÉRER, René (2005). *Zeus hospitalier. Éloge de l'hospitalité*, Paris : La table ronde.

SIBONY, Daniel (2003). *Entre-deux. L'Origine en partage* Paris ; Seuil.

Carnets : revue électronique d'études françaises. Série II, nº 6 spécial, janvier 2016, p.143-152

ÉLOGE DU LISIBLE (SUR *S/Z*)

ANDREA DEL LUNGO
Université Lille3
adellungo@free.fr

Résumé : Cet article propose une relecture de la notion de lisible, que Barthes définit dans *S/Z*, en 1970. Il s'agira d'en analyser la naissance, à l'aide des notes du séminaire sur *Sarrasine* que Barthes tint à l'École pratique des hautes études de 1967 à 1969, mais aussi de réévaluer cette notion souvent contestée, pour montrer qu'elle préside à la réécriture barthésienne de *Sarrasine*. L'hypothèse finale consiste à considérer *S/Z* comme un texte lisible, mimétique – peut-être malgré lui – de l'objet qu'il analyse.
Mots clés : *S/Z*, lisible, pluralité, Balzac, *Sarrasine*

Abstract : This paper proposes a rereading of Barthes' notion of readerly, defined in 1970, in *S/Z*. The purpose will be to analyze its birth, resorting to the notes from the seminar on *Sarrasine*, held by Barthes in the École pratique des hautes études from 1967 to 1969, as well as to reevaluate this often challenged notion, to show it presides over Barthes' rewriting of *Sarrasine*. Our final hypothesis is that *S/Z* is a readerly text, in a mimetic relationship – perhaps despite itself – with the object of analysis.
Keywords : *S/Z*, readerly, plurality, Balzac, *Sarrasine*

Depuis sa parution, en 1970, *S/Z* a fait l'objet d'une réception particulièrement clivée et toujours évaluative – on l'admire ou on l'exècre –, sans que la critique n'ait réussi à s'approprier véritablement cet étrange livre. Son « intériorisation » a été imparfaite, ou paradoxale : d'une part, l'ouvrage est désormais historicisé (et en partie démodé), constituant la borne milliaire dans le chemin qui mène de l'analyse structurale orthodoxe au post-structuralisme et aux nouvelles formes de la narratologie ; d'autre part, *S/Z* est toujours actuel dans la mesure où il constitue un objet de débat, parfois virulent, ce qui montre que son appropriation reste imparfaite, et sa digestion difficile : pour filer la métaphore, c'est un ouvrage qui résiste au métabolisme critique.

À la base de *S/Z*, le *lisible* : notion contestée et dépréciée, que je me propose ici de relire afin d'en analyser la naissance à l'aide des notes du séminaire sur *Sarrasine* que Barthes tint à l'École pratique des hautes études de 1967 à 1969, désormais accessibles grâce à l'édition procurée par Claude Coste et Andy Stafford en 2011. Mais mon propos n'est pas seulement archéologique : il s'agira aussi de réévaluer cette notion, et surtout de montrer qu'elle préside à la réécriture barthésienne de *Sarrasine*, au point qu'il est possible de considérer *S/Z* comme un texte lisible, mimétique – peut-être malgré lui – de son objet.

À la naissance du lisible

Le lisible est une catégorie fondatrice dans la réflexion de Barthes, qui attribue une portée conceptuelle très vaste à cet adjectif, d'emploi courant en français, désignant au sens propre ce qui peut être lu, décelé, déchiffré sans peine, et au sens figuré ce qui est facilement intelligible. Barthes transforme l'adjectif en substantif – et donc précisément en concept –, pour l'appliquer à une typologie des textes littéraires où le lisible devient une catégorie opposée au scriptible : les premiers chapitres de *S/Z* sont consacrés à l'exposition de cette théorie bien connue.

La publication des notes du séminaire sur *Sarrasine*, qui est à l'origine de *S/Z*, nous dévoile cependant que cette conceptualisation a suivi plusieurs étapes et ne s'est pas imposée d'emblée. Si le séminaire est à plusieurs égards décevant – comme le soutient Claude Coste – par rapport à la complexité conceptuelle du livre qui en est issu, il faut cependant souligner l'intérêt majeur de quelques digressions, notamment celles sur la lecture et sur la lisibilité, dans lesquelles on assiste à la naissance des concepts clé du livre. La digression sur la lisibilité, par exemple, conçue d'abord au sens linguistique, puis discursif, permet à Barthes d'approcher le concept de lisible tel qu'il

sera défini dans *S/Z* : « La *lisibilité* du discours nous apparaît comme une condition, et une exigence naturelle de tout discours : la société – la nôtre –, les institutions refusent en bloc le *non lisible* ; pour elles, le non lisible est hors système » (Barthes, 2011 : 85).

Pour essayer alors de ramener le non lisible *dans* le système, Barthes propose une première définition du lisible comme « plénitude des sens (du sens) et propriété du sens. Le texte lisible est celui qui possède les sens, les instruments de production du sens, les modes de consommation du sens » (*ibid*.). Dans cette digression, l'opposition entre lisibilité et illisibilité (d'ordre linguistique) se charge déjà d'une première conceptualisation, opposant désormais le lisible (adjectif substantivé) à son contraire qui n'a pas encore de nom, le non-lisible, défini en creux : nous sommes là à l'origine de ce qui sera le scriptible. Intervient alors, pour conclure cette digression sur la lisibilité, une affirmation politique : « avec Balzac, nous nous attachons à explorer la plénitude du sens, en sachant qu'il y a quelque part, en face, *un ordre du non lisible*, qui non seulement ne peut être, ne pourra être indéfiniment congédié, mais encore constitue ce vers quoi nous devons aller, ce "là où nous devons aller voir", en raison de notre situation historique absolument négative, où nous sommes, en tant qu'Occidentaux, dépossédés de toute idée révolutionnaire » (*ibid*. : 86).

D'abord linguistique, puis conceptuel, enfin politique, voici comment le lisible se trouve chargé d'une portée fondamentale dans la gestation de *S/Z*. En effet, entre le séminaire et le livre, Barthes trouve l'autre adjectif substantivé qui perfectionne l'opposition : contre le lisible, c'est le scriptible qui se dresse comme facteur formel de la modernité et comme fondement politique d'un refus du sens. La portée de l'opposition s'en trouve ainsi modifiée dans la perspective d'une dévalorisation du lisible.

C'est précisément ce qu'on peut lire dans le premier chapitre de *S/Z* : s'éloignant des principes fondamentaux de l'analyse structurale, en quête d'universaux, Barthes affirme l'exigence d'une typologie des textes attentive non pas aux éléments communs entre ceux-ci, mais aux éléments qui les différencient (une différence évidemment d'ordre intertextuel et non individuel, et dont chaque texte serait le retour). Cette typologie prend une forme simple : d'une part, ce qu'il est possible d'écrire, de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire, cette deuxième catégorie correspondant au texte « classique » et par conséquent lisible, explicitement dévalorisé en raison de son caractère inactualisable.

Lisible ou classique ?

Levons d'emblée un malentendu : si Barthes semble employer de manière indifférenciée, tout au long du livre, les concepts de lisible et de classique, ce n'est pas pour aplatir la dichotomie lisible/scriptible sur celle classique/moderne. Dès le deuxième chapitre de *S/Z*, le doute est dissipé, pour la simple raison que le scriptible n'existe pas en tant que « produit », mais seulement comme « production », c'est-à-dire comme acte saisi dans le temps présent de son devenir. Le texte scriptible, nous dit Barthes, « c'est *nous en train d'écrire* » (Barthes, 1970 : II, 10). Il s'agit donc d'une tension vers un texte infiniment pluriel, qui se refuserait à figer le sens, car non encore soumis aux systèmes de l'idéologie et de l'interprétation ; d'où l'aspect « idéal » de ce texte que Barthes décrit de manière fantasmatique : « dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres ; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'a pas de commencement ; il est réversible (...) » (*ibid.* : II, 11).

En face de ce texte finalement immatériel, voici le lisible, le « produit », ce que nous trouvons en librairie, ce que nous pouvons analyser car il est d'une pluralité « limitée », et qu'il se prête à l'interprétation. L'opposition n'est donc pas entre le classique et le moderne, mais entre un produit et une production, entre la masse des textes qui forment la littérature (lisible) et une tension vers un texte idéal qui échapperait à la définition du sens. Or, dans *S/Z*, en dépit de la dévalorisation initiale, Barthes prend pour objet le lisible : le choix est logique et en quelque sorte obligé – puisque le scriptible n'existe pas en tant que produit et objet d'analyse – mais il s'accompagne d'une progressive occultation du scriptible dont il ne sera pratiquement plus question dans la suite de *S/Z*, et qui reste tout au plus comme le creux de ce qu'il s'agit d'analyser et de dénoncer.

De l'ensemble de la lecture barthésienne de *Sarrasine*, et notamment des chapitres qui alternent avec l'analyse des lexies dans *S/Z*, découle une définition assez instable du lisible, qu'il est cependant possible de résumer à travers trois principes.

Le premier est celui de la *pluralité* du texte, valeur positive en soi mais qui se trouve renversée car le texte lisible relève d'un pluriel limité, voire « parcimonieux » (sa définition est donnée à la fin du chapitre II). Le deuxième principe est la *solidarité* : « tout se tient » dans le texte lisible, nous dit Barthes, aussi bien au niveau des actions qu'au niveau du sens (voir le développement consacré à ce principe au chapitre LXVI).

Vient enfin le dernier principe, la *causalité*, qui définit le tissu narratif comme une chaîne de déterminations, voire « de liaisons pseudo-logiques » et de « termes doublement orientés » vers les causes et leurs effets. : « c'est en somme le *calcul* qui fait le plein de cette littérature : la dissémination n'y est pas l'éparpillement perdu des sens vers l'infini du langage, mais une simple suspension – provisoire – d'éléments affinitaires, déjà aimantés, avant qu'ils ne soient convoqués et n'accourent pour se ranger économiquement dans le même *paquet* » (Barthes, 1970 : LXXVII, 173).

Cette triple définition fonde la vision dépréciative que Barthes donne du texte lisible, enchaîné par un déterminisme étroit et empoissé par ces codes culturels qui forment un tissu de lieux communs et de poncifs de l'idéologie bourgeoise, attribuant au texte des « vertus vomitives ». La critique a souvent retenu cette vision « stricte » du lisible, à l'image du l'ouvrage de Bremond et Pavel – sorte de règlement de comptes *post-mortem* – mais aussi des spécialistes balzaciens, insurgés dès la parution de *S/Z* contre la vision barthésienne qui prend l'auteur de *La Comédie humaine* comme prétexte pour une démonstration idéologique, et *Sarrasine* comme exemple d'un texte honteux et inactualisable.

S/Z comme texte lisible

De mon côté, j'ai toujours lu les chapitres sur le lisible comme une analyse très fine des principes du texte balzacien, et plus largement d'un réalisme que Barthes contribue à redéfinir comme « copie d'une copie », par l'intégration des codes et des savoirs à l'intérieur du roman[1]. Ce que je voudrais souligner aujourd'hui, c'est que les principes qui définissent le lisible – pluralité, solidarité, causalité – peuvent être l'objet d'une réévaluation, dans la mesure où ils semblent fonder la structure, la méthode et la forme de *S/Z*.

La *structure*, d'abord. L'idée de suivre le texte balzacien « pas à pas » implique aussi un acte de réécriture qui permet de relire ce texte étalé et étoilé en suivant la pluralité limitée de ses codes, et en quelque sorte en se coulant dans le lisible. La dévalorisation du celui-ci devient alors plus ambiguë et se trouve fortement nuancée par la disparition de son pôle opposé, le scriptible. *S/Z* devient alors *mimétique de son objet*, c'est-à-dire d'un texte lisible. L'exemple majeur de cet effet (que l'on pourrait appeler un « lisible généralisé ») est fourni par la structure caractéristique de l'ouvrage : l'alternance de l'analyse des lexies et des chapitres numérotés en chiffre

[1] J'ai essayé de le montrer dans mon article « *S/Z*, ou les envers de la critique balzacienne », *in* Alexandre Gefen, Marielle Macé (2002). *Barthes, au lieu du roman*. Paris : Desjonquères, « Nota Bene».

latins, qui constituent autant de développement le plus souvent *motivés* par le texte analysé. Il existe en effet une forme d'enchainement logique, je dirais presque balzacien, qui préside à cette alternance, comme si le chapitre venait répondre aux questions que pose le texte sous le mode, toujours balzacien, du « voici comment » introduisant une explication des causes. Cet effet est particulièrement sensible pour tous les développements sur le code herméneutique, à partir de la première lexie : le titre, qui inaugure précisément ce code tissé par une forme de déterminisme lui étant propre. Mais on trouve également ce principe de motivation à d'autres moments clé de l'ouvrage, par exemple au chapitre XXIII sur le modèle de la peinture, venant expliquer les principes de la description réaliste sur la base de la description textuelle du vieillard ; ou au chapitre XXXVIII sur les récits-contrats, se greffant sur la mise en scène discursive du récit second, dans le texte balzacien, afin de soutenir l'hypothèse fondatrice chez Barthes du récit comme acte d'échange ; ou encore au chapitre LII sur le chef-d'œuvre, qui découle « naturellement » du texte balzacien, et qui vient le compléter.

De ce point de vous, Barthes ne défait pas le sens affirmé dans l'analyse : il le fait certes « miroiter », mais le lie aussi par une colle logique en enchainant ses chapitres au texte balzacien dont il dénonce (ou fait semblant de dénoncer) l'abus de liaisons... *Tout se tient* dans *S/Z*, pourrait-on dire. Et avec notre recul temporel, il serait aussi possible d'affirmer que Barthes intègre à son ouvrage un « code culturel » de son époque, celui du discours lacano-derridien, aussi démodé que les codes culturels dont il dénonce l'effet vomitif dans le texte balzacien (voir notamment le chapitre XLII).

Dernier élément de mimétisme : analysant un texte, celui de Balzac, qui se fonde sur une volonté de nomination du réel (et qui « bute » justement sur ce qu'on ne pourrait nommer, le castrat), Barthes se laisse finalement attraper par ce même démon de la nomination qui préside au découpage en lexies. Pour s'en rendre compte, il suffit d'observer la quantité de lexies, qui augmente vertigineusement au fil du texte : pour la première partie de *Sarrasine* (le bal chez les Lanty), Barthes dénombre 152 lexies ; la seconde partie (le récit dans le récit), qui est à peine plus longue, en compte 408. On peut voir dans ce déséquilibre le signe d'une volonté croissante, voire obsessionnelle, de nomination, qui revient à étiqueter chaque lexie, notamment en ce qui concerne les différentes scansions des deux codes réversibles, celui des énigmes (qui compte dix étapes pour chacune des six énigmes fondamentales du texte), et celui des actions. Décidément, tout se tient dans *S/Z*, même ce qui se tenait « mal » chez Balzac, dont le texte est parfois semé d'incohérences.

La *méthode*, ensuite, que l'on peut observer en analysant la différence entre les notes du séminaire et le livre. Le séminaire prend en effet la forme d'une découverte progressive, comme l'annonce d'emblée Barthes : c'est l'analyse « pas à pas » du texte de *Sarrasine* qui va permettre de faire émerger des interprétations et une définition des codes. Logiquement, le travail du séminaire se concentre en particulier sur les deux codes irréversibles, herméneutique et proaïrétique, et ce n'est qu'en cours de route que les autres codes surgissent et commencent à se structurer, pour être résumés dans la séance finale.

Le livre, en revanche, n'épouse pas la forme critique de l'enquête et de la découverte progressive qui était propre au séminaire. Bien au contraire, il renverse la méthode pour prendre la forme de la démonstration : les thèses sont énoncées au début (dans les quinze premiers chapitres où toute la théorie se trouve condensée), puis indéfiniment tressées en suivant les cinq codes, et appuyées par les développements analytiques que proposent les chapitres tout au long du livre, selon la structure de l'alternance déjà mentionnée.

D'une certaine manière, le séminaire était de l'ordre du scriptible (nous, le maître et ses élèves, en train de réécrire *Sarrasine* de Balzac), alors que le livre, qui en est le produit, relève inéluctablement du lisible. À l'image du texte balzacien, il forme un tissu (ou une tresse, ce qui est la même chose, souligne Barthes au chapitre LXVIII) ne comptant que cinq fils à tresser (les codes), et empêchant le lecteur d'ajouter un fil, ou de les tresser différemment, ou de les couper.

La *forme*, enfin. Le choix d'analyser un texte de Balzac a souvent été considéré, par la critique balzacienne mais aussi par Bremond et Pavel, comme un prétexte – Barthes aurait pu choisir n'importe quel autre texte « lisible » – ou, pire, comme un crime de lèse-majesté. Il me semble cependant que ce choix, présenté presque comme un hasard de lecture dans le chapitre X de *S/Z*, est plus profond et significatif que ce que Barthes voudrait nous faire croire. Au-delà des multiples aspects que Barthes met en lumière dans une nouvelle jusque-là relativement peu connue dans l'œuvre de Balzac, il faut avouer que pour lui *Sarrasine* est bien un texte et non un prétexte : un texte à plusieurs égards séminal, qui a le pouvoir de lancer une réécriture mimétique dans le sens qu'elle finit par épouser – peut-être malgré elle – la forme du texte qui le fonde.

À plusieurs égards, *S/Z est écrit comme un roman balzacien !* Et de surcroît, un roman balzacien tel que le voyait Barthes : au début, un « vaste concours immobile de

données initiales »[2], ce qui correspond dans *S/Z* à l'exposé liminaire des quinze premiers chapitres, avec la définition des codes. Comme chez Balzac, la théorie (ou la définition des caractéristiques générales) est antéposée à la pratique (l'anecdote qui vient démontrer les considérations gnomiques ou, chez Barthes, l'analyse des lexies qui confirme la démonstration liminaire). Puis, dans *S/Z*, les codes sont tressés de plus en plus fortement par le lien des solidarités, jusqu'à une sorte de saturation de sens dont témoigne le démon de la nomination. Enfin, cette saturation intenable empêche la fixation d'un sens : à la clausule du roman, chez Balzac, via la « pensivité » de la marquise qui rompt le pacte selon Barthes (le récit contre une nuit d'amour) et suspend le jugement moral. Suspension que Barthes prend aussi à son compte, ne classant pas cette dernière lexie : « pensive, la marquise peut penser à beaucoup de choses qui ont eu lieu ou qui auront lieu, mais dont nous ne saurons jamais rien : l'ouverture infinie de la pensivité (c'est précisément là sa fonction structurale) retire cette ultime lexie de tout classement » (Barthes, 1970 : lexie 561, 204).

La suspension finale symbolise ainsi, dans la nouvelle, une crise axiologique. Et si pour Barthes la suspension constitue un dernier sens supplémentaire caché par l'allusion, sorte de « marque théâtrale de l'implicite » (chapitre XCIII et dernier de *S/Z*), il n'en reste pas moins que le choix de retirer la dernière lexie du classement mime l'implicite de la fin de la nouvelle, et pourrait aussi symboliser une crise finale de l'ordre des codes. C'est le moment où la tresse se défait.

Conclusion (suspensive)

Si *S/Z* était donc un texte lisible – telle est l'hypothèse que j'ai essayé de soutenir –, il devient dès lors difficile de croire encore à la vision étroite du lisible comme caution d'une nature « innocente », celle du langage et de la représentation, porteuse d'un sens unique et rassurant pour l'idéologie bourgeoise. Or, le lisible est loin d'être naturel : bien au contraire, c'est précisément son caractère artificiel qui l'érige en essence propre de la littérature, fondée sur cette pluralité limitée qui doit être conçue comme une valeur. La conclusion du séminaire contient à cet égard une idée fondatrice, développée à la fin de la dernière séance (Barthes, 2011 : 527-529) et reprise dans *S/Z*, qui consiste à nier la linéarité du texte lisible au profit de sa tabularité, et à définir une pluralité pouvant être mesurée à l'aide de trois caractéristiques : le texte lisible est

[2] Définition que donne Barthes de la structure du roman balzacien, dans l'article « Par où commencer » (Barthes, 1971 : 4).

multivalent, réversible et non réversible à la fois (les deux codes irréversibles constituant la seule limitation de sa pluralité).

La réversibilité des codes deviendrait alors une valeur, susceptible d'investir le concept même de lisible sous le signe d'une crise de la représentation. Relisons la fin de *S/Z* : après avoir évoqué cette inébranlable Voix de la Science qui nourrit le code culturel (chapitre LXXXVI), Barthes nous invite à dépasser le système des codes afin de percevoir la dispersion des savoirs qui y sont inscrits. Le texte balzacien, fondé sur le Livre du monde, ne pourrait alors que représenter un « effondrement généralisé » (chapitre XCII). Il serait donc à l'image d'une œuvre-monde, une œuvre qui résume un savoir universel et instaure un système de perception et d'interprétation du monde, mais qui a aussi le pouvoir de *mettre en crise les valeurs qui la fondent*, et d'ébranler son système même.

Le tressage des codes, comme je l'ai déjà souligné, semble ainsi se dénouer lors de la suspension pensive de la fin, au moment où le texte brouille son système dans le vain espoir de redéfinir son savoir, s'interrogeant sur la possibilité même de la représentation. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle parvient Barthes, dans l'avant-dernier chapitre de *S/Z* : « *Sarrasine* représente le trouble même de la représentation, la circulation déréglée (pandémique) des signes, des sexes, des fortunes » (Barthes, 1970 : XCII, 204).

Le pluriel serait alors bien moins « parcimonieux » que Barthes ne l'avait initialement annoncé et dénoncé, le lisible acquérant dès lors (dans *Sarrasine* comme dans *S/Z*) la portée fondamentale de mettre en scène une crise de valeur et de mimer une crise de la représentation qui fonde le texte lui-même ; le lisible pourrait ainsi, d'une certaine manière, intégrer son contraire, le non lisible, sous le signe de la réversibilité des codes et du sens.

D'ailleurs l'analyse de *Sarrasine*, exemple de texte lisible, est pour Barthes l'occasion de définir un véritable positionnement critique reposant sur le pluralisme. Je citerai pour terminer le « compte rendu d'enseignement » que Barthes rédigea à la fin de la deuxième année de séminaire, probablement en mai 1969 : « La recherche qui s'est menée pendant près de deux ans dans ce séminaire doit être comprise à la fois comme une contribution à l'analyse structurale du Récit (science qui se développe au gré de recherches voisines), comme une approche du texte classique, destinée à en manifester la nature polysémique, et comme une tentative de critique pluraliste » (Barthes, 2011 : 572).

Au lendemain de mai 68, à cette époque de clivages idéologiques profonds et marqués, y compris dans la critique, l'affirmation d'un tel pluralisme ne pouvait pas

plaire. Quarante-cinq ans plus tard, avons-nous intériorisé l'axiome barthésien : *à texte pluriel et polysémique, critique pluraliste ?*

J'en doute parfois et, comme la marquise à la fin de *Sarrasine*, je reste pensif.

Bibliographie

BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Paris : Seuil (réédition dans la collection « Points Essai »).

BARTHES, Roland (1971). « Par où commencer ?», *Poétique*, 1, Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2011). *Sarrasine* de Balzac, Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969), édition de Claude Coste et Andy Stafford. Paris : Seuil, « Traces écrites».

BARTHES DANS LA THÉORISATION DU RENOUVEAU ROMANESQUE

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
ILC Margarida Losa
Faculté des Lettres de l'Université de Porto
jalmeida@letras.up.pt

Résumé : Le renouveau romanesque français dans le tournant des années 1980, et sa théorisation, convoquent Roland Barthes en tant que producteur d'un métalangage narratologique intériorisé aussi bien par les écrivains dans leur pratique scripturale que par les critiques littéraires, lequel a ainsi subi une appropriation et une assimilation, d'autant plus que son discours et ses concepts métaphoriques s'y prêtent. Cet article passe en revue l'impact théorique de Barthes sur les discours critiques du renouveau romanesque en langue française.
Mots-clés : Barthes, théorisation, littérature française, renouveau, roman.

Abstract : The French fictional renewal in the early 1980s and its theorisation, summons Roland Barthes as a producer of a narratological internalized metalanguage both by the writers and the book reviewers, that has gone through an appropriation and assimilation, especially as his discourse and his metaphorical concepts are conducive to it.
This paper reviews the theoretical Barthes impact on the critical discourse of French fictional renewal.
Keywords: Barthes, theorisation, French literature, renewal, novel.

Le terme « intériorisation » sied à merveille pour préciser le rôle joué par Barthes dans le discours critique de la théorisation du renouveau romanesque français au tournant des années quatre-vingt. En effet, si le théoricien mutant et pluriel Roland Barthes a fait l'objet d'une intériorisation dans le métalangage narratologique auquel recourent les théoriciens de la littérature, il a également subi une appropriation à la faveur de la caractérisation de ce tournant. Il faut dire que son discours s'y prête, vu la reformulation qu'il a opérée de certains de ses concepts clés, ou encore la propension métaphorique, – et dès lors moins objective –, de ses analyses.

Ceci dit, le renouveau romanesque devait occuper, autour de l'an 2000, une part considérable de la recherche en littérature. On ne compte pas les essais issus des thèses universitaires glosant les mécanismes intrinsèques de la réviviscence du texte fictionnel hexagonal (la fiction francophone, et allophone en français ne relevant pas du même diagnostic).

En amateur, nous tâcherons d'évoquer cette tranche infime de l'impact de Roland Barthes, cette fois sur les discours d'escorte de la fiction française dite encore, – mais pour combien de temps ? – « contemporaine » ; lui qui apparaît aujourd'hui comme un « signe » incontournable de notre culture littéraire, et de la culture tout court, dans l'acception qu'il a lui-même forgée de ce concept (Barthes, 1970).

Dans les essais, les thèses et les articles auxquels nous renverrons, nous nous rendrons à des évidences plutôt consensuelles quant aux mouvances et aux taxinomies de la fiction narrative dont a accouché ce tournant chronologique et critique : « minimalisme », « postmodernité », « écriture blanche », « nouvelle fiction », « nouveaux écrivains de Minuit », etc. En fait, les années soixante-dix avaient prolongé le travail de sape narratif entamé par les néo-romanciers en l'intensifiant dans un textualisme militant, mais en dégageant et affichant, justement, les spécificités de l'œuvre littéraire comme « texte », et de l'écriture en tant qu'espace paradoxal fait d'arbitraire et de liberté ; ce que *Le Degré zéro de l'écriture* signalait en la plaçant à l'intersection des axes horizontal de la langue et vertical du style :

> Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire (Barthes, 1953 : 24)

Cette phase textuelle de la théorisation littéraire, la recherche en littérature

contemporaine la pose comme une transition nécessaire, parfois quelque peu extravagante, datée, logée entre le nouveau roman et le roman contemporain, dans lequel le référent revient, tout comme le sujet d'ailleurs. Dans cette optique, la hâte critique d'approcher, voire de caractériser un récit littéraire différent et novateur fait que l'on tende spontanément et péjorativement à associer l'avant-tournant fictionnel des années quatre-vingt avec la théorisation structuraliste et sémiologique, Barthes inclus, dans le seul but d'annoncer du nouveau, sans vraiment dissocier cette théorisation de la production littéraire concomitante, notamment ricardolienne, mais en récupérant de façon peu rigoureuse les principaux acquis de la réflexion barthésienne en vue d'une approche décomplexée et flexible du fait littéraire contemporain.

Denis Hollier revient sans concession sur les enjeux de cette transition. Il se réfère à *Logiques* de Philippe Sollers, qu'il tient pour bon exemple du devenir de la littérature en ces années « critiques ». Selon lui, la boucle est bouclée :

> L'oiseau de Minerve annonçait la clôture : c'est désormais la théorie qui constitue la littérature en ensemble fini et qui, par là même, l'excède. L'exposition de la loi de la série permet d'échapper à la sérialité : au lieu de jouer le jeu, on en expose la règle, la matrice générique, la théorie d'ensemble (Hollier, 1993 : 1021)

Roland Barthes semble y faire allusion dans *Roland Barthes par Roland Barthes* :

> Beaucoup de textes d'avant-garde (encore impubliés) sont *incertains* : comment les juger, les retenir, comment leur prédire un avenir, immédiat ou lointain ? Plaisent-ils ? Ennuient-ils ? Leur qualité évidente est d'ordre intentionnel : ils s'empressent de servir la théorie. Cependant cette qualité est *aussi* un chantage (un chantage à la théorie) : aimez-moi, gardez-moi, défendez-moi (...) (Barthes, 1975 : 58)

Cette période théorisante s'est d'ailleurs elle-même vue mise en fiction par l'une de ses actrices majeures dans *Les Samouraïs* (Kristeva, 1990). Mais, Denis Hollier rappelle que cette génération critique « ne survit plus que sous protectorat universitaire », ou par son expatriation dans les universités américaines, où elle régnera sous le label postmoderne jusqu'à l'épuisement du prestige des sciences humaines françaises, emblématiquement traduit par les déboires, à un moment donné, de la collection « Que sais-je ? » (Hollier, 1993 : 1021ss). Désormais, le métalangage appliqué à la description des mécanismes narratifs et aux « notions » utilisées en

littérature, fera souvent l'objet de caricatures et de critiques pointant des élucubrations et des exagérations diverses. On constate qu'on est allé trop loin.

On se souvient de certaines critiques adressées jadis par Georges Mounin et Tzvetan Todorov au discours des essais de Roland Barthes, notamment en matière de sémiologie. Elles concernaient un prétendu abus ou des erreurs de transposition des schèmes saussuriens au fait littéraire. Alors, de là à parler d'imposture ? Alain Robbe-Grillet rapporte dans *Le Miroir qui revient* l'obsession éprouvée par Barthes de rester pour la postérité comme un imposteur :

> Roland Barthes (...) semblait, dans la dernière partie de son existence, hanté par l'idée qu'il n'était qu'un imposteur ; qu'il avait parlé de tout, de marxisme comme de linguistique, sans avoir rien su vraiment (Robbe-Grillet, 1984 : 63s)

Mais on est, convenons-en, aux antipodes de ce qui devait faire l'objet d'une satire et d'un coup médiatique et académique avec le fameux Alan Sokal et Jean Bricmont (1997). Raison pour laquelle il devient possible de relire Barthes, surtout en vue d'une approche critique de la littérature contemporaine, à partir de l'intériorisation opérée par la théorisation ; c'est-à-dire en connaissance de cause ou, pour rester barthésien, dans une ouverture sur le « désapprentissage » (*cf.* Barthes, 1978) serein et synthétique, en somme, décomplexé, et au risque du sens commun. « Paradoxal », pour quelqu'un qui abhorrait la *doxa* : « (...) contre la Doxa, il faut revendiquer en faveur du sens (...) » (Barthes, 1975 : 75 et 90).

Rappelons, à cet égard, l'essai d'Antoine Compagnon intitulé *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun* (1998) dont l'introduction dresse un bilan somme toute motivant, mais problématique pour la recherche littéraire, voire pour la fiction en soi. Dans le « Que reste-t-il de nos amours ? » qui ne prélude pas pour autant à un requiem, – d'autant moins que « (...) les réponses passent et les questions restent » (Compagnon, 1998 : 15) –, Compagnon avance des constats pertinents pour notre propos, et sur lesquels s'appuie implicitement la théorisation du contemporain : « La théorisation s'est institutionnalisée, elle s'est transformée en méthode » (*idem* : 11). Et Compagnon de rappeler, non sans humour, qu'« il est impossible aujourd'hui de réussir à un concours sans maîtriser les distinguos subtils et le parler de la narratologie ». Voilà donc la théorie « (...) casée, inoffensive, elle attend les étudiants à l'heure dite (...) » (*idem* : 12). Le statut modeste, presque tâtonnant, de la critique universitaire, revuistique ou journalistique après le tournant opéré par la fiction en langue française

ces deux dernières décennies s'est converti en autocritique que les nouvelles revues littéraires reproduisent à la faveur du commentaire sur la fiction. Par exemple, en 1989, Claude Prévost salue le renouveau de la fiction placée « au-delà du soupçon ». Mais on lit déjà en filigrane l'appel à un renouveau de la critique, à laquelle il assigne un rôle discret, « profil bas », après deux décennies théoriques, polémiques et intolérantes : « la tâche du 'critique' me par[aît] consister à proposer des lectures, au lieu de balancer des verdicts comme un juge d'instance (...) » (Prévost, 1989 : 518). Sans viser qui que ce soit en particulier, les propos de Prévost s'appliquent aussi à un certain penchant apodictique barthésien. Rappelons le démarrage du *Degré zéro de l'Écriture* : « On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, communs à tous les écrivains d'une époque » (Barthes, 1953 : 17).

De son côté, Yves Baudelle (1993) passe en revue les mouvances de la critique suscitées par la modernité, et qui seraient contraintes d'infléchir et d'assagir leurs certitudes théoriques. D'abord, la critique marxiste et son approche sociocritique du roman, délaissée depuis le discrédit du marxisme politique. Ensuite, l'école psychanalytique, dont les explorations de l'inconscient demeurent un défi pour l'étude du texte, mais que l'on sent acculée à la modestie conceptuelle une fois rattrapée par le sens commun. Elle continue toutefois d'être opératoire dans l'approche symbolique de certains textes (Durand).

La critique thématique aussi, qu'elle renvoie spécifiquement à la phénoménologie de l'imagination appliquée à un thème (Bachelard), ou à une attention portée à la thématique des perceptions sensorielles, représente une part considérable des sujets de thèse. Barthes semble comprendre, mais relativise le plaisir de ce « lire-rêver » :

> Avec Bachelard, c'est toute la poésie (comme simple droit de discontinuer la littérature, le combat) qui passe au crédit du Plaisir. Mais dès lors que l'œuvre est perçue sous les espèces d'une écriture, le plaisir grince, la jouissance pointe et Bachelard s'éloigne (Barthes, 1973 : 61)

Enfin, Baudelle (1993) énumère les débouchés auxquels l'on recourt toujours, voire que l'on aurait intériorisés, de la critique formaliste : la sémiologie (Barthes), la narratologie (Greimas, Adam) ; la poétique des textes, laquelle prend la relève, avec Gérard Genette ou Tzvetan Todorov, de l'ancienne rhétorique, et continue de se pencher sur la description théorique et formelle des lois littéraires et des techniques narratives, et suscite nombre de thèses de doctorat, notamment en littérature française

contemporaine.

En somme, même si les sujets purement « thématiques » continuent d'avoir la cote et recouvrent une nouvelle légitimité à la faveur du retour du monde et du référent dans la fiction narrative, la question, – intériorisée, certes –, des instances narratives demeure intacte dans la perspective critique du texte littéraire, mais son approche se serait assagie, tant il est clair que la théorie n'épuise pas la lecture de l'œuvre. Antoine Compagnon le rappelle en évoquant Barthes, justement : « Il y a une vérité de la théorie, qui la rend séduisante, mais elle n'est pas entièrement théorisable » (1998 : 278).

L'intéressant et « digest » fascicule « Roland Barthes » de Franck Évrard et Éric Tenet résume et intériorise pour tous publics, – universitaire compris –, les grandes lignes de la pensée théorisante de Roland Barthes (Évrard et Tenet, 1994). On ne le ressassera jamais assez, l'écriture advient chez Barthes dans la foulée du signe saussurien : « La langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà (...) » (Barthes, 1953 : 9). En effet, le style y assume un caractère vertical et résulte d'un « phénomène d'ordre germinatif » (*idem* : 20) en conflit avec l'horizontalité de la langue, négative, et « limite initiale du possible ». Barthes défrichait ainsi le terrain où l'écriture, loin de tout engagement ou référentialité, se retrouve dans son dénuement formaliste, confrontée au Social et à la Bibliothèque. Elle apparaît, dès lors, en tant que « compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante (...) » (*idem* : 28).

Ce discours théorique, – qui semble pour beaucoup d'entre nous acquis, voire intériorisé –, implique la reconnaissance d'un héritage et inscrit Roland Barthes dans la transition chronologique et critique vers le contemporain. Il devient situable, mais aussi transversal. Pascal Ory revient sur ce passage vers le contemporain en évoquant la sortie de scène des grandes figures tutélaires du champ littéraire des années soixante-dix : Sartre, Althusser, Barthes, Lacan, pour en conclure à « (...) la fin d'une certaine conception de la 'modernité' dont on connaît la forme artistique (de l'inspiré à l'avant-garde) (...) » (1983 : 244s.). Et Ory de s'interroger sur la nature de ces mutations : décadence ou versant (*idem* : 245) ? Ceci étant, « figures tutélaires » ne veut pas forcément dire « intellectuels », dont Régis Debray ou encore Michel Winock actent la fin, justement au tournant des années quatre-vingt (Debray, 2000 ; Winock, 1997).

Pascal Ory (1983) rappelle l'implication revuistique autour de *Tel Quel*, *Change*, *Le Chemin*, *Digraphe*, *Txt* ; souvent secouée par la contestation et la dissidence, alimentée par les travaux de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean Ricardou ou Julia

Kristeva, et qui poursuivait un projet totalisant (*Tel Quel* convoque, d'ailleurs, en sous-titre plusieurs discours sociaux), mais aux conséquences extrémistes sur la littérature.

Dans son second tome d'histoire culturelle contemporaine, Pascal Ory (1989) reflète la perplexité face aux caractéristiques novatrices de l'écriture française *après* la Textualité, c'est-à-dire la « nouvelle fable » (*idem* : 222). Selon lui, et en clin d'œil à Barthes, l'écriture française renouerait avec le « plaisir du texte ». Ory va même plus loin : « l'époque retrouvait sans honte le *Plaisir du texte* » (*ibid.*). Elle voit aussi l'évolution de Roland Barthes, passant aux aveux, renouant avec la pluralité des lectures, regardant d'un bon œil un retour en force des matériaux autobiographiques. Ory ne manque pas non plus de souligner le tour pris par la critique et l'histoire littéraires après 1980 (c'est-à-dire après le décès de Barthes), avec notamment le succès de l'analyse génétique et la réhabilitation du biographisme.

Or, la mitoyenneté de l'écriture se joue précisément dans l'entre-deux du champ littéraire, tel que Roland Barthes, – encore lui –, l'avait défini dans sa tentative de dégagement historique, autour de Flaubert surtout, d'une autonomie de l'écrivain vis-à-vis du corps social ; qui est avant tout « autonomie de l'art » (Bourdieu, 1992), et dont la modernité est foncièrement tributaire.

À partir de la fin des années quatre-vingt, – comme l'a bien remarqué Fieke Schoots (1997), notamment pour les éditions de Minuit –, la critique décèle l'émergence d'un nouveau champ littéraire *après* la Textualité ; d'où le profond « désarroi » éprouvé par bien des éditoriaux de l'époque. En effet, la critique a le sentiment de se trouver sur un « terrain vague » (*idem* : 9) ou, selon l'expression de Jean-Pierre Salgas, « une zone frontière où l'œuvre manifeste sa solidarité ou ses défiances à l'égard de la bibliothèque et de l'Histoire » (1997 : 10), c'est-à-dire à une intersection.

Salgas semble avoir saisi la portée opératoire de la notion bourdieusienne du champ sur le paysage littéraire actuel : « mon arrière-pensée va plutôt, outre le premier Barthes, au Pierre Bourdieu des *Règles de l'art* (...), à une réflexion en terme de 'champ littéraire' insécablement esthétique et institutionnel » (*idem* : 43). La perte d'une certaine autonomie du champ littéraire contemporain serait à mettre sur le compte de l'apesanteur d'un champ désormais sans bords ni centre.

En effet, trois notions balisent, selon lui, ce nouveau territoire d'écriture. Respectivement, la définition qu'en donne le Roland Barthes du *Degré zéro de l'écriture* induisant l'approche intransitive du texte, le paratexte collectif selon Gérard Genette, et l'intertextualité d'après Julia Kristeva. Habituée à l'opacité affichée de

l'écriture, la critique s'ouvre soudain aux indices d'une recherche en « dépli », synthétique et citationnelle, mais qui ne peut faire l'économie des acquis précédents ou qui s'y heurte forcément.

Parmi ces critiques, citons Jean-Jacques Amette, lequel n'hésite pas à nommer cette génération de « postmoderne ». En font partie des nouveaux néo-romanciers minuitards tels que Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Bertrand Visage ou encore Patrick Deville (1989) dont l'écriture suggère la synthèse, l'intégration, voire le recyclage de la tradition et de la modernité :

> (...) l'écriture blanche durassienne n'est jamais loin ; ni Lacan, ni les linguistes associés, ni les cours de facs structuralistes. Mais ces écrivains ont transformé cette culture universitaire grâce à un humour adolescent, une impertinence intellectuelle que n'avaient ni les Roland Barthes ni les Robbe-Grillet (*ibid*.)

Mais le renvoi le plus remarqué à Barthes dans la théorisation du renouveau romanesque concerne son intrusion implicite dans la conception critique de l'autofiction ; ce genre romanesque hybride associant la référence biographique à l'affichage assumé de la fiction, notamment dans le péritexte et le paratexte. Roland Barthes avait déjà fait allusion dans *Le Plaisir du texte* au « fictif de l'identité » (1973 : 98), avant de faire paraître en 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*, texte à l'écriture subtile, et dont le péritexte annonce la démarche subversive, parce qu'« autobiographique », alors même que les recherches sur le genre autobiographique progressent et gagnent en systématisation, ou en dérogation (Lejeune, 1975). Rappelons les mots de Barthes : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » (1975 : page de garde). Propos étonnants si l'on considère sa théorisation textuelle précédente.

Le passage le plus retentissant à l'autobiographie sera opéré par l'un des représentants les plus prestigieux du Nouveau Roman lorsque, en 1984, Alain Robbe-Grillet surprend avec la publication d'un premier tome d'une trilogie autofictionnelle, *Le Miroir qui revient* dont l'incipit prend des allures de provocation ou de rétractation : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu » (1984 : 9). Comme l'a bien souligné Aron Kibédi Varga, cette volte-face prônait une relecture autoréférentielle d'autres textes issus du Nouveau Roman, voire de la Textualtité (1986 : 11).

L'entreprise autobiographique de Robbe-Grillet nargue les définitions de plus en plus canoniques dégagées par les études en autobiographie. En effet, le roman

expressément « autobiographique » de Robbe-Grillet affiche ouvertement la subversion et l'ambiguïté en indiquant « romanesques» dans le péritexte. La fausse piste ou les faux indices péritextuels deviennent une solution de plus en plus prônée, – dira Umberto Eco pour annoncer une autobiographie en mal de référentialité. Désormais, pour reprendre Eco, « un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader » (Eco, 1985 : 11).

Il est évident que la démarche de Robbe-Grillet répond quelque part au *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont elle partage aussi la stratégie. *Le Miroir qui revient* ne correspond-t-il pas à un projet longuement mûri depuis 1976 d'un « Alain Robbe-Grillet par lui-même » ? *Roland Barthes par Roland Barthes*, paru dans la collection de Denis Roche « Écrivains de toujours » au Seuil, s'avère une autobiographie fragmentaire ; un Roland Barthes sur lui-même, mais par écriture interposée. À sa parution, ce texte est reçu comme un exercice ludique, une sorte de gag, notamment par son aspect de pastiche. Il calque le format de la collection, surtout par la place accordée à la photo, par exemple l'album commenté (*cf.* Viart et Vercier, 2005 : 58, 277). On pense à l'autobiographie, mais bien vite, on s'aperçoit qu'il s'agit d'un tout autre projet. Barthes s'y désigne par « il », « vous », ou par ses initiales R. B. dans un monologue fragmenté où se déclinent les soucis théoriques de toujours : le langage, l'écriture, la politique, l'inconscient, mais aussi le corps et le désir ; le tout établi en entrées d'un dictionnaire, ou glossaire narratif qui va de « Actif/ réactif » à « Le monstre de la totalité ». On se perd dans les pronoms, mais finit par se retrouver dans le projet global.

Ce qui est d'ores et déjà frappant dans cet engouement pour l'écriture de soi, et dans cet éclairage plus ou moins autobiographique porté rétrospectivement par les nouveaux romanciers ou écrivains telquelliens sur leur écriture précédente, c'est le fait que le retour du sujet narratif ne se produit pas sur le mode strictement référentiel, mais plutôt par le truchement d'une élaboration fictionnelle, par le « fictif » identitaire barthésien. Le soupçon des décennies antérieures aura donc décisivement affecté les stratégies de la représentation du moi.

Dans l'entrée « Moi, je », de *Roland Barthes par Roland Barthes*, la question est explicitée : « Cependant, aujourd'hui, 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, 1975 : 171) Cette nouvelle tendance, remarquée chez Roland Barthes, ne manque pas d'être glosée par les principaux théoriciens et anthologistes de la littérature

française contemporaine. Aussi, Bruno Blanckeman introduit-il sa « Mise en perspective historique » de la fiction contemporaine par une citation solennelle de Barthes. Il s'agit de la définition que l'auteur de *Leçon* donne de la littérature au Collège de France en 1977, et qu'il applique, en l'actualisant, à la littérature contemporaine :

> Il [Barthes] la [la littérature] saisit à la lettre, dans la détermination polymorphe de sa matière, la langue, et de la délimitation labile de ses manières, des expériences d'écriture. Ce graphe, dans lequel Barthes reconnaît la silhouette de la littérature, est éminemment mobile : tracé par le temps, il se redessine périodiquement (...) (Blanckeman, 2000 : 9)

Blanckeman invoquera également Barthes pour baliser un de ses propos majeurs : l'illustration des mécanismes narratifs et des enjeux identitaires de l'autofiction comme genre émergent, notamment chez Hervé Guibert (*idem* : 23).

Le Viart et Vercier parle d'un « souci de soi » (2005 : 26) qui aurait affecté Barthes dans l'écriture de son autobiographie par ordre alphabétique. Le chapitre intitulé « Variations autobiographiques », qui caractérise les modalités du soi-disant retour du sujet dans le panorama fictionnel français, évoque Barthes pour souligner que « Au cours de la période contemporaine l'interrogation s'est déplacée : elle ne porte plus sur le sujet dont on fait le récit mais sur celui qui entreprend ce récit » (*idem* : 46), mais pour l'approche proprement critique des nouveaux territoires d'écriture, la théorisation barthésienne se voit plutôt évitée ou mise au défi, notamment au profite du fait divers et du refus de la clôture : « Ces textes échappent (...) à la réception 'structurale' autrefois théorisée par Roland Barthes dans les *Essais critiques* (...) » (*idem* : 241). Plus loin, Barthes est remémoré pour son éloge du haïku dont on retrouve la technique ou la propension chez certains romanciers contemporains (*idem* : 272).

De son côté, Jean Bessière, dans *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde* (2010) place le roman actuel « face à la tradition », et invoque Roland Barthes pour rendre compte de l'interaction théorie et écriture romanesque dont la fiction serait quelque part tributaire :

> La contrepartie de ces types de théories ou de thèse se lit dans le discours sur la fin du roman. Le roman est ultimement assimilé à l'écriture : il est sans trait distinctif. Par un jeu réciproque inévitable, l'écriture ne contredit pas le roman : elle peut conduire à l'entreprise romanesque. L'obsession qu'eut Roland Barthes d'écrire un roman traduit cela même (*idem* : 41)

Bessière met un bémol assagi aux thèses structuralistes qui postulaient la

méfiance face au réalisme :

> Cela fait comprendre pourquoi le roman réaliste ne peut être tenu pour, quoi qu'en ait pensé Roland Barthes, pour une illusion : il ne peut l'être parce qu'il participe de l'*anthropoïesi*s de l'individualité et qu'il illustre la dualité du singulier et du paradigmatique. Ou, en d'autres termes, que le roman réaliste n'entend pas se donner comme le jumeau de la réalité (*idem* : 281)

Pour Jacques Lecarme, l'autofiction peut être vue dans deux sens distincts. Au sens strict, elle réfère au récit de faits réels. La fiction porte alors, non sur le contenu évoqué, mais sur le processus d'énonciation, sur sa mise en récit. Le *Roland Barthes par Roland Barthes* s'inscrit, selon lui, dans cette première catégorie ; tandis que, au sens large, l'autofiction associe le vécu à l'imaginaire. Dans ce cas, la fiction affecte substantiellement le contenu narré. Ce serait le cas de la trilogie « romanesque » d'Alain Robbe-Grillet.

L'auteur du *Degré zéro de l'écriture* passe aux confidences, à l'autocritique et à l'anecdote, et s'octroie le plaisir du texte dans le jeu même de l'écriture dont il n'a jamais cessé de caractériser le tissu. L'heure est aux affirmations hypothétiques, aux tâtonnements théoriques comme en témoigne cette notion tardive du texte recevable, « texte ardent », que Roland Barthes place à côté du lisible et du scriptible dans *Roland Barthes par Roland Barthes* quand « il » se réfère aux « amis » : « La question m'est posée par le développement de mille péripéties d'amitié. Ainsi s'écrit au jour le jour un texte ardent, un texte magique, qui ne finira jamais, image brillante du Livre libéré » (Barthes, 1975 : 68s).

Franck Évrard et Éric Tenet disent de ce sujet mis en (auto)fiction qu'il :

> (...) est donc 'effet de langage'. Ce moi qui n'est pas moi, disséminé dans le texte est un sujet imaginaire, 'un être de papier'. Ce sujet écrit n'existe pas hors de l'espace d'un texte dont l'auteur n'est finalement qu'un personnage parmi d'autres (1994 : 105) ;

ce qui fait de *Roland Barthes par Roland Barthes* :

> une autobiographie au neutre où l'auteur écrit son existence en creusant la distance entre lui et lui-même, décollant l'imaginaire de son support, donnant des traits de langage et non un portrait intime, parlant de lui 'comme d'un peu mort' (*idem* : 108)

Roland Barthes se trouve donc intrinsèquement convoqué dans la

conceptualisation théorique de la transition vers la fiction contemporaine. À cet égard, Sémir Badir décrit, après Roland Barthes, l'émergence d'un « troisième degré » pour l'écriture contemporaine, qui ne serait plus forcément dialectique, mais fondé sur « une incertitude, (...) une inconnue » et voué à parcourir « le chemin du milieu », et à embrasser l'éthique de la relation (Badir, 1993 : 18s). Reprenant en cela le rôle de la culture à l'ère postmoderne chez Jean-François Lyotard, Badir assigne à la postmodernité littéraire une fonction lucide de résistance ou, comme chez Roland Barthes, une vocation au « désapprentissage » totalement lucide ; une lucide (non-) ignorance du passé.

En outre, la théorisation du renouveau romanesque au point de bascule des années quatre-vingt met en exergue la place de la réception du texte et le statut du lecteur dans un contexte, lui aussi, nouveau. Là encore, les acquis de la théorie structuraliste et de la sémiologie bathésienne s'avèrent marquants, d'autant plus que le liseur est mis à l'honneur dans la théorisation de Barthes par la nuance entre texte lisible (lu, mais non-susceptible de réécriture) et le texte scriptible ; celui qui, au contraire, « (...) fait sortir le lecteur du rôle assigné par l'idéologie [et qui] se dérobe au résumé tant il apparaît comme une exception, une nouveauté » (Évrard et Tenet, 1994 : 76).

Comme l'a relevé Yves Baudelle, la nouvelle critique se fonde avant tout sur le refus de « la primauté de la conscience créatrice », en faveur d'une « lecture polysémique », de la « prolifération infinie des significations » soutenue par Barthes dans le concept de « lecteur pluriel », lui-même quelque part « producteur de texte » (*cf. idem* : 78).

Or, dans *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon répond implicitement à deux interrogations : rétablir un rôle équilibré du lecteur, dont on aperçoit la résistance malgré la théorie, et définir la nouvelle posture de ce lecteur face aux caractéristiques scripturales du roman contemporain. Compagnon passe en revue les aléas du lecteur pris au piège de la théorie littéraire structuraliste, hantée par la description d'un texte marqué par la neutralité et l'autonomie. L'auteur de *La Littérature, pour quoi faire ?* regrette que le lecteur y soit réduit à la condition d'« intrus », étranger au fonctionnement interne du texte.

D'où les apories d'une telle approche du lecteur et que Compagnon souligne :

> Mais que dire du lecteur qui n'a pas reçu cette initiation traditionnelle au roman ? Ou encore le roman contemporain, parfois qualifié de postmoderne, fragmentaire et déstructuré ? Sa conduite est-elle encore réglée par une quête de cohérence sur le modèle du roman réaliste ? (Compagnon, 1998 : 164s)

Qui plus est, le caractère ludique, ironique, citationnel et surcodé du roman contemporain, du fait de son schéma narratif fragmentaire, juxtaposé, et en clin d'œil vis-à-vis de l'héritage littéraire classique et moderne, met en jeu « (...) un extérieur qui se veut littéraire, il ne s'adresse qu'à des déjà lecteurs » (Demoulin, 1997 : 11).

À ce titre, Nicolas Ancion dans *Écritures* réapprécie le rôle du lecteur en convoquant librement Roland Barthes et sa vision du lecteur dans *S/Z* ou *Le Plaisir du texte*, et sur les nuances notionnelles de « texte-lecture de plaisir », « texte-lecture de jouissance ». Ancion dégage la nature changeante de la lecture dans son contexte postmoderne. Pour ce faire, il rappelle que la lecture littéraire se joue entre le texte et le lecteur, et implique un « protocole de lecture », par lequel le lecteur assigne une fonction au texte étant donné « le but que le lecteur confère à sa lecture, et qui ressortit aussi bien à la nature du texte qu'à la compétence lectrice » (Ancion, 1993 : 30s).

L'infinitude de protocoles de lecture suggère leur regroupement en « modalités protocolaires » (*idem* : 32), un facteur socio-historique renvoyant à la consolidation des systèmes scolaires obligatoires et à l'émergence d'un champ littéraire autonome selon la conception bourdieusienne. Et Nicolas Ancion d'énumérer les trois modalités protocolaires ayant cours durant la modernité littéraire.

D'abord, la lecture en tant que *plaisir*, c'est-à-dire, dit Ancion, la reconnaissance et recréation du sens préexistant et indéfini du texte. La critique textuelle et les revues littéraires la pratiqueraient à l'envi. Ensuite, la lecture en tant que *devoir*, issue de l'institution de la scolarisation obligatoire. Enfin, la lecture en tant que « jouissance », à savoir celle qui attribue davantage d'importance à l'acte de lecture en soi qu'au texte lu. Cette modalité de lecture cherche dans un texte un discours neuf, non encore exprimé.

À ce propos, Roland Barthes avait signalé ces nuances théoriques applicables au champ littéraire actuel, et dont la théorisation du renouveau contemporain se saisit de façon opportuniste. L'écrivain de plaisir et son lecteur relèvent d'un « parler sur » (1973 : 37s), où le langage se superpose à la parole, puisque « ce plaisir peut être *dit* : de là vient la critique » (*ibid*.). En revanche, l'écrivain de jouissance, et son lecteur, sont aux prises avec un « texte intenable », « texte impossible », renvoyant à un « parler en » fonctionnant « hors de toute finalité imaginable » (*ibid*.).

Entre plaisir et jouissance, il est une « marge d'indécision » où s'ouvre une zone d'indétermination, entre la prévisibilité du texte et le travail de lecture : « ce lecteur, il faut que je le cherche, [que je le 'drague'], *sans savoir où il est* » (*idem* : 11). Un espace de jouissance est alors créé : « Ce n'est pas la 'personne' de l'autre qui m'est nécessaire,

c'est l'espace (...) » (*ibid.*). La jouissance réfère à cette atopie du texte et de sa lecture, en situation « hors-critique » et « hors-plaisir » (*idem* : 37).

Ancion en conclut que la lecture comme plaisir, le « parler sur » barthésien a largement dominé le discours littéraire moderne. Toutefois, il accuse de plus en plus les symptômes d'une crise dont on devine déjà quelques aspects : le franchissement d'un seuil critique avec le Nouveau Roman et le théoricisme pour ce qui est du « plaisir » escompté à la lecture d'un texte ; la déhiérarchisation des genres littéraires et la relativisation de la légitimité littéraire des textes (leur rapport à la culture lettrée), ainsi que la réhabilitation intégrale du rôle créatif du lecteur.

Dès lors, la mutation détectée à cette période revendique une liberté esthétique ainsi que l'affirmation de droits du lectorat. Il suffit de considérer l'impact de l'« effet Pivot » et la médiatisation de la littérature dans « Apostrophes », lesquels dissolvent les questions : « Qu'est-ce que la littérature ? » et « Que peut la littérature ? ».

Tout aussi révélateur de cette tendance, signalons le succès éditorial international, dès sa parution en 1992, de *Comme un roman* de Daniel Pennac que deux idées fortes balisent. D'une part, la lecture devient de plus en plus incompatible avec le devoir et le dogme : « le verbe lire ne supporte pas l'impératif » (Pennac, 1992 : 13). D'autre part, le lecteur y met forcément du sien : « la lecture est un acte de création permanente » (*idem* : 27).

Ainsi, plus qu'hésiter entre lecture de plaisir et lecture de jouissance, la théorisation contemporaine nivèle le prestige des modalités de lectures héritées de la modernité ; et d'autre part, tout en invoquant Roland Barthes, souligne un éventail de pratiques de lecture axées sur la « jouissance », fût-ce au risque de se taire : « Grande jouissance de lecteur, ce silence d'après la lecture » (*idem* : 20).

C'est dire combien Barthes s'impose toujours sur le discours critique, combien il s'avère incontournable dans la lecture de la fiction contemporaine et combien on s'en approprie à tort ou à raison. On distingue toujours les écrivains des écrivants, le passé simple, dont Barthes se méfiait (1953 : 46-49), résiste, et parfois s'affiche, le subjonctif, parfois imparfait, est remarqué dans la fiction contemporaine (*idem* : 108s). Alors ?

Barthes se méfiait, certes, de certaines modalités du nouveau : « (...) neuf fois sur dix, le nouveau n'est que le stéréotype de la nouveauté » (Barthes, 1973 : 65), mais la question de l'écriture en littérature contemporaine demeure : « (...) le style est le commencement de l'écriture : même timidement, en s'offrant à de grands risques de récupération, il amorce le règne du signifiant » (1975 : 80).

Bibliographie

AMETTE, Jacques Pierre (1989). « Le nouveau 'nouveau roman' », *in Le Point*, 16 janvier.

A.A.V.V. (1992). *Autofictions & C*^{ie}. Colloque de Nanterre, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6.

ANCION, Nicolas (1993). « La lecture littéraire, entre post- et modernité », *in Écritures*, n° 5.

BADIR, Sémir (1993). « Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire », *in Écritures*, n° 5.

BAUDELLE, Yves (1993). « Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945 », *in* Fr. Baert et D. Viart (dir.). *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*. Louvain : Presses Universitaires de Louvain.

BARTHES, Roland (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil.

BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil

BARTHES, Roland (1970). *L'Empire des signes*. Paris : Skira.

BARTHES, Roland (1978). *Leçon*. Paris : Le Seuil.

BESSIERE, Jean (2010). *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*. Paris: PUF.

BLANCKEMAN, Bruno (2000). Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil.

COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Le Seuil.

DEBRAY, Régis (2000). *I.F. suite et fin*. Paris : Gallimard.

DEMOULIN, Laurent (1997). « Génération innommable », *in Textyles*, n° 14.

ECO, Umberto (1985). *Apostille au* Nom de la rose. Paris : Grasset.

ÉVRARD, FRANCK et TENET, Éric (1994). *Roland Barthes*. Paris : Bertrand-Lacoste.

HOLLIER, Denis (1993). « Comment peut-on être français ? », *in* Denis Hollier (dir.). *De la littérature française*. Paris : Bordas.

KRISTEVA, Julia (1990). *Les Samouraïs*. Paris : Gallimard.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique.* Paris : Le Seuil.

ORY, Pascal (1983). *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France. Mai 1968-Mai 1981*. Paris : Le Seuil.

ORY, Pascal (1989). *L'Aventure culturelle française*. Paris : Flammarion.

PREVOST, Claude (1989). « Au-delà du soupçon », *in La Quinzaine Littéraire*, n° 532, 16-31 mai.

ROBBE-GRILLET, Alain (1984). *Le Miroir qui revient*. Paris : Minuit.

SALGAS, Jean-Pierre (1997). « 1960-1990 : romans mode d'emploi, suivi de Post-scriptum 1997 », *in Roman français contemporain*. Paris : Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Ecrit.

SCHOOTS, Fieke (1997). *« Passer en douce à la douane ». L'écriture minimaliste de Minuit*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi.

SOKAL, Alan et BRICMONT, Jean (1997). *Impostures intellectuelles*. Paris : Odile Jacob.

VARGA, Aron Kibédi (1986). « Récit et postmodernité », *in Littérature et Postmodernité*. Amsterdam / Adanta : Rodopi.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno (2005). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

WINOCK, Michel (1997). *Le Siècle des Intellectuels*. Paris : Le Seuil.

APRÈS QUOI RIEN À DIRE
Délibération de Barthes et réponse de Kafka

Emmanuel Bouju
Université Rennes 2, Groupe phi,
Harvard University
em.bouju@gmail.com

Résumé : En remontant le temps de « Délibération » (1979) à « La réponse de Kafka » (1960), cet article examine la façon dont la contemporanéité *déchirante* de Barthes est liée au dialogue, assez discret, qu'il a entrentenu avec Kafka et qui a été pour lui l'une des occasions d'approcher « la vérité de l'écrivain ».
Mots-clés : Kafka, vérité, contemporanéité.

Abstract : Rewinding time from « Délibération » (1979) to « La réponse de Kafka » (1960), this article aims to examine the *tearing (déchirante)* contemporaneity of Barthes through the secret dialogue he had with Kafka : one of his ways to get to « the truth of the writer ».
Key-words : Kafka, Truth, Contemporaneity

« De qui suis-je le contemporain ? »
(*Comment vivre ensemble*, Roland Barthes)

Lire Barthes, *c'est déchirant* – à la façon dont Barthes utilisait le qualificatif dans « Délibération », l'un de ses tout derniers textes : « En pratiquant à outrance une forme désuète d'écriture, est-ce que je ne dis pas que j'aime la littérature, que je l'aime d'une façon déchirante, au moment même où elle dépérit ? » (Barthes, 2002a : 680) Lire Barthes aujourd'hui, c'est retrouver, dans l'impossible désuétude de son écriture, l'actualité vive d'une interrogation, que nous tous posons à travers lui : comment dire que nous aimons la littérature, sans craindre, à notre tour, qu'elle ne dépérisse (ou qu'elle n'ait déjà dépéri) ? En « pratiquant à outrance » la lecture de Barthes, est-ce que nous ne disons pas que nous aimons la littérature jusqu'au déchirement ?

Lire Barthes, un siècle après sa naissance, c'est déchirant, ou pour le dire de façon plus énergique et autrement désuète, on pourrait dire : lire Barthes, *ça déchire*.

Cela point et déchire, dans la coïncidence entre « ça a été » et « c'est », dans la contemporanéité constante de Barthes – « survivant » à lui-même comme Kafka le disait, dans son *Journal*, de l'écrivain capable de « voir sous les décombres »[1].

Car nous tous qui le lisons aujourd'hui – tels ses disciples ou, c'est selon, tels les médecins de Molière penchés au-dessus du « faux moribond » (selon la comparaison ironique que fit le jeune Barthes en commentant en 1943 le numéro de *Confluences* sur « les problèmes du Roman ») –, nous sommes tous ses contemporains. Ou du moins nous sommes tous contemporains d'*un* Barthes, du Barthes que nous préférons.

Car si Barthes déchire, c'est aussi parce qu'il est multiple : Barthes est « un multiple » comme on dirait en art, et aussi « un multiple de lui-même » comme on dirait en mathématiques, à l'instar de ce « Barthes puissance 3 » suscité, il y a quarante ans, par Maurice Nadeau pour commenter *Roland Barthes par Roland Barthes* dans *La Quinzaine littéraire* (1er mars 1975) – un Barthes puissance 3 qui ressemblerait assez à cette image de Pessoa :

[1] « Celui qui, vivant, ne vient pas au bout de la vie, a besoin d'une main pour écarter un peu le désespoir que lui cause son destin (...), mais de l'autre main peut écrire ce qu'il voit sous les décombres, car il voit autrement et plus de choses que les autres, n'est-il pas mort de son vivant, n'est-il pas l'authentique survivant ? » (Franz Kafka, 1921).

Susan Sontag disait bien de lui, à la manière pessoenne, qu'il était le « berger du troupeau de lui-même », dans son hommage posthume de 1981, « Je me souviens de Roland Barthes » (Sontag, 2013 : 205-218). Que Barthes soit multiple et un à la fois, c'est certes un *topos* de la critique – comme le rappelle à juste titre Tiphaine Samoyault dans sa très belle biographie (Samoyault, 2015) – mais c'est aussi le fait d'une multiplicité inscrite dans son nom – ce qu'il signale à sa façon dans ce même « Barthes puissance 3 », en faisant (comme Pessoa) de « son propre nom », de « son Nom Propre », « le plus éprouvé des pseudonymes » (Barthes, 2002a : 777) : car ce *s* muet qui clôt le nom propre (ou le pseudonyme, ou l'*orthonyme*) de Barthes[2] – et que l'on entend seulement dans l'adjectivation antonomastique du *barthésien*, là où le S résonne, forcément, comme un Z –, ce *s* muet dans « Barthes » s'apparenterait assez, orthographiquement et phonétiquement, à une marque du pluriel[3].

Barthes est pluriel, donc, et chacun, maître ès Barthes, aime à invoquer, imaginer, inventer le sien. « Lequel est le vrai ? » comme disait Antoine Compagnon.

[2] Tiphaine Samoyault évoque même « le tétrasyllabe Barthes et Foucault », ce qui amuït le s y compris en niant la possibilité d'une liaison (Samoyault, 2015 : 595).

[3] Sarkozy lui-même (ce diafoirus) a d'ailleurs cru utile de signaler, dans un de ses discours, que le *s* de Barthes n'était pas en vérité une marque du pluriel, en prononçant *Barthès* (comme il aurait pu dire *Princesse de Clèvès* s'il ne la connaissait si bien) ; ce faisant, on a cru qu'il confondait Barthes avec le goal de l'équipe de France, Barthez... mais on peut aussi penser que par-là, glissant du *z* au *s*, il entendait copier secrètement et savamment – par quelque *Sarkosine* de son fait – la *Sarrasine* de Balzac revue par Barthes.

Barthes a indirectement répondu à cette question dans son très bel *essai critique* de « La réponse de Kafka » (1960), en écrivant : « la seule tâche de l'artiste, c'est d'explorer des significations possibles, dont chacune prise à part ne sera que mensonge (nécessaire) mais dont la multiplicité sera la vérité même de l'écrivain. » (Barthes, 1960 : 143-147).

Et ainsi, en remontant de « Délibération » (où apparaît le Journal de Kafka), à « La réponse de Kafka » (écrit en marge du *Kafka* de Marthe Robert), je voudrais pour ma part invoquer ce Barthes dont le dialogue, assez discret, assez secret avec Kafka a été pour lui l'une des occasions d'approcher « la vérité de l'écrivain ».

Oui, mais (encore)

Le Barthes de « la réponse de Kafka », en 1960, c'est celui de la lecture et de l'écoute de Marthe Robert : un Barthes pré-kristévien si l'on peut dire, puisque le premier séminaire auquel Kristeva assiste début 1966 est précisément un séminaire dans lequel intervient encore Marthe Robert ; une préfiguration du « dernier » Barthes aussi en un sens, puisque par le hasard de l'accident final, on peut penser que l'une des dernières lettres que Barthes ait reçues était de la main même de Marthe Robert, et surtout parce qu'à « la réponse de Kafka » Barthes lui-même a répliqué, en écho, en faisant du dernier texte livré à *Tel Quel*, « Délibération » déjà cité, un texte portant sur l'écriture du Journal au miroir de celui de Kafka (Barthes y « copie » même littéralement Kafka dans les extraits qu'il livre de son Journal, comme le souligne à juste titre Tiphaine Samoyault).

Dans ces deux textes, séparés donc par toute une œuvre immense (symptôme de la multiplicité barthésienne), revient, étonnamment, une même expression, empruntée à Kafka *via* Marthe Robert : le « oui, mais » de la réponse de Kafka au monde :

- Marthe Robert dit excellemment que les rapports de Kafka et du monde sont réglés par un perpétuel : *oui, mais*... Au succès près, on peut le dire de toute notre littérature moderne (et c'est en cela que Kafka l'a vraiment fondée), puisqu'elle confond d'une façon inimitable le projet réaliste (*oui* au monde) et le projet éthique (*mais*...) (Barthes, 1960 : 145).

- Comme le pervers (dit-on), assujetti au *oui, mais*, je sais que mon texte est vain, mais en même temps (d'un même mouvement) je ne puis m'arracher à la croyance qu'il existe. (Barthes, 2002a : 678)

Ce « oui mais » est une trouvaille extraordinaire, que Barthes étend à l'origine, d'un seul geste, à toute la littérature « moderne » – avant que de le reprendre pour lui-même, sous le signe, néo-kafkaïen, de la « perversion » (terme clinique et pas forcément péjoratif, étant donné l'usage qu'en a souvent fait Barthes pour lui-même et pour la littérature[4]) : cette croyance malgré le savoir, cette *perversion* littérale de la conscience de la vanité qui fait d'elle *la puissance active du déchirement,* c'est une force qui emplit les essais critiques et éclaire jusqu'à la littérature d'aujourd'hui :

> Le trajet qui sépare le *oui* du *mais*, c'est toute l'incertitude des signes, et c'est parce que les signes sont incertains qu'il y a une littérature. La technique de Kafka dit que le sens du monde n'est pas énonçable, que la seule tâche de l'artiste, c'est d'explorer des significations possibles, dont chacune prise à part ne sera que mensonge (nécessaire) mais dont la multiplicité sera la vérité même de l'écrivain. Voilà le paradoxe de Kafka : l'art dépend de la vérité, mais la vérité, étant indivisible, ne peut se connaître elle-même : *dire* la vérité, c'est mentir. Ainsi l'écrivain *est* la vérité, et pourtant quand il parle, il ment : l'autorité d'une œuvre ne se situe jamais au niveau de son esthétique, mais seulement au niveau de l'expérience morale qui en fait un mensonge assumé ; ou plutôt, comme dit Kafka corrigeant Kierkegaard : *on ne parvient à la jouissance esthétique de l'être qu'à travers une expérience morale et sans orgueil* (Barthes, 1960 : 146)

De façon magistrale, et en concluant à la Borges (lequel faisait justement de Kierkegaard un « précurseur » de Kafka), Barthes associe dans cet article incertitude des signes, expérience morale et technique de l'écriture, et prépare en amont, par la métaphore de l'homéostat d'Ashby (ancêtre de la cybernétique), la critique ultérieure de l'autorité (ici encore rattachée à la vérité de l'écrivain).

À ce titre, la « Leçon inaugurale » du Collège de France semble encore placée, bien qu'en de tout autres termes, sous cette perspective rhétorique paradoxale du « oui, mais » :

> Je disais à l'instant, à propos du savoir, que la littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir ; et je dirai maintenant, sans me contredire parce que j'emploie ici le mot dans son acception familière, qu'elle est tout aussi obstinément : irréaliste ; elle croit sensé le désir de l'impossible. (Barthes, 2002b : 436)

Oui, la littérature est réaliste, mais elle croit sensé le désir de l'impossible : la « véritable hétéronymie des choses », qui « permet d'entendre la langue hors-pouvoir »

[4] *Cf.* Nadeau *vs* Barthes au sujet de la « perversion » de la littérature, dans le dialogue du 13 mars 1974 (repris dans *Sur la littérature*, PUG, 1980, et cité *in* Tiphaine Samoyault, 2015 : 217).

selon les termes de la Leçon (Barthes, 2002b : 433), découle ainsi directement de cette responsabilité de la forme inscrite, depuis la « réponse de Kafka », en son sein, par le biais du oui, mais.

Or personnellement, je ne crois pas cette leçon définitivement perdue. Et « la réponse de Kafka », comme la « Délibération » barthésienne, sont des textes séminaux pour la littérature contemporaine.

Car dès la « réponse de Kafka », la littérature comme régime anti-symbolique de l'allusion, la précision de l'écriture qui « engage » l'écrivain « dans le monde », sont des avancées dont chacun reconnaît la portée (bien que certains fassent mine de les réinventer aujourd'hui) : beaucoup en reconnaissent la portée, non seulement en France (de Simon à Senges), mais aussi partout hors de France, comme chez Zadie Smith, László Krasznahorkai, ou comme chez Gonçalo Tavares (auteur d'un *Roland Barthes e Robert Musil*) pour prendre un exemple portugais.

De même, « Délibération » énonce-t-il des valeurs qui touchent très directement à la littérature contemporaine – valeurs en apparence négatives mais d'une productivité immense encore aujourd'hui : « l'instabilité du jugement » et le « défaut du sujet » ; le fait de « ne répondre à aucune mission » et d'offrir l'horizon d'un texte-Album dont les feuillets « sont non seulement permutables, mais surtout suppressibles à l'infini » (comme dans l'actuelle configuration en hypertexte numérique, comme le remarque à juste titre Tiphaine Samoyault) ; l'écriture comme « copie de copie » et surtout l'incapacité de prouver, « non seulement ce qu'elle dit mais encore qu'il vaut la peine de le dire » (Barthes, 2002b : 678-680).

Ainsi par exemple le brillant romancier et critique anglais Adam Thirlwell, qui prend Barthes pour héros de sa quête du « Livre multiple », en vient-il à faire (sérieusement et ironiquement tout à la fois) de *La Préparation du roman*, non pas tant la préparation du roman barthésien (qu'on l'ait crue impossible ou non), que la préparation, sinon de tout le roman contemporain, du moins de celui que Thirlwell appelle de ses vœux : lancé en quête de ces « moments de vérité », de « littéralité totale » dont témoignent la mort du Prince Bolkonski chez Tolstoï et celle de la grand-mère du narrateur de *La Recherche*, Barthes (ce héros) livre à Thirlwell une formule magique qui décide de sa vocation pour partir à son tour en quête de tels moments, lesquels surgissent, dit Barthes, « de l'ininterprétable, du dernier degré de sens, de *l'après quoi plus rien à dire…* » : « C'est là, je crois, que Barthes formule en quelque sorte une proposition pour une future avant-garde du roman : (…) une histoire peut

devenir la preuve de choses qu'on ne pourra jamais logiquement prouver »[5] (Thirlwell, 2012 : 37).

De fait, une formule frappante résonne au cœur de la délibération barthésienne : *la littérature est sans preuves.* Dans cette formule (ce mana ?), il faut entendre ce que fait seulement apparaître l'écriture – et la lecture (toujours) avec elle : ce *s* surnuméraire (à quoi prédisposait le nom de Barthes), cette discrète infraction grammaticale (puisqu'on devrait avoir « la littérature est sans preuve » au singulier) qui rappelle celle que Perec pratiqua très volontairement en écrivant « je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». De même que chez Perec l'absence *des* souvenirs d'enfance fait de l'écriture *le* souvenir de l'enfance, de même ici, c'est l'absence *des* preuves qui est *la* preuve même de la littérature. Moi-même, répondant pour un numéro récent de la *NRF* à la question « Que peut (encore) la littérature ? » (Bouju, 2014) (50 ans après le débat sartrien), j'ai cru nécessaire de suivre cette suggestion, en même temps que j'ai suivi celle de Foucault, parente de la « réponse de Kafka » (et exactement contemporaine de la conférence de Barthes à Lisbonne sur « littérature et signification ») :

> Je crois qu'on pourrait dire ceci, qu'au fond, nous ne croyons plus de nos jours à la liberté politique, et puis le rêve, le fameux rêve d'un homme désaliéné est tombé maintenant dans la dérision. De tant de chimères, que nous est-il resté ? Eh bien, la cendre de quelques mots. Et notre possible, à nous autres hommes d'aujourd'hui, notre possible, nous ne le confions plus aux choses, aux hommes, à l'Histoire, aux institutions, nous le confions aux signes. (Foucault, 2013 : 54)

Et ainsi, à la question « que peut (encore) la littérature ? », j'ai répondu d'abord : « Rien », puis je me suis employé à retourner ce rien, cette absence de preuves, cet impouvoir de la littérature en une puissance nouvelle (de résurrection ironique de l'autorité-fantôme, de contra-diction des discours de pouvoir et d'écriture alter-historiographique – chez Elfriede Jelinek, Roberto Bolaño, Imre Kertész et bien d'autres) : placée sous le signe barthésien du *Oui, mais (encore)*, la (meilleure) littérature contemporaine allie forme et éthique en confiant le possible au signe, par le geste du renversement du rien en puissance substantive (*Rien*).

Geste classique – ruse odysséenne – d'une puissance d'inversion (ou de perversion) propre à *l'écriture* et à sa lecture : comme chez Paul Celan – dont le nom de

[5] Ceci est une formule très importante pour tout ce qui concerne l'écriture actuelle de l'histoire, où la fiction joue souvent le pari d'une autorité sans preuve, sous la forme de ce que j'ai appelé « roman istorique » sans h.

plume inverse le nom propre (Ancel) – et qui fait, dans le poème *Psalm (Psaume)*, du *niemand* adverbial (personne) une puissance nouvelle en le substantivant par une simple majuscule (*Niemand, Personne)*, afin de rendre possible de nouveau « un Rien », la « rose de Rien, la rose de Personne » :

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm	Personne ne nous pétrira de nouveau dans la terre et l'argile,
niemand bespricht unserem Staub.	personne ne soufflera la parole sur notre poussière.
Niemand.	Personne.
Gelobt seist du, Niemand.	
Dir zu lieb wollen	Loué sois-tu, Personne.
wir blühn.	C'est pour toi que nous voulons fleurir
Dir entgegen.	A ta rencontre.
Ein Nichts	
waren wir, sind wir, werden	Un Rien,
wir bleiben, blühend :	voilà ce que nous fûmes, sommes et resterons, fleurissant :
die Nichts –, die	la rose de Rien, la
Niemandrose.	rose de Personne.
	Un Rien,
	voilà ce que nous fûmes, sommes et resterons, fleurissant :
	la rose de Rien, la
	rose de Personne.

Ou comme chez Emily Dickinson avant lui (# 1563) qui écrivait :

By homely gift and hindered words	Par don modeste et Mots entravés
The human heart is told	Le cœur humain (n')apprend
Of Nothing –	Rien –
'Nothing' is the force	'Rien' est la force
That renovates the World –	Qui rend le Monde neuf –

Geste classique donc, mais aussi geste éminemment barthésien, que ce geste du « retournement » : peut-être inspiré du compagnonnage avec Flaubert et son utopie du « livre sur rien » ; peut-être inspiré de Brecht, qui annonçait déjà : « après nous viendra : rien qui ait un nom » – en prémisse de la mort de l'auteur, et en tant que

l'auteur porte désormais le nom de rien ni de personne, comme Pessoa[6]. Ou, plus explicitement chez Barthes, geste inspiré du Cuisinier d'Arcimboldo : ce tableau réversible qu'il évoque dans « Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien »[7] – en précisant que pour inverser la signification, il suffit que « la lecture tourne, sans cran d'arrêt » (Barthes 2002b : 495) (la même image étant reprise dans la *Leçon*, et dans nombre d'autres lieux rhétoriques de l'œuvre de Barthes).

Or c'est exactement ce même principe de retournement (sans cran d'arrêt) que l'on retrouve au cœur du raisonnement de « Délibération » : oui, « la littérature est sans preuves », mais encore, « à ce point, tout se retourne, car de son impuissance à la preuve, qui l'exclut du ciel serein de la Logique, le Texte tire une *souplesse*, qui est comme son essence, ce qu'il possède en propre. » (Barthes, 2002b : 681).

Et Barthes, à ce moment précis, comme pour apporter la preuve de cette absence de preuves, de citer Kafka[8] :

> Kafka [écrit donc Barthes, en suscitant son fantôme] – dont le Journal est peut-être le seul qui puisse être lu sans aucune irritation – dit à merveille cette double postulation de la littérature, la Justesse et l'Inanité : '(...) J'examinais les souhaits que je formais pour la vie. Celui qui se révéla le plus important ou le plus attachant fut le désir d'acquérir une façon de voir la vie (et, ce qui était lié, de pouvoir par écrit en convaincre les autres) dans laquelle la vie conserverait son lourd mouvement de chute et de montée, **oui, mais** serait reconnue en même temps, et avec une clarté non moins grande, **pour un rien, un rêve, un état de flottement**'[9].

À Barthes qui, dans ses derniers textes, ne cesse de délibérer (« l'air de rien » dit Tiphaine Samoyault) sur la justesse et l'inanité de toute son entreprise sous les termes du « Quoi, tout cela pour rien ? »[10], Kafka donne sa réponse, en forme de clé d'écriture : tout cela *pour un rien (un rêve, un état de flottement)*. Et ainsi « être pour rien », « faire sens avec rien », toutes expressions barthésiennes[11] (Samoyault, 2015 : 264 et 374), s'entendent de façon positive, et deviennent la clé d'une reconquête de la littérature et de la signification, tout ensemble.

---

[6] Tout à fait comme Pessoa – dont le nom est (littéralement) Personne et qui peut, n'étant rien, « *être rien*, simple figure de roman (...) Une ombre sur un sol irréel, un rêve dans un rêve ».
[7] Roland Barthes, « Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien » (*Arcimboldo*, F.M.R., 1978), *in* Barthes (2002b : 493-511).
[8] Kafka, dont le Journal porte au demeurant souvent la simple mention « rien » – ce qui est déjà quelque chose – et qui parfois transforme même ce « rien écrire », ou ce « rien écrit », par la formule : « Rien, rien. C'est ainsi que je me suscite des fantômes » (10 mars 2012).
[9] Roland Barthes, « Délibération » (2002a : 681). C'est moi qui souligne.
[10] BNF, NAF 28630, « Grand fichier », 14 octobre 1979 ; cité par Tiphaine Samoyault (2015 : 85).
[11] Tiphaine Samoyault (2015 : 264 et 379).

Aussi, après la réponse de Kafka et la délibération barthésienne, et 100 ans exactement après que cette note de Kafka sur sa « façon de voir la vie » a coïncidé avec la naissance de Barthes, dans « *l'après quoi Rien à dire* », entendra-t-on encore la formule, le *mana* ou la leçon même de l'écriture.

Bibliographie

BARTHES, Roland (1960). « La Réponse de Kafka », *in Essai critique*. Paris : Seuil, «Points ».

BARTHES, Roland (2002a). *Œuvres complètes IV*, Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002b). *Œuvres complètes V*, Paris : Seuil.

BOUJU, Emmanuel (2014). « Oui, mais (encore). Puissance du roman contemporain », *in La Nouvelle Revue française*, nº 609 (« Que peut (encore) la littérature ? »), sous la direction de Stéphane Audeguy et Philippe Forest, Paris : Gallimard, 2014, pp. 66-75.

FOUCAULT, Michel (2013). « Le Langage en folie » [émission de l'ORTF, 1963], *in La Grand étrange*. Paris : Édtion de l'EHESS, « Audiographie ».

KAFKA, Franz (1921). *Journal*. 19 octobre 1921.

SAMOYAULT, Tiphaine (2015). *Roland Barthes. Biographie*, Paris : Seuil.

SONTAG, Susan (2013). « Je me souviens de Roland Barthes », *in Sous Le Signe de Saturne. Œuvres complètes IX*. S. l. : Éditions Bourgois, « Titres 166 », pp. 205-218.

THIRLWELL, Adam (2013). *Le Multiple* [*Miss Herbert*, Vintage, 2012], trad. Anne-Laure Tissot. S. l. : Éditions de l'Olivier.